2016

Arko
Curator's
Review

아르코
큐레이터스
리뷰

2016

Arko Curator's Review

아르코 큐레이터스 리뷰

목차

권순우 ‘굿즈’라는 태도들 7

문선아 〈시대정신: 내러티브의 구성〉을 위한 리서치 35

박경린 인터-뷰 프로젝트: 지속가능한 전시 형식의 실험 모델 연구 139

배예임 집과 집 없음에 대하여 211
〈Project 837: Home and Homelessness〉를 바탕으로

손송이 은유를 통해 정태적 여성 관념에 균열 내기 255

송지현 포지티브 섬(Positive Sum) 321
국내 영상예술작품을 위한 큐레이토리얼 실천들
(Curatorial Practices)을 통한 영상예술 담론 활성화 방안 모색

신동혁 ‘문래동’의 예술재료 401
경험의 확장성 연구

이경미 헤테로토피아(Heterotopia) 공간을 구현하는 현대미술 분석 485
Mirror-Glass Architecture를 중심으로

이은애 피정(retreat)의 공간, 큐레이터 레지던시(curator-in-residence) 571

정보람 현대미술 웹아카이브 플랫폼 627
실천을 위한 생각들

Contents

Sun A Moon	A Study for *Zeitgeist: Composition of Narratives*	87
Kyoung–lin Park	*Inter–View Project:* Experimental Model Cases for Sustainable Exhibition Form	175
Yae–im Bae	On Home and Homelessness Based on *Project 837:* Home and Homelessness	233
Songyi Son	Cracking Stereotypical Notions of Women through Metaphor	287
Jihyun Song	Positive Sum Seeking Methods to Invigorate Video Art Discourse through Curatorial Practices for Korean Film/Video Art	359
Donghyeok Shin	Artistic Material of Mullae–dong: Study on Extension Experience	443
Kyoungmi Lee	Contemporary Art Installations That Embody Heterotopian Spaces– Focusing on Mirror–Glass Architecture	529
Lee Eun–ae	Space of Retreat – Curator–in–Residence	599
Boram Jung	Web Archive Platform for Contemporary Art – Thoughts for Practice	651

‘굿즈’라는 태도들

권순우

| 차 례 |

Ⅰ. 들어가며, 〈굿-즈 2015〉

Ⅱ. 본론

1. '신생 공간'이라는 상황

2. '굿즈'라는 태도

3. '굿즈'의 양상들

3-1. 작가가 평소에 공개하던 작업 그대로를 가져온 경우
3-2. 기존의 작품과 같은 맥락이지만, 판매에 용이하게 변형한 작업들
3-3. 기존의 작업맥락에 '판매'의 맥락을 적극적으로 도입한 작업들
3-4. 기존의 작업과 전혀 다른 형식으로의 비사이드(B-side)작업들

4. 〈굿-즈〉의 결과

Ⅲ. 나가며, 〈굿-즈 2015〉 그 다음

참고문헌

도판

Ⅰ. 들어가며, 〈굿-즈 2015〉

2015년 10월, 서울 세종문화회관에서 〈굿-즈〉라는 행사가 열렸다. 15개의 신생 공간 운영진과 개인 자격으로 참여한 5명의 젊은 작가와 기획자가 기획하고, 작가 80여 팀이 참여한 〈굿-즈〉는 작품을 판매하는 아트마켓의 형식을 빌은 대형 미술행사였다.

〈굿-즈〉는 세종문화회관 예술동 지하의 쓰이지 않던 복도 공간 2개 층에서 진행되었다.[도판1] 세종문화회관 뒤쪽에서 입장권을 구입한 관객이 지하에 내려오면 입구에서부터 사진작업이 담긴 휴지갑을 천 원에 판매하는 홍철기 작가를 만나면서 행사가 시작된다. 행사장 내부 지하 1층에 들어서면 PDH의 디제잉 음악이 흘러나오고, 유리진열장에 각종 굿즈가 전시되어 있으며, 그 사이사이에서 작가들이 자신의 작업을 직접 설명하고 판매하고 있다. 이를 지나 지하 2층에 들어서면 팀 프로그래시브(Team Progressive)의 음악이 흘러나오며, 노상호 작가가 커다란 그림을 잘라 판매하고 있고, 지우맨으로 변신한 장지우 작가가 인사하고, 김웅현 작가가 모형 소를 해체하고 있으며, 거지로 분한 김동규 작가가 관객을 안아준다. 행사 공간은 작품을 설명하고 판매하는 참여 작가, 전시된 작업-굿즈, 이를 살펴보는 관객으로 가득 차 활기찬 분위기였다. 관객은 행사장을 둘러보다 호기심을 끄는 작업을 보면 작가에게 질문하고 마음에 드는 작업을 곧바로 구입하였다. 관객들은 〈굿-즈〉 비닐봉투에 다들 구입한 작품-굿즈를 채워넣고, 즐거운 얼굴로 행사장을 몇 바퀴씩 돌다가 퇴장하였다. 이는 기존 아트페어에서는 상상하기 어려운 분위기였다.

〈굿-즈〉는 공연, 마켓, 파티, 전시의 역할을 하면서 작가가 직접 자신의 작업을 관객에게 소개하도록 하고, 부대행사 등을 통해 신생 공간들의 상황을 공론화하고, 현재 미술시장의 상황에 문제를 제기하기

도 했다. 또 평소 미술에 관심은 많지만 한 번도 미술작품을 구매해본 적 없는 관객들에게 처음 작품을 구매하는 경험을 제공하고, 무엇보다 자신의 작품을 판매해본 적이 전혀 없는 젊은 작가 다수에게 자신의 작업을 직접 설명하고 판매하는 경험을 하도록 했다. 단순히 작가의 작업을 감상하는 전시나, 작품을 하나하나 고르고 판매하는 마켓에서는 볼 수 없는, 작가와 관객이 모여 기묘한 에너지가 한꺼번에 폭발한 행사였다.

SNS에서는 행사가 열리기 전부터 〈굿-즈〉에 대한 기대로 화제를 모았고, 행사기간동안에는 미술에 관심 있는 SNS유저들의 타임라인에 쉴 새 없이 〈굿-즈〉와 관련한 트윗, 피드가 올라오며 웹에서도 뜨거운 반응을 얻었다. 국내 여러 미술지는 11월호에 〈굿-즈〉를 다루며 지면을 할애했고,[1] 일반 언론매체 10여 곳 역시 〈굿-즈〉에 대한 기사를 게재했다. 〈굿-즈〉가 끝난 뒤에도 종종 SNS나 미술지의 지면을 통해 그에 대한 감상이나 토론이 줄을 이었다. 새롭고 즐겁다는 긍정적인 반응이 많았고, 반면 새로울 것 없고 저급한 미술을 가지고 상업화를 시도한다는 부정적인 의견도 있었다. 여러 가지 논의가 많았지만, 〈굿-즈〉는 단순히 2015년에 있었던 하나의 행사만 가지고 설명하기 어려운 결과물이다. 매우 다양한 스펙트럼의 작가가 참여하고 기획했으며 여러 층위의 결과가 등장한 행사이다. 〈굿-즈〉는 2015년 서울을 기반으로 활동하는 젊은 작가들의 활동양상 뿐만 아니라 동시대미술에서 일어나고 있는 다양한 상황이 〈굿-즈〉를 매개로 수면 위로 떠올랐던 것으로 보아야 한다. 여기에는 2014년경부터 가시화되고 본격화되었던, '신생 공간이라는 상황'이 선행되어 있다.

---

1) 탁영준, 「오늘의 살롱 2015, 굿-즈: 청년작가들, 미술장터에 '나서다」, 『아트인컬처』, 11월호, 2015.; 신혜영, 「〈굿-즈〉 지속가능한 구조를 위한 작은 움직임」, 『월간미술』 11월호, 2015.; 백지홍, 「〈굿-즈〉에 엮는 몇 가지 생각들」, 『미술세계』, 11월호, 2015.

Ⅱ. 본론

1. '신생 공간'이라는 상황

2012년 서울 상봉동의 한 주택건물 반지하에서 '오픈베타공간 반지하B½F'(이하 '반지하')가 문을 열었다. 작업실과 전시 공간의 중간역할을 표방한 '반지하'는 자신의 작업을 실행해볼 전시의 기회-공간이 없는 작가들을 위한 공간이었다. 공간을 열고 운영하는 관리자[2]들도 공간을 연 계기에 대해 "학교를 졸업하고 전시를 하려면 포트폴리오를 만들어서 공모 같은 데에 지원해야 하지 않나. (당시) 설치작가인 내 입장에선 거기 들어갈 완성작 사진을 찍을 공간부터가 없었다. 전시해야 설치 사진이 있을 텐데, 전시하려면 사진이 필요하고…. 그래서 공간을 만들었고, 이후 나뿐만이 아니란 생각에 공간을 운영하게 되었다"[3]고 밝혔다. '반지하'는 공간 사용을 신청한 작가들을 심사하는 과정 없이 그대로 작가와 공간의 일정을 조율한 뒤, 새로운 작가들의 프로젝트를 진행하였다. 2012년 개관 후 2017년 1월 현재까지 총 54번의 프로젝트가 열렸다. '반지하'의 프로젝트는 공간을 작가가 새로운 작업을 실험해보는 작업실, 짧은 전시, 작은 공연, 스크리닝, 촬영공간, 오픈 스튜디오 등 다양한 방식으로 공개하거나, 작가가 비공개로 활용하는 경우도 있다. '반지하'는 SNS와 텀블러페이지를 통해 요란한 홍보 없이 익명의 작가들의 활동을 기록했고, 이를 본 관객들은 스마트폰 지도 앱을 들고 '반지하'를 찾아왔다. 작은 공간에서 이루어지는 프로젝트를 관람한 관객들은 작가 혹은 '반지하' 관리자와 담소를 나누며 작업에 관한 이야기, 서로의 상황에 대한 이야기를 자연스

2) 공간을 열고 운영하는 돈선필, 박현정 작가는 자신들의 역할을 '관리자'로 명명한다.
3) 강정석, 「서울의 인스턴스 던전들」, 『메타유니버스: 2000년대 한국미술의 세대, 지역, 공간, 매체』, 미디어버스, 2015, p. 83.

럽게 할 수 있었다. 이 때 방문했던 소수의 관객들은 대부분 지속적으로 여러 신생 공간의 전시를 방문하는 관객이 되거나, 다른 공간을 운영하게 되거나, 신생 공간들의 전시에 참여하는 작가가 되며, 서로가 서로의 관객이 되곤 하였다.

〈비디오 릴레이 탄산〉(이하 '탄산')[도판2] 역시 '반지하'가 개관한 2012년 출발했다. '탄산'은 젊은 영상작가들의 작업을 공개하고 소개한 뒤, 이를 다른 작가들에게 바통 터치하듯 넘겨주는 연속적인 영상 스크리닝 플랫폼이다. 비디오작업을 하는 젊은 작가들에게 작업을 공개할 기회가 거의 없고, 더군다나 관객이 진득하게 앉아서 한 작가의 영상작업을 지켜보는 일은 더더욱 없는 실정이었다. 영상작업은 전시라는 형식에서 온전히 감상하기 쉽지 않은 경우가 대부분이다. 작업을 공개할 기회가 없으니 관객이나 기획자는 작가의 존재를 모르고 지나치기 십상이고, 활동하는 데 어려움을 겪는 젊은 작가가 늘어나는 악순환으로 이어졌다. '탄산'은 정해진 공간 없이, 1년에 한 번씩 마치 연속된 개인전처럼 날마다 작가 한명의 영상작업을 상영한 뒤, 참여작가가 다음 해의 참여 작가를 추천하는 방식으로 진행된다. 이러한 추천제는 자연스럽게 주최 측의 레이더 안에 들어야만 참가하게 되는 조건을 없애고, 작가의 주변에서 열심히 활동하지만 작품을 선보일 기회가 없었던 다른 작가에게 스크리닝 기회를 넘겨주는 효과가 있었다. 스크리닝이 끝난 뒤, 아티스트 토크 자리가 마련되며, '탄산'은 자연스럽게 한 회에 5~6명의 젊은 영상작가를 관객에게 소개해왔다. '탄산'은 물리적 공간이 따로 마련된 곳은 아니지만, 젊은 작가들이 자신과 동료들의 작업을 공개할 플랫폼을 스스로 만들어 운영해나간다는 점에서, 2010년대 출현한 무형의 '신생 공간' 중 하나로 보아야 한다.

그리고 2013년 말 영등포의 4층짜리 빈 건물에 '커먼센터(COMMON CENTER)'가 생기고, 통인동의 한 한옥에서 '시청각(Audio Visual

Pavilion)'이 문을 열었다. 이 두 공간은 정식으로 열리기도 전에 언론에 '신생 전시 공간'으로 소개되었고,[4] SNS에서 미술에 관심 있는 사람들 사이에서 새로운 미술 공간에 대한 기대와 궁금증을 모으며 화제가 되기도 했다. 2014년 〈오늘의 살롱〉전을 시작으로 개관한 커먼센터[도판3]는 3년 동안 버려져 있었던 그야말로 폐허와 같은 4층 빌딩을 젊은 작가들의 회화작업으로 가득 채운 전시를 열었다. 전시하기 용이한 공간은 아니었지만, (아마도 비교적 싼 가격에 임대했을 것으로 예상되는) 간신히 청소만 해둔 것으로 보이는 폐허건물을 전시장으로 효과적으로 사용하는 모습은 많은 관객들에게 인상 깊었을 것이다. '시청각'[도판4]의 작은 한옥 건물 또한 전시하기에 용이하지 않아 보이지만, 개관전 〈no mountain high enough〉에서 무겁지 않은 작업들이 자연스럽게 흩어져 놓인 채 전시된 모습 또한 전시장을 찾은 관객의 입을 통해, 그리고 SNS에 올라온 전시풍경 사진을 통해 서울의 적지 않은 미술관객 사이에서 회자되었다.

그리고 2014년경부터 젊은 작가, 기획자 몇몇이서 SNS계정을 새로 만들어 로고를 내걸고, 신생 미술 공간임을 알리는 활동이 부쩍 늘어났다. 2014년 말에는 그러한 공간 10여 곳이 생겨났고, 이후 신생 공간들의 활동일정을 아카이빙하는 '엮는자'라는 페이지[5]도 등장하였다. 이러한 새로운 미술 공간을 지칭하는 단어로 여러 매체에서 신생 공간, 자생 공간, 독립 공간 등 다양한 이름을 제시했지만, 이내 신생 공간이라는 단어로 얼버무려 정리되었다. '엮는자'의 아카이빙을 따르면 2015년 말에는 서울에서 30여 개의 신생 공간이 활동하고 있었다. 이는 비정상적인 상황이었다. 미술을 정규과정으로 가르치는 아카데미-대학이 있고, 국립·시립 현대미술관이 있고, 적절한 수의 갤러리

4) 임근준, 「폐허에서 다시, 큐레이터의 도전」, 『한겨레21』, 한겨레신문사, 제986호, 2013.
5) 엮는자 http://www.detach.space/

가 있고, 미술지원제도가 뒷받침하는 도시라면, 작가 혹은 기획자 개인이 운영하는 전시 공간이 2년 만에 30여 개가 생겨나는 상황을 '정상적'으로 보기 힘들다.

그 개인들이 만들어낸 공간의 상황을 자세히 들여다보면 더더욱 정상이 아니다. 신생 공간들은 주로 넓지 않은 단칸방 같은 공간 또는 그나마 넓다면 전시장으로 사용할거라 상상하기 어려운 폐허 같은 공간에서 1명에서 많으면 4명 정도의 운영진이 공간운영의 모든 것, 즉 재정, 시설, 행정, 기획, 홍보 등 말 그대로 모든 부분을 도맡아 한다. 전시 공간에 필요한 기본시설은 대부분 부재한 상태에서 그때그때 필요한 것을 조달해 나간다. 많은 경우 특별히 공간을 운영해본 경험도 없는 상태이기에 다른 공간의 활동을 참조하거나 시행착오를 겪어가며 운영한다. 번듯한 간판과 공간이 있을 뿐, 이러한 공간은 보통의 미술기관의 역할을 그대로 수행하기 힘들다. 이러한 열악한 상황은 자연스럽게 전시활동을 글로 단위화하거나 아카이빙하는 것을 축소 혹은 포기하는 것으로 연결되는데, 이로 인해 신생 공간에서 일어나는 전시특유의 휘발성[6]이 발생한다. 이러한 휘발성은 신생 공간의 활동이 그 다음 단계로 단단하게 이어지기 어렵게 하는 동시에, 반대로 휘발성을 방패삼아 작가가 그 안에서 실험할 수 있는 운신의 폭을 넓힐 수 있도록 하기도 한다. 동시대에 생성된 신생 공간들은 안정적인 플랫폼이라기보다는 서로가 서로의 연결통로가 되어 그동안 기회를 잡지 못했던 작가들의 다양한 작업을 실험해보고 공개하는 링크(link)가 된다.

사실 10여 개에서 많게는 30여 개에 이르는 서울의 신생 공간은 각각 성격이나 운영방식, 지향점이 매우 다르다. '커먼센터', '시청각', '케이크갤러리'가 명확한 공간을 점하고 시각예술 기반의 전시 위주

6) 강정석, 앞의 책.

로 운영되는 한편, '교역소'는 행사가 있을 때만 잠깐 열리는 자전거 가게 2층에서 주로 퍼포먼스와 스크리닝 프로그램을 운영해왔다. 누구에게나 공개되고 항상 공간을 옮겨 다니는 '탄산'이 있는가 하면, 미리 초청한 사람들끼리 프로그램을 진행하고 초청받지 않은 사람들은 SNS중계를 통해 프로그램을 구경하게 되는 '미연씨'가 있기도 하다. 또 '공간413'은 전시뿐만 아니라 레지던시-작업실로도 활용되고, '반지하'는 작업실이자 전시장의 중간 형태로 사용된다. '아카이브 봄'은 복합문화공간으로 활용되다가 전시 공간만 따로 떼어 홍보하기도 하고, '스튜디오 파이'는 작가들의 작업 기술을 서로 공유하고 배우는 플랫폼이다. 또 '구탁소'는 1년 동안 명확한 프로그램을 짜놓고 다양한 장르의 협업작업을 유도하기도 했고, '지금여기'는 사진매체를 중심으로 다루는 다양한 방향의 전시를 진행했다. 이렇듯 공간별로 각기 다른 지향점과 방향은 계속 얘기할 수 있다. 그럼에도 불구하고 사람들은 이러한 공간을 모두 묶어 '신생 공간'이라 부른다. 이는 기존 제도권이 매해 쏟아져 나오는 미술대학 졸업생, 기획자지망생들을 수용할 수 없는 상황이 불거지고, 동시대적 문제를 느낀 젊은 작가와 기획자가 이에 반응한 것이다. 그렇기에 신생 공간은 '신생'으로 정의되거나, 그 특징을 뭉뚱그려 정의하기보다는 2010년대 한국 사회 혹은 미술현장을 향해 젊은 작가와 기획자가 문제를 제기하고 반응한 현상-상황으로 보아야 한다. 이것을 '신생 공간'의 상황이라 부를 수 있을 것이다.

이런 공간에서 작업을 진행하고 공개하는 작가들은 기존 제도권의 입맛을 고려하지 않는, 특히 미술시장을 전혀 고민하지 않는 작업을 마음껏 진행하게 된다. 하지만 작가의 작업에 시장 상황이 제약을 걸고 영향력을 휘두르는 만큼이나, 시장을 전혀 고려하지 않는 작가 비율이 월등히 높아진다는 상황 역시 건강하지 못한 상황이다. 작가가

작업 활동을 지속하기 위해 가장 기본적인 방법은 작업으로 나온 결과물이 자본으로 환원되어 다시 작업을 할 수 있는 제반조건으로 돌아오는 선순환구조이기 때문이다. 이러한 작업 활동을 지속하기 위한 구조적 고민을 전혀 하지 않는 작가가 미술현장의 대부분을 차지한다면 미술계의 자생력은 사라질 것이다. 하지만 2008년 세계금융위기 이후 불황을 겪으며 주저앉아, 이제 보이지도 않고 경험해보지 못한 미술시장이라는 제도를 젊은 작가들이 먼저 고려하는 일은 쉽지 않을 것이다. 그럼에도 자신의 작업맥락에서 조금씩 판매를 고민하는 작가들이 있었고, 그러한 작가들 몇몇이 모여 작은 공간 'g8ds'[7]를 만들었다.

2. '굿즈'라는 태도

'굿즈'는 영어단어 'goods'에서 온 말이다. 본래 상품, 제품 등을 일컫는 일상적인 단어인데, 〈굿-즈〉와 'g8ds'의 경우에는 엔터테인먼트산업이나 애니메이션산업과 같은 서브컬처에서 자주 사용되는 파생상품개념의 '굿즈'에 가깝다. 엔터테인먼트산업에서의 '굿즈'는 스타와 관련한 상품산업이 발달한 일본에서 들어온 용어이다.[8] 대게 아이돌가수의 이미지를 활용하여 스티커, 엽서, 컵, 사진집, 야광봉등을 제작하고, 팬들을 대상으로 스타의 이미지를 쉽게 소비하도록 유도하는 물품이다. 이는 해당 아이돌이 소속된 엔터테인먼트회사에서 직접 제작하는 '공식 굿즈'와 스타의 이미지를 재가공하여 팬들이 직접 제작해서 판매, 공유하는 '비공식 굿즈'로 나뉜다.[9] 팬메이드(fan-made)

7) 기묘한 표기이지만 '굿즈'라고 발음한다.
8) 윤수진, 「팬덤 내 청소년의 굿즈(Goods) 제작 활동에 관한 연구: EXO팬들을 중심으로 2016년」, 중앙대학교 사회개발대학원 석사학위논문, 2016, p. 15.
9) 윤수진, 위의 논문, p. 19.

'비공식 굿즈'의 제작 동기원인은 언제나 "공식 굿즈에 마음에 드는 굿즈가 없기에, 직접 제작한다"는 이유가 들어간다. 도안제작, 업체선정, 홍보, 포장판매, 공유, 사후관리까지 모두 개인 혹은 2~3명의 굿즈 제작희망자가 도맡아 진행하는데, 소비자였던 사람이 능동적으로 스타의 이미지 콘텐츠를 재가공하고 생산한다. 이런 '비공식 굿즈'제작은 팬덤문화가 활성화하는 데 기여하며, 엔터테인먼트산업 내 전체 '굿즈'시장의 파이를 넓히는 결과를 만든다. 2015년경부터 우리나라에서도 '공식 굿즈'를 제작하는 엔터테인먼트회사들이 자체 전문 굿즈샵의 상설 운영을 시작하고 있다. 연예인 매니지먼트회사에서 음원과 광고수익 외에 '굿즈'시장의 규모를 확인한 뒤, 이를 본격적으로 생산/관리하는 것이다. 애니메이션산업 역시 일본에서 크게 발달한 것이다. 흔히 서브컬처로 불리는 일본의 애니메이션산업에서는 애니메이션 자체로 얻는 수익보다는 애니메이션에서 파생된 캐릭터를 완구와 피규어로 제작하면서 얻는 '굿즈'시장에서 얻는 수익이 훨씬 더 큰 실정이다. 애니메이션의 제작 초기단계에서부터 굿즈 제작/판매를 용이하게 하기 위해 완구회사가 다양한 요구를 제시하고, 이에 따라 애니메이션의 내용과 콘셉트가 바뀌는 일이 종종 일어난다. 이렇듯 일본의 애니메이션산업에서 원본이라 할 수 있는 애니메이션 자체보다 그 콘텐츠에 등장하는 캐릭터를 적극적으로 '굿즈'로 제작하고 판매하는 시장이 더 큰 영역을 점유하는 상황이다.

한국 미술시장은 2005년경부터 전 세계적인 미술시장 호황에 힘입어 주요 투자대상으로 떠오르며 2007년부터 2008년 동안 급성장하였다. 하지만 미국발 서브프라임 모기지의 부실관리로부터 시작된 전 세계적 경기침체로 인해 세계경제와 한국 경제가 급속히 후퇴하면서 국내 미술시장의 침체 또한 가속되었다.[10] 미술시장이 침체되면서 시장의 1차 공급을 매개하는 갤러리는 2009년 이후 평균 채용 인력이 3.4명

에 불과해 실질적으로 개인사업 수준의 소규모 운영으로 축소되기도 했다.[11] 이렇게 자본의 유입이 급속히 줄어들며, 미술계 역시 전반적인 침체를 겪으며 자연스럽게 신진작가들이 작업을 선보일 기회 역시 줄어드는 상황으로 이어지게 되었다.

2007~2008년 대학교의 졸업전시 분위기만 해도 소위 '유행'하는 회화작업들이 위용을 과시하며 벽에 걸려있고, 그 앞에 졸업생의 명함을 비치해두는 것이 익숙한 풍경이었다. 어느 갤러리가 졸업전시에 출품했던 졸업생 누군가의 작업을 샀다거나, 전속 작가 제안을 받았다는 이야기가 심심치 않게 들려오던 시절이 있었다. 하지만 경기침체 이후로 미술작업 거래는 눈에 띄게 끊기고, 갤러리들 역시 몸집을 줄이며 위와 같은 에피소드들은 먼 옛날이야기가 되었다. 미술시장과 제도권에 발탁될 기회가 눈에 띄게 줄고, 젊은 작가들은 제도권에 대한 상황은 전혀 고려하지 못한 채, 자신이 놓인 눈앞의 현실적인 상황에만 집중하여 작업을 이어가게 된다.

젊은 작가들의 눈앞에 펼쳐진 상황은 다음과 같았다. 당장 매해 쏟아져 나오는 미대졸업생 수에 비해 월등히 적은 공모와 전시 기회, 작업을 시험해보고 보관할 수 있는 공간의 부재, 여러 가지 제도적 문제점이 빠른 시일 내에 해결될 기미가 보이지 않는 전망 등. 이런 상황이 장기화되며 급기야 신생 공간이라는 상황이 생겨나게 되고, 작가들은 한동안 그곳에서 자신의 작업을 실험했다. 하지만 여기서 작가들은 대부분 '판매'라는 상황을 전혀 염두에 두지 않았다. 비단 판매하기 어려운 형식의 작업뿐만 아니라, 미술시장에서 가장 흔한 매체인 회화에

10) 서진수, 「한국 미술시장과 경기변동」, 『현대미술학 논문집』, 현대미술학회, 제13호, 2009, p. 297.
11) 김보경, 「한국미술시장 현황 및 투자가능성에 대한 연구」, 중앙대학교 예술대학원 석사학위논문, 2012, p. 42.

집중하는 작가들마저 자신의 작업을 판매할 수 있다는 생각 자체를 전혀 하지 않는 경우가 부지기수였다. 그리고 실제로 '판매'라는 상황을 경험하는 것은 하늘의 별따기나 다름없었다.

그런 상황에서 애초에 작업맥락을 대중문화와 소비사회에 두고 있거나, 작가로서의 생존 방식과 작품판매라는 방법에 대해 고민하는 작가들이 있었다. 그 중에 '반지하'를 관리하던 돈선필, 박현정 작가는 서브컬처에서 널리 사용되던 '굿즈'라는 단어의 맥락을 가져와 작가 본인과 주변 동료들의 작업을 판매할 수 있는 작은 플랫폼을 실험해보기 시작했다. "동시대의 미술품, 작업의 부산물, 소량의 에디션과 기묘한 소품을 총칭"[12]하여 '굿즈'를 느슨하게 정의해두고, '반지하' 공간 옆에 작은 매대를 둔 채 입고된 작업의 정보를 'g8ds' 텀블러 페이지에 천천히 업데이트해왔다. 그러던 와중에 2014년 말 몇몇 신생 공간을 운영하는 작가들이 'g8ds'에서 실험하던 '굿즈'의 태도를 가지고 아트페어 형식의 큰 행사를 만들어보자고 의견을 모았다. 그리고 면식이 없던 다른 신생 공간의 운영자들을 찾아 함께 행사를 만들어보자고 제안해나갔던 것이 〈굿-즈〉의 출발점이었다.

이처럼 〈굿-즈〉의 출발점을 살펴볼 때, '신생 공간'으로 불리던 공간들이 등장하는 상황이 선행한다. '신생 공간'의 등장은 기존의 제도권에서 충족해주길 기다리다 지쳐, 젊은 작가들이 직접 플랫폼을 만들어내는 상황이었다. 이때 〈굿-즈〉는 겨우 공간을 만들어 전시를 이어가던 작가들에게, 작가 활동의 지속성이라는 문제를 던졌다. 아무것도 할 수 없었기에 무리하여 직접 공간을 만들었지만, 같은 방식으로는 언제까지나 지속할 수 없을 것이 뻔했다. 신생 공간의 운영방식은 순환구조 없이 일방향으로 쏟아 넣기만 하기에, 언젠가는 체력이나 자

12) http://g8ds.tumblr.com/about

본, 또는 의지가 소진될 것이다. 따라서 작업 활동을 또 다른 작업으로 이어나가기 위해 작가로서 경제 활동의 가능성을 고민해야하는 것이다. 하지만 당장 기존의 미술시장이 얼마나 활발히 작동할지 알 수 없고, 자신의 작업을 바로 판매할 길이 보이지 않기에, 또 다른 길을 생각해봐야 하는 것이다. 이때 판매하기 용이한 파생물을 제작한다는 '굿즈'의 방식을 적용할 수 있다. 판매하기 용이하다는 것은 바꿔 말해 구입하기 용이하다는 뜻이기도 하고, 구입하기 용이하다는 것은 운반하고 소장하기 편리한 정도의 크기와 부담스럽지 않은 가격대의 상품이라는 뜻으로 볼 수 있다. 그리고 운반/소장의 용이함과 적절한 가격대의 미술상품이 등장함으로써 지금까지 미술시장에 개입하지 않았던 새로운 소비자층을 발굴해낼 수 있다는 의미이기도 하다. 새로운 소비자층이 등장하여 안정적으로 정착된다면, 일종의 마이너(minor) 미술시장이 형성되고 그 안에 일정한 선순환구조를 만들어낼 수 있을 것이다. 하지만 그러한 선순환구조가 문제없이 형성될지, 연결된 선만 만들어지고 누군가는 그 선을 지탱하기 위해 과도한 에너지를 투입해야하는 상황이 발생할지 알 수 없다.

그럼에도 현재의 상황에서 멍하니 있을 수 없다. '굿즈'라는 단어의 상황은 기본적으로 엔터테인먼트산업이나 애니메이션산업에서 사용되는 굿즈의 개념을 빌려 온다. 하지만 당연하게도 성격이 전혀 다른 시장에 대입할 경우 유격이 발생하기에, 이 개념을 날 것 그대로 가져오지 않고, 느슨하게 적용하는 방식을 고려할 수 있다. 실제로 예술작품이 자본주의사회의 맥락에서 생산되고, 그것이 일정한 시장가치로 환원되는 순간, 작품은 상품이 되는 상황을 벗어날 수 없다. 작가의 치열한 작업맥락 하에 전시장에 놓인 작업이든, 아트페어 판매부스에 가격과 함께 진열된 작업이든 미술시장의 시스템에 포섭되면 그 물건은 '미술 상품'이 된다. '굿즈'라는 단어를 사용하다보면 결국에 미술상

품(작품)도 넓게 '굿즈'라 부를 수 있는 시점에 다다르게 된다. 중요한 것은 '굿즈'의 정의를 어떻게 내리고 한정할지 고민하는 것 보다, '신생 공간'이라는 상황에서 발생한 '굿즈라는 태도'를 어떻게 가져가야 할지 고민하는 것이다.

3. '굿즈'의 양상들

미술의 '굿즈' 중 가장 친숙한 것은 박물관과 미술관 기념품점에서 흔히 볼 수 있는 기념품이 있다. 이 기념품은 대개 전시되어 있는 작품의 이미지를 머그컵, 볼펜, 우산, 공책 등의 물건의 표면에 전사(轉寫)한 것들이다. 원래의 작품이 가지고 있던 의미와 의도는 탈각된 채, 작품의 이미지스킨만을 따로 떼어낸 뒤, 작은 물건에 그 이미지스킨을 덧씌우는 식이다. 전시를 관람한 관객, 원래의 작업을 익히 알고 있는 관객들은 작품을 관람했었다는 경험을 기념하기 위해, 혹은 그러한 작업이미지 상품을 소비하고 선물하기 위해 기념품을 구입한다. 기존의 작업 의도와 파생된 결과물이 전혀 다른 맥락을 가지고, 얇은 이미지스킨의 유사함이라는 공통분모만 지닐 경우, 이를 미술의 맥락은 거의 사라진 가장 낮은 단계의 '굿즈'라 할 수 있다.

〈굿-즈〉의 기획팀은 참여 작가들에게 가능하면 위와 같은 단순한 이미지소비만을 염두에 둔 기념품 굿즈보다는 자신의 작업맥락에 부합하는 '굿즈' 혹은 작업을 〈굿-즈〉에 출품하길 요청했다. 단순 기념품으로서의 굿즈는 기존의 작업의 맥락과 완전히 다르기에 작업과 굿즈를 완벽히 분리할 수 있다. 하지만 기존 작품의 직접적인 후속작업은 아니더라도, 작업의 맥락에 부합하기에 작품과 굿즈의 경계를 가르기에는 애매한 '굿즈'도 있다. 이는 일종의 비-사이드(B-side)작업이라고 부를 수도 있을 것이다. 하지만 여기서 중요한 점은 '판매하기 용이한 결과물'로서의 작업-굿즈이다. 〈굿-즈 2015〉에 출품되었던 작업

들을 거칠게 분류를 해보자면 다음과 같다.

3-1. 작가가 평소에 공개하던 작업 그대로를 가져온 경우

이는 앞서 서술한 '굿즈'에 대한 설명과 〈굿-즈〉 기획팀의 제안에 명확하게 부합한다고 볼 수는 없지만, 작가에 따라 〈굿-즈〉라는 플랫폼을 단체전의 형식에 더 가깝게 이해하거나, 기존의 작품 그대로라도 판매하기에 어려움이 없다고 판단한 경우일 것이다. 혹은 원래 작업의 맥락이 '굿즈'의 상황에 부합한 작가들이 있다. 가령 장지우 작가[도판5]의 '지우맨 프로젝트'에 해당하는 작업이 그것이다. 작가는 '지우맨 프로젝트'에서 특수촬영영상물(이하 특촬물)의 클리셰와 특촬물산업에 깊게 개입한 굿즈산업의 메커니즘을 적극적으로 차용하여 작업을 전개해나간다. 그러한 결과물로 장지우는 지우맨을 연기하는 퍼포먼스와 영상작업을 하는 와중에 주요한 맥락으로 부채, 피규어, 프린트티셔츠, 포스터 같은 굿즈를 만들어낸다. 이는 장지우작가의 개인전에서 전시하고 판매했던 작업들을 그대로 〈굿-즈〉에 가져와도 문제없는 작업형식이다.

3-2. 기존의 작품과 같은 맥락이지만, 판매에 용이하게 변형한 작업들

윤향로 작가[도판6, 7]는 자신의 'Flatten'작업 시리즈와 출판만화 속 이펙트드로잉을 중첩하는 작업시리즈를 〈굿-즈〉한정판으로, 작은 크기의 '굿즈 에디션'을 제작하였다. 작은 크기의 에디션은 자연스럽게 작가가 기존에 제작했던 원본 작업들의 '굿즈'가 되고, 행사 한정으로 제작된 에디션은 '굿즈'의 소장가치를 높이게 된다.

호상근 작가는 자신의 원본 드로잉을 액자로 제작하여 판매하는 한편, 이전에 제작했던 엽서 굿즈를 행사장에서 직접 재가공하며 판매했다. 엽서에는 작가가 드로잉했던 인물, 주차금지 표지판 등이 프린트

되어있다. 호상근 작가는 엽서의 도상을 따라 가위질하고, 같은 도상을 겹겹이 붙이거나 다른 엽서에 콜라주로 합성하는 방식으로 그림을 전혀 다른 상황으로 직접 만들어내었다. 관객들에게 상황을 주문받기도 하고, 자신이 마음에 드는 모양으로 따로 제작하기도 하며, 프린트된 드로잉이자 일종의 얕은 부조오브제처럼 '굿즈'를 만들었다.

김정태 작가[도판8]는 태블릿을 통하여 모니터로 볼 수 있는 드로잉을 주로 제작한다. 이때 작업의 원본 결과물은 디지털파일이라 할 수 있고, 작업을 감상하는 최적의 환경은 모니터이다. 하지만 디지털파일과 모니터로 감상하는 방식은 판매에 적합하지 않기에, 김정태 작가의 드로잉은 다양한 형식으로 프린트 되어 '굿즈'로 나타날 수 있다. 〈굿-즈〉에서 작가는 대량생산된 드로잉 포스터와 디아섹을 준비하였다.

이수경 작가는 자신의 드로잉 작업을 사이즈 별로 분류해 액자로 마감한 뒤, 이를 마치 LP레코드판을 전시하듯, 장터에 헌책을 전시하듯 선보였다. 또한 기존의 봉제 오브제작업을 판매에 용이한 크기로 선별하고, 작은 프로필사진 드로잉을 판매하여 그 그림의 디지털파일도 소비자-관객에게 함께 전달하기도 하였다.

3-3. 기존의 작업맥락에 '판매'의 맥락을 적극적으로 도입한 작업들

홍철기 작가는 평소 스마트폰에 달린 카메라로 사진작업을 진행해왔다. 스마트폰 카메라가 지닌 조작과 저장의 용이함, 그리고 사진이미지 전송의 가벼움에 매료되어 여러 가지 시도를 했다. 그러한 맥락에서 작가는 길에서 나누어주는 홍보용 휴지를 아주 가볍고 쉽지만, 때로는 정말 절실하고 필요한 매체로 상정하여 자신의 사진을 그 위에 프린트하고, 대량생산하였다.

박보마 작가는 fldjf스튜디오라는 가상의 스튜디오를 운영하며 평면, 웹, 영상, 퍼포먼스작업을 진행해왔다. 작업의 결과물을 대부분 알

쏭달쏭한 문구와 이미지로 스튜디오를 홍보하는 광고이미지로 나타났다. 〈굿-즈〉에서 박보마는 fldjf스튜디오의 이름으로 검은 물과 프린트물을 판매하면서, fldjf스튜디오를 홍보하는 퍼포먼스를 진행했다.

노상호 작가[도판9]는 성실한 화가로 분하여 엄청난 양의 이미지를 생산한다. 그리고 이를 다시 SNS에 흩뿌리고, 돌아오는 피드백에 맞추어 작업을 진행하고 그림의 원본과 재생산물을 통해 그림의 가격이라는 상황을 실험한다. 노상호 작가는 〈굿-즈〉에서 자신의 대형페인팅을 가져와 관객들로 하여금 마음에 드는 부분을 정사각형틀 만큼씩 떼서 판매했다. 이는 마치 인스타그램에서 팔로워들이 마음에 드는 부분만을 언급하고 소비하는 모습과 닮았다. 그 외에도 찍어내듯 그려내는 많은 양의 재생산물을 〈굿-즈〉 행사장에서 싼 가격에 적극 판매하기도 했다.

김웅현 작가[도판10, 11]는 실재와 가상을 얼기설기 엮어 영상, 설치물, 퍼포먼스로 제시하는 작업을 해왔다. 〈굿-즈〉에서는 〈헬 보바인과 포니〉라는 작가의 신작 작업 1부를 그대로 가져와 마치 백정처럼 모형 소를 해체하는 퍼포먼스를 통해 소의 부위별 고기오브제를 판매하였다. 이는 2016년 웨스트웨어하우스(West Warehouse)에서 진행한 개인전 〈헬 보바인과 포니〉 2부로 이어지게 된다.

3-4. 기존의 작업과 전혀 다른 형식으로의 비사이드(B-side)작업들

백경호 작가는 다양한 매체 속에 흘러 다니는 이미지들을 자신의 캔버스 속에 붓질로 합성해내어 잡아 두는 작업을 진행하는 페인터이다. 하지만 〈굿-즈〉에서 작가는 의릉의 피규어를 제작하고 다양한 방식으로 채색한 것들을 판매하였다. 이는 자신의 생활환경에서 쉽게 목격하는 이미지를 다시 붓질이라는 행위로 구현해내는 작업을 기묘하게 입체화 시킨 굿즈이다.

이우성 작가[도판12, 13]는 사각의 캔버스 혹은 걸개로 기능할 수 있는 캔버스에 묵묵히 그림을 그려온 페인터이다. 〈굿-즈〉에서 이우성 작가는 수박모양의 작은 판을 세워 씨 없는 수박을 그리거나, 원통오브제를 만들어 나뭇결무늬를 만화적으로 채색하여 판매했다. 이는 종종 작가의 그림에 무심하게 등장하던 소재가 물화된 것이기도 하고, 어쨌든 매끈한 오브제의 표면에 그려 넣은 그림이기도 했다.

4. 〈굿-즈〉의 한계와 의의

이 외에도 80팀의 참여 작가들 모두 나름의 다양한 시도를 했고, 〈굿-즈〉는 행사기간이었던 5일 동안 결과적으로 총 5800명의 관객과 총 매출 1억3천만 원이라는 적지 않은 정량적 성과를 내었다. 행사기간 동안 왁자지껄한 분위기와 적지 않아 보이는 숫자들은 일견 〈굿-즈〉가 대성공한 행사처럼 보이게 한다. 하지만 실상 〈굿-즈〉는 행사 형식상 최대치로 보이는 흥행과 판매수익이 있었음에도, 실질적으로 참여 작가들에게 경제적으로 별 도움이 되지 못했다. 단순 산술적으로도 총매출을 참여 작가 80팀으로 나누고, 이를 다시 5일로 나누게 되면 325,000원이 나오게 된다. 참여 작가 한 팀 당 행사 하루에 평균 약 30만원을 번 샘인데, 이는 짧으면 3개월 길면 5개월 동안 작업을 준비한 작가의 노력과 행사장에 직접 나와 관객들에게 작업을 설명하며 판매한 업무량에 비하면 소득이라고 보기 어려운 수치이다. 작업의 단순 노동량 계산만으로도 소득이라 부르기 힘든 결과가 나왔기에, 〈굿-즈〉는 성공적인 미술장터였다고 볼 수 없다.

또한 행사에 찾아온 관객들이 많은 작품을 구입한 것은 대단히 고무적인 일이지만, 대다수의 관객들이 행사분위기에 휩쓸려 충동적으로 작업을 구입하는 빈도가 높았다. 다시 말하자면, 작업을 구입한 관객이 작업에 대해 충분히 이해나 숙고하지 못한 채로 작업을 사고, 이

를 자신의 사적 공간에 두게 되는 것이다. 미술작품은 대부분 기본적으로 무용한 것이기에 작업에 대한 이해와 호감이 없다면, 방에 뜬금없이 놓이게 되는 돌멩이나 신문지조각과 다름없게 된다. 이는 행사 다음날 잠에서 깬 관객이 자신이 구입해온 작업을 홀대하는 결과로 이어지고, 애써 만들어낸 작업이 방안에서 홀대받는 상황은 결국 작가에게도 좋을 것이 없을 것이다.

그리고 결정적으로 〈굿-즈〉는 기획진과 운영진에 대한 정당한 보수가 불가능한 구조로 진행되었었다. 이는 마치 신생 공간의 운영자들이 자신의 체력, 시간, 자본을 모두 투입하여 간신히 행사를 만들고 공간을 지탱하는 양상과 거의 동일하다. 순환 없이 쏟아 넣기만 하다가 결국 언젠가는 소진될 방법이고, 같은 방식으로 운영해야만 성사될 행사라면 다시 열릴 필요가 없는 것이다. 〈굿-즈〉의 기획진과 운영진은 모두 작가와 기획자로 각자의 작업과 프로젝트를 진행하고, 나름의 삶이 있는데, 젊은 미술인 30여 명의 삶을 매번 행사에 '갈아 넣는' 비정상적인 운영방식으로는 대형행사를 반복/지속할 수 없다.

그럼에도 〈굿-즈〉는 "작품을 판다"는 기본적인 고민조차 해보지 못했던 많은 젊은 작가에게 자신의 작업을 '판매하는 경험'을 제공했다. 젊은 작가 대부분은 자신의 작업세계를 이리저리 시험해보고 확장해나가는 단계에 서있다. 그때 미술계에서 작업 활동을 지속해나가기 위해 기본적인 방법 중 하나인 작품판매에 대한 상황을 전혀 고려하지 않는다는 점은 매우 안타까운 현실이다. 누군가 관심을 가지고 자신의 작품을 구매한다는 경험은 작가에게 작업 활동을 다음 단계로 연결하고 지속할 수 있도록 하는, 작업의 기본조건을 순환시킬 수 있는 가능성을 열게 하는 것이다. '굿즈'라는 태도는 자신의 작업을 맥락을 해치지 않는 범위 내에서 작업 활동을 지속해나갈 수 있는 방법에 대한 고민 중 하나라는 점에서 긍정적이다.

또한 적지 않은 관객들은 처음으로 '미술품을 구매하는 경험'을 얻을 수 있었다. 평소 미술에 관심 있었던 관객이라 하더라도 대부분 미술작품을 산다는 것은 부자나 전문 콜렉터의 영역이라 생각한다. 마음에 드는 어떤 작품을 자신의 사적 공간으로 가져와 계속 감상하고 싶다는 생각은 자연스럽게 작품구매에 대한 고민으로 연결될 수 있어야 한다. 막연히 비쌀 것이라고 예상하고, 마음에 드는 작품을 어디서 어떻게 구매해야 되는지 전혀 모르고 있었던 관객들은 〈굿-즈〉를 기회삼아 처음으로 작가의 작업을 직접 구매해보는 경험을 하게 된 것이다. 대단한 콜렉터가 아니라도 "나도 작업을 구매할 수 있다"는 생각은 잠재적인 미술 소비자층을 개발한 것이고, 미술을 더욱 더 가까이 즐기는 방식을 터득한 관객층을 만들어 낸 것이다. 이렇게 판매를 고민하는 젊은 작가, 구매를 고려할 수 있는 관객이라는 풀이 서울의 미술현장에서 형성되었다는 것은 대단히 고무적인 일이다.

Ⅲ. 나가며, 〈굿-즈 2015〉 그 다음

'판매를 경험해본 젊은 작가', 기존의 대형 콜렉터가 아닌 '미술품 구매를 경험해본 관객'이라는 새로운 풀의 발견은 〈굿-즈〉의 큰 성과이다. 신생 공간의 활동에서 공간 운영진들의 힘이 모두 소진되기 전 '굿즈'라는 태도를 매개로 만들어낸 큰 행사는 2015년 당시 시기적절했고 효과적이었다. 〈굿-즈〉를 다시 개최할 수는 없지만, '굿즈'라는 태도에서 발견했던 가능성은 여전히 가능성으로 남아있다. 2016년에는 〈굿-즈〉가 아니라 각기 다른 방식으로 '굿즈'라는 태도에 접근한 3가지 기획이 있었다.

〈굿-즈〉에 참여했었던 신생 공간인 '지금여기'의 운영진과 젊은 사

진가들이 모여 〈더 스크랩〉이라는 행사를 기획했다. "새로운 타입의 사진 전시/판매 플랫폼"을 표방한 〈더 스크랩〉은 신설동의 빈 건물 하나를 빌려 3일 동안, 작가 103명(팀)이 생산한 사진 1,000여 점을 전시/판매했다. 사진은 모두 A4사이즈, C-프린트로 동일하게 인화/프린트한 뒤, 작가의 이름이나 작품의 제목을 공개하지 않은 채로 전시하였다. 디스플레이는 작가들이 사진 인화/프린트를 위해 제출한 사진의 원본 파일의 크기에 따라 오름차순으로 전시되었다. 이는 마치 작가들의 사진파일을 저장한 폴더를 파일크기순으로 정렬해둔 썸네일을 현실에 그대로 출력한 것처럼 보인다. 관객-소비자들은 똑같은 크기의 천여 점의 사진을 작가 정보 없이 관람하며, 이미지 자체만으로 판단하여 구입할 사진을 고르게 된다. 관객은 수많은 이미지-사진 속에서 심혈을 기울여 몇 장을 고른 뒤, 구입할 때야 사진의 작가를 확인할 수 있다. 익명의 이미지를 판매했던 〈더 스크랩〉은 모든 수익을 참여 작가 수대로 1/n로 나눈다고 한다. 이러한 수익분배방식은 페어의 또 다른 실험이 될 것이다.

〈취미가〉는 지속가능함으로 목표로 작가들의 작업을 소개하고 판매할 수 있는 플랫폼이다. 이는 'g8ds'의 작은 시도를 연장하여, 본격적으로 실험해보는 작업이라 할 수 있다. 〈취미가〉는 일종의 의류 편집숍의 운영방식을 차용하여, 시즌별로 일정한 작가들과 협의하여 작업, 혹은 굿즈를 입점하여 상설 전시한다. 성산동의 넓지 않은 공간을 '스튜디오 파이'와 공유하기에, 자연스럽게 크기가 크지 않은 작업들을 수용하고 다룬다. 비교적 적당한 가격대에 크지 않은 작품들 위주를 다루며, 〈굿-즈〉에서 발견된 새로운 미술소비자-관객층이 지속적으로 작품을 구입하기를 기대한다. 또한 판매 공간에만 머무르지 않고, 작가들의 작업을 소개하는 공간을 따로 운영하며 다양한 프로젝트를 진행한다.

〈퍼폼 2016〉은 퍼포먼스작가들의 작업을 공개하고 이를 마켓에서 유통 가능한 형식으로 실험할 수 있는 플랫폼을 지향한다. 2016년 12월말 우정국에서 열린 〈퍼폼 2016〉은 3일 동안 10팀의 퍼포먼스 프로그램을 연속으로 상연하고, 각각의 프로그램의 입장료를 예매/현매로 판매했다. 각 프로그램의 입장권 예매는 텀블벅을 통해 진행되었는데, 텀블벅 후원 페이지의 특성상 프로그램의 설명, 리워드 설명을 통해 자연스럽게 작가 소개와 홍보를 진행하며, 입장권 외에도 〈퍼폼 2016〉에 후원하기에 용이한 방법을 사용했다. 또한 입장권 판매부스 옆 대기실에는 〈퍼폼 2016〉에 참여하는 작가들의 굿즈를 상시로 전시해두어, 퍼포먼스를 기다리던 관객이 자연스럽게 구매하는 형식으로 이어질 수 있도록 했다.

〈굿-즈〉가 겉으로 보기에 성공적이었기 때문인지 미술장터를 지원하는 사업의 수는 늘어났지만, 실질적으로 한국 미술현장 전체 미술시장을 활성화하는 등의 결정적인 역할은 하지 못하는 실정이다. 중간중간 새로운 미술 공간들이 생겨나고 있긴 하지만, 〈굿-즈〉에 참여했거나 비슷한 시기에 열었던 신생 공간들은 그 힘을 소진하며 점차 문을 닫고 있다. 이는 예정된 수순인 것이다. 신생 공간의 대부분은 작가가 시작하고 운영하던 곳이었고, 작가는 자신의 작업에 들어가야 할 시간과 노력, 자본을 할애하여 공간을 돌리고 있었다. 여기서 작가가 투입하는 유무형의 투자는 공간 밖이나 제도권에서 공급하거나, 다시 작가에게 돌아오는 선순환구조 따위 없이, 말 그대로 작가 자신이 제 살을 깎아가며 지탱해온 것이다. 젊은 작가들에게 기회를 열고 있는 전시 공간이나, 작업을 판매하고 이를 관리하는 등의 일은 사실 건강한 씬(scene)이라면 제도권 내에서 해결이 가능할 것이다.

신생 공간의 '신생'은 (당연히) 더 이상 새로움을 지칭하는 말이 아니다. 2014년을 전후한 상황에서 불거져 나온 일종의 징후이자 결과

물이다. 새로운 '신생'이 아닌 그 당시 같은 맥락에서 등장했던 미술 플랫폼들을 느슨하게 지칭하는 고유명사인 것이다. 그러한 신생 공간들은 이제 하나둘씩 문을 닫고 있고, 몇몇은 또 다른 시도를 모색하고, 몇몇은 힘이 빠져 미술계 밖으로 벗어나기도 한다. 개인이 무리하여 공적 공간을 자꾸만 만들어내는 비정상적인 상황을 타계하기 위해서는, 미술시장을 비롯하여 제도권 기관들의 유연한 변화와 노력이 필요하다. 그때까지 젊은 작가, 기획자들은 계속해서 자신들을 깎아가며 이런저런 시도를 반복할 것이다. 그것을 언제까지 지속할 수 있을지는 모르지만 말이다.

■ 참고문헌

단행본

강정석, 「서울의 인스턴스 던전들」, 『메타유니버스: 2000년대 한국미술의 세대, 지역, 공간, 매체』, 미디어버스, 2015.

윤원화, 『1002번째 밤: 2010년대 서울의 미술들』, 워크룸프레스, 2016.

굿-즈 기획팀, 『굿-즈 2015 도록』, 굿-즈, 2015

서울시립미술관, 『서울바벨 전시 도록』, 서울시립미술관, 2016.

논문

김보경, 「한국미술시장 현황 및 투자가능성에 대한 연구」, 중앙대학교 예술대학원 석사학위논문, 2012.

서진수, 「한국 미술시장과 경기변동」, 『현대미술학 논문집』, 현대미술학회, 제13호, 2009.

신혜영, 「스스로 '움직이는'미술가들 – 자립적 미술 신생공간 주체들의 생활 경험과 예술 실천 연구」, 『한국언론정보학보』, 한국언론정보학회, 제76호, 2016.

윤수진, 「팬덤 내 청소년의 굿즈(Goods) 제작 활동에 관한 연구: EXO팬들을 중심으로」, 중앙대학교 사회개발대학원 석사학위논문, 2016.

연구자료집

미술생산자모임, 『미술생산자모임 2차 자료집』, 미술생산자모임, 2015

잡지 및 정기간행물

권시우, 「신생공간 유저들을 위한 오픈베타서비스」, 『미술세계』, 12월호, 2016.

백승혁, 「일본 애니메이션 산업의 비즈니스 모델에 관한 조사연구」, 『KOCCA포커스』, 한국콘텐츠진흥원, 제21호, 2010.

백지홍, 「〈굿-즈〉에 엮는 몇 가지 생각들」, 『미술세계』, 11월호, 2015.

신혜영, 「〈굿-즈〉 지속가능한 구조를 위한 작은 움직임」, 『월간미술』 11월호,

2015.
임근준, 「폐허에서 다시, 큐레이터의 도전」, 『한겨레21』, 한겨레신문사, 제986호, 2013.
탁영준, 「오늘의 살롱 2015, 굿-즈: 청년작가들, 미술장터에 '나서다」, 『아트인컬쳐』, 11월호, 2015.
편집팀, 「20161025좌담회」, 『미술세계』, 12월호, 2016.
편집팀, 「interview: 신생공간에 묻다」, 『미술세계』, 12월호, 2016.
홍태림, 「신생공간, 휘발하지 않는 것」, 『미술세계』, 12월호, 2016.

기타

권시우, 「2015 ~ 2015: 「메타 유니버스」로부터 루프(Loop)」, 『집단오찬』, 2015. (http://jipdanochan.com/entry/2015-2015-「메타-유니버스」로부터-루프Loop)
권시우, 「공간(들)의 파산, 통로로써의 '던전(Dungeon)'」, 『집단오찬』, 2015. (http://jipdanochan.com/entry/공간들의-파산-통로로써의-'던전Dungeon')
권시우, 「[흑화된 A의 이야기]- '신생'공간이라는 허명」, 『집단오찬』, 2015. (http://jipdanochan.com/entry/흑화된-A의-이야기-'신생'공간이라는-허명)
윤율리, 「하나의 유령이 미술을 배회하고 있다」, 『반지하텍스트』, 2015. (http://vanziha.tumblr.com/tagged/text)

■ 도판



〔도판 1〕



〔도판 2〕



〔도판 3〕



〔도판 4〕



〔도판 5〕



〔도판 6, 7〕



〔도판 8〕

〔도판1〕
〈굿-즈〉 전시광경, 세종문화회관 예술동, 2015.

〔도판2〕
제4회 〈비디오 릴레이 탄산〉 포스터

〔도판3〕
커먼센터 개관전 〈오늘의 살롱〉 전시광경, 2014.

〔도판4〕
시청각 개관전 〈no mountain high enough〉 전시광경, 2013.

〔도판5〕
장지우 작가 부스, 〈굿-즈〉 전시광경, 세종문화회관 예술동, 2015.

〔도판6, 7〕
윤향로 작가 부스 일부, 〈굿-즈〉 전시광경, 세종문화회관 예술동, 2015.

〔도판8〕
김정태 작가 부스 일부, 〈굿-즈〉 전시광경, 세종문화회관 예술동, 2015.

〔도판9〕
노상호 작가 부스 일부, 〈굿-즈〉 전시광경, 세종문화회관 예술동, 2015.

〔도판10, 11〕
김웅현 작가의 퍼포먼스와 부위별로 판매한 고기 굿즈, 〈굿-즈〉 전시광경, 세종문화회관 예술동, 2015.

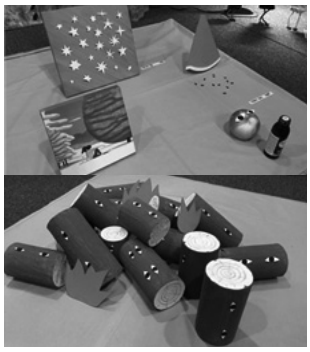
〔도판12, 13〕
이우성 작가 부스 일부, 〈굿-즈〉 전시광경, 세종문화회관 예술동, 2015.



〔도판 9〕



〔도판 10, 11〕



〔도판 12, 13〕

〈시대정신: 내러티브의 구성〉을 위한 리서치

문선아

| 차 례 |

Ⅰ. 들어가며

Ⅱ. 연구의 배경

Ⅲ. 새로운 미디어의 등장과 X세대
1. 컬러TV의 보급
2. VTR의 보급
3. 캠코더의 보급
4. PC와 인터넷의 등장
5. X세대의 출현

Ⅳ. 1970년대~1980년대 초반 출생 작가 연구
1. 박경근
2. 정윤석
3. 최원준

Ⅴ. 박경근, 정윤석, 최원준 작가 작업 분석
1. 파운드 푸티지와 몽타주
2. 다큐멘터리적 구성
3. 다큐멘터리 영화와 영상미디어아트

Ⅵ. 나가며

참고문헌
도판

Ⅰ. 들어가며

'시대정신' 시리즈의 두 번째 전시 〈시대정신: 내러티브의 구성〉(가제)은 첫 번째 전시에서 다룬 1980년 중반부터 1990년 초반에 출생한 작가들(1984~1991년생, 이하 80·90 작가들)로 부터 5년여의 시간을 거슬러 올라가 1970년대부터 1980년대 초반에 출생한 작가들(이하 70·80 작가들)에 주목한다. 첫 전시 세대의 작가들이 보인 현상과 다르게 그 직전 세대라 칭할 수 있는 김아영(1979), 남화연(1977), 노재운(1971), 박경근(1978), 정윤석(1981), 정은영(1974), 최원준(1979) 등은 영상미디어아트에 집중해 작업하면서도, 해당 미디어 안에서 내러티브를 어떻게 구축할 것인가를 고민한다. 또한 파운드 푸티지(Found Footage)를 활용하여 몽타주(Montage)를 구성함으로써 개인사적 기억을 사회사와 연동시킨다.

연구자는 조사 초기에 80·90 작가들의 작업과 경계 지어지는 이 특성들이 상대적으로 인터넷·컴퓨터 문화를 늦게 경험한데서 비롯됐다고 파악했다. 동시대를 살고 있음에도 청소년기 이후에 그 문화를 접했기 때문에 새로운 미디어와 어느 정도 거리를 두고 객관적으로 받아들이게 되며, 따라서 이후 세대처럼 해당 미디어와 일체화되지 않았다고 보았다. 즉, 70·80 작가들은 인터넷·컴퓨터 문화의 영향을 크게 받지 않고 자신이 하고 싶은 이야기를 먼저 설정한 후 미디어를 적절히 이용하기에 여전히 서사성을 추구한다고 생각했다.

그러나 조사를 진행하면서 이 초기 가설이 틀린 것은 아니지만, 시기적으로도 내용적으로도 70·80 작가들에게는 컬러텔레비전(이하 컬러TV)과 가정용 비디오테이프 레코더(Video Tape Recorder, 이하 VTR), 캠코더가 그들의 삶에 보다 강력한 영향을 끼쳤다는 사실을 파악하게 됐다. 사람이 하나의 새로운 미디어를 자신의 정체성을 형성할 만큼

영향을 미치는 주요 미디어로 받아들이고 그 특성을 몸소 체득하는 데는 상품화 기점으로부터 보통 10년 이상의 기간이 걸린다. 따라서 1980년 초반 보급된 해당 미디어들의 특성을 가장 잘 체화하고 문화로서 반영하게 되는 것은, 영·유아기부터 그 보급화의 과정을 겪어온 1980년을 근간해 출생한 사람들인 것이다. 따라서 역으로 해당 시기에 출생한 작가들 작업의 근원을 좇기 위해선 컴퓨터와 인터넷과의 관계를 따져 묻는 것도 중요하지만 컬러TV와 가정용 VTR, 캠코더와의 관계를 더욱 심도 있게 물어야 한다. 이에 연구자는 컬러TV와 가정용 VTR, 캠코더의 등장과 보급 과정, 컴퓨터와 인터넷의 등장과 보급 과정을 함께 살피고 새로운 미디어들이 사회전반에 어떤 영향을 끼쳤는지를 살핀다. 특히, 1990년대에 등장하여 일명 '영상세대'로 불렸던 'X세대'의 등장을 눈여겨봄으로써 70·80 작가들과의 영향관계를 유추해본다.

한편, 70·80 작가들의 영상미디어작업은 사실에 대한 관찰한 기록 아카이브를 바탕으로 내러티브(서사성)에 기반을 두어 이뤄진다는 점에서 자연스럽게 다큐멘터리를 떠올리게 한다. 다큐멘터리는 이음새가 없는 매끈한 서사를 구성한다기보다 여러 컷들의 봉제선을 드러낸 서사 구성의 특징을 지니며, 거리를 두고 현실을 바라본다. 박경근, 정윤석, 최원준은 이 특성들을 공유하면서도 영상미디어아트와 다큐멘터리 영화 장르를 오가며 작업한다는 점에서 뚜렷한 공통점을 보이고 있다. 따라서 연구자는 70·80 작가들 중에서도 이 세 작가의 작업에 집중해 파운드 푸티지와 몽타주를 활용하는 방식을 분석하고, 각각 영화와 영상미디어아트의 구성 방식이 미디어의 차이에 따라 어떻게 달라지는지에 대해 탐구한다.

Ⅱ. 연구의 배경

연구자는 '오늘날의 시대정신(zeitgeist)이 있다면 무엇일까'라는 질문을 갖고 2015년부터 '시대정신' 시리즈를 기획해오고 있다. 지난 수년간 연구해 온 결과 한국 미술계엔 세대 간의 단절이 존재하며, 그 가장 큰 요인은 '서로에 대한 정보 부족'에 있다. 각 세대들은 모든 소통과 링크가 단절된 채 자신의 세상에서만 독백을 하고 있기 때문에, 서로에 대해 별 관심이 없거나 오해하는 경우가 많다. 이로 인해 미술계는 공공의 장을 형성하지 못하고 고립감이 팽배한 채 공회전을 반복한다. 따라서 연구자는 세대를 서로 소개하는 연결고리가 필요하다고 생각했고, 각 세대의 주요 성향을 살펴보는 전시를 '시리즈'라는 형태로 기획했다. 각 전시에서는 특정 세대가 강하게 보이는 현상을 쟁점으로 삼지만 전체 시리즈를 상기할 때 서로가 어떤 생각을 하면서 작업해오고 있는지를 파악할 수 있는 기회를 마련하고자 한 것이다. 그리고 이 파악이 선행될 때 비로소 함께하는 건강한 이벤트나 사유가 생성될 수 있다고 생각했다.

또한 연구자가 결론적으로 지향하는 바는 고전적인 '시대정신(Zeitgeist)' 개념의 해체다. 시대정신이란 과거 특정 시대를 풍미한 감정 상태와 사고 경향, 정신자세나 태도를 일컫는 말로 쓰여 왔다. 이 정신의 형성이 주변 환경과 물질문화, 인터페이스 등에 의해 영향을 받는 것은 물론이다. 헌데 사회가 다각적으로 변모한 오늘날, 과연 시대정신은 하나로 통일 될 수 있는 것인가. 연구자는 오히려 단 하나의 시대정신이 시대를 관통한다기보다 면면을 바꾸며 여러 '시대정신들'이 다발적으로 겹쳐져 세계를 구성한다는 입장을 강조한다. 이를 통해 다면적으로 변해가는 오늘날의 시대를 살펴보고, 미래를 조명하려 한다.

특히, 연구자는 세대별로 다른 태도들이 형성되는 현상을 그들이 향유하는 보편적 미디어의 변화와 평행하게 두고 살펴봄으로써 다름이 형성되는 타당한 근거를 추정하고 사회 기반과 소통구조의 변화에 각 세대가 어떻게 반응하며 살아가고 있는지를 제시하고자 했다. 첫 전시 〈시대정신: 非-사이키델릭; 블루〉는 2016년 5월 23일부터 이태원에 위치한 아마도예술공간에서 약 한 달 간 진행됐다. 이 전시에서는 80·90 작가들의 작업을 '인터넷이후의 예술(포스트인터넷 아트)'의 관점에서 소개했다.

Ⅲ. 새로운 미디어의 등장과 X세대

앞서 밝혔듯, 하나의 새로운 미디어를 자신들의 정체성을 형성할 만큼 영향을 미치는 주요 미디어로 받아들이고 그 특성을 몸소 체득하는 데는 상품화 기점으로부터 보통 10년 이상의 기간이 걸린다. 따라서 70·80 작가들이 주요 미디어로 무엇을 체득했는가를 살피기 위해선 그들이 출생한 1970년대와 1980년대 근간의 미디어 보급 변화를 잘 살펴야한다.

70·80 작가들이 갓 태어나거나 영·유아기였던 1970년 말에서 1980년 초에는 새로운 영상미디어들이 등장함에 따라 '가정용 비디오 기기'라는 말이 통용되기 시작했다. 컬러TV와 VTR, 캠코더로 대표되는 이 영상미디어들은 사회에 전반에 걸쳐 새로운 문화를 형성하는데 큰 영향력을 행사했을 뿐만 아니라 이 글이 다루고자하는 세대와 접점이 많은 X세대라고 불리는 새로운 세대를 탄생시키기도 했다.

문화 전반이 변동하면서, 70·80 작가들은 어린 시절부터 비디오 기기들을 자신들의 정체성을 구성하는 주요 미디어로 받아들였으며 일

명 '비디오 문화'를 공유하고 이를 체화한 것으로 파악된다. 영상 노출 빈도수가 높아 문자 미디어보다 영상미디어에 익숙한 이들은 자신이 직접 촬영하고 편집하여 볼 수 있다는 가능성을 늘 체험해왔으며, 다양한 프로그램들을 경험하면서 누적되어온 심화된 문화 감수성을 공유한다.

실제로 이 글이 연구대상으로 삼고 있는 박경근은 어린 시절 해외와 한국을 오가며 생활했다. 그는 인터뷰에서 "캠코더를 이용하여 동생이 덩크슛을 하는 것처럼 편집해 촬영했다"는 등 캠코더로 영상 만들기를 즐겼고, 1990년대 방영된 "〈맥가이버〉 등의 프로그램을 즐겨봤다"[1]고 밝힌 바 있다. 최원준 역시 "아주 어렸을 적부터 집에 컬러TV와 VTR이 있었고, 1990년대 방영된 〈경찰청 사람들〉 등 팩션(faction) 프로그램을 즐겨보기도 했다"[2]고 밝혔다. 연구자는 이러한 경험들이 이후 70·80 작가들이 이후 성인이 된 후 영상미디어를 주로 사용하면서 몽타주나 다큐멘터리적 영상을 통해 내러티브를 구성해가며 작업을 하는 데 많은 영향을 미쳤으리라 파악한다.

한편, 70·80 작가들이 10대~20대이던 1990년대에 보편화된 컴퓨터와 인터넷 역시 이 세대에 영향을 끼친 사실은 부인할 수 없다. 일찍이 제이 데이비드 볼터(Jay David Bolter)와 리처드 그루신(Richard Grusin)은 공동저서 『재매개: 뉴미디어의 계보학(Remediation: Understanding New Media)』(1998)에서 미디어간의 유의미한 지점을 건드린다. 이들이 말하는 '재매개화'는 이중의 매개화가 이루어지는 현상으로 특정 미디어를 매개로 전달되던 메시지가 또 다른 미디어를 통해 또 한 번 매개되는 것을 의미한다. 하나의 미디어가 미디어로서 존재하기 위해서는 다른 미디어를 요구하므로 미디어는 서로를 필

1) 2016년 11월 25일 박경근 작가 인터뷰
2) 2016년 11월 26일 최원준 작가 인터뷰

요로 한다는 전제가 재매개화의 출발점이다. 즉, 라디오, TV, 영화, 컴퓨터, 인터넷 등은 서로를 재매개하면서 공존하고 있다는 것이다.[3] 이제 연구자는 컴퓨터와 인터넷이라는 새로운 미디어가 등장했음에도 기존 VTR 미디어가 사라지지 않고 각각 아카이브적 특성과 서사성을 포함한 영상적 특성을 서로 재매개하고 공유해왔다고 파악한다. 그리고 이런 혼재성은 70·80 작가들의 작업에서 고스란히 드러난다. 다만 70·80 작가들은 청소년기 이후에 컴퓨터와 인터넷을 접했기 때문에 이 미디어를 비교적 객관적으로 받아들였으며, 따라서 비디오 문화에 가까운 특성을 주(main)로 삼아 인터넷 문화의 특성을 도구적으로 공유한다. 최원준은 이와 관련하여 "컴퓨터와 인터넷이 없었다면 리서치에 너무 많은 시간이 걸렸을 것"[4]이라고 밝히기도 했다.

Ⅲ장에서는 70·80 작가들에 크게 영향을 미친 비디오 기기들(컬러 TV와 VTR, 캠코더)의 등장과 1980년대 보급 과정을 살피고, 1990년대 맹아로 존재하던 컴퓨터와 인터넷의 등장 역시 병렬시키겠다. 또, 이를 기반으로 1990년대 화려하게 등장했던 'X세대'를 살펴봄으로써 비디오 기기-컴퓨터와 인터넷-X세대-70·80 작가들 간의 영향관계를 파악하겠다.

1. 컬러TV의 보급

1920년 초 미국의 젠킨스(Jenkins)가 최초로 '텔레비전 전송 장치'의 특허를 신청한 이래로 전 세계적으로 다양한 실험이 진행됐고, 1936년 영국 방송사 BBC는 존 로지 베어드(John Logie Baird)가 개발한 시스템을 사용하여 세계에서 최초로 정규 흑백텔레비전(이하 흑백

3) 제이 데이비드 볼터, 리처드 그루신, 이재현 역, 『재매개: 뉴미디어의 계보학』, 커뮤니케이션북스, 2006, pp. 52-61.
4) 2016년 11월 26일 최원준 작가 인터뷰

TV) 방송을 시작했다.

한편, 세계 최초의 컬러TV방송은 1951년 6월 미국 방송사 CBS에서 시작됐는데, 이는 전자공업계의 협력을 얻지 못했고 엎친 데 덮친 격으로 정부의 물자절약정책으로 컬러 수상기 생산이 중단됐다. 이후, 1953년 NTSC(National Television System Committee) 방식이 미국의 컬러TV 표준 방식으로 채택됐다. 이 방식으로 새로운 시스템의 서비스가 도입될 때 꼭 해결되어야 하는 양립성의 문제[5]가 해결되면서 이듬해 1월, NBC와 CBS는 컬러TV 방송을 다시 시작했다.[6] 이후 일본(1960년), 영국(1966년), 중국(1977) 등 세계적으로 여러 국가들이 컬러TV 방송을 이어나갔다.

한편, 한국에서 컬러TV 방송을 시작한 것은 세계에서 81번째로 그 시기가 꽤 늦은 편이었다. "컬러TV 방송은 빈부격차를 심화시킨다"는 박정희 전 대통령의 강력한 반대로, 금성사(현 LG전자)나 삼성전자 등의 가전업체들이 이미 기술을 보유하고 1976년부터 컬러TV 방송을 정부에 요청했으나 묵살됐다.[7] 결국 전두환 전 대통령이 취임한 뒤인 1980년 12월 1일 10시 30분이 되어서야 '수출의 날 기념식'이 컬러로 송출될 수 있었다. 이후 일정은 빠르게 진행됐다. KBS에서의 평일 세 차례 시범방송을 시작으로 12월 말에는 방송사 프로그램의 80% 이상이 컬러로 방송됐다.

컬러TV의 등장은 사회에 다양한 영향을 끼쳤다. '극장은 다 망할 것'이라는 성급한 분석이 있었지만 그렇지 않았고, 오히려 전반적으

---

5) 컬러 방송을 컬러TV 수상기로 수신하면 컬러로 보이고 흑백TV 수상기로 수신하면 흑백으로 보여야 한다.

6) 이충웅, 「흑백, 컬러TV의 발전사와 전망」, 『방송과 미디어』, 한국방송공학회, 제5권 제1호, 2000, pp. 14-21.

7) 권홍우, 「[오늘의 경제소사/12월1일] 컬러TV」, 『서울경제』, 2004. 11. 30.
(http://news.naver.com/main/read.nhn?mode=LPOD&mid=sec&sid1=&oid=011&aid=0000060618)(검색일: 2016. 12. 1.)

로 경기침체가 호전됐다. 흑백TV 수상기의 교체수요가 급격히 늘어나면서 내수경기 활성화에 크게 기여했고, 수출도 급속히 확대돼 한국산 컬러TV는 1980년대 초반부터 미국 시장 등에서 매년 덤핑조사를 받아야 할 정도였다.[8] 이에 따라 소비가 촉진됐으며, 자유로운 분위기와 맞물려 단색 위주의 거리가 화려하게 변했다.

그러나 컬러TV 도입의 가장 큰 효과는 '국민 사고의 혁신'에 있었다. 전후 이후 흑백의 암울한 시절을 지나왔다면 컬러TV 보급은 88서울올림픽까지 이어지면서 '도전과 혁신'을 고무하는 계기가 형성됐다.[9]

2. VTR의 보급

시간이나 장소의 제약을 받는 영화(film)나 일방향적이고 순간적인 정보를 전하는 TV 등에 부족함을 느끼고 영상을 녹화, 재생할 수 있는 방법을 연구하던 가운데 소위 비디오라고 불리던 VTR이 개발된다.

1800년대 말부터 음성을 녹음할 수 있게 된 이래로 인류는 영상을 녹화할 수 있는 방법 역시 탐구해왔다. 1927년 베어드가 개발한 TV 신호 디스크 기록 장치를 원조로 삼아 자기 녹화 방식이 연구됐고 1950년경 RCA가 녹화기 개발에 성공하는 쾌거를 올리기도 했다. 이때의 녹화기기는 자기 테이프를 이용하여 녹화하는 VTR로서 유사한 기술을 사용했던 녹음기처럼 고정 헤드(Head)를 가지고 있었다. 그러다보니 테이프 속도를 그만큼 높이는 데 한계가 있었고, 영상신호는

8) 박중현, 이승재, 「[경제 포커스]침체경기 구원할 성장엔진은?」, 『동아일보』, 2003. 7. 24. (http://news.naver.com/main/read.nhn?mode=LSD&mid=sec&sid1=101&oid=020&aid=0000198224)(검색일: 2016. 12 .1.)

9) 「[DTV 안방혁명](3)TV경제학-1980 vs 2004」, 『전자신문』, 2004. 7. 30. (http://news.naver.com/main/read.nhn?mode=LSD&mid=sec&sid1=105&oid=030&aid=0000077747) (검색일: 2016. 12. 1.)

음성보다 수 백 배 넓은 주파수 대역을 가졌기 때문에 수 십 미터의 테이프로 불과 수 분 간의 영상만을 녹화할 수 있었다.[10] 이 때문에 진정한 VTR은 암펙스(AMPEX)가 개발한 회전 4헤드 방식의 VTR이 실용화된 1956년에 비로소 등장했다고 할 수 있다.

VTR은 1957년 CBS에서 처음 사용된 이래로 방송용으로만 사용됐으며, 일반에까지 보급되기 위해서는 가격을 낮추고 부피를 줄일 필요가 있었다. 1960년대 말에는 1/2인치 테이프 사용, 컬러 VTR 발매 등으로 이미 VTR이 가정용으로 사용될 수 있는 기틀이 다져졌으며, 소니(SONY), JVC 등은 독자적인 방식으로 VTR을 개발하고 생산했다.

특히, 1975년 소니를 비롯하여 산요(SANYO)와 도시바(Toshiba)가 각각 간편하고 조작하기 쉬운 카세트 형의 1/2인치 VCR(Video Cassette Recorder, 비디오카세트 레코더)를 발명했는데, 편리한 카세트의 사용이야말로 VTR 사용이 가정용으로 확대 되는데 결정적인 역할을 했다.[11]

초기의 가정용 VTR의 녹화시간은 Beta방식과 VHS방식이 각각 1시간과 2시간이었다. 따라서 VTR이 본격적으로 가정에 보급되기 시작한 1970년대 말에는 녹화시간의 연장이 양 방식간의 주요 기술경쟁 포인트가 됐다. 얇은 카세트테이프의 개발로 테이프의 길이를 연장하고 테이프의 주행속도를 느리게 하면서도 화질을 유지하는 기술을 개발해 녹화시간은 점차 연장됐고, 최장 8시간 동안 녹화도 가능하게 됐다. VTR은 소니에 의해 가정용 시장에 등장한지 불과 10년 만에 TV에 버금가는 전자산업의 지주가 됐다. 보급 초기인 1970년대 말과 1980년대 초에는 무려 100%가 넘는 폭발적인 수요 증가가 있었다.

---

10) 이해승, 「가정용 Video기기의 기술개발 현황과 전망」, 『전자진흥』, 한국전자정보통신산업진흥회, 제6권 제7호, 1986, pp. 11-15.
11) 이해승, 위의 논문, pp. 11-15.

한국에서는 1970년대 말 최초로 VTR이 개발·보급됐다. 기존 TV프로그램을 복사하여 좀 더 편리한 시간에 반복적으로 시청할 수 있다는 장점 덕에 VTR은 빠른 속도로 확산되어 갔고, 특히 88서울올림픽 시기에 정점을 맞았다. 그러나 VTR에는 TV프로그램을 녹화하고 이것을 보고 싶을 때 재생하여 즐기는 기능만이 있는 것은 아니었다. 다양한 소프트웨어가 발달하면서 오락 매체이자 교육의 보조수단으로서의 기능도 톡톡히 해냈다. 특히, 국내외 영화 산업과 밀접한 관련을 맺게 됨으로써 VTR 산업은 더욱 활성화되었는데, 영화 등 다양한 영상프로그램과 정보를 장소에 구애받지 않고 저렴한 비용으로 개인적으로 이용할 수 있는 점은 이러한 상황을 촉진시켰다.[12] 1991년 진행된 한 조사[13]에 따르면, 각 가정은 소위 '비디오(영화)'를 평균 1주일에 한 편씩 소비하고 있었는데, 이는 극장에 3개월에 1번 가는 성향과는 대조되는 결과였다. 이렇게 VTR의 등장과 보급은 영화와 한국 문화의 궤도 변화에 큰 영향력을 행사해가고 있었는데, VTR은 정보 전달도구이자 표현도구로서 전 세계적인 문화의 패턴을 변화시켰다.

여기서 VTR의 특성을 다시 한 번 살펴볼 필요가 있다. 컬러TV라 할지라도 단순히 일방적인 정보전달을 하는 '보는' 비디오 기기에 한정되는 것과는 달리, VTR은 영상을 직접 선택하여 녹화, 재생, 편집할 수 있는, '조작 가능한' 기기다.[14] 사람들이 직접 참여하여 프로그래밍할 수 있다는 점에서, 이 비디오 기기를 사용하는 주체의 의지가 적극 반영될 수 있는 여지가 생긴 것이다.

---

12) 원우현 외, 「비디오 이용과 효과 연구」, 『한국언론학보』, 한국언론학회, 제25권, 1990, pp. 125-166.
13) 전석호, 「홈비디오의 이용실태에 대한 사례연구」, 『한국언론학보』, 한국언론학회, 제26권, 1991, pp. 287-314.
14) 이해승, 앞의 논문, pp. 11-15.

3. 캠코더의 보급

최초의 비디오테이프 녹화장치는 일찍이 1956년경 등장했지만, 미국에서는 1968년 대통령 선거에 소형 휴대용 비디오카메라가 방송용으로 사용되면서 본격적으로 보급되기 시작한다. 초기에는 1/2인치 개방형 릴 방식의 포타팩(Portapak, 휴대용 녹화기)이 시장에 소개되었고, 1973년에 기록의 안정성을 배가시킨 시간 기준 교정장치 TBC(time-base corrector)가 개발되면서 1/2인치 방식을 전격적으로 받아들인다.[15)]

한편, 움직이는 영상을 손수 촬영·녹화하여 생생한 음성과 함께 다시보기를 원했던 사람들은 비디오카메라와 포터블 비디오 데크를 일체화하여 카메라 일체형 VTR, 즉 캠코더(Camcorder)를 발명해냈다. 캠코더란 카메라(Camera)와 레코더(recorder, 여기선 VTR을 의미함)의 합성어로 일체형 카메라라고도 불리는데, 촬영, 녹화 및 재생이 가능한 VTR이라 할 수 있다. 즉, 카메라의 촬영기능과 VTR의 영상녹화 및 재생 기능이 함께 합쳐진 셈이다.

최초의 캠코더는 1980년 7월 소니가 개발한 CCD(촬상소자) 단판식 8mm 일체형 VTR이었다.[16)] 당시 세계 시장에는 8mm형과 VHS-C 방식, VHS-FULL 방식 세 가지가 있었으며, 1980년 말이 되어서야 국내 개발이 이뤄졌다.

가정용 캠코더가 보급되자 사람들은 자신이 찍고 싶은 영상을 직접 촬영할 수 있게 됐다. 기업체 행사는 물론 결혼식이나 회갑연 등 집안의 행사에서 전문대행업체를 이용하는 대신 비용 절감을 위해 직접

15) 잭 엘리스, 베시 맥라렌, 허욱 외 역, 『다큐멘터리의 새로운 역사』, 비즈앤비즈, 2011, p. 313.
16) 김천수, 「8mm Camcorder 개발 동향」, 『전자진흥』, 국전자정보통신산업진흥회, 제10권 제7호, 1990, pp. 25-30.

캠코더로 기록하기 시작했고,[17] 소득수준이 향상되어 여가를 즐기는 사람들이 많아지면서 이를 직접 촬영하고 편집하는 경우가 늘었다.

그러나 무엇보다도 캠코더는 영화계와 방송계에 큰 영향을 미치게 된다. 기존의 16mm 필름보다 더 가볍고 사용이 손쉬운 캠코더는 촬영에 이용하는 비디오테이프가 필름에 비해 화질과 사운드가 떨어지고 장기 보관 시 안정성이 떨어진다는 치명적인 단점에도 불구하고 필름 촬영을 대체해갔다. 캠코더는 이미지를 확인하기 위한 현상 과정이 필요 없고 적은 조명으로도 촬영할 수 있으며 제약이 많은 공간에서도 쉽게 다룰 수 있고 더 긴 시간 동안 연속하여 이미지를 기록할 수 있다는 장점 덕에 인기를 끌었다. 심지어 비디오테이프의 가격은 필름 가격과 현상비용에 비해 월등히 저렴했다.[18] 제작현장에서는 캠코더 촬영 비율이 현격하게 증가했고, 장시간 촬영하는 다큐멘터리의 수가 증가하는 데에도 큰 기여를 하게 된다. 20세기 말, 캠코더 촬영은 대부분의 제작현장에서 필름 촬영을 대체하게 된다.

4. PC와 인터넷의 등장

1946년 전자식 디지털 컴퓨터인 에니악(Electronic Numerical Integrator And Calculator)이 개발된 이후 1970년대 중반까지 컴퓨터는 정부기관이나 대기업 같은 거대 조직체에서 주로 사용됐다. 중대형 컴퓨터 시스템은 고가였고, 프로그래밍을 전문가만이 사용할 수 있었다. 이러한 시스템으로서 컴퓨터는 일반인의 접근 자체가 불가능한 폐쇄적인 방식으로 운영됐다.

1970년대 중반 등장한 개인용 컴퓨터(Personal Computer, 이하 PC)

17) 김성주, 「CAMCORDER란」, 『광학세계』, 한국광학기기협회, 제1권 제4호, 1989, pp. 33-39.
18) 잭 엘리스, 베시 맥라렌, 앞의 책, pp. 313-314.

는 이런 닫힌 체제를 열린 체제로 바꾸는 핵심적인 역할을 수행했는데 최초의 PC는 1975년에 MITs 회사가 개발한 알테어 8800(Altair 8800)이라는 컴퓨터 조립품에서 시작됐다. 1981년 IBM은 IBM PC™를 선보였고, 이후 PC 시장에서는 IBM 호환형 PC와 애플의 매킨토시가 서로 경쟁했다.[19]

PC가 일반화되며 각종 응용 프로그램들이 만들어졌는데, 마이크로소프트의 DOS를 기본 운영체제를 사용하던 초창기만 하더라도 일반 사용자 역시 컴퓨터 운영체제를 관리할 수 있는 명령어와 프로그램을 짤 수 있는 언어를 알아야만 했다. 그러나 GUI를 갖춘 윈도우 운영체제의 도입 이후에는 마우스 클릭만으로도 웬만한 기능들을 수행해 낼 수 있게 됐다. PC는 자동화되고 간편해졌으며, 대중화되었다.

한편, 1990년대 인터넷이 보급되면서, 개인용 컴퓨터는 인터넷 통신과 결합한다. 인터넷은 1957년 미 국방성이 주도한 핵전쟁에 대비한 통신망 수립정책인 아르파넷(Arpanet)에서 시작됐다. 핵전쟁 중에도 각 도시 간 컴퓨터 통신망이 유지될 수 있는가를 연구하기 위한 프로젝트의 결과물로 1970년 TCP/IP라는 인터넷 프로토콜이 개발되는데, 이를 이용해 서로 다른 컴퓨터가 상호작동성(interoperability)을 확보할 수 있도록 한 컴퓨터 통신체제가 인터넷이었다.[20]

인터넷의 대중화를 촉진한 월드 와이드 웹(world wide web)은 1991년에 팀 버너스 리(Tim Berners-Lee)가 웹 서버에서 물리학자들이 자신들의 연구 결과를 서로 나누는 것을 촉진하기 위해 텍스트를 링크하는 월드 와이드 웹(WWW)이라는 개념을 고안한 데서 비롯됐다. 이후 월드 와이드 웹은 다양한 형태의 텍스트와 정보를 서로 연결

19) 백욱인, 『컴퓨터 역사』, 커뮤니케이션북스, 2013. (http://terms.naver.com/entry.nhn?docId=1691757&cid=42171&categoryId=42187)(검색일: 2016. 12. 1.)
20) 백욱인, 위의 책.

하고 이용하는 인터넷의 핵심 기반이 됐다.

인터넷은 여러 가지 다양한 정보가 오고가는 범용 인프라스트럭처인 동시에 갖가지 시험이 시도되고 있는 시험장이다. 이것이 가능한 이유는 독립적인 컴퓨터가 분산적, 탈 중심적으로, 대등하게 병렬적으로 연결되어 있기 때문이다. 인터넷에는 전체적인 통제와 감시를 담당하는 중앙 컴퓨터라는 개념이 존재하지 않는다. 이것이 새로운 네트워크로서 인터넷이 갖는 가능성이자 특징이다.[21] 컴퓨터와 인터넷의 결합으로 형성된 인터넷 문화는 '상호독립성'과 '상호소통성'이라는 자유주의의 철학적 원리를 기술적으로 구현하고 있는 컴퓨터와 인터넷의 특성을 다시 그대로 반영한다.

5. X세대의 출현

지금까지 1980년대 컬러TV, VTR, 캠코더의 등장과 보급 그리고 1990년대 보급되기 시작한 컴퓨터와 인터넷의 맹아적 상태를 살펴보았다. 전자의 세 가지 기기들은 모두 영상미디어라는 공통점이 있다. 우리는 여기서 1990년 중반 당시 새롭게 유행하고 등장했던 개념을 살펴볼 필요가 있다. 바로 'X세대'라는 개념이다.

1990년대 중반, 정치 이념보다는 문화를 중요하게 받아들이고 개인을 강조하는 새로운 세대가 등장한다. 탈 이데올로기와 탈산업 정보화 사회의 변혁기를 맞은 글로벌세대라고도 볼 수 있는 이들은 새로운 소비주체로서 처음 두각을 나타냈다. 이 무렵 젊은이들의 소비 패턴이 변화했는데 소비 성향이 높고, 과감하고 개성 있는 제품을 선호했으며, 유행에 민감하고 신상품을 충동 구매하는 경향이 생겼다.

이들은 권위적인 기성문화에 반대하고 끊임없이 변혁을 추구하며,

---

21) 백욱인, 앞의 책.

자기주장이 강하고 스스로 패션과 유행의 창조세력으로서 역할[22]하려는 경향이 강했다. 즉, 1970년대 이후 출생해 1980년대 한국 경제의 호황기에 산업화의 열매를 향유하며 유년기와 10대를 비교적 풍요롭게 보낸 이들은 공동체 의식이 빈약한 대신 첫째, 개인주의가 강하지만(자기와 개성을 중시) 둘째, 평등을 지향하고 혁신주의와 자아실현의 가치를 높이 평가하며 셋째, 국제화 · 서구화 경향이 강하고 인쇄매체보다 컬러TV와 비디오, 라디오 등을 보고 듣는 것에 익숙해져 넷째, 대중매체나 영상미디어를 선호하고 다섯째, 적극적인 취미와 여가활동을 추구하며 마지막으로 디자인 사회를 꿈꾼다는 특징을 갖고 있었다.

이들은 미지수 X라는 개념이 나타내듯, 뚜렷이 정의할 수 없다는 의미에서 X세대로 불렸는데, 우리나라에서는 1993년 아모레 '트윈X' 화장품을 기획한 동방기획이 처음 광고에 도입했고[23] 이후 방송이나 신문 미디어에서 활발하게 사용됐다. X세대라는 용어는 1991년 캐나다 작가 더글라스 쿠플랜드(Douglas Coupland)의 소설 『Generation X』라는 제목에서 유래했다.[24] 1960년대 태어난 세 사람이 주인공으로, 이 젊은이들이 생에 대한 의욕을 상실하고 방황하다가 결국 캘리포니아 외진 사막으로 탈출하여 구속과 스트레스의 끈을 풀어 던지고 밤새 서로의 번민과 좌절을 토론한다는 내용을 담고 있다.

이들 세대를 특징짓게 한 사회적 조건들로 많은 사람들이 컬러TV나 비디오를 필두로 하는 영상미디어의 발달과 컴퓨터나 뉴 미디어와

22) 홍순정, 「X세대의 대중매체 접속실태와 대응광고 전략: TV를 중심으로」, 『경영논총』, 원광대학교 경영학회, 제17권, 1995, pp. 71-96.

23) 1993년 11월 23일, 파격적인 광고가 공개됐다. 전구가 박살나고 십자가에서 목걸이가 떨어지고 건물의 옥상에서 비둘기가 날아오르는 등의 화면이 교차됐다. 이 광고는 18세기 러시아 형식주의자들이 이용했던 '낯설게 하기'기법을 상기시켰다.; 『시사저널』, 1994. 5. 5. pp. 44-46.(관련링크: https://www.youtube.com/watch?v=8MCEuJNCd5k)

24) 홍순정, 앞의 논문, pp. 71-96.

같은 새로운 첨단 기술매체의 영향 그리고 대중매체의 확산과 이를 통한 대중 상품의 일반화를 꼽았다.[25] 부모와 선배세대가 이룩한 풍요로움 속에서 소비문화와 대중문화를 접촉하며 자랐고, 어린 나이에 대중매체의 확산을 경험하여 문화적 감수성이 발달했다.[26] 1990년대 젊은이들이 문화적 욕구 충족을 중요하게 여긴 이유이다. 더구나 88올림픽을 치르면서 수입의 자유화, 해외여행의 자유화가 진행되고 뮤직 비디오나 위성방송 같은 새로운 미디어가 확산되며 견고하던 국경이 허물어지면서 서구 대중문화를 쉽게 접하고 제도적으로 허용되면서 X세대의 감수성과 풍속도를 변화시켰다.[27] 컴퓨터도 이에 한몫했다. 1990년대 초반 전성기를 누렸던 PC통신은 1990년대 후반 인터넷의 폭발적인 확산으로 이어졌다. 이는 젊은이의 문화적 욕구를 충족해준 반면, 젊은이들을 고립화한다는 비판을 받기도 했다.

또한, 제 6공화국 이후 대외 수출보다 국내 소비로 경제적 흐름이 바뀌면서 소비문화가 확산됨에 따라 유흥산업의 영역이 넓어졌고, 이에 젊은이들은 일상적으로 욕구를 분출하고 개성을 표현하게 되었다. 더불어 국내적으로는 중고교 시절부터 교육운동을 중심으로 한 민주화 운동을, 국제적으로는 동구권의 몰락을 목격한 점은 이 세대에게 민주주의에 대한 체감도를 증가시켰다.

---

25) 하봉준은 이 세대를 1980년대 이후 급속하게 보급된 컬러TV, VTR, 위성방송을 접촉하며 자란 영상세대이자 컴퓨터와 함께 생활하고 있는 컴퓨터 세대라고 정의하기도 했다.; 하봉준, 「신세대의 라이프스타일과 소비행동」, 『광고정보』, 한국방송광고공사, 5월호, 1994, pp. 28-31.

26) 정재용, 「낭만세대에서 개인주의까지」, 『주간경향』, 2003. 12. 31.
(http://news.naver.com/main/tool/print.nhn?oid=033&aid=0000003000)(검색일: 2016. 12. 1.)

27) 홍순정, 앞의 논문, pp. 71-96.

Ⅳ. 1970년대~1980년대 초반 출생 작가 연구

김아영, 남화연, 노재운, 박경근, 정윤석, 정은영, 최원준을 포함하는 70·80 작가들은 영상미디어에 집중하면서도, 영상미디어 안에서 내러티브를 어떻게 구축할 것인가를 고민하며 작업하고 있다. 또한 파운드 푸티지를 활용하여 몽타주를 구성함으로써 개인사적 기억을 사회사와 연동시킨다.

과연 이들을 X세대에 포함할 수 있을 지에 대해서는 의견이 분분할 것으로 보인다. X세대를 정확히 어느 연령을 지칭하는가에 대해 '1970년대 이후 출생자'로 통용하는 경우가 많으나 어느 년도 출생자부터 출생자까지를 포함하는 것이냐에 대해서는 열려있는 경우가 많다. 때로 X세대를 1965년부터 1976년까지의 출생자, Y세대를 1977년부터 1999년까지의 출생자로 구분하기도 하지만, 개인적으로 X세대 이후로 나온 개념들은 사실 전략적 차원에서 X세대를 대체하기 위해 만들어진 아류개념에 불과했기 때문에 빠르게 사장되었다고[28] 파악한다. 따라서 이 글에는 X세대를 1970년대 이후 출생자부터 한국에서 비디오 미디어가 보급화 되기 시작한 지점인 1980대 초기 출생자까지로 파악한다. 또 개인사에 따라 그 시작점 역시 1970년대 출생 이전으로 확장 될 수 있는 여지를 남겨두고자 한다.

한편, 이와 관련하여 'N세대' 개념 역시 살펴 볼 필요가 있다. 이 개념은 '인터넷 세대(Internet Generation)'의 줄임말로, 1970년대 중반 이후(1977년 경)에 태어나 경제적 혜택과 문화적 혜택을 동시에 누린 X세대 중에서도 특히 컴퓨터에 익숙한 세대를 가리킨다.[29] 미국의 사회

28) 이혜미, 「"SNS는 나의 삶"…N · Y · X세대와 뭐가 다르지」, 『헤럴드경제』, 2015. 12. 31.

29) 김기란, 최기호, 『대중문화 사전: 300개의 키워드로 읽는 한국 대중문화 20년』, 현실문

학자 돈 탭스콧(Don Tapscott)이 1997년에 쓴『디지털의 성장: N세대의 등장』이라는 책에서 처음 사용됐는데, 그는 N세대를 '디지털 기술, 특히 인터넷을 아무런 불편 없이 자유자재로 활용하면서 인터넷이 구성하는 가상공간을 생활의 중요한 무대로 자연스럽게 인식하고 있는 디지털적인 삶을 영위하는 세대'로 규정했다.[30]

X세대와 그 내부개념이라고 파악할 수 있는 N세대 중에서도 이 글은 특히 박경근, 정윤석, 최원준을 본격적인 연구 대상 작가로 삼는다. 이들은 위의 특성을 공유하면서도 영상미디어아트와 다큐멘터리 영화 장르를 오가며 작업한다는 점에서 보다 뚜렷한 공통점을 보이고 있기 때문이다. 그러나 차근히 살펴보면 세 작가는 각각 다른 맥락에서 작업을 시작했지만 자신들의 고유의 문제의식을 추구해가는 과정에서 자연스레 영상미디어아트와 다큐멘터리 장르로 유입된다. 따라서 Ⅳ장에서는 이들의 작업 활동 과정을 부분이 아닌 연대기적으로 구성함으로써, 이들이 어떤 시대적인 관심을 가지고 어떻게 해당 미디어들을 활용하게 되었는지를 전방위적으로 살피고자 한다.

1. 박경근

1979년 출생한 박경근은 한국 남성의 원형에 대해 관심을 가지고 영상미디어아트와 영화를 오가며 작업해왔다. 외교관인 아버지를 따라 어릴 적부터 한국과 해외를 오가며 성장해온 그는 미국 로스앤젤레스 캘리포니아 주립대학교(University of California, Los Angeles, UCLA)에서 영상과 디자인을 전공(2000)하고 이후 뉴욕에서 모션 그래픽과 뮤직비디오 분야에서 잠시 일했으나 다시 캘리포니아 예술학교(California Institute of Arts, 칼아츠)로 돌아가 영화(Film) 전공으로

화연구, 2009.

30) 정성호,『20대의 정체성』, 살림, 2006.

석사학위를 취득했다(2005). 2005년 첫 작품 〈Invitation to a Peaceful City〉를 만들었으며, 군 입대를 위해 귀국했다.

제대 후, 플라잉 시티(Flying City)가 진행하는 청계천 아카이브 프로젝트에 디자이너로 참여[31]했다가 청계천에 매료되어, 2년여간 작업 후, 2010년 〈청계천 메들리(Cheonggyecheon Medley)〉[도판1]를 발표한다. 작가가 청계천의 다양한 철공소, 주물공장, 금형공장 등을 관찰하고 그곳에서 일하는 아버지 세대를 몸소 경험하게 되면서 역사적인 사실로서 그곳을 바라보기보다 그들과 공감하기 위해 만든 작업이다. 영화는 한 남자가 일제강점기에 고철공장을 운영하던 돌아가신 할아버지에게 편지를 보내는 형식의 보이스 오버로 진행된다. "급변의 시기를 겪은 지난 세대의 충격적 경험이 대대로 꿈이라는 무의식을 통해 전승되는 것이 아닐까"라는 질문을 던지며, 남자는 자신이 악몽을 꾸는 이유를 찾고자 청계천에서 이야기를 시작한다. 그 이야기는 청계천에만 머물지 않으며 우리나라 근대 '철'의 역사를 더듬는다. 영화는 청계천에서 생활하는 사람들과 박경근이 생각하는 '철'에 대한 감각적이고 관념적인 이미지들을 반복해서 보여주면서, 쇳소리와 기계음이 혼합된 다소 자극적인 몽타주를 전개한다. 이를 통해 '철'에 대한 근원적인 것들, 말하자면 카를 융(Carl Jung)이 말한 집단 무의식이 노출된다. 영화는 부산국제영화제, 베를린국제영화제 등에서 상영되면서 큰 반향을 이끌었다.

몽타주와 관련하여 〈청계천 메들리〉가 다소 설명적이었다면 그 대상이 스펙터클한 만큼 〈철의 꿈(A Dream of Iron)〉은 최대한 감각적으로 접근한다. 울산 MBC의 지원을 받아 제작한 이 작품은 2013년 옵시스아트에서 열린 첫 개인전[도판2]에서 영상설치로 먼저 선보였다.

31) http://cicamuseum.com/c-a-n-kelvin-park-kor(검색일: 2016. 12. 1.)

철이 꾸는 꿈인지, 철에 대한 꿈인지 고의적으로 이중적 의미를 겨냥해 제목을 지은 개인전 〈철의 꿈〉은 독자적 공간으로 마련된 블랙박스에서의 3채널 영상설치와 관련 사진 전시로 구성됐다.

2014년에는 동명의 영화[도판3]를 발표하는데, 첫 시작은 누구인지 알 수 없는 한 남자의 목소리로 보이스 오버가 진행된다. 여자 친구가 무당이 되기 위해 떠나버린 후, 충격을 받은 남자는 자신만의 신을 찾고 싶어져 더 구체적인 신을 찾아 떠나고, 여행 중에 여자 친구에게 편지를 보낸다. 다만 이 서사와 형식은 그리 선형적이지 않고, 이 이별 이야기가 사실인지 허구인지 역시 모호하게 드러난다. 영화는 크게 국가의 안녕을 기원하는 불교 영산재, 울산의 암각화, 바다, 포항제철소와 울산조선소를 오간다. 〈청계천 메들리〉와 유사하게 이번에는 고래와 철에 대한 감각적이고 관념적인 이미지를 반복해서 보여주며 원형의 이미지를 더듬는다. 이 과정에서 노동과 근대화, 신에 대한 이미지가 (혹은 국가 이미지까지도) 드러난다. 한 인터뷰에서 작가는 "암각화에 새겨진 고래와 울산 현대중공업의 거대한 배의 모양에서 영감을 받아서 제작했고, 산업 현장의 거대함을 원시적인 신화와 춤을 바라보는 것처럼 그려냈다"[32]고 밝힌 바 있다.

이 작업으로 박경근은 베를린 국제영화제와 뉴욕 MoMA의 전시에 초대되면서 같은 해 베를린국제영화제 넷펙상, 로마아시아 영화제 최우수 다큐멘터리상, 대만다큐영화제 작가시선상을 수상했고, 국립현대미술관, 아라리오뮤지엄 등 국내 다수의 공간에서 그룹전에 참여했다.

박경근은 2016년 삼성미술관 리움에서 열린 전시 〈아트스펙트럼 2016〉에서 군대에서의 생활을 촬영해 〈군대: 60만의 초상(ARMY:

32) 더 스트림, 「철에 대한 개인적인 그리고 압축된 시공간의 꿈: 박경근 인터뷰」, 『앨리스 온』, 2015. 10. 6. (http://aliceon.tistory.com/2578)(검색일: 2016. 12. 1.)

600,000 Portraits)〉[도판4]을 영상설치로 선보이면서 아트스펙트럼 작가상을 수상했다. 작가는 2017년 4월경 동명의 영화를 위한 최종 촬영을 마칠 예정인데, 영화 버전에서는 미디어아트 버전과 달리 한 캐릭터를 섭외해 입대 전부터 제대까지의 이야기를 담는다. 작가는 이 작업에서는 보이스 오버와 같은 전반적인 내레이션을 없애고 특별히 사람들의 신체성에 집중할 예정이라고 언급했다.

이렇게 박경근이 에세이 영화 형식[33]으로 제작한 〈청계천 메들리〉, 〈철의 꿈〉, 〈군대: 60만의 초상〉은 '철 3부작'으로 불리기도 하는데, 철의 물성을 그림과 동시에 철을 중심으로 일어나는 한국의 근현대사를 다룬다는 점에서다. 이에 대해 작가 는 '한국 남성의 원형' 시리즈로 볼 수 있다[34]고 밝히며, 세 작업은 견고한 철과 같이 느껴지던 아버지 세대를 이해하기 위해 진행한 작업에 가까웠다고 말한다.

2. 정윤석

1981년 출생한 정윤석은 복잡해진 한국 사회의 시각 이미지들을 관찰하고 기록한다. 한국예술종합학교에서 조형예술을 전공하고 애니메이션을 부전공한 그는 다큐멘터리 영화와 영상미디어아트를 넘나들며 작업을 진행해오고 있다.[35] 2005년 스스로의 뺨을 때리는 장면을 촬영하여 박자감 있는 속도로 이어 붙여 만든 실험적인 단편 〈박수(HandClap)〉를 미장센 영화제에서 스크리닝 하면서 작가 활동을 시작한 그는 시각과 청각과 호응하는 것에 관심을 두고 〈The Stars〉

33) 박경근은 자신의 작업이 다큐멘터리와 극영화의 이분법 기준으로 본다면 다큐멘터리이지만, 픽션적 요소가 있고 굳이 다큐멘터리로 인지하지 않는다고 말한 바 있다. 이와 관련하여 유지수는 자신의 논문 「영화 〈철의 꿈〉의 분석을 통한 에세이 영화의 정체성 고찰」에서 박경근의 영화를 에세이 영화로 구분한 바 있다.

34) 더 스트림, 앞의 글.

35) 정윤석의 영상은 대부분 그의 웹사이트(http://www.neverc.com)에서 확인할 수 있다.

(2006), 〈Untitled〉(2006), 〈Video Killed the Radio Star〉(2006)를 차례로 작업한다.

〈The Stars〉에서는 베토벤 교향곡 9번 D단조 Op.125 - 2악장 몰토 비바체에 맞춰 점멸하는 별모양의 애니메이션(이퀄라이저 그래픽)을, 〈Untitled〉에서는 다른 영화에서 등장인물들이 누드 혹은 세미누드로 등장하는 이미지들을 파운드 푸티지로 삼아 긴장감 있는 음악에 맞춰 편집해 선보인다. 버글즈(The Buggles)의 동명 유명 팝송을 배경음악(Back Ground Music, 이하 BGM)으로 현대미술작가 앤디 워홀(Andy Warhol)과 관련된 파운드 푸티지를 모아 작업한 〈Video Killed the Radio Star〉는 갤러리 쌈지에서 열린 전시 〈Wake up! Andy Warhol〉(2006)과 상파울루 국제 단편 영화제(Sao Paulo International Short Film Festival, 2007)에서 스크리닝 됐으며, 2009년 서울시립미술관에서 열린 전시 〈City net_Asia〉(2009)에서는 2채널 영상설치로 재구성되어 선보이기도 했다.

한편, 정윤석은 2007년부터 본격적으로 다큐멘터리 작업을 시작한다. 〈우리나라에도 백악관(The White House in my Country)〉(2007)에서 작가는 한국에서 백악관에 대한 인식(선입견)을 직접 촬영한 인터뷰 영상과 실제 백악관 모습이 담긴 파운드 푸티지를 교차시켜 선보인다. 한국에는 고깃집, 부동산, 노래방, 예식장, 모텔 등 백악관 상호를 가진 업체들이 많이 있는데, 감독은 업체의 주인들과 이용자들의 인터뷰를 진행하고, 이 과정에서 질문 대상을 청와대로까지 확장한다. 9.11 테러 이후, 한국인들은 백악관이 미국의 수도인 워싱턴 D.C.에 있다는 사실 등에 대해 더 잘 알게 됐다. 그러나 여전히 백악관 모형을 만들어달라는 요청에 한 학생은 청와대를 만들고 만다. 그리고 최종적으로 작가는 백악관과 청와대에 대한 혼동이 청와대를 만든 사람들의 백악관을 좇고자하는 의지에서 비롯됐음을 넌지시 제시한다. 이

작품은 서울국제실험영화페스티벌(2006)과 서울시립미술관에서 열린 〈2008 SEMA〉(2008) 등에서 선보였다.

한편, 〈호치민(Hochiminh)〉(2007)은 가수 한대수의 노래 〈호치민〉(2005)의 가사를 텍스트 애니메이션으로 만든 작업이다. 한대수가 호치민의 일생에 대해 읊는 인터뷰를 기존 노래에 가사로 포함하는데, 가사의 의미와 사운드에 맞춰 텍스트의 형태는 변모한다. 이후, 인터뷰와 파운드 푸티지의 활용, 사운드의 애니매이션화(시각화)는 정윤석 다큐멘터리의 특징이 된다.

2008년부터 작가의 관심은 미국산 소고기 문제로 큰 사회적 논란을 일으켰던 한미 FTA로 향한다. 2008년 선보인 〈Looking for 'him'〉에서 작가는 한 남자를 찾는 과정을 그려낸다. 가슴에 성조기가 그려진 티셔츠를 입고 한손에는 한미 FTA 반대, 다른 손에는 이라크 파병 반대 팻말을 들고 있던 '그'는 이후 지하철에서 '사랑의 집' 쪽지를 돌리며 도움을 요청하고 있었다. 이후 그를 찾기 위해 여러 인터뷰들을 진행하며 그에게 다가가면 다가갈수록 '그'는 미스테리한 사람이 되고 만다. 이 영상에서는 정윤석이 촬영한 이미지와 인터넷상의 이미지, 광고이미지 등이 파운드 푸티지가 뒤섞인다. 작가는 여기에 텍스트 자동읽기 프로그램으로 사운드작업을 진행하여 영상을 낯설게 만들면서도 국 · 영문 자막을 애니메이션으로 만들어 섞어내 위트 있는 몽타주를 구성해낸다. 이 작업은 KT&G 상상마당 단편영화 우수작(2008)으로 선정되었으며 작가는 서울국제실험영화페스티벌에서 신인감독상(AVID AWARD)을 받았다. 한편, 비교적 짧은 길이의 〈Cease Yourself〉(2008)에서는 이명박 전 대통령의 한미 FTA 담화를 음절단위로 분리하여 촛불집회에 나온 국민들이 추정하는 그의 진짜 속내('국민들의 의견에 상관없이 FTA를 진행하겠다')로 재구성한다. 이듬해인 2009년에는 2008년 5월 2일부터 8월 15일까지의 촛불집회를 기록

한 영상을 리얼리즘적 관점에서 편집한 첫 장편 다큐멘터리 〈불타는 신기루(Burning Mirage)〉(2009)를 선보인다. 그는 한겨레 영상팀이 촬영한 영상과 한국정책방송, 100분토론 영상 등의 다양한 파운드 푸티지에 언니네 이발관과 앤 피니(Anne Feeney) 등의 음악을 섞어 현장감을 살리면서 당시의 암울한 현실에서도 희망을 잃지 않는 사람들의 모습을 그대로 드러낸다.

2009년 초 작가는 금호미술관에서 첫 개인전 〈88〉[도판5]을 연다. 세계로 나아가려던 '88서울올림픽 세대'는 1997년 IMF의 구조조정을 받으며 '88만원 세대'로 전락하고 만다. 이 전시는 88서울올림픽 개막식 모습을 3채널 영상으로 재구성한 〈88〉(2009)로 이 과정에 대한 이야기를 시작한다. 세계 각국 대표단의 퍼레이드, 대형 카드섹션, 에어쇼 등이 화면에 교차된다. 〈유령과 싸우다(Fighting the Ghost)〉(2009)[도판6]에서는 이 세대가 겪은 1990년대와 2000년대의 풍경을 디지털 프린트 연작으로 기록하는데, 사건은 삼풍백화점 붕괴, 비행기 추락에서 시작해 촛불집회와 용산 참사로 이어진다. 한편, 〈Newsdesk Please〉(2009)[도판7]는 MBC 〈뉴스데스크〉가 주요뉴스를 1분가량으로 편집해 보여주는 일명 '헤드라인 영상'을 2006년 12월부터 2009년에 걸쳐 매일 모아 디지털 프린트한 것이다. 2년 간 발생했던 주요 사건을 한눈에 볼 수 있도록 했다. 개인전의 마지막은 〈불타는 신기루〉가 장식한다.

기무사(국군기무사령부) 옛 터에서 열린 전시 〈플랫폼 인 기무사〉(2009)에서 정윤석은 4채널 영상설치작업인 〈별들의 고향(The Home of Stars)〉(2009)을 선보인다. 기무사의 역사는 '별'처럼 찬란하다. 박정희 전 대통령은 안기부장 김재규에게 저격당한 직후 기무사 병원으로 이송되었고, 1980년대를 이어간 두 대통령 전두환, 노태우는 이곳 기무사의 보안사령관 출신이었다. 1990년 10월 4일, 보안사(기무사의 전신)가 재야 운동가 및 정치인 등 주요인사 1600여명을 불법 사찰했음

이 밝혀지기도 했다. 따라서 기무사의 역사는 국가가 개인의 인권을 탄압했던 우리의 근현대사를 직접적으로 지시한다. 정윤석은 장소적 특성에 천착하여 역사적 파운드 푸티지만을 편집, 파블로프(Pavlov)의 노래 〈반드시 크게 들을 것〉(ep, 2008)을 바탕으로 한 편의 뮤직비디오를 제작한다. 그 프로젝션 앞으로는 이퀄라이저 그래픽이 별처럼 반짝인다.

한편, 정윤석은 애도를 위한 작업을 하기도 하는데 〈산책(The Promenade)〉(2009)에서는 리얼리즘적 다큐멘터리 형식으로 노무현 전 대통령의 서거를, 〈먼지들(Dusts)〉(2011)에서는 먼지를 매개로 한 실험영화 형식으로 용산 참사 희생자들을 추모한다.

2011년, 제주도 서귀포시 강정마을에서 강행된 해군기지건설을 8명의 감독이 기록한 〈잼 도큐 강정(JamDocu KANGJUNG)〉(2011)에 참여한 그는 4년간 준비해온 〈논픽션다이어리(Non Fiction Diary)〉(2013)[도판8]를 개봉한다. 1994년 "돈 많은 이들을 죽이겠다"는 구호를 외치며 등장한 지존파 사건(1993~1994)을 중심으로 성수대교붕괴(1994), 삼풍백화점붕괴(1995), 전두환·노태우 사면(1997) 등으로 이어지는 일련의 1990년대 시대 풍경을 그려낸다. 개별적인 사건이 몽타주를 통해 유연하게 연결되고 잠재된 의미들이 점차적으로 드러나는 구조로, 크게 파운드 푸티지와 작가가 촬영한 이미지, 인물 인터뷰 등으로 구성된다. 전작들과 같이 특유의 감각적인 BGM은 시각성과 청각성의 호응을 만들어낸다. 영화는 한국 근현대사의 압축성장과 이로 인해 발생한 구조적 모순을 드러낸다. 2012년 광주비엔날레에서 첫 선을 보인 이 작업은 2013년 부산국제영화제에서 비프메세나상, 2014년 베를린국제영화제에서 넷팩상을 수상했고 2014년에 국내 극장개봉을 했다.

정윤석은 최근 2인으로 구성된 메탈 인디밴드 밤섬해적단의 족적

을 담은 〈밤섬해적단, 습격의 시작〉(2016)의 시사회를 열었다. 후반을 제작하기 전 임시로 후원관객에게 처음 선보이는 자리였다. 보컬이자 베이스인 장선건과 가사와 드럼을 맡고 있는 권용만으로 이뤄진 밤섬해적단은 '김정일 만세', '공산당이 좋아요' 같은 파격적인 가사, 거침없는 입담으로 일찍이 한국 인디음악계에서 가장 문제적인 밴드로 주목 받았다. 특히 레드 콤플렉스, 세대 갈등, 비정규직 문제 등 한국 사회의 금기를 음악적 소재로 삼아 제주도 해군기지 건설 현장과 후쿠시마 반핵집회 등 정치적으로 논쟁적인 장소에서 자신들의 음악을 선보여 왔다. 그러나 2011년 밤섬해적단의 앨범 프로듀서인 박정근이 북한의 트위터 '우리민족끼리'를 리트윗했다는 이유로 국가보안법 위반 혐의로 구속 기소되면서 밤섬해적단의 메탈 인생 중 가장 큰 위기를 맞는다. 하나의 사건에서 기록하는 것에서 시작해 종횡으로 유사사건을 덧붙여가고 종국에는 사회의 구조적 모순을 드러내는 정윤석의 특징은 이 작업에서도 드러난다. 6년여를 쫓아다니며 밴드를 촬영한 영상과 사회적 사건을 담은 파운드 푸티지들, 가사를 시각화한 이퀄라이저 그래픽들은 이번에도 역시 영화의 표면에서 교차되며 독특한 감각을 형성해낸다.

3. 최원준

1979년 서울에서 출생한 최원준은 한국의 근대화와 냉전이데올로기를 주제로 영화와 영상미디어아트뿐만 아니라 사진과 아카이브 등 다양한 미디어를 넘나들며 작업해오고 있다. 고등학생 시절 사진 기술을 배운 그는 본격적으로 작가활동을 시작하기 이전부터 쌈지 스페이스 sori에서 열린 〈독립예술제〉(2001)와 〈서울 프린지 페스티벌〉(2002)에 참여하기도 했다.

의경으로 군대생활을 하던 시절 채증 사진가로 복무했던 경험은

정치·사회적인 문제에 대한 관심을 갖게 한 계기가 됐다. 이 시기에 후기 구조주의에 영향을 받아 경찰서 기동대 내부 보일러실과 체육관 등을 촬영하여 '할당되지 않는 공간(Unlocated Space)' 시리즈(2002~2004)를 작업했다. 사회 표면에 드러나지 않는 기성질서를 심도 있는 뷰파인더로 담아내기 위한 작업으로, 그가 담아낸 건물의 내부 구조는 사회의 표면이 은닉하고 있는 실재의 구조를 드러낸다. 이후 법원과 검찰청의 내부를 촬영한 〈세트(Set)〉(2004~2006)도 이와 유사하다. 법을 집행하는 제도의 강제성과 보수성은 공간에 누적되고, 이는 고스란히 사진의 표면에 드러난다.

한편, 작가는 미아리 집장촌('텍사스' 프로젝트, 2004~2008)[도판9]과 콜라텍('콜라텍' 시리즈, 2004~2008)[도판10]에 주목하되, 휴머니즘적 관점에서가 아니라 장소특정적이고 도시적(urbanistic) 관점에서 접근한다. '텍사스' 프로젝트에서 그는 여성의 성 상품화와 유흥의 문화 구조가 그 공간 인테리어에 집적되어 있다고 보고 그 공간의 내부를 대형카메라로 담아낸다. 그리고 '성매매방지법'[36]이 발효되고 미아리 뉴타운 정책이 발표되면서 점차 사라져가는 업소들을 기록한다. '콜라텍' 시리즈에서는 청소년의 건전한 놀이공간을 형성한다는 미명 하에 1990년대 우후죽순 생겨났던 콜라텍들이 10년 후 노인들의 놀이공간으로 변모하여 사회 도처에 자리하고 있는 현실을 가감 없이 드러낸다.

공간이 변화하는 과정을 기록함으로써 그 공간이 담고 있는 구조적 문제들과 변해가는 도시의 이면을 객관적인 시선으로 담아낸다는 점에서 '다큐멘트'로서의 사진을 구축해가려는 그의 의지를 엿볼 수 있다. 이러한 그의 태도는 '언더그라운드(Underground)' 시리즈[도판

36) 성매매를 방지하고, 성매매 피해자 및 성을 파는 행위를 한 자의 보호와 자립을 지원하기 위해 제정된 법이다. 2004년 3월 22일 제정되어 같은 해 9월 23일 시행되었다.

11]로 이어지는데, 이 작업은 근대 이후 도시개발계획의 중요한 상징인 '지하철' 공사현장을 담는다. 사람들의 눈에 보이지 않는 '언더그라운드'에서 근대화를 위한 변모가 끊임없이 지속되고 있음을 가시화한다. 앞선 세 시리즈는 2006년 브레인팩토리와 두아트갤러리에서 동시에 진행한 첫 개인전 〈언더그라운드〉에서 공개된다. 최원준은 이 작업들을 통해 2008년 타이베이비엔날레와 국립현대미술관의 〈젊은 모색〉(2009)에 참여했다.

이후 작가는 냉전 이데올로기나 유신체제 같이 한국의 근대사가 남긴 흔적에 천착하는데, 2005년 중반부터는 사진 이외에도 아카이브 작업을 병행한다. '미완의 프로젝트_섬' 시리즈(2005~2007)[도판12]는 여의도 버스 환승센터 지하에서 발견된 벙커의 내부와 외부를 촬영하고 관련 자료를 모아 구성했다. 이 공간은 군사독재시대에서 남겨진 망령과 끝나지 않은 도시 개발에 대한 욕망을 상징한다.

'과냉각 상태(Undercooled)' 시리즈(2006~2008)[도판13]와 '타운하우스(Town House)' 시리즈(2007~2011)[도판14]에서 작가는 냉전 이데올로기가 남긴 흔적을 현재의 시점에서 기록하면서 이념이 변화했음을 드러낸다. 전자는 2008년 대안공간 풀에서 개인전으로 선보였다. 작가는 냉전체제 이후 설치된 벙커와 방호벽, 방어선과 같은 군사시설물들의 현재를 기록하는데, 목적을 잃고 남겨진 시설물은 이제 전쟁이 아닌 도시개발에 의해 파괴되고 있다. 후자는 인사미술공간에서 전시됐다. 그가 기록한 파주의 미군부대 터는 미군이 철수하고 유휴지가 된, 냉전의 상흔만이 남은 폐허로 존재한다.

한편, 'KCIA' 시리즈(2012)는 옛 중앙정보부 건물 내부를 촬영한 연작이다. 이 사진 작업에서 대상과 일정 거리를 유지하는 작가 특유의 객관적인 시선이 드러난다. 더 이상 기능을 하지 못하지만 박제되어 보존되는 대상들은 위장 혹은 은폐라는 개념 속에 이미 시간성을 상

실한 공간으로서만 존재하고, 작가는 이를 촬영함으로써 세대의 인식 변화를 드러낸다.

2010년 한진 일우재단 사진상을 수상한 최원준은 2011년 〈물레(Spinning Wheel)〉[도판15]를 촬영하면서 본격적으로 영상작업을 시작한다. 이 영상은 서울 영등포구의 문래공원에 위치한 박정희 전 대통령 흉상을 둘러싼 여러 상상을 영화로 풀어낸다. 박 전 대통령의 철강산업추진 거점이었던 문래동 문래공원(옛 6관구 사령부)은 사실 박 전 대통령이 5.16 군사정변을 도모했던 곳으로, 발생지인 벙커와 이를 기념하는 흉상이 위치한다. 〈물레〉는 3채널(인터뷰, 풍경, 물레)로 구성되는데, 각 영상은 문래동과 그 이면에 감춰진 한국의 근대사를 비춘다. '인터뷰'에서는 문래동에서 거주하거나 작업하는 사람들과의 인터뷰를 통해 문래동과 한국 근대를 바라보는 다양한 정치·사회·역사적 관점을 제시한다. '풍경'에서는 근 · 현대 건축물이 복잡하게 얽힌 문래동의 풍경과 함께 노동과 예술의 숭고를 병치시킨다. 그리고 마지막 '물레'는 작가 본인이 경험했던 자전적 이야기를 바탕으로 한 픽션 다큐멘터리로, 문래동에서 느껴지는 박 전 대통령의 망령을 이야기한다. 이 작업은 에르메스미술상 전시에서 발표됐다.

작가는 2년 간(2011~2012) 프랑스 파리에 거주하면서 파리 케브랑리 미술관에서 창조적 예술상을 수상했고, 팔레드도쿄의 소속작가로 활동하면서 〈1984년 3월 28일(28th of March, 1894)〉(2012)을 제작해 해당 미술관에서 선보이기도 했다. 김옥균을 죽인 홍중우가 1893년과 1895년 기메 미술관의 한국 미술 섹션의 오프닝을 준비하기 위해 파리에 왔었다는 점에 착안해 파리에서 배우를 고용해 촬영한 영상에 역사적 기록과 창 음악을 섞어 만든 단편 픽션 다큐멘터리다.

이후, 작가는 계속해서 영상작업을 이어가는데, 고문하는 장면에 관한 파운드 푸티지와 자신이 촬영한 영상을 몽타주해 만든 단편 〈증발

(Evaporation)〉을 제작하기도 하고, 자신이 사진으로 기록했던 여의도 벙커와 벙커, 방호선 등을 배경으로 한 여성 파수꾼에게 일어나는 미스테리한 사건을 극영화 〈빛의 분수(Fraction of Light)〉(2016)로 기록하기도 한다.

한편, 작가는 2012년부터 5년 넘게 〈만수대 마스터 클래스(Mansudae Master Class)〉[도판16]를 진행하고 발전시키고 있다. 작업은 북한의 만수대 창작사가 1974년 에티오피아를 시작으로 지금까지 아프리카 총 17개국에 건설한 기념비와 건축물을 다루며, 장편영화와 전시 프로젝트(사진, 아카이브 설치, 3채널 영상설치)로 구성된다. 초기에 북한은 외교관계를 위해 대통령궁, 독립기념관, 영웅 동상 등을 제작해 아프리카에 기증했다. 그러나 2000년대 들어 북한의 경제상황이 악화되면서 비용을 받고 수출하기 시작했고, 현재까지 1억6000만 달러 규모를 수주했다.

최원준은 아프리카 13개국을 방문하여 기념비와 건축물을 미학적 관점에서 촬영하고, 언론인·종교인·전직군인 등과의 인터뷰, 현지 반응에 대한 인터뷰를 진행해 기록했다. 북한이 아프리카 국가에 기증·수출한 기념물 등의 배경을 조사하여 관련 자료와 파운드 푸티지 영상 등을 아카이빙 했다. 이 자료들을 편집·교차시켜 3채널 영상설치를 만들어 2014년 6월 베니스비엔날레 건축전과 9월 미디어시티 서울에서 공개했다. 작가는 두 전시에서 미니어처 동상과 관련 자료를 아카이브 설치로 함께 선보였다.

메시지를 담기보다 사회과학적으로 주제에 접근해 기록하는 그의 태도는 이 작업에서도 잘 드러난다. 그는 북한 미술품과 건축물을 미학적 차원과 역사적 차원에서 살핌으로써 아프리카라는 공간을 통해 북한과 한반도 냉전을 다시금 바라보게 한다. 이 작업은 뉴욕 뉴뮤지엄(2015), 코펜하겐 루이지애나미술관(2016), 이스라엘 텔아비브미술

관(2016), 런던 캘버트22(2016)에서 선보인 바 있으며, 장편 다큐멘터리 영화로 작업 중이다. 2016년 12월 아티스트 다큐멘터리로는 최초로 SBS를 통해 공중파에서 방영되었으며, 2017년 중반 극장 개봉을 앞두고 있다.

Ⅴ. 박경근, 정윤석, 최원준 작가 작업 분석

앞서 살펴본 박경근, 정윤석, 최원준 작가의 작업에서는 형식적으로 아래와 같은 점들이 공통된다. 첫째, 아카이브를 구성한다고 볼 수 있을 만큼의 사전 리서치를 진행하고 파운드 푸티지를 자유자재로 활용하여, 특유의 몽타주를 구성한다. 둘째, 사회적 맥락을 적극적으로 끌어와 다큐멘터리적 구성을 취한다. 셋째, 다큐멘터리 영화와 영상미디어아트라는 두 장르를 오가며 작업한다. Ⅴ장에서는 위 공통점에 사용한 용어의 정의를 살펴보고 이를 바탕으로 다큐멘터리 영화의 형식을 취하고 있는 박경근의 〈철의 꿈〉, 정윤석의 〈논픽션다이어리〉, 최원준의 〈만수대 마스터 클래스〉를 심도 있게 분석한다. 특히, Ⅴ-1장에서는 파운드 푸티지와 몽타주가 어떻게 아카이브 충동과 호응하는지를 살펴보고, Ⅴ-2장에서는 다큐멘터리의 양식에 따라 각 작업을 분류해 본다. Ⅴ-3장에서는 미술이 아닌 영화의 관점에서, 영상미디어 설치가 어떤 의미를 가지며, 영상미디어아트로 작동하기 위해서는 어떤 방식으로 영화의 형식이 전환되어야하는지를 살펴본다.

1. 파운드 푸티지와 몽타주

파운드 푸티지는 초현실주의의 무의식 및 시적인 연상 작용과 관련된 오브제 사용방식인 '발견된 오브제(Found Objet)'에서 나온 용어

로 영화계에서 '발견된 영상'이라는 뜻으로 쓰인다. 이는 실제 기록이 담긴 영상(footage)을 제3자인 누군가가 발견(found)해서 관객에게 보여준다는 의미로 이미 찍어놓은 영상을 편집하여 활용하는 영화적 기법이다.[37]

최초의 파운드 푸티지를 이용한 작업은 1902년 에드윈 S. 포터(Edwin S. Porter)의 〈어느 미국인 소방관의 생애〉로 기록되고 있다. 이 작품에서 작가는 소방서에서 찍은 다양한 촬영물을 본 후 영감을 얻어 새로운 이야기를 덧붙여 영화를 제작했는데, 교차편집을 도입해 극의 표현방법을 극대화시켰다.[38]

파운드 푸티지는 두 가지 방법으로 쓰이는데, 하나는 사실주의적 사용이다. 주로 다큐멘터리의 파운드 푸티지에 해당하는데 해설적이고 유추하게 하는 역할을 한다. 중심주장을 명확히 표현하거나 보조한다. 다른 하나는 은유적 사용으로, 파운드 푸티지를 결합해 만든 콜라주 패턴은 역사의 증거로서의 이미지의 힘을 내재하고 새롭게 짜인 영화적 문장과 내러티브에서의 문체의 실험을 시도하여 새로운 상징적 · 은유적 의미들을 생성해낸다.

한편, 영화에서 파운드 푸티지의 아카이브를 가능하게 하는 기술이 있다면 그것은 몽타주다. 일반적으로 몽타주하면 세르게이 에이젠스타인(Sergei Eisenstein), 프세볼로트 푸도프킨(Vsevolod Pudovkin) 등이 발전시킨 레프 블라디미로비츠 쿨레쇼프(Lev Vladimirovich Kuleshov) 실험을 떠올린다. 그의 이름을 따 '쿨레쇼프 효과'로 명명하기도 하는데 쇼트의 의미가 그 각각의 이미지 안에서 결정된다기보

37) 김정연, 이하나, 「뉴미디어 아트에서 리얼리티 추구를 위한 표현 연구-파운드 푸티지 기법을 중심으로」, 『한국디자인포럼』, 한국디자인트렌드학회, 제44권 8월호, 2014, pp. 7-18.
38) 김정연, 이하나, 위의 논문, pp. 7-18.

다 이어진 쇼트와의 관계, 즉 문맥에 따라 나타나는 효과에 의해 결정된다는 것을 의미한다. 지표적으로 가리키는 대상을 넘어 새로운 의미를 구성하는 것을 가리킨다고 할 수 있다.[39]

또한, 소비에트 몽타주는 원래 미국의 그리피스(D.W. Griffith) 편집 기법이 수용된 결과로, '잘라서 붙이기(cut and paste)'를 의미한다. 한 컷에 한 장면씩 담아 왔던 초기 영화의 관습을 넘어서, 쇼트들로 분리하고 다시 조합하여 재배치하는 편집이 그로부터 시작되었던 것이다. 여기서 자른다는 것은 쇼트 하나하나가 분리된다는 의미만이 아니라, '전체'로부터 '부분'을 잘라 낸다는 의미 역시 포함한다. 부분으로서 전체를 표현하는 관계 짓기는 몽타주 기법의 핵심에 존재하며, 이것은 편집을 통해 영화의 서사가 형성되는 이치와 맞물린다. 달리 말하면, 몽타주는 그 무엇보다도 감독이 지향하는 바로서 의미, 즉 서사적 의미의 생산에 직결된다. 여기서 서사는 꾸며낸 이야기만 지칭하지 않는다. 최소한의 의미 생산 체계로서의 서사는 논픽션 영화에도 존재하며, 이는 편집, 즉 몽타주를 통한 구성(construction)에 의거한다.[40]

박경근의 〈철의 꿈〉에서는 파운드 푸티지가 활용된 장면들이 세 번 등장한다. '현대 울산조선소 기공식'과 '경제개발 5개년계획' 뉴스릴이 두 번 등장하고, 이후 1980년대 후반에서 1990년대 초반에 일어난 '노동자 대투쟁'의 푸티지가 등장한다. 영화는 이러한 푸티지를 보여주며 과거 사건이나 사실에 대한 설명을 하지 않고 푸티지의 출처나 신빙성 여부도 밝히지 않는다.[41] 박경근은 파운드 푸티지를 은유적으로 사용하면서 보다 다양한 의미를 생성해낸다.

---

39) 남수영, 「#아카이빙, #몽타주, #동시대성: 역사 인식 방법에 대한 몇 가지 단상」, 『Visual』, 한국예술종합학교 미술원 조형연구소, 제12권, 2015, pp. 41-66.
40) 남수영, 위의 논문, pp. 41-66.
41) 남수영, 앞의 논문, pp. 41-66.

그는 이미지에 집중해 긴장감 있는 몽타주를 선보인다. 전반적인 미장센에 있어서는 3차원의 실제 공간을 2차원의 영상이미지로 옮기면서 생기는 격차를 다시 카메라의 구도나 움직임을 통해 3차원화 함으로써 이미지를 촉각화 하는 느낌이 강한데, 이는 몽타주에서도 이어진다. 붉은 철광석이 가루처럼 떨어져 산을 만드는 장면, 푸른 물과 고래피부의 부드럽고 시원한 느낌, 뜨거운 용광로 속으로 들어가는 거대한 철통의 녹슨 표면 등 이미지의 질감에 순서를 주는 방법을 통해 균형의 시차를 두며 리듬을 만든다. 여기에 파운드 푸티지를 사용하여 근대화라는 역사적 과정을 병치시킨다.

이러한 시각적 몽타주는 청각적 몽타주와 호응하는데, 영화 전반에 걸쳐서는 파운드 푸티지와 함께 기계음을 감각적으로 배치하여 분절적 청각 이미지를 생산해내면서도 후반부의 거대한 용광로, 컨베이어 벨트, 프로펠러 제작 과정 등을 기록한 장면에서는 말러의 교향곡 제1번 〈거인〉 3악장이나 티베트 찬트(chant)의 묵중한 사운드를 넣어 철의 신격화를 극대화한다.

한편, 정윤석은 〈논픽션 다이어리〉에서 시작과 끝이 파운드 푸티지로 구성될 정도로 보다 많은 파운드 푸티지를 다양한 방식으로 활용한다. 지존파 사건이 "농촌인구의 급속한 이탈과 컬러TV 보급 등 소비문화가 팽배해지면서 생성된 상대적 박탈감에서 추정했다"고 말하는 인터뷰의 사운드로 포문을 여는 영화는 당시 사건을 기록한 이미지(사진)들과 현재 영광의 모습을 기록한 이미지들을 교차 편집하여 구성된다. 이러한 사실주의적 사용 이후에 은유적 사용 역시 이어지는데, 편집방법 역시 다양하다. 지존파 사건 관련 뉴스릴을 전체 화면에 배치하기도 하고 화면을 이분하여 노동자들의 출근 장면과 대통령 취임식 등의 기록 영상을 병렬하기도 한다. 성수대교붕괴, 삼풍백화점 붕괴, 전두환·노태우 사면, 시위 진압, 전투 훈련, 사형 집행 기록 등을

담은 파운드 푸티지 역시 콜라주로 구성된다. 대화하듯 증언하는 형식의 인터뷰가 영화를 이끌어가고 중간 중간 상징적 소품과 관객의 감정을 조장하는 음악, 인서트 컷 등이 쓰인다. 영화의 후반에는 초반에 등장했던 장면들이 김영삼 전 대통령의 담화문에 맞춰 새롭게 배치된다. 그리고 "환경이 어렵다고 해서 모든 젊은이가 지존파처럼 살인을 저지르지는 않는다"는 한 젊은이의 희망적인 편지를 낭독하는 심야토론의 푸티지로 영화는 종료된다. (추가적으로 크레딧 장면에는 지존파 젊은이들이 남긴 편지 글들이 오버랩된다.) 정윤석은 자신이 직접 촬영한 영상(풍경, 인터뷰)과 파운드 푸티지를 자유자재로 편집하여 그 사이에 형성되는 틈을 통해 몽타주를 구성해나간다. 그가 다루고자 하는 소재들은 이를 통해 병렬적으로 이어지고, 주제는 확장된다. 한국 근대사의 맥락이 한 사건을 통해 드러나고, 마치 브레히트 효과가 작동한 것처럼, 관객은 여러 쇼트의 충돌 사이에 개입하여 정치적 사고를 하게 된다.

최원준은 3채널 영상작업 〈만수대 마스터 클래스〉를 자연의 풍경을 담은 푸티지를 결합해 그 시작과 끝을 알린다. 천지와 일출, 파도의 장관을 담은 풍경들은 이내 제2차 세계대전과 노동하는 사람의 이미지를 담은 다양한 파운드 푸티지로 연결된다. 작가가 아프리카를 직접 방문하여 촬영한 인터뷰들이 영상을 이끌어 가고 인터뷰의 이해를 돕기 위한 기록 영상들이 다른 채널에 파운드 푸티지로 개입된다. 영상의 중간 중간에는 북한의 공적을 방송하는 조선중앙 방송 뉴스릴 등이 맥락에 맞춰 삽입되고 북한의 도시개발 이미지, 김일성과 김정일을 기록한 영상, 무가베와 김일성의 만남 장면 등도 파운드 푸티지로 배치된다. 작가는 자신의 입장을 드러내지 않은 채, 북한과 만수대 창작사, 아프리카에 대해 최대한 객관적인 시선을 유지하면서 이를 위해 다양한 사람을 만나 인터뷰를 진행한다. 또, 만수대 창작사가 북한에

세운 동상과 아프리카에 세운 동상을 동시에 병렬시켜 그 미학적 의미(수직·수평 대칭)를 제시하기도 한다. 그리고 이것이 모두 냉전 이데올로기와 북한과 아프리카의 근대화와 산업화가 교묘하게 얽혀있는 것임을 은유하듯, 마지막 장면에서는 자연과 문명을 담은 푸티지를 병렬시킨다. 아프리카 유적들의 모습에서부터 도시화된 아프리카의 모습, 근대화과정을 기록한 영상들, 최종적으로는 〈아프리카 르네상스 모뉴먼트(Africa Renaissance Monument)〉(2006~2010)가 모습이 자연풍경과 교차되고, 마지막 장면에서는 철로의 끝에 선 또 다른 일출 풍경이 배치된다. 그의 이전 사진 작업이 사회과학적으로 접근하는 다큐멘트로서의 사진이었듯, 영상 역시 리얼리즘적 몽타주로 기록된다.

살펴본 대로 이제 거대 내러티브는 사라지고 대신 파편화된 정보가 이어진다. 파운드 푸티지와 몽타주를 통해 이미지는 이제 개별적으로 주목받기보다 군락을 이루어 접근된다.[42] 때로 파운드 푸티지는 역사의 시청각적 증거물로 기능한다. 그러나 동시에 영화의 혼종성을 표면화하고 역사 이면에 숨겨진 문학적 담론이나 서사적 패턴에 대해 논평하는 메타 역사적 형식으로서 익숙한 것들 사이에서 새로운 무언가를 찾아내 이미지 이면의 역사를 비판적으로 살피게 한다.[43] 파운드 푸티지와 내레이션, 기타 분절적인 청각 이미지를 편집함으로써 결과적으로 이미지는 기존 의미를 잃고 새로운 의미를 갖게 된다. "과거와 현재를 겹치면서 파운드 푸티지와 만나는 구어적 논평은 우리가 가진 시간의 인식을 분리시킨다."[44] 이들 이미지가 시간적 차이를 무화하며 호출되는 것도 중요한 특징인데, 1980년대 등장한 다양한 기술이 영화

42) 남수영, 앞의 논문, pp. 41-66.
43) 유지수, 「영화 〈철의 꿈〉의 분석을 통한 에세이 영화의 정체성 고찰」, 『한국영상학회 논문집』, 한국영상학회, 제13권 제5호, 2015, pp. 103-119.
44) 유지수, 위의 논문, pp. 103-119.

와 영상미디어의 기록, 보존, 전시의 욕망을 가능케 했다. 이미지는 지표성을 상실하고 동시에 이미지 아카이빙은 보편화 됐다.

한편, 이러한 파운드 푸티지의 활용과 몽타주의 구성은 아카이브 충동과 궤를 같이 한다. 역사라는 시간의 축에서, 역사라는 텍스트에 대하여, 끊임없이 재생(산)되는 이미지 기록에의 열망은 이미 죽어버린 과거에 대한 욕망으로는 잘 설명되지 않기 때문이다.[45] 단일하고 일반적인 역사가 있는 것이 아니라 고유하고 개별적인, 그리고 변칙적인 것에 기반을 둔 다수의 역사를 찾기 위해 작가들은 다시 아카이브를 찾는다. 발췌된 영상과 이미지는 연쇄적으로 이어져, 이미 존재하고 고정된 것의 파편으로부터 새로운 해석과 의미를 발생시킨다.

자크 데리다(Jacques Derrida)가 『아카이브 열병(Archive Fever)』(1995)에서 지적하듯, 수집의 전제는 수집이 없었어도 존재했을 그 어떤 것의 보고를 만드는 것이다. 그래서 수집가는 존재했던 것에 대한 기록이 아니라 아직 존재하지 않는 아카이브를 '만드는' 것과 같다고 그는 주장한다. 그렇다면 아카이브의 구조는 과거(존재하는 사물, 역사)로부터 결정되어 있는 것이 아니라, 현재(수집 행위)와 미래(아카이브의 형성)에 관여하는 것이다.[46] 그렇게 세 작가들은 파운드 푸티지와 몽타주-아카이브를 통해 새로운 미래를 형성해가고 있다.

주어진 맥락은 무의미해진다. 그 이미지의 조합 속에서 우리는 "완전한 망각"을 통해 "어떤 근원적인 기억의 회상"이 가능함을 발견한다. 이것이 바로 형상화되는 파토스다. 아이러니하게도 동시에 관조할 수 있는 거리, 즉 사유 공간을 얻게 된다는 것이다.[47]

---

45) 남수영, 앞의 논문, pp. 41-66.
46) 남수영, 앞의 논문, pp. 41-66.
47) 남수영, 앞의 논문, pp. 41-66.

2. 다큐멘터리적 구성

박경근, 정윤석, 최원준의 작업은 사실에 대한 관찰한 기록을 바탕으로 내러티브(서사성)에 기반을 두고 이뤄진다는 점에서 자연스럽게 다큐멘터리를 상기시키고, 특히 파운드 푸티지의 활용은 카메라가 없었더라도 어디에선가 벌어졌음직한 사건을 우연히 포착해내는 수많은 다큐멘터리 이미지를 떠올리게 한다.

다큐멘터리의 정의에 대해 1989년 존 그리어슨(John Grierson)은 『다큐멘터리 아이디어(Documentary Idea)』에서 "극영화처럼 배우를 통해 이야기를 전달하는 것이 아니라, 약간의 드라마와 어쩌면 매우 중요한 무언가가 숨겨져 있고 우리를 움직이도록 충동하는 특별한 상황이나 적어도 관심을 가져야 하는 현실세계를 다루는 영화들"을 언급하며 "현실의 창조적 처리"라고 정의한 바 있다.[48] 이를 따르자면 각자 취하는 방식은 다르지만 세 작가가 모두 한국의 근현대사를 자신만의 관점에서 재정립하고 있다는 점에서 다큐멘터리에 속하게 되고, 실제 박경근과 정윤석 작업의 경우 다큐멘터리 영화 분야에서 스크리닝 되기도 했다.

여기서 마샬 맥루한(Marshall McLuhan)을 다시 상기해볼 필요가 있다. 그에 의하면 텔레비전(이하 TV)은 영화에 비해 정세도가 낮기 때문에 참여도를 높게 하는 쿨미디어다. 정세도의 비어있는 부분은 시청자의 참여를 유도하기 때문이다. 다큐멘터리 역시 이 부분에서 TV와 성향이 일치한다. 이미 관조적 관찰자의 태도가 다큐멘터리라는 형식에 내재되어있으며, 다른 화질의 컷들을 이어붙이는 경우가 많기 때문에 정세도가 낮다. 따라서 몽타주의 충격은 다시 한 번 관조를 만들어낸다. 이런 성향은 벤야민이 말했던 영화에 대한 특성과도 맞아 떨어

48) 잭 엘리스, 베시 멕라렌, 앞의 책, p. 9.

지며, 이런 의미에서 다큐멘터리는 영화와 TV 사이에 걸쳐 있다. 이를 증명하듯, 박경근과 최원준의 작업은 TV다큐멘터리로 상영됐거나 상영될 예정이다.

한편, 빌 니콜스(Bill Nichols)는 "다큐멘터리의 정의는 언제나 관계나 비교에 의한 것"이라며 "극영화나 실험영화 그리고 아방가르드 영화와 대조를 이루며 의미를 갖는다"고 말한다.[49] 그러나 동시에 '실제를 기록하고 창의적으로 재현하며 예술과 프로파간다 사이에서 줄타기를 하는 어떤 것'으로서 다큐멘터리는 크게 6가지 양식으로 나뉜다. 시적, 설명적, 관찰적, 참여적, 성찰적, 수행적 양식으로, 1) 시적 양식은 언어적 수사 없이 영상이미지의 회화적이고 시적인 정서를 시각적 리듬과 함께 제시하면서 내러티브나 시공간의 연속성보다는 파편화한 세상을 미학적으로 재구축하는 예술적 표현 양식을 의미한다. 2) 설명적 양식은 권위적인 해설로 특정 메시지를 관객에게 직접 호소하거나 설득하려고 하며, 해설의 내용이 무엇보다 중요하고 영상은 해설을 보완하는 증거적 기능을 하는 양식으로, 대부분의 저널리즘과 TV 다큐가 포함된다. 3) 관찰적 양식은 촬영 대상과 현장에 대해 감독이나 카메라가 개입을 최대한 줄이는 방식으로 제작되며 미국의 다이렉트 시네마(Direct Cinema)가 포함된다. 4) 참여적 양식은 촬영 대상에 보다 가까이 다가서려는 친근성의 시도로 카메라의 존재가 오히려 등장인물의 입을 열게 하고, 즉흥적이고 자발적인 말을 하도록 유도하는 양식이다. 카메라의 개입으로 촉발된 영화 속 진실을 추구하며, 시네마 베리테(Cinéma Vérité)로 대표된다. 5) 성찰적 양식은 촬영, 편집, 상영 등 다큐멘터리가 제작되고 재현되는 관습을 관객에게 노출시켜 다큐멘터리의 객관성이라는 신화에 도전하고, 6) 참여적 양식은 제작

49) 빌 니콜스, 이선화 역, 『다큐멘터리 입문』, 도서출판 한울, 2005, pp. 167-220.

자의 주관적 경험과 정서를 종종 정치적, 사회적 이슈들과 연결해 개인적인 주장을 담는다. 예컨대 젠더, 소수 인종, 성적 소수자, 계급 등의 이슈와 연결해 자신의 처지를 밝히고, 자신의 처지에서 생각하는 진실을 주장한다. 최근 규정이 힘든 다양한 영화들이 등장하면서 다큐멘터리의 양식적 구분이 장르적 모호해진 부분이 있지만, 이 분류를 따르자면 박경근은 시적양식, 정윤석은 설명적·참여적 양식, 최원준은 시적·관찰적 양식의 작업을 진행하고 있는 셈이다.

3. 다큐멘터리 영화와 영상미디어아트

앞서 살펴보았듯, 박경근, 정윤석, 최원준의 작업은 다큐멘터리 영화와 영상미디어아트 장르를 오간다. 가장 큰 주요 원인으로는 디지털 시대가 본격화되면서 촬영, 전송, 보존 등 제작 환경이 변화하여 제작과 관람이 양분화되지 않은 것을 꼽을 수 있을 것이며, 관객의 입장에서는 미디어의 다변화에 따른 다양한 관람 경험이 기반이 됐다고 할 수 있다. 즉, 영상작가는 영화감독들과 같은 카메라와 편집 도구들을 사용하게 됐으며, TV의 느슨함과 컴퓨터와 스마트 폰의 산만함은 이미 일상적인 차원에서의 관람방식으로 대중화되어 관객들은 항상 몰입과 분산 사이에, 집단 관람과 사적 관람 사이에, 고정성과 유동성 사이에 놓여 있게 됐다.[50]

그리고 제작 주체의 장르적 호환은 제작 방식과 작품의 수사법뿐 아니라 상영 양식에도 강하게 영향을 미친다.[51] 이에 따라 다큐멘터리 영화와 영상미디어아트 두 버전의 작업방식이 요구된다. 즉, 영상미디어 설치작품에서 영상은 영화의 디지털화와 영상미디어아트의 역사

50) 이승민, 「한국 다큐멘터리 영화의 공간성 연구: 2000년대 후반 이후의 새로운 경향을 중심으로」, 중앙대학교 첨단영상대학원 박사학위논문, 2015, pp. 132-135.
51) 이승민, 위의 논문, pp. 132-135.

적 변화가 수렴하는 접점, 또는 영화의 변형이 무빙 이미지 설치작품의 변형과 협상하는 지점으로 존재한다.[52]

3차원의 전시 공간에 존재하던 영상은 2차원의 평면으로 들어가면서 어떻게 몰입 가능한 내러티브와 몽타주를 구성할지 고민하고, 2차원의 평면에 존재하던 영화는 3차원의 물리적 공간으로 나오면서 어떻게 무빙 이미지의 미장센(mise-en-scène of the moving image)[53]을 구성할지 고민한다. 영상은 영화로서의 고유한 본성들을 자기반영적으로 탐구하고 선언하는 것에 그치는 것이 아니라 전시공간에서의 유동적이고 보행적이며 파편화된 관람성을 위해 다시 구성되어야한다. 몽타주와 내러티브, 프레임, 쇼트, 카메라 운동 등은 현상학적으로 공간을 체감하는 관객의 주의를 일깨울 수 있어야 한다.[54] 이 밖에도 프로젝터와 스크린의 조형적 배치 등 스크린 환경을 둘러싼 제반 상황 또한 모두 체험의 중요한 요소로 간주되므로, 관람 장소에서 상영을 위한 모든 기계적 도구를 포함한 물리적 조건은 미적이어야 한다.

따라서 정윤석은 〈별들의 고향〉을 4채널로, 박경근과 최원준은 각각 〈철의 꿈〉과 〈만수대 마스터 클래스〉를 3채널로 영상 편집본을 재제작해 설치를 선보인 바 있다. 이와 관련하여 박경근과 최원준은 공통적으로 "전시장에서는 관객의 몸과 걸으면서 바라보는 시선이 가장 중요하다"[55]고 말한다. 박경근은 이에 덧붙여 "전시 현장에서는 공간, 사운드, 스크린의 이미지, 관람객의 몸과의 스케일감이 중요하다. 작품에 대한 해설이나 배경지식 없이 작품의 이미지, 동작, 색이나 질감,

52) 김지훈, 「영화적 비디오 설치작품에서 영화와 비디오의 혼종화」, 『현대미술사연구』, 현대미술사학회, 제39집, 2016, p. 21.
53) 안느-마리 뒤게는 영화적 구성요소와 장치의 무대화(theatricalization)를 무빙 이미지의 미장센(mise-en-scène of the moving image)이라고 말한 바 있다.; 김지훈, 위의 논문, p. 24.
54) 김지훈, 앞의 논문, p. 24.
55) 2016년 11월 25일 박경근 작가와 11월 26일 최원준 작가 인터뷰

리듬으로서의 즉각적인 체험이 텍스트와 다른 현대미술의 힘이라고 생각한다"[56]고 밝힌 바 있다.

Ⅵ. 나가며

이 글은 '시대정신' 시리즈의 두 번째 전시 〈시대정신: 내러티브의 구성〉을 실행하기 위한 리서치를 담은 글이다. 연구자는 1980년대 보급됐던 비디오 기기(컬러TV, VTR, 캠코더) 문화와 1990년대 보급됐던 인터넷과 컴퓨터 문화가 1970년대부터 1980년대 초반 출생한 세대에게 어떤 영향을 미쳤는지 살피고, 이 시기에 출생한 작가들에게 미쳤을 영향을 추정했다. 또, 박경근, 정윤석, 최원준 작가의 전반적인 작업을 연대기적으로 연구·분석하고 '비디오 기기'를 자신의 정체성을 구성하는 데 주요 미디어로 삼은 70·80 작가들의 작업 성향을 파운드 푸티지와 몽타주, 다큐멘터리와 영상미디어아트라는 키워드로 파악해보고자 했다.

결국 연구를 통해 드러나는 것은 작가들이 각기 다른 맥락에서 자신의 길을 걸어왔다는 사실이다. 언뜻 보면 어느 정도 공통된 영향을 받고 유사한 형식으로 작업하는 듯하지만, 사실은 각자의 개인사와 관심사가 따로 교차하다가 이 지점에서 잠깐 만날 뿐이다.

다만 현재 작가들이 공통된 관심사를 갖고 있기에, 마지막 절이 '다큐멘터리 영화와 영상미디어아트'로 종료되는 것은 우연의 일치가 아니다. 1차원 선분들의 결합으로서 존재하는 이 텍스트가 설명하고 있는 2차원 영상작업들은 다시 3차원 공간에서 새로 태어나기 위해 준

56) 2016년 11월 25일 박경근 작가 인터뷰

비하고 있다. 전시가 진행되면 2차원 영상작업과 물리적 · 미디어적 차별성을 구현하기 위한 3차의 영상설치(Video Installation)작업이 공간을 메우고, 관객에게 신체적·현상학적 경험을 선사할 것이다. 그곳에서 관객은 각 작가들이 '다름'을 체현할 것이다.

[Footage1]

우리는 현대에 살고 있다. 따라서 근대를 대변하는 '시대정신'의 개념은 연구자에게 '단면들'과 다를 바 없다. 종횡으로 수많은 단면들을 자를 수 있듯이, 시대정신의 개념 역시 다양하게 존재할 수 있다. 따라서 연구자는 '시대정신'이라는 타이틀로 다양한 전시들을 선보임으로써 그 개념을 해체하고자 한다. (사실 개별 작가는 유사한 듯하나, 각기 다른 맥락에서 작업을 진행하고 있기에, 시대정신의 개념은 이미 매회 해체되고 있다고 보는 것이 맞다.)

[Footage2]

세대 간의 연결고리 형성이라는 공식적인 목적과 동시에, 이 시리즈는 개인적으로 시각예술계에 대한 연구자만의 역사를 써보고자 하는 아카이브 충동을 담고 있다. 이러한 점에서 개인사적 기억을 사회사와 연동하여 환기시키는 70·80 작가들의 태도와 궤를 같이한다. 이들의 작업이 거대서사가 있을 수 없음을 증명하듯, 하나의 전시가 모든 것을 엮을 수는 없으므로, 전시를 구성하는 연구자의 관점에서 개별 작가들의 작업이 항상 틈으로 새어나가길 바란다. 그리고 이를 통해 다른 관점과 이야기를 불러들이기를 언제나 희망한다.

■ 참고문헌

단행본

김기란, 최기호, 『대중문화 사전: 300개의 키워드로 읽는 한국 대중문화 20년』, 현실문화연구, 2009.

백욱인, 『컴퓨터 역사』, 커뮤니케이션북스, 2013.

(http://terms.naver.com/entry.nhn?docId=1691757&cid=42171&categoryId=42187)(검색: 2016. 12. 1.)

빌 니콜스, 이선화 역, 『다큐멘터리 입문』, 도서출판 한울, 2005.

잭 엘리스, 베시 멕라렌, 김계중, 김영란, 노경태, 이장욱, 허욱 역, 『다큐멘터리의 새로운 역사』, 비즈앤비즈, 2011.

정성호, 『20대의 정체성』, 살림, 2006.

제이 데이비드 볼터, 리처드 그루신, 이재현 역, 『재매개: 뉴미디어의 계보학』, 커뮤니케이션북스, 2006.

논문

김성주, 「CAMCORDER란」, 『광학세계』, 한국광학기기협회, 제1권 제4호, 1989.

김정연, 이하나, 「뉴미디어 아트에서 리얼리티 추구를 위한 표현 연구-파운드 푸티지 기법을 중심으로」, 『한국디자인포럼』, 한국디자인트렌드학회, 제44권 8월호, 2014.

김지훈, 「영화적 비디오 설치작품에서 영화와 비디오의 혼종화」, 『현대미술사연구』, 현대미술사학회, 제39집, 2016.

김천수, 「8mm Camcorder 개발 동향」, 『전자진흥』, 한국전자정보통신산업진흥회, 제10권 제7호, 1990.

남궁협, 박천일, 원우현, 최현철, 「비디오 이용과 효과 연구」, 『한국언론학보』, 한국언론학회, 제25권, 1990.

남수영, 「#아카이빙, #몽타주, #동시대성: 역사 인식 방법에 대한 몇 가지 단상」, 『Visual』, 한국예술종합학교 미술원 조형연구소, 제12권, 2015.

유지수, 「영화 〈철의 꿈〉의 분석을 통한 에세이 영화의 정체성 고찰」, 『한국영상학회 논문집』, 한국영상학회, 제13권 제5호, 2015.
이승민, 「한국 다큐멘터리 영화의 공간성 연구: 2000년대 후반 이후의 새로운 경향을 중심으로」, 중앙대학교 첨단영상대학원 박사학위논문, 2015.
이충웅, 「흑백, 컬러 TV의 발전사와 전망」, 『방송과 미디어』, 한국방송공학회, 제5권 제1호, 2000.
이해승, 「가정용 Video기기의 기술개발 현황과 전망」, 『전자진흥』, 한국전자정보통신산업진흥회, 제6권 제7호, 1986.
전석호, 「홈비디오의 이용실태에 대한 사례연구」, 『한국언론학보』, 한국언론학회, 제26권, 1991.
하봉준, 「신세대의 라이프스타일과 소비행동」, 『광고정보』, 한국방송광고공사, 5월호, 1994.
홍순정, 「X세대의 대중매체 접속실태와 대응광고 전략: TV를 중심으로」, 『경영논총』, 원광대학교 경영학회, 제17권, 1995.

기사

권홍우, 「[오늘의 경제소사/12월1일] 컬러TV」, 『서울경제』, 2004. 11. 30.
(http://news.naver.com/main/read.nhn?mode=LPOD&mid=sec&sid1=&oid=011&aid=0000060618)(검색일: 2016. 12. 1.)
박중현, 이승재, 「[경제 포커스]침체경기 구원할 성장엔진은?」, 『동아일보』, 2003. 7. 24.
(http://news.naver.com/main/read.nhn?mode=LSD&mid=sec&sid1=101&oid=020&aid=0000198224)(검색일: 2016. 12 .1.)
이혜미, 「"SNS는 나의 삶"…N · Y · X세대와 뭐가 다르지」, 『헤럴드경제』, 2015. 12. 31.
정재용, 「낭만세대에서 개인주의까지」, 『주간경향』, 2003. 12. 31.
(http://news.naver.com/main/tool/print.nhn?oid=033&aid=0000003000)(검색일: 2016. 12. 1.)
「[DTV 안방혁명](3)TV경제학-1980 vs 2004」, 『전자신문』, 2004. 7. 30.

(http://news.naver.com/main/read.nhn?mode=LSD&mid=sec&sid1=105&oid=030&aid=0000077747)(검색일: 2016. 12. 1.)
『시사저널』, 1994. 5. 5.
더 스트림, 「철에 대한 개인적인 그리고 압축된 시공간의 꿈: 박경근 인터뷰」, 『앨리스온』, 2015. 10. 6.
(http://aliceon.tistory.com/2578)(검색일: 2016. 12. 1.)

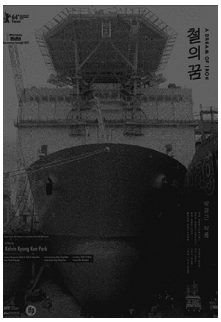
■ 도판



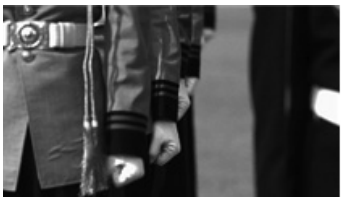
〔도판 1〕



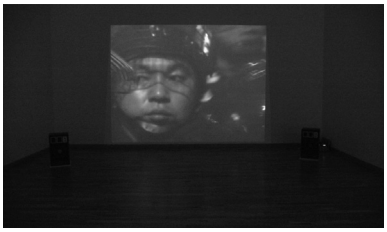
〔도판 2〕



〔도판 3〕



〔도판 4〕



〔도판 5〕



〔도판 6〕

〔도판1〕
박경근, 〈청계천 메들리〉 스틸이미지, 단채널영상, 79분, 2010.

〔도판2〕
옵시스 아트에서 열린 박경근의 개인전 〈철의 꿈〉(2013.2.23~3.24) 전시광경

〔도판3〕
박경근의 영화 〈철의 꿈〉 포스터, 2014.

〔도판4〕
박경근, 〈군대: 60만의 초상〉 스틸이미지, 단채널영상, 17분, 2016.

〔도판5〕
금호미술관에서 열린 정윤석의 개인전 〈88〉(2009.3.6~4.5) 전시광경

〔도판6〕
정윤석, 〈유령과 싸우다〉, 디지털프린트, 20×25cm, 2009.

〔도판7〕
정윤석, 〈Newsdesk Please〉, 디지털프린트, 23.5×17.5cm, 2009.



〔도판 7〕



〔도판 8〕



〔도판 9〕



〔도판 10〕



〔도판 11〕



〔도판 12〕



〔도판 13〕



〔도판 14〕

〔도판8〕
정윤석의 영화 〈논픽션다이어리〉 포스터, 2014.

〔도판9〕
최원준, 텍사스 프로젝트, 〈Hyangki nae〉, C-프린트, 118×150cm, 2004.

〔도판10〕
최원준, 콜라텍 시리즈, 〈Sungdong Colatheque〉, C-프린트, 118×165cm, 2005.



〔도판 15〕

〔도판11〕
최원준, 언더그라운드 시리즈, 〈Dongdaemun Station(line No.4)〉, C-프린트, 155×196cm, 2005.

〔도판12〕
최원준, 미완의 프로젝트_섬 시리즈, 〈Transit Transfer Center 2006.05 (Ground)〉, 〈Bunker #7 2005.05(Underground)〉, C-프린트, 각 78×113cm, 2005~2007.



〔도판 16〕

〔도판13〕
최원준, 과냉각 상태 시리즈 〈Protective line#1, Paju〉, 디지털 C-프린트, 120×162cm, 2007.

〔도판14〕
최원준, 타운하우스 시리즈, 〈Camp Charlie Block#1, Paju〉, 잉크젯 프린트, 155×196cm, 2009.

〔도판15〕
최원준, 〈물레〉 스틸이미지, 3채널 HD 영상, 16분 28초, 2011.

〔도판16〕
최원준, 〈만수대 마스터 클래스〉 스틸이미지, 3채널 HD영상, 40분32초, 2015.

A Study for *Zeitgeist: Composition of Narratives*

Sun A Moon

Content

I. Introduction

II. Research Background

III. The Rise of New Media and Generation X

1. The Spread of Color TVs
2. The Distribution of VTRs
3. The Distribution of Camcorders
4. The Advent of PC and The Internet
5. The Advent of Generation X

IV. A Study on Artists Born in 1970s to Early 1980s

1. Kelvin Kyung Kun Park
2. Yoonsuk Jung
3. Onejoon Che

V. Analysis on the Works by Kelvin Kyung Kun Park, Yoonsuk Jung and Onejoon Che

1. Found Footage and Montage
2. Documentary Format
3. Documentary Films and Media Art

VI. Conclusion

I. Introduction

Zeitgeist: Composition of Narratives, the second exhibition of the *Zeitgeist* series, focuses on artists who were born in between 1970s and early 1980s (70·80 artists hereafter), five years before artists who were born in between mid-1980s to early 1990s (from 1984 to 1991, referred to as 80·90 artists hereafter), on whom the first exhibition focused. Unlike what the artists of the generation of the first exhibition dealt with, the generation of artists who preceded them immediately before — Ayoung Kim(1979), Hwayeon Nam(1977), Jae Oon Rho(1971), Kelvin Kyung Kun Park(1978), Yoonsuk Jung(1981), Siren Eun young Jung(1974), and Onejoon Che(1979) — focused on media art while contemplating on ways of constructing the narrative within such medium. In addition, by using found footage to compose montage, they interlocked their personal memories with social history.

In early stage of the research, I recognized that the characteristics of the 70·80 artists which formed a boundary with 80·90 artists were due to the fact that they experienced the internet/computer culture relatively late. I thought that although they lived in the same age, they would take it in an objective fashion with a certain distance with the new media because they encountered the internet and computer culture after their adolescent. They would thus be unable to unify with the media like their the counterpart of the following generation. In other words, I thought 70·80 artists still pursue narrative qualities because they first set up the narrative they wish to deliver without having been largely affected by the internet computer culture, and then apply a proper degree of media.

However, further into my research, I realized that, while this initial hypothesis isn't incorrect, I realized that the color television (TV hereafter)

and home video tape recorder ('VTR' hereafter) had a powerful influence on the life of 70·80 artists, both in terms of the age and context. It takes over 10 years after the commercialization of a new media for it to be fully understood by an individual and to affect someone to the degree of forming their identity. Therefore, people who embody the characteristic of media disseminated in early 1980s and reflect it as culture are people who were born in the age which allowed them to experience the process of its dissemination in their early childhood in 1980s. This means that in order to trace the origin of the works of artists born in this period, it's important to question their relationship with computer and internet. However, more importantly, what must be delved deeper is their relationship to color TV, home VTR, and camcorder. Therefore, I investigated the process of emergence and dissemination of Color TV, home VTR and camcorder in conjunction with that of computer and internet, and observed what influences the new media had on the society as a whole. In particular, I intended to pay close attention to the birth of the 'Generation X', or the so-called 'Video Generation' of 1990s, and draw inferences to the influential relationship to 70·80 artists.

Meanwhile, the media works by 70·80 artists naturally suggest documentary video in the sense that they focus on the narrative based on the observed and recorded archives of reality. Rather than constructing smooth seamless narratives, the documentary takes a look at reality from distance, with a narrative structure marked by definite seams of separate cuts. While Park, Jung and Che share these characteristics, they also share a clear commonality in that their work crosses over the genres of media art and documentary film. Therefore, this research focuses on the works by these three artists among the 70·80 artists by analyzing the ways they use found footage and montage, and exploring how each of the film and media

art composition changes according to the differences in the medium.

II. Research Background

Inspired by the question "What is the 'zeitgeist' of today if there was one?", I have been organizing the *Zeitgeist* series since 2015. Observing the last few years, generation ruptures exist in Korean art scene, with the main reason being 'lack of information about each generation'. As each generation is busy with a soliloquy on itself with all channels of communication and connection severed, the generations don't have much interest in each other or they even misunderstand each other. As a result, no site of popular solidarity has been able to form in the art world, as they roam around in isolation. As a result, I thought bridging across and linking different generations to each other was crucial, and organized exhibitions focusing on the main attributes of each generation into a 'series'. While individual exhibitions address the strong issues in each particular generation. However, through a comprehensive series, the intention of the series was to provide an opportunity through which to observe the particular thoughts and intentions of each generation. And I believe that productive events and thoughts are generated when such understandings lie as the framework.

The ultimate intention of this research is to break down the conventional notion of 'Zeitgeist', which signifies the thoughts, attitudes and sentimentality that dominates a particular period. There's no doubt that the cultivation of this zeitgeist has been affected by the surrounding environment, material culture and interface, etc. However, in today's world

where the society has transformed in versatility, can zeitgeist really be unified into a singular one? Rather than supporting the idea that only one zeitgeist penetrates a certain period, I emphasize the idea that it changes, and that many 'zeitgeists' simultaneously overlap and construct the world. Through this, I wish to observe the age today which is changing in multiple ways, and shed a new light on the future.

In particular, I intend to form a parallel juxtaposition between the different attitudes of each generation with the changes in the media of their pleasure. Through this, I propose to presume the valid grounds for how such differences are established, and suggest how each generation responds to the changes in the social base and communication structure. The first exhibition *Zeitgeist: Psychedelic: Blue* took place in Amado Art Space in Seoul for about a month, opening on May 23rd, 2016. In this exhibition works by 80·90 artists were introduced through the perspective of 'art after internet (post-internet art)'.

III. The Rise of New Media and Generation X

As I mentioned above, it takes an average of 10 or more years after the merchandising of a new media for it to be fully mastered, accepted as the main media and affect people enough to form the identity of a generation. Therefore, in order to observe mainly which media the 70·80 artists mastered, one must look at the media distribution changes in 1970s and 80s when the artists were born.

From the end of 1970s to early 1980s when 70·80 artists were born or spent their infanthood, new video media emerged and the term 'home video player' started to be in popular use. Represented by color TV,

VTR and camcorder, such video not only contributed a tremendous deal in forming a new culture in the society in general, it gave birth to the Generation X, which has many points overlapping with the generation to be dealt with in this thesis.

As culture in general shifted, 70·80 artists accepted the video machines as the main media which constructed their identity from early on in their childhood. By doing so, they shared the so-called 'video culture' and practically embodied it. More familiar with video media than text media due to the high number of their exposure to video, they have always been open to the possibility of shooting, editing and screening their own images, and share deepened cultural sensibility that's accumulated through their experiences of various programs.

Kelvin Kyung Kun Park, who is one of the main artists this thesis deals with, lived in Korea and abroad since his childhood. He enjoyed making video through his camcorder, "shooting and editing my brother doing a dunk shoots", and "enjoyed TV programs like MacGyver"[1] which was aired in 1990s. Onejoon Che remembers "there was a color TV and VTR at home ever since I was very young", and that he enjoyed "faction programs of 1990s like <Police>"[2] I gather that such experiences would have had tremendous influence on the 70·80 artists when they became adults and started using mainly video media to construct narrative through montage or documentary video.

Meanwhile, we cannot argue that the computer and internet, which became a common use in 1990s when the 70·80 artists were in their teens and twenties had a huge influence on this generation. A long time ago, Jay

1) Interview with the artist Kelvin Kyung Kun Park on November 25th, 2016
2) Interview with the artist Onejoon Che on November 26th, 2016

David Bolter and Richard Grusin talk about the attentive point between media in *Remediation: Understanding New Media* (1998). The 're-mediation' here which they refer to signifies a double mediating in which a message which is delivered through a particular media is mediated through another different media. For a media to exist as a media, it demands another media. Therefore, what lies as the premise of 're-mediation' is that media requires each other. In other words, radio, TV, film, computer and internet, etc. exist by re-mediating through each other and exist.[3] Now, I believe that even with the arrival of the new media of computer and internet, the existing VTR media didn't disappear but has re-mediated and shared each others' imaging characteristics including archiving and narrative traits. And such heterogeneity is demonstrated intact in the works by 70·80 artists. However, 70·80 artists came into contact with computer and internet after their adolescence and applied it objectively with a certain distance, and therefore the characteristics closer to video culture becomes the main elements of their work with attributes of internet culture working as subsidiary tools. Che asserted that "without computer and internet, too much time would have been spent on research."[4]

The third chapter will observe the emergence of video machines (Color TV, VTR and camcorder) which largely affected 70·80 artists, and will also be juxtaposed with the rise of computers and internet which was in just beginning to surface at the time. Also by looking at the 'Generation X' of 1990s, this study also delves into the influence of relations between video machines and computers, and the internet, Generation X, and 70·80 artists.

---

3) Jay David Bolter and Richard Grusin, trans by Lee Jae-hyun, 『Remediation: Understanding New Media』, Communication Books, 2006, pp. 52-61.

4) Interview with the artist Onejoon Che on November 26th, 2016

1. The Spread of Color TVs

Jenkins in US applied for the first permit for 'Television Transmission equipment' in early 1920s, and since then, various experiments were conducted throughout the world. In 1936, the British channel BBC used a system invented by John Logie Baird to broadcast the first regular black and white TV program in the world.

Meanwhile, the first color TV program in the world was broadcasted in June, 1951, by CBS based in New York. It failed to receive collaboration from electronic industrial circles, and to make matters worse, the manufacturing of color television was halted due to the government's goods conservation policy. Since then, NTSC (National Television System Committee) was chosen as the standard format for color TV in US in 1953. This format solved the problem of compatibility which had to be resolved in the adoption of a new system service[5] which paved the way for NBC and CBS to broadcast color TV programs in January the next year.[6] Since then, various countries such as Japan (1960), England (1966) and China (1977) started to broadcast color TV programs which spread throughout the world.

On the other hand, color TV broadcasting in Korea came late, as the 81st in the world. Due to President Park Chung-hee's strong oppositional assertion that "broadcasting of color TV programs will deepen the class difference between the wealthy and the poor", the permission for Geumsungsa (LG electronics today) and Samsung — household electronic

---

5) Program in color had to be shown in color through color TV, and in black and white through black and white TV.

6) Lee Chung-woong 이충웅. *Heukbaek, keoleo TVeui Baljeonsawa Jeonmang*, 흑백, 컬러 TV 의 발전사와 전망, [The Development and Prospect of Black and White and Color TV]. Broadcasting and Media, The Korean Institute of Broadcasting and Media Engineers, Vol. 5, No. 1, 2000. 14-21.

goods companies which already had the technology for color TV programs since 1976 — to broadcast TV programs was dismissed.[7] Finally, only upon the inauguration of President Chun Doo-hwan, the 'Export Day Ceremony' was transmitted in color at 10:30 on Dec 1st, 1980. The dissemination of color TV programs advanced quickly since then. Starting with 3 trial broadcasts in KBS, over 80% of the programs aired were in color by the end of December.

The arrival of color TV had various influences on the society. As opposed to the rushed analysis that the 'movie theaters will become obsolete', the overall economic depression improved. The rise in the demand to replace black and white TV largely contributed to the invigoration of domestic business conditions, and exports expanded so rapidly that color TVs from Korea had to be investigated for dumping in the US market since early 1980s.[8] Color TV drove consumption and fuelled by this energy of liberation and emancipation, monotone streets became much more vibrant.

Most importantly, however, the biggest effect of the introduction of color TV was on the 'innovation of the mind of people'. Having gone through a period of black and white melancholic period after the Korean War, the dissemination of color TV inspired and instilled in the minds of Korean people the spirit of 'challenge and innovation' throughout the 1988 Seoul Olympics.[9]

---

7) http://news.naver.com/main/read.nhn?mode=LPOD&mid=sec&sid1=&oid=011&aid=0000060618 (As of December 1st, 2016)

8) http://news.naver.com/main/read.nhn?mode=LSD&mid=sec&sid1=101&oid=020&aid=0000198224 (As of December 1st, 2016)

9) http://news.naver.com/main/read.nhn?mode=LSD&mid=sec&sid1=105&oid=030&aid=0000077747 (As of December 1st, 2016)

2. The Distribution of VTRs

The VTR, so-called video, was invented as an outcome of researching ways to record and play images like a recorder, in order to supplement the limitations in the fixed time and space element of films or the single-sided form of communication of TV which delivers instantaneous information.

Sound began to be recorded in the late 1800s, and since then, ways to record images also started to be explored. The magnetic video recording method was researched based on the success of the television signal disk recording device by John Baird in 1927. Around 1950, the RCA finally succeeded in developing the first recording device. The recording device at this time was a video tape recorder (VTR) that recorded on magnetic tapes. Like the sound recording device that used a similar technology, this video recorder had a fixed head. As this limited the speed of the tape, and as video signals have frequency bandwidths several hundred times that of audio signals, dozens of meters of tape could only record several minutes worth of video.[10] As such, the first true VTR can be said to have appeared only in 1956, when the spinning 4-head VTR was commercialized by AMPEX.

VTRs were first used only at broadcasting stations starting with CBS in 1957. It required lower prices and smaller size until it could reach households. By the end of the late 60s, the use of 1/2-inch tapes and sale of color VTRs already established the framework for distribution of VTR for household use. Companies like Sony and JVC developed and produced VTRs by using their own methods.

---

10) Lee, Hae-seung 이해승. "Gajeongyong Video gigieui gisulgaebal hyeonhwang-gwa jeonmang" 가정용 Video기기의 기술개발 현황과 전망 [Status and outlook of technological development of home video devices]. *Jeonja Jinheung* 전자진흥 (1986): 11-15.

In particular, Sony, Sanyo, and Toshiba each invented easy-to-use 1/2-inch cassettes for Video Cassette Recorders (VCR) in 1975. The invention of convenient cassettes played a crucial role in the widespread use of VTRs in households.[11)]

The recording times of early VTRs for homes were 1 hour and 2 hours for Beta and VHS formats, respectively. Thus the extension of the recording time became the key focus of technological competition between the two formats in the late 1970s when VTRs was widely introduced for home use. Thinner tape was developed to extend the length of the tape while newer technology allowed the tape to roll more slowly without compromising resolution. Such developments gradually increased recording time, allowing up to 8 hours per cassette. Within only a decade of appearing in the home electronics market thanks to Sony, the VTR became a stakeholder of electronics industry rivaling the television. During the early days of VTR distribution between the late 1970s and early 1980s, the demand for VTR soared over 100%.

In Korea, VTRs were first developed and distributed in the late 1970s. As VTRs allowed users to record their favorite TV shows to watch them repeatedly at more convenient times, they spread extremely quickly throughout Korea, reaching their peak during the 1988 Seoul Olympics. However, VTRs were more useful than just providing the means of recording one's TV show. The development of various media contents allowed VTRs to also serve as the means of entertainment and educational supplement. The VTR industry thrived as it forged close relationships with film industries throughout the world. As VTRs allowed consumers to watch movies at lower cost and in the comforts of their homes without

11) Ibid.

being constrained to cinema show times, the VTR industry flourished further.[12] According to a survey[13] conducted in 1991, each family watched "a video (movie)" once a week on average, compared to watching a movie at theaters once every three months. The appearance and distribution of VTR played such a significant role in the film industry and contemporary culture of Korea. As a tool for delivering information and expressing ideas, the VTR changed the cultural pattern of not only Korea but the entire world.

It is worth taking another look at the characteristics of VTR at this point. Whereas television, even color TV, remains limited to a video device capable of unilateral delivery of information that one can only "watch," the VTR is a device that a user can "manipulate"[14] to record, play, and edit selected footage. As the VTR can be directly programmed by users, it leaves room for the direct portrayal of the will of the users.

3. The Distribution of Camcorders

While the first video tape recorders appeared as early as 1956, video cameras began to be propagated only in 1968, when miniature video cameras were used to cover the Presidential Election broadcasts. At first, the 1/2-inch open reel type Portapak was introduced to the market. In 1973, the development of time base corrector (TBC) allowed for more stable recording, allowing the market to become more receptive to the 1/2-inch

12) Won, Wu-hyeon, et al. 원우현·최현철·남궁협·박천일. "Bidio iyong-gwa hyogwa yeongu" 비디오 이용과 효과 연구 [Study on the use and effect of video]. *Hanguk Eollon Hakbo* 한국언론학보 25 (1990): 125-166.

13) Jeon, Seok-ho 전석호. "Hombidio-eui iyong-siltae-e daehan sarye-yeongu" 홈비디오의 이용실태에 대한 사례연구 [Case study on the use of home video]. *Hanguk Eollon Hakbo* 한국언론학보 26 (1991): 287-314.

14) Ibid.

format.[15)]

Meanwhile, the desire to record and play back footage along with audio led to the invention of the camcorder, which was a combination of the video camera and portable video deck. "Camcorder" is a portmanteau of "camera" and "recorder" (in this case, VTR), and also referred to as a self-contained video camera. It is virtually a VTR capable of shooting, recording, and playback. It has combined the shooting function of cameras and the recording and playback function VTR into a single device.

The first camcorder was the single-chip CCD (charge-coupled device) 8mm self-contained VTR developed by Sony in July 1980.[16)] At the time, there were three formats of video cameras in the world: 8mm, VHS-C, and VHS-Full. In Korea, domestic development began only in the late 1980s.

The availability of home camcorders allowed people to create their own video content. Instead of hiring professional videographers, consumers began to record their own family events such as weddings or birthday parties,[17)] while the increase in living standards led to many traveling or engaging in leisurely activities filmed and edited using camcorders.

Most of all, camcorders had a significant impact on the film and broadcasting industries. Much lighter and easier to use than the existing 16mm film, camcorders began to replace film cameras despite their critical weakness in poorer resolution, audio quality, and degrading stability when stored for long periods. This was due to the fact that camcorders did not

---

15) Ellis, Jack C., and Betsy McLane. *Dakyumentari-eui Saeroun Yeoksa* 다큐멘터리의 새로운 역사 [*A New History of Documentary Film*] Translated by Heo, Wuk et. al. 허욱 · 김영란 · 이장욱 · 김계중 · 노경태 옮김. Seoul: Biz and Biz 비즈앤비즈, 2011. 313.

16) Kim, Cheon-su 김천수. "8mm Camcorder gaebal donghyang" 8mm Camcorder 개발 동향 [Development status of 8mm camcorders]. *Jeonja Jinheung* 전자진흥 vol. 10 no. 7 (1990): 25 - 30.

17) Kim, Seong-ju 김성주. "Camcorder-ran" CAMCORDER란 [On camcorders]. *Gwanghak Segye* 광학세계,vol. 1 no. 4 (1989): 33-39.

require film development to verify the footage, allowed easy use even in harsher filming environments, and allowed for more hours of consecutive shooting. Videotapes were also far more affordable to buy and develop than film.[18] The use of camcorders in production sets increased dramatically and contributed significantly to the increase of documentaries, which require long shooting sessions. By the end of the 20th century, camcorders replaced most of the film cameras on production sets.

4. The Advent of PC and the Internet

Even with the invention of ENIAC in 1946, computers remained a tool used by large organizations such as government institutions or large corporations until the mid-1970s. The large computer systems of those days were expensive and could only be used by expert programmers. As such, these computer systems were not accessible by the public at all.

The advent of personal computers (PC) in the mid-1970s played a critical role in making computers more accessible. The first truly affordable PC was the computer kit called Altair 8800, developed by MITs in 1975. In 1981, IBM launched its IBM PC™. Later, the PC market would see competition between IBM-compatible PCs and the Macintosh models from Apple.[19]

As PCs became commonplace, various application programs were developed. In the earlier years when operating systems like Microsoft DOS was used, even regular users had to know commands and programming

---

18) Ellis, Jack C., and Betsy McLane. *Dakyumentari-eui Saeroun Yeoksa* 다큐멘터리의 새로운 역사 [*A New History of Documentary Film*] Translated by Heo, Wuk et. al. 허욱 · 김영란 · 이장욱 · 김계중 · 노경태 옮김. Seoul: Biz and Biz 비즈앤비즈, 2011. 313 - 314.

19) Baek, Wu-in 백욱인. *Keompyuteo Yeoksa* 컴퓨터 역사 [History of Computers]. Seoul: Communication Books, 2013.

language to be able to manage and use the operating system. However, the introduction of GUI-based operating system like Windows allowed users to carry out most of the commands with just a mouse click. PCs became more automated, convenient to use, and mainstream.

Meanwhile, as the Internet became publicly accessible in the 1990s, PCs integrated with Internet communication. The Internet began as the APPANET, a communication network project led by US Department of Defense in 1957 in preparation of a nuclear war. The project was a study on the possibility of maintaining computer communication networks between cities even during nuclear warfare. This led to the development of the Internet protocol called TCP/IP in 1970. The protocol was used to secure interoperability with other computers through a computer communication system, which is now known as the Internet.[20)]

The World Wide Web (WWW, or the "Web"), which expedited the popularization of the Internet, was invented by Tim Berners-Lee in 1991 as a way of linking hypertext to facilitate the exchange of research results between physicists on their web server. Later, the Web became the key foundation for exchanging a variety of text and information on the Internet.

The Internet is an all-purpose infrastructure for all sorts of information as well as a platform for a variety of experiments. This is possible because, on the Internet, independent computers are connected in distributed, non-centered, equal, and parallel manner. There is no central computer that controls and monitors the overall traffic of information on the Internet. This is the potential and defining characteristic of Internet as the new

20) Ibid.

network.[21] Created from the combination of computers and the Internet, the Internet culture's liberal philosophy of "mutual independence" and "mutual communication" is a reflection of the same traits technically manifested in personal computers and the Internet.

5. The Advent of Generation X

The previous part of the chapter looked into the distribution of color TVs, VTRs and camcorders in the 1980s, and the advent of computers and internet which began to be used in 1990s. The common point between the three former machines mentioned is that they are all video media. Another important note is that the concept of 'Generation X' newly surfaced in the mid 1990s.

A new generation valuing the individual and culture over political ideologies emerged in mid 1990s. It was a global generation facing the innovation of post ideology, post industrial and information-oriented society. This generation first emerged as a new consuming subject. The consumer pattern of young people started to change at around this time, as they had higher propensity to consume, favored products with a sense of personality and boldness in form, were sensitive to trends, and impulsively purchased new products.

They opposed the authoritative generation that preceded them, unyieldingly pursued change, were strongly opinionated, and had a strong tendency to create and lead their own fashion and trends.[22] In other words,

---

21) Ibid.

22) Hong Soon-jeong 홍순정. *Xsaedae-eui Daejungmaechae Jeopsoksiltaewa Daeeunggwanggo Jeonryak: TVleul Joongshimeuro* X세대의 대중매체 접속실태와 대응광고 전략: TV를 중심으로 [The X-Generation's Access to Mass Media and Strategy of Confrontational Advertisement: Centering on TV], Kyungyeong Nonchong 경영논총, vol 17. (1995): 71-96.

they were born after 1970s, and spent their relatively wealthy childhood and teens in 1980s when the Korean economy flourished, reaping in the fruition of industrialization. While they lacked a collective spirit, their (1) were strongly individualistic (valued themselves and the individual), (2) promoted equality and highly praised the value of progressiveness and self-realization, (3) had strong tendency for internationalization and westernization, and are familiar with watching or listening to color TV and video and radio instead of printed media, (4) preferred mass media or new media, (5) pursued active engagement with interests and hobbies, and (6) aspired for a design society.

They were called Generation X exemplified by the concept of the unknown quantity X. This term was introduced in Korea for the first time through the advertisement of Amore Pacific makeup 'Twin X'[23] produced by Dongbang Advertisement company in 1993, then widely used throughout broadcasting and newspaper media since then. Generation X came from the novel Generation X written by Canadian author Douglas Coupland in 1991.[24] This novel is about 3 main characters born in 1960s, who lose their desires for life and wander around until they escape to a secluded desert in California. There, they relieve themselves of confinement and stress, and discuss each other's anxieties and frustrations throughout the night.

Many people of the Generation X chose, as the social conditions that characterize their generation, development of video media led by color

---

23) A sensational advertisement was released on November 23rd, 1993. Scenes of a bursting light bulb, a necklace falling off a cross, and pigeons fluttering into the sky from a roof intersected. This advertisement reminded one of the technique of ''Defamiliarization", used by the Russian Formalists in 18th century. (「Sisa Journal」, May 5th, 1994, pp. 44-46쪽.) Related link: https://www.youtube.com/watch?v=8MCEuJNCd5k

24) Hong Soon-jeong 홍순정. Same thesis, same page.

TV and video, influence of new cutting edge technological medium such as computers and new media, and expansion of mass media and the subsequent generalization of public goods.[25] They grew up in the consumerist culture and mass culture in the richness achieved by their parents and preceding generation, and developed cultural sensibility as they experienced the spreading of mass media at an early age.[26] This is why young people took the satisfaction of cultural desires seriously in 1990s. Furthermore, importing and travelling abroad became common after the 88 Olympic Games in Seoul, and with expansion of new media like music video or satellite programs, solid national borders collapsed, making western mass culture more familiar in daily life and institutionally welcomed, changing the sensibility and cultural landscape of the Generation X.[27] The computer had a huge impact in this sense. The internet modem which was popular in early 1990s led to the explosive expansion of the internet in late 1990s. While this satisfied the cultural yearnings of young people, it's also criticized for isolating them.

Since the Sixth Republic, the economy transitioned from an export-based economy to one based on domestic consumption. This expanded the domain of the entertainment industry, which in turn made the release of pent-up desires and expressing one's personality normal behavior among young people. Also, witnessing the civil rights movements and demonstrations for the democratization of the Korean government and the

---

25) According to Ha Bong-joon, this generation is a media generation which grew up with satellite broadcasting, and color TV and VTR which rapidly spread in the 1980s. He also defined it as a computer generation which lives and works with the computer. (Ha Bong-joon. 「Gwang go Jung bo」, May issue, pp. 28-31)

26) http://news.naver.com/main/tool/print.nhn?oid=033&aid=0000003000 (As of December 1st, 2016)

27) Hong Soon-jeong 홍순정. Same thesis, same page.

fall of the Soviet Union increased the awareness of democracy amongst the Internet generation of Korea.

IV. A Study on Artists Born in 1970s to Early 1980s

Korean artists born in the 70s and early 80s like Ayoung Kim, Hwayeon Nam, Jae Oon Rho, Kelvin Kyung Kun Park, Yoonsuk Jung, Siren Eun Young Jung, and Onejoon Che carefully consider how to establish a narrative in their work in video media. They also use found footage to create montages and connect personal memories with social history.

Whether these artists could be included in Generation X is likely up for debate. While Generation X is commonly defined to include those born after the 1970s, which years of birth that are included remains open-ended. Some categorize Generation X as those born between 1965 and 1976, and Generation Y as those born between 1977 and 1999.[28] However, the concepts arising after Generation X were but strategically developed imitations to replace those of the Generation X and thus died out quickly. This study thus defines Generation X as those born between the 1970s and early 1980s, when video tape media began to become commonplace in Korea. To accommodate for individual cases, the range could be extended to cover those born a few years prior to 1970.

Meanwhile, there is also the need to examine the concept of "Generation N." Generation N signifies the Internet Generation, which refers to the members of Generation X who are particularly well versed in computers,

28) Lee, Hye-mi 이혜미. "SNS-neun na-eui sam... NYX sedewa mwoga dareuji" SNS는 나의 삶"…N · Y · X세대와 뭐가 다르지 [Social media is my life – the difference between Generations N, Y, and X]. Herald Economy 헤럴드경제 31 December, 2015.

having been born after the mid-1970s (around 1977) and enjoyed the economic and cultural benefits of that era.[29] American sociologist Don Tapscott coined the term in his book in 1997, *Growing Up Digital: The Rise of the Net Generation*. Tapscott defined Generation N as "the generation that adeptly uses digital technology, particularly the Internet, without any trouble and perceives the virtual space formed by the Internet as part of life; it's a generation that leads digital lives."[30]

Of the artists from Generation X and Generation N, which can be considered a subconcept of Generation X, this study focuses on Kelvin Kyung Kun Park, Yoonsuk Jung, and Onejoon Che. These artists are more clearly common in that they share not only the above-mentioned generational background but also in their work in video media art and documentary film. A closer, careful look reveals that while each of the three artists began in a different context, they all veered towards video media art and documentary film as they sought answers to their unique questions. Chapter 4 will thus lay out their work process in chronological order to comprehensively examine how their generational interests have led them to select certain media for their work.

1. Kelvin Kyung Kun Park

Born in 1979, Kelvin Kyung Kun Park's video media art and film works focus on his interest on the prototype of Korean man. Born under a diplomat father, Park grew up in Korea and abroad. He majored in media

---

29) Kim, Gi-ran and Gi-ho Choi 김기란 · 최기호. *Daejungmunhwa sajeon: 300gaeui kiwodeuro ingneun hangung daejungmunhwa 20nyeon* 대중문화 사전: 300개의 키워드로 읽는 한국 대중문화 20년 [Pop culture encyclopedia: reading 20 years of Korean pop culture through 300 keywords]. Seoul: Hyeonsil Munhwa Yeongu, 2009.

30) Jeong, Seong-ho 정성호. *20dae-eui jeongchaeseong* 20대의 정체성 [Identity of 20s]. Seoul: Sallim, 2006.

and design at University of California, Los Angeles in 2000, then worked briefly in the motion graphics and music video field in New York. Then Park returned to California Institute of Art, where he received his MFA in Film in 2005. Park made his first work *Invitation to a Peaceful City* in 2005, then returned to Korea to serve in the Korean army.

After his army service, Park participated as a designer in the Cheonggyecheon Archive Project, conducted by Flying City.[31] He became fascinated by Cheonggyecheon, and after 2 years of art making, he produced the *Cheonggyecheon Medley* (Plate 1) in 2010. Through this work, Park observes the various foundries and metal factories and experiences his father's generation firsthand. He goes on further to empathize with them rather than looking at them as a historical fact. The film is in the form of a voice-over of a man writing a letter to his grandfather who ran a scrap iron factory during the Japanese occupation. The man begins by reflecting on the idea that "Perhaps the traumatic experiene of the previous generation who went through a rapidly changing period is succeeded subconsciously through dreams." He then begins his narratives in Cheonggyecheon where he goes to find the reasons for his nightmares. The story not only stagnates in Cheonggyecheon but explores the modern history of 'iron' in Korea. The film repeatedly shows sensorial and abstract images of 'iron' as perceived by people living and working in Cheonggyecheon and by Park himself, demonstrating a rather provocative montage mixing metallic sounds and machines. Through this, what is exposed is the fundamental elements of 'iron', and the collective subconsciousness described by Carl Jung. This film was screened in Busan International Film Festival and Berlin International Film Festival where it

31) http://cicamuseum.com/c-a-n-kelvin-park-kor (As of December 1st, 2016)

received rave reviews.

While *Cheonggyecheon Medley* was more or less descriptive as a montage, *A Dream of Iron* was approached from the most sensorial perspective as possible because of the spectacle-element of the subject. Produced with funding from Ulsan MBC, this work was presented as a video installation in the first solo exhibition (Plate 2) at Opsis Art in 2013. Aimed at the intentional double meaning as a dream by iron and a dream about iron, the solo exhibition *A Dream of Iron* consisted of a 3-channel video installation work and related photographs in the independent space of a black box.

In the film presented under the same title (Plate 3) in 2014, it begins with a voice over of an unidentifiable man. After his girlfriend leaves him to become a shaman, he is shocked and desires to find his own deity. He leaves in search for a more concrete deity, and writes a letter to his girlfriend during his travels. However, the narrative and form in this film is not so linear and it's ambiguous as to whether their parting is real or fictional. The film largely traverses throughout the Buddhist celebration wishing for the wellbeing of the nation, Petroglyphs in Ulsan, the ocean, Pohang Iron & Steel Company, and shipbuilding yard in Ulsan. Like in *Cheonggyecheon Medley*, this work shows a repetition of sensorial and abstract images of whales and iron, and gropes at the image of circle. Through this process, images of labor, modernization and deity (and even nation) are captured. In an interview, Park said "I was inspired to do this work through the image of the whale in the Petroglyphs and the massive ships at the Hyundai Heavy Industries. I portrayed the massiveness of the industrial field as if it were a primitive myth and dance."[32)]

32) http://aliceon.tistory.com/2578 (As of December 1st, 2016)

Park was invited to Berlin International Film Festival and MoMA in New York for this work, and in the same year, he won the Netpac Award at Berlin International Film Festival, and selected Best Documentary at Roma Asia Film Festival, and Best Writer at Taiwan Documentary Festival. Park also participated in various group exhibitions in a number of prominent venues in Korea including National Museum of Modern and Contemporary Art, Korea, and Arario Museum.

Park won the Art Spectrum Artist Award in 2016 for his work *ARMY: 600,000 Portraits*, which documented his life in the army, and was shown at the exhibition Art Spectrum 2016 at Leeum, Samsung Museum of Fine Art. Scheduled to complete shooting in April 2017, the eponymous film version will feature a character and tell the story from prior to enlistment until discharge, unlike the media art version. This work will remove the overall narration like voice overs and instead focus especially on the physicality of the people.

Parks' essay films[33] *Cheonggyecheon Medley*, *A Dream of Iron*, and *Army: 600,000 Portraits*, collectively referred to as "The Iron Trilogy," portray the physicality of iron or address Korea's modern history based on the theme of iron. Park referred to the series as a portrayal of "the archetype of Korean men,"[34] saying that the trilogy was almost an effort to understand the generation of his father who, for Park, felt like strong iron.

---

33) While Park said if he was left with a binary option of characterizing his works as documentaries or narrative film, they would be closer to documentaries, he also added that his works have fictional elements and that he does not necessarily view them as documentaries. In relation to this, Ji-su Yoo categorized Park's works as essay films in her thesis, "Examination of the Identity of Essay Films Through the Analysis of *A Dream of Iron*."

34) http://aliceon.tistory.com/2578 (As of December 1st, 2016)

2. Yoonsuk Jung

Born in 1981, Yoonsuk Jung observes and records the visual imagery of Korean society, which has grown complicated over the years. With a major in plastic arts and a minor in animation from the Korea National University of Arts, Jung's work traverses across documentaries and media arts.[35] In 2005, Jung shot a footage of him slapping himself, and edited it into a series of rhythmic claps. This experimental short film, called *A Hand Clap* (2005), was screened at the Mise en Scène Film Festival and kicked off Jung's career as an artist. Jung's interest in appealing to the visual and auditory response of the audience led him to create *The Stars* (2006), *Untitled* (2006) and *Video Killed the Radio* (2006) in this order. In *The Stars*, Jung presents an animation of star-shaped Plates (equalizer graphics) that flicker to the tune of Beethoven's 9th Symphony in D minor Op. 125, 2nd Movement, Molto Vivace. In Untitled, Jung presents images of nude or semi-nude characters from other movies as found footages, edited to go with tense background music. Video Killed the Radio is a collection of found footages related to Andy Warhol, with the eponymous song by the Buggles playing in the background. This work was screened during the exhibition Wake up! Andy Warhol at Gallery Ssamzie in 2006 and the São Paulo International Short Film Festival in 2007. It was also displayed in a 2-channel video format during the *Citynet_Asia* (2009) exhibition at the Seoul Museum of Art.

In 2007, Jung began to focus more on making documentaries. In *The White House in My Country* (2007), Jung presents the interviews he conducted with Koreans to demonstrate Koreans' perception (or stereotype) of the White House, and interjects them with found footage of

35) Most of Jung's videos can be found on his homepage. http://www.neverc.com

the actual White House. In Korea, there are many establishments carrying the name *Baek-ak-gwan* (White House), including restaurants, real estate agencies, karaokes, wedding halls, and motels. Jung conducted interviews with the owners of such businesses and even expands the interview to include the discussion of the Blue House, the Korean presidential residence. After the 9-11 terrorist attack, many Koreans became more aware of the fact that the White House is located in Washington D.C., the capital of the United States. However, when one student is asked to make a model of the White House, he ends up making a model of the Blue House instead. Finally, Jung subtly suggests that such confusion of the White House and the Blue House stems from the creators of the Blue House to emulate the White House. This work was featured during the Seoul International Experimental Film Festival in 2006 and the *2008 SEMA* exhibition at the Seoul Museum of Art.

Meanwhile, *Hochiminh* (2007) is a text animation based on the lyrics of the song of the same title by the singer Dae-Su Han. The song is superimposed with the voice of Han during an interview about the life of Ho Chi Minh. The shape of the animated text changes depending on the meaning and sound of the words. Such combined use of interviews, found footages, and animated (visualized) sound becomes a staple trait of Jung's documentaries.

In 2008, Jung's interest begins to veer towards the issue of the Korea-U. S. Free Trade Agreement (KORUS FTA), which particularly led to a social upheaval over the import of U.S. beef in Korea. His work *Looking for 'him'* in 2008 depicts a process of finding a man. Wearing a star-spangled t-shirt and carrying an anti-KORUS FTA picket in one hand and an anti-Iraq War picket in the other, the man was later found in the subway handing out slips containing a message that asked for donations the social services

center called House of Love. As Jung continued various interviews to come closer to finding the man, the more mysterious 'he' became. The video is composed of footages filmed by Jung as well as found footages including images from the Internet and advertisements. Jung uses a text-to-speech program to create a sense of unfamiliarity in the sound work, while creating a witty montage of animated text in Korean and English. This piece was awarded the Outstanding Short Film Award by KT&G SangsangMadang in 2008. Jung was also awarded the Avid Award at the Seoul International Experimental Film Festival. Meanwhile, in the relatively short work *Cease Yourself* (2008), Jung took each syllable of President Lee Myung-bak's address on KORUS FTA and restructured the speech into what demonstrators in the anti-FTA candlelit protests suspected were President Lee's true agenda (to proceed with the FTA regardless of public opinion). In 2009, Jung presented his first feature-length documentary *Burning Mirage* (2009), which records the candlelit protests from May 2, 2008 to August 15 from the perspective of realism. Jung took a variety of found footages including the ones filmed by Hankyoreh camera crew, Korea Policy Broadcasting KTV, and the 100-minute Debate (*Baekbun Toron*) show, and mixed them with the music by Sister's Barbershop (*Onnine Ibalgwan*) and Anne Feeney to highlight the sense of realism while portraying the people hanging on to hope amidst the grim reality.

In early 2009, Jung held his first solo exhibition, *88* [Plate 5]. The "88 Seoul Olympics generation" that once strove to venture out into the world fell from grace under the structural adjustment mandated by the International Monetary Fund during the financial crisis of 1997 to become the "88 Manwon Generation" (KRW 880,000, roughly $800 - referring to the low wages of this generation). The exhibition begins with the film *88* (2009), a 3-channel video with edited footage from the Seoul Olympics

opening ceremony in 1988. The parades of each country, large-scale card stunts, and air shows are shown on the screen. *Fighting the Ghost* (2009) [Plate 6] is a series of digital prints that portray the 1990s and 2000s as experienced by this generation. The depicted events include the collapse of the Sampoong Department Store, airplane crashes, candlelit protests, and the Yongsan disaster. Meanwhile, *Newsdesk Please* (2009) [Plate 7] is a digitally printed collection of the "headline footage" shown by the program Newsdesk for the first minute of the news each night, from December 2006 to 2009. The work allows viewers to see the major events from those two years with a single glance. The last piece in the solo exhibition is the *Burning Mirage*.

In *Platform in Kimusa* (2009), an exhibition held in the old site of the Defense Security Command (DSC, referred to as Kimusa in Korean), Jung featured *The Home of Stars* (2009), a 4-channel video installation piece. The history of DSC is as stellar as the stars. When President Park Chung-hee was gunned down by the Korea Central Intelligence Agency director Kim Jae-kyu in 1980, he was taken to the hospital in DSC. The South Korean Presidents of the 1980s, Chun Doo-hwan and Roh Tae-woo were also former DSC Commanders. On October 4, 1990, it was revealed that the Security Command (predecessor of DSC) carried out illegal monitoring of around 1600 activists and politicians. The history of DSC, therefore, is a direct testament to the modern history of Korea when the state oppressed the rights of individuals. Jung focused on this element of site-specificity, and edited historical found footages to create a music video based on the 2008 EP Be Sure to Turn it Up by the band Pavlov. In front of the projection, equalizer graphics sparkle like stars.

Jung also created works to express his condolence. In *The Promenade* (2009), he pays tribute to the late President Roh Moo-hyun through a

realism documentary format. In *Dusts* (2011), Jung remembers the victims of the Yongsan disaster through an experimental film that uses dust as the medium.

In 2011, Jung participated in the project JamDocu Kangjung along with seven other directors to record the construction of the naval base Gangjeong, Seogwipo of Jeju Island despite the opposition of the local residents. Jung also released *Non Fiction Diary* in 2013, after four years of preparing [Plate 8]. The film portrays a series of incidents in the 1990s, including the Chijon Family incident (1993 – 1994) during which the group claimed that it will kill the rich, the collapse of Seongsu bridge (1994), the collapse of Sampoong Department Store (1995), and the pardoning of Chun Doo-hwan and Roh Tae-woo (1997). Individual events are connected flexibly through montages as their latent meaning gradually crawls out of the woodwork. The scenes mostly comprise of found footages, scenes shot by Jung, and personal interviews. As in the previous works, the uniquely sensorial background music elicits visual and auditory response. The film reveals the compressed growth of modern Korea and the structural inconsistencies it caused. Making its debut in the 2012 Gwangju Biennale, the film was awarded the BIFF Mecenat Award during the Busan International Film Festival in 2013, and the NETPAC Award at the Berlin International Film Festival in 2014. The film was released commercially in Korea in 2014.

Yoonsuk Jung recently held a preview of *Bamseom Pirates, Seoul Inferno* (2016), which follows the story of the indie metal band, Bamseom Pirates. The preview was intended to provide a first look for the sponsoring audience members before completing the post-production. The Bamseom is a duo comprised of Seon-geon Jang, on vocals and bass, and Yong-man Kwon, the lyricist and drummer. With shocking lyrics such as "hail Kim

Jong Il" and "We like communism," and unfettered chatter, the band garnered attention as one of the most problematic bands in the Korean indie music scene. In particular, the band addressed social issues and taboos such as the Red Scare, inter-generational conflict, and the part-time job industry. They unleashed their music in politically controversial locations such as the Jeju naval base construction site and Fukushima anti-nuclear protests. In 2011, the album producer of the band, Jeong-geun Park was arrested and charged in accordance with National Security Act for retweeting 'Only our People' the North Korean propaganda channel online. This placed the Bamseom Pirates in their greatest crisis throughout their career. As he did on his other projects, Jung begins by recording a single incident and adds on similar incidents that criss-cross the situation. In the end, Jung uses his work to expose the social paradox in the issue. The film features six years' worth of footages that Jung captured by following the band around, as well as found footages that contain societal incidents. There are also equalizer graphics that visualize the lyrics. These elements interact with each other on the screen again to create a certain sensibility that's unique to Jung's works.

3. Onejoon Che

Born in Seoul in 1979, Onejoon Che has been creating films, media art, photos, and archives based on the modernization of Korea and Cold War ideologies. Che learned photography in high school, even participating in the Independent Art Festival (2001) held by Ssamzie Space Sori and the Seoul Fringe Festival (2002) prior to starting his full-time career as an artist.

During his service as a policeman in lieu of his compulsory military service, Che was an evidence collection photographer. This experience led him to take interest in political and social issues. During this period, Che

was influenced by late structuralism in his *Unlocated Space* series (2002 - 2004), which featured shots of the boiler room and gym at his police station. This work captures traditional social order that remains hidden from the surface of society through the viewfinder. The internal structure of the building that Che captured unveils the extant structure hidden by the surface of society. A similar example can be found in *Set* (2004 - 2006), which captured the internal space of a courthouse and the prosecutor's office. The compulsory and conservative nature of a law enforcement institute accumulated in the space, as wholly portrayed in the surface of the photo.

Che also focused on the Mia-ri red light district and colatheques in his *Texas* series (2004- 2008) [Plate 9] and *Colatheque* series, 2004 - 2008) [Plate 10]. Rather than focusing on the humanistic perspective, Che approached these issues from a site-specific and urbanistic angles. In the *Texas* series, Che determined that the sexual objectification of women and the cultural structure of the sex industry accumulates in the interior structure of the actual space. He thus captured those spaces with his large camera. Che also recorded the gradually disappearing brothels since the passing of the Special Law on Sex Trade[36] and the announcement of the Mia-ri New Town policy. In the *Colatheque* series, Che exposes the raw reality of colatheques (cola + discotheques, i.e. alcohol-free club), which were established in the 1990s to provide a wholesome social environment for adolescents. A decade later, these discotheques transformed into the playground for senior citizens, springing up all over society.

By recording the process in which spaces change, Che captures

36) Enacted to prevent prostitution, protect sex trade victims and support the autonomy of sex workers. The law was enacted on March 22, 2004, and enforced later that year on September 23.

the hidden side of the city that continues to change along with the structural issues contained in those spaces, and presents it from an objective perspective. These works demonstrate Che's will to establish his photographs as "documents." Such outlook continues into the *Underground* series [Plate 11]. This piece captures the construction site for subways, which act as key symbols in post-modern urban development planning. Che makes visible the continuous transformation happening underground, out of people's sights. The three aforementioned series were shown in *Underground*, Che's first solo exhibition co-hosted by Brain Factory and doArt Gallery. These pieces led Che to participate in the Taipei Biennale of 2008 and *Young Korean Artists* held at the National Museum of Modern and Contemporary Art in 2009.

Since then, Che dug into the legacy of Korea's modern history such as the Cold War ideologies and Yusin System. Starting in mid-2005, Che began to showcase his archiving work alongside photography. For the *Unfinished Project_Island* (2005 - 2007) series, [Plate 12] Che took photos of the underground bunker found at the Yeoido Bus Transfer Center and the surrounding exterior, and collected related materials to compose the project. The bunker represents the ghost of the military dictatorship era and the residual desire for urban development.

In the *Undercooled* series (2006 - 2008) [Plate 13] and *Town House* series (2007 - 2011) [Plate 14], Che captures the traces of the Cold War ideologies from the contemporary perspective to reveal the changes in ideology. *Undercooled* was featured in a solo exhibition at Art Space Pool in 2008. Che captured the present state of military installations such as bunkers, barriers, and line of defense established after the Cold War. Having lost their purpose, these facilities are now being destroyed not by war, but by urban development. *Town House* was exhibited at the Insa Art Space. The

abandoned U.S. military base Che recorded is now idle land, never having fulfilled its function and remaining only as a scar of the Cold War.

Meanwhile, the *KCIA* series (2012) is comprised of photos of the inside of the old Korean Central Intelligence Agency building. These photos reveal an objective perspective that keeps a certain distance from the subject, as characteristic of Che's works. The subjects are no longer functional but preserved like taxidermy creatures. Having lost their sense of time, they merely stand as spaces that were once built for cover or camouflage. By capturing these spaces on camera, Che unveils the change in perception across generations.

Having received the award for photography from the Ilwoo Foundation in 2010, Che fully began his work in film in 2011 with *Spinning Wheel* [Plate 15]. The movie unfolds based on various imagination surrounding the bust of President Park Chung-hee placed in Mullae Park of Yeongdeungpo District, Seoul. Mullae Park (formerly the 6th District Command) was once President Park's headquarters for his steel industry building initiative, and prior to that, the place where Park planned the coup d'etat of May 16. The bunker that held Park and a bust commemorating him are still present. *Spinning Wheel* is composed of 3 channels (interview, landscape, spinning wheel), with each image showing Mullae-dong and the modern history of Korea hidden beneath its surface. In the 'interview' part, Che conducts interviews with the residents and workers in Mullae-dong to portray the various political, social, and historical perspectives on Mullae-dong and modern Korea. In the 'Landscape' shows the scenery of Mullae-dong where the old and new buildings are entangled, and the sublimity of labor and art are juxtaposed. Lastly, the 'Water Wheel' part is an autobiographical docu-fiction based on the anecdotes of Che's experience. It tells the story of the ghost of President Park that can be felt in Mullae-dong. *Spinning Wheel*

was shown at the Hermes Art Awards Exhibition.

While living in Paris for two years (2011 - 2012), Che received the Creative Art Award at the Quai Branly Art Museum. He also worked as a resident photographer at Palais de Tokyo and created *28th of March, 1894* (2012), which was shown at Palais de Tokyo. Inspired by the fact that Hong Jong-u, who assassinated Kim Ok-gyun, visited Musée Guimet to prepare the opening of the Korean art section in 1893 and 1895, the film is a short docu-fiction featuring historical records and traditional chang music. It was shot in Paris using a locally hired cast.

Che continued his work in film, including *Evaporation*, which featured found footages on torture and montages of scenes the artist shot himself. Che also produced *Fraction of Light* (2016), a fiction about a series of mysterious events happening to a female guard based on the Yeouido bunkers and military installations that Che took photos of before.

Che has also been developing the work *Mansudae Master Class* [Plate 16] (2012) for over five years. The work tells the story of the Mansudae Art Studio of North Korea and its monument projects in 17 African countries, starting with Ethiopia in 1974. The work is composed of a feature length film and an exhibition project (photos, archives, and 3-channel video). In earlier years, North Korea donated its talents to build presidential palaces, independence memorials, and heroic statues to improve diplomatic relations with African nations. However, as the North Korean economy worsened in the 2000s, the Art Studio began to charge for its services. Thus far, it has received orders for projects amounting to about $160 million.

Che visited 13 countries in Africa to capture the monuments and architecture from an aesthetic point of view. He also interviewed journalists, clerics, and former military personnel, and recorded interviews with the local populace on their reaction to the North Korean craftsmanship. Che

researched the background behind North Korea's exports and donations to Africa, and archived the related materials and found footages. He then edited and overlaid these materials to create the 3-channel video set up, which he presented during the Venice Architecture Biennale in June 2014 in Italy and the Media Art Biennale in Media City Seoul in September. These exhibitions also featured miniature statues and related materials in archive installation.

These works again reveal Che's tendencies to take a social science approach to document his subjects instead of trying to induce a message. He examines North Korean artwork from aesthetic and historical angles, shedding new light on North Korea and the Cold War in the Korean Peninsula through the space of Africa. *Mansudae Master Class* was also featured in New York's New Museum (2015), Copenhagen's Louisiana Museum of Modern Art (2016), the Tel Aviv Museum of Art (2016), and Calvert 22 in London (2016). It is being developed into a feature-length documentary film, which will be the first artist documentary to be released on network television this winter on SBS. *Mansudae Master Class* will also be released in theaters in mid-2017.

V. Analysis of the Works by Kelvin Kyung Kun Park, Yoonsuk Jung, and Onejoon Che

The works by Kelvin Kyung Kun Park, Yoonsuk Jung, and Onejoon Che have the following in common when it comes to the form of their work: (1) The prior research conducted is rigorous enough to build an archive. Flexible use of found footage and unique montages are also used. (2) The active use of social context to create a documentary-like format. (3)

All three artists engage in both documentary film and media art. Chapter 5 will examine the definitions of the above points and conduct an in-depth analysis on the artists' works that follow a documentary format, namely: Park's *A Dream of Iron*, Jung's *Non Fiction Diary*, and Che's *Mansudae Master Class*. Section 1 will examine how found footages and montages respond to the urge for archiving, and Section 2 will categorize the works involved in each documentary format. Section 3 will explore the meaning of media art installation from the perspective of film as opposed to art, and what transitions need to be made in film formats in order for film to function as media art.

1. Found Footages and Montages

The term "found footage" is derived from "found objet," a method of using objets related to the subconscious and poetic association of surrealism. In the film industry, it refers to "discovered video." Found footage is a film technique in which a third party shows the audience a "footage" of an actual record that he or she "found" and edited.[37]

The first documented use of found footage is in *Life of an American Fireman* (1902) by Edwin S. Porter. In this film, Porter added a new narrative to a variety of footages from the fire station that inspired him. Porter introduced the cross-cutting technique to enhance the dramatic effect of the film.[38]

Found footage can be used in one of two ways. The first is realistic

37) Kim, Jeong-yeon and Hana Lee 김정연, 이하나. "Nyumidieo ateueseo rieolliti chugureul wihan pyohyeon yeongu-paundeu putiji gibeobeul jungsimeuro" 뉴미디어 아트에서 리얼리티 추구를 위한 표현 연구-파운드 푸티지 기법을 중심으로 [A study on expression for the pursuit of reality in new media art – focusing on the found footage technique]. Hanguk Design Forum 한국디자인포럼, vol. 44. (Aug, 2014): 7-18.

38) Ibid.

use. Such use usually pertains to found footage for documentaries, which serves to explain or infer. The found footage in this case clearly expresses or supports the core argument. The other type of use is metaphorical. The collage of patterns created by combining found footages has the power of imagery as historical evidence and attempts stylistic experiments with new cinematic sentences and narratives to generate new symbolic and metaphoric meaning.

Meanwhile, montages allow the archiving of found footages in film. The word "montage" usually conjures thoughts of the Lev Vladimirovich Kuleshov experiments developed by Sergei Eisenstein and Vsevolod Pudovkin. The experiment is also referred to as "The Kuleshove Effect," which says that the meaning of each shot is decided not by the image of that given scene alone, but through the relationship with other scenes. In other words, the context is what gives meaning to each shot. It goes beyond portraying the subjects in their indexicality and composes new meaning instead.[39)]

In addition, the Soviet Montage is a result of adapting the editing technique of the American film maker, D.W. Griffith. It is a "cut and paste" method. It indicated a departure from the convention of shooting an entire scene in a single cut, and instead separating each scene into shots that can be rearranged and edited. "Cut" not only means that each shot can be separated, but also that a "part" is being cut from the "whole." The use of the "part" to express the "whole" lies at the core of the montage technique, which also coincides with the cinematic principle of editing

39) Nam, Su-yeong 남수영. "#Akaibing, #mongtaju, #dongsidaeseong: yeoksa insing bangbeobe daehan myeon gaji dansang" #아카이빙, #몽타주, #동시대성:역사 인식 방법에 대한 몇 가지 단상 [#Archiving, #montage, #contemporariness: a few thoughts on historical recognition]. Visual 12 (2015): 41-66.

to tell the narrative. In other words, montages are directly linked with the intention of the director, i.e. the production of the narrative meaning. In this context, "narrative" does not merely refer to fiction alone. As a minimal system for producing meaning, narrative exists in non-fiction film as well, which in turn is based on the construction through editing, i.e. montage work.[40]

In Kelvin Kyung Kun Park's *A Dream of Iron*, there are three scenes that use found footage. The newsreels for the opening ceremony of the Hyundai Shipyard in Ulsan and the 5-year Economy Plan appear twice. The "grand worker's struggle" footage from the late 1980s to the early 1990s also appear. The film offers no explanation on the incidents or the facts of the past as it shows such footage, and does not describe the source or credibility of the footage either.[41] Park uses the found footage metaphorically while also generating a greater variety of meaning.

Park features an intense montage that focuses on imagery. In the overall mise-en-scène, Park has a strong tendency to texturize the image through camera angle or movement to bring the third dimension back to the image that becomes flattened as the three-dimensional space is captured onto a flat display. This tendency can also be found in Park's montage. Whether it is the molten ore dropping like powder to create mountains, the cool sensation of the blue water and whale skin, or the rusted surface of the gigantic metal pot dipping into the scorching melting furnace, Park assigns an order to the tactility of the imagery to balance the imagery throughout and to create a rhythm. Park uses found footage at this point to juxtapose

---

40) Nam, Su-yeong 남수영. "#Akaibing, #mongtaju, #dongsidaeseong: yeoksa insing bangbeobe daehan myeon gaji dansang" #아카이빙, #몽타주, #동시대성:역사 인식 방법에 대한 몇 가지 단상 [#Archiving, #montage, #contemporariness: a few thoughts on historical recognition]. Visual 12 (2015): 41-66.

41) Ibid.

the historical process of modernization.

Such visual montage interacts with the auditory montage. Across the entire movie, the found footage and mechanical sounds are dispersed deliberately to create a fragmentary auditory image, whereas the scenes portraying the giant furnace, conveyor belt, and propeller manufacturing process in the latter half of the film maximizes the deification of iron through majestic background music like the third movement of Mahler's Symphony No. 1, and Tibetan chant music.

Meanwhile, Yoonsuk Jung makes an even greater use of found footage in *Non Fiction Diary*, which begins and ends with found footage. The film starts with a sound bite from an interview saying that the Chijon Family incident "is assumed to have started from the sense of relative deprivation from the surge of consumption culture, such as the rapid decline in agricultural populations and the distribution of color TV." On the screen, images (photographs) of the incident are cross-cut with images of the present moments of glory. In addition to such realism-based use, Jung also uses his footage metaphorically through a variety of editing techniques. He displays the newsreel on the Chijon Family incident across the entire screen, then splits the screen to show workers on their way to work and other historic footage like the presidential inauguration. A collage is formed from found footage including the collapse of Seongsu bridge and Sampoong Department Store, the pardoning of Chun Doo-hwan and Roh Tae-woo, riot control, combat training, and execution. The conversation-like testimonies and interviews carry the weight of the film while symbolic props and emotional music or cut inserts appear from time to time. In the latter scenes of the film, the scenes that appeared in the early scenes are newly distributed to fit the address of President Kim Young-sam. The film ends with a footage from a late night debate show, featuring

the reading of a hopeful letter by a young person, saying "just because they live in difficult environments, not all young people commit murder like the Chijon Family." (Additionally, the letter left by the young members of Chijon Family overlaps the credits screen.) Jung freely edits the footage he recorded (of landscapes and interviews) and found to create montages through the gap between the two types of footage. This interconnects the materials he intends to handle in a parallel manner and expands the theme. The context of Korea's modern history is revealed through one incident, and the audience begins to think politically as they intervene amidst the clash of the shots, as if the Brecht effect has been activated.

In the 3-channel multimedia work *Mansudae Master Class*, Onejoon Che combines the footage of natural landscapes to mark the beginning and the end. Scenery like volcanic lake *Cheonji*, sunrise, and crashing waves are soon connected to the found footage of World War II and the proletariat. The interviews that Che filmed in Africa lead the flow of the film, while the found footage of other historical videos is displayed on the other channels to assist the viewer's understanding of the interviews. Also dispersed throughout the video are newsreels of KCNA reports on the achievements of North Korea, along with found footage on the urban development of North Korea, video of Kim Il Sung and Kim Jong Il, and the meeting between President Mugabe and Kim Il Sung. Without unveiling his own positions, Che maintains an objective perspective on North Korea, the Mansudae Art Studio, and Africa, and captures interviews with a variety of people to ensure such objectivity. Che also juxtaposes the statue erected by Mansudae Art Studio in North Korea with the one they built in Africa to present their aesthetic meaning (vertical and horizontal symmetry). The last scene juxtaposes footage of nature and civilization as if all this was a metaphor for the delicately intertwined relationship between Cold War

ideology, North Korea, and modernization and industrialization of Africa. The shots go from the relics of Africa to the urbanized present of Africa, records of the modernization process, and finally, the Africa Renaissance Monument (2006 - 2010) cross-cut with shots of natural scenery. The last scene depicts another sunrise at the end of a railroad. Just as his photography served as documents of a social science-based approach, Che's video also takes the form of realism-based montage.

As examined, the overarching narrative disappears, giving way to a series of fragmented information. Through found footage and montages, imagery is approached in groups instead of individually.[42] Sometimes found footage acts as audiovisual evidence of history. At the same time, it serves to bring the hybridity of movies to the surface and acts as a meta-historical format that elicits cultural discourse or critique on narrative patterns hidden in history, encouraging viewers to find something new amidst the familiar to critically examine history beneath the ostensible image.[43] The image resulting from editing found footage, narration, and other segmented auditory images lose the original meaning and generate new meanings. "As the past overlaps with the present, the colloquial critique which meets the found footage separates our perception of time."[44] The way these images both invalidate and call upon the temporal discrepancy is significant. The

42) Nam, Su-yeong 남수영. "#Akaibing, #mongtaju, #dongsidaeseong: yeoksa insing bangbeobe daehan myeon gaji dansang" #아카이빙, #몽타주, #동시대성:역사 인식 방법에 대한 몇 가지 단상 [#Archiving, #montage, #contemporariness: a few thoughts on historical recognition]. Visual 12 (2015): 41-66.

43) Yoo, Ji-su 유지수. "Yeonghwa cheorui kkumui bunseogeul tonghan esei yeonghwaui jeongcheseong gochal" 영화 〈철의 꿈〉의 분석을 통한 에세이 영화의 정체성 고찰 [A study on the identiy of essay films based on the analysis of *A Dream of Iron*]. *Hanguk Yeongsang Hakhoe Nonmunjip* 한국영상학회 논문집 [Essay collection of the Korean Society of Media & Arts] vol. 13 no. 5 (2015): 103-119.

44) Ibid.

new technologies from the 1980s enabled such recording, preservation, and exhibition in film and media. Images lost their indexicality while image archiving became the norm.

Meanwhile, such use of found footage and composition of montages function similarly as the urge for archiving. This is because the desire for the dead past does not sufficiently explain the desire to record the endlessly replayed (reproduced) image atop the axis of time and history and regarding the text of history.[45] Artists come to seek the archives again in order to find multiple histories based on the unique, individual, and variable, instead of unitary and conventional history. The discovered video and images are connected consecutively to generate new interpretation and meaning from the fragments of the already-existing and fixed.

As Jacques Derrida pointed out in *Archive Fever* (1995), the premise of collection is to create a report of the things that would have still existed without the effort to collect them. Derrida thus argues that the collector is virtually "making" an archive that did not yet exist, as opposed to simply recording what already existed. Thus the structure of archive is not determined by the past (existing objects or history), but rather influences the present (the collection effort) and the future (the formation of the archive).[46] The three artists thus form a new future through found footage and the montage-archives.

The given context becomes meaningless. In the combination of those

45) Nam, Su-yeong 남수영. "#Akaibing, #mongtaju, #dongsidaeseong: yeoksa insing bangbeobe daehan myeon gaji dansang" #아카이빙, #몽타주, #동시대성:역사 인식 방법에 대한 몇 가지 단상 [#Archiving, #montage, #contemporariness: a few thoughts on historical recognition]. Visual 12 (2015): 41-66.

46) Nam, Su-yeong 남수영. "#Akaibing, #mongtaju, #dongsidaeseong: yeoksa insing bangbeobe daehan myeon gaji dansang" #아카이빙, #몽타주, #동시대성:역사 인식 방법에 대한 몇 가지 단상 [#Archiving, #montage, #contemporariness: a few thoughts on historical recognition]. Visual 12 (2015): 41-66.

images, we discover that "the recollection of a foundational memory" becomes possible through "complete oblivion." This is the embodiment of pathos. Ironically, it also provides more room to reflect, i.e. more personal space.[47]

2. Documentary Format

The works of Kelvin Kyung Kun Park, Yoonsuk Jung, and Onejoon Che are reminiscent of documentaries due to their foundation on the narrative built on observation and record-keeping. The use of found footage in particular evokes the image of documentaries which coincidentally captures incidents that could possibly have occurred elsewhere in the absence of cameras.

Regarding the definition of documentaries, John Grierson said in *Documentary Idea* in 1989 that "[documentaries are] movies that do not tell a story through the actors as in a narrative movie, but instead deals with special situations with a little drama. They may also be hidden with something very important that motivates us or at least real-world issues that deserve our interest," and defined documentaries as "the creative treatment of actuality."[48] By Grierson's definition, the three artists' approach to redefine the modern history of Korea from their personal perspectives makes their work documentaries. The works of Park and Jung were even screened at actual documentary film venues.

At this point, it is worth noting Marshall McLuhan again. According to McLuhan, television (TV) has lower definition compared to film, and

47) Ibid.

48) Ellis, Jack C., and Betsy McLane. *Dakyumentari-eui Saeroun Yeoksa* 다큐멘터리의 새로운 역사 [*A New History of Documentary Film*] Translated by Heo, Wuk et. al. 허욱 · 김영란 · 이장욱 · 김계중 · 노경태 옮김. Seoul: Biz and Biz 비즈앤비즈, 2011. 9.

thus is a cool media that increases the rate of participation. The gap in definition elicits participation from the viewers. Documentaries are similar to TV in this way. The attitude of the contemplative observer is already inherent in the documentary format, while the patchwork of cuts with all sorts of resolutions mean that the definition is low. The shock of montages thus elicits contemplation once again, and such tendency coincides with the characteristics of film that Benjamin also defined. In this regard, documentaries are somewhere between film and TV, and as if to underpin this point, the documentaries of Park and Che have been televised or will be airing on television.

Meanwhile, Bill Nichols said that "documentary is always defined by the relationship or comparison," and that "[documentary] takes meaning in contrast with feature films, experimental films, and avant-garde films."[49] At the same time, as documentaries "walk the rope between art and propaganda as it records and creatively reenacts actuality," the documentary genre can be subdivided into six styles, which are poetic, expository, observational, participatory, reflexive, and performative. (1) Documentaries of the poetic style present the painting-like and poetic sentimentality of the visual image without linguistic rhetoric. Such sentimentality is presented with visual rhythm to aesthetically reconstruct the fragmented world instead of pursuing the continuity of the narrative or the time-space continuum. (2) Expository style tries to appeal to or persuade the audience regarding a certain message through authoritative explanation. The content of the explanation is the most important element, while the imagery serves as evidence to underpin the explanation. Most journalism and TV

49) Nichols, Bill, *Dakyumentari impmun* 다큐멘터리 입문 [Introduction to Documentary]. Translated by Seon-hwa Lee 이선화. Seoul: Han-eul, 2005. 167-220.

documentaries fall in this sub-genre. (3) Observational style documentaries are produced with minimal intervention of the director or the camera on the subject and the site being filmed. Direct Cinema of America pertains to this style. (4) In contrast to observational mode, the camera serves to elicit speech from the subjects in the participatory style of documentary film. Spontaneous and voluntary speech is encouraged through more gregarious attempts to engage with the subjects in participatory style. The camera's intervention stirs the pursuit for truth in the film. A key example of this style is Cinéma Vérité. (5) Reflexive style reveals the production and displaying process of the documentary itself, from shooting, editing, to screening. This documentary style challenges the myth of objectivity in documentaries. (6) Performative style contains personal opinions of the artist, connecting the artist's subjective experience with often political and social issues. For example, the artist would reveal his or her situation regarding social issues like gender, racial minority, sexual minority, or class. The artist then argues for the truth from his or her perspective. As a variety of movies are now difficult to categorize into a single type, the categorization of documentaries into styles has also become more ambiguous. However, according to this system, Park's work would fall under the poetic style, Jung's work under expository and participatory, and Che's work under poetic and observatory styles.

3. Documentary Film and Media Art

As can be seen, the works of Kelvin Kyung Kun Park, Yoonsuk Jung, and Onejoon Che often cross genre boundaries of documentary film and media art. The biggest reason for this would be that the changes in film production environment including filming, transmission, and preservation methods in the advent of the digital age have left the production

and viewing experience not as divided as before. From the audience's perspective, the many changes in media formats have contributed to a greater variety of viewing experience. In other words, media artists have come to use the same tools as film directors, such as cameras and video editing programs. The looseness of TV and distraction of computers and smart phones have become everyday means of spectatorship for the public. Viewers are perpetually placed between immersion and distraction, group viewing and personal viewing, fixedness and flexibility.[50]

The genre compatibility can have a strong impact on not only the production method and the work's rhetoric but also the screening format.[51] This requires that the works be created into two versions: documentary film and media art. In the media art installation, the video exists as the convergence point for the digitalization of film and the historical changes in media art, or as the point where the transfiguration of film negotiates with the transfiguration of moving image installation art.[52]

As the video that existed in the three-dimensional exhibition space is transferred onto a two-dimensional display surface, the artist must contemplate how to create a narrative and montage that can still immerse the viewers. Likewise, as the film is taken from the two-dimensional screen out to the three-dimensional physical space for exhibition, the artist must

---

50) Lee, Seung-min 이승민. "Hanguk dakyumenteori yeonghwaui gongganseong yeongu: 2000 nyeondae huban ihu-ui saeroun gyeonghyangeul jungsimeuro"" 한국 다큐멘터리 영화의 공간성 연구:2000년대 후반 이후의 새로운 경향을 중심으로 [A spatial study on Korean documentary film: focusing on the new trend after the late 2000s]. (Doctorate thesis for Graduate School of Advanced Imaging Science, Multimedia & Film, Chung-Ang University 2015) 132-135.

51) Ibid.

52) Kim, Ji-hun 김지훈. "Yeonghwajeok bidio seolchijakpum-e-seo yeonghwawa bidioeui honjonghwa" 영화적 비디오 설치작품에서 영화와 비디오의 혼종화 [Hybridization of film and video in film-like video installation piece]. *Hyeondae Misulsa Yeongu* 현대미술사 연구 [Modern Art Studies] 39 (2016): 21.

consider how to compose the mise-en-scène of the moving image.[53] The videos must not stop at self-reflective examination and declaration of the film's unique nature but should be re-composed to accommodate the fluid, ambulatory, and segmented spectatorship of the exhibition space. The montage, narratives, frame, shots, and camera work must be able to awaken the attention of the audience to the level of phenomenological experience the surrounding space.[54] In addition, as the environment surrounding the screen such as the positioning of the projectors and the screen are also considered to be important factors of the viewing experience, all the physical conditions such as the mechanical apparatus and screening materials must be aesthetic.

As such, Jung presented *The Home of Stars* in a 4-channel format, while Park and Che each respectively re-edited *A Dream of Iron* and *Mansudae Master Class* into 3-channel versions for their exhibitions. With regard to this, both Park and Che said that "in the exhibition space, the body and perspective of the walking viewer are the most important."[55] Park added that "in the exhibition space, the scale between the size of the room, the level of sound, the image on the screen, and the body of the viewer is important. Unlike literature, contemporary art has the advantage of allowing the viewers to immediately experience the work through image, movement, color, texture, and rhythm without further commentary or

53) Anne-Marie Duguet referred to the theatricalization of cinematic components and devices as the "mise-en-scène of the moving image." (Ibid., 24.)

54) Kim, Ji-hun 김지훈. "Yeonghwajeok bidio seolchijakpum-e-seo yeonghwawa bidioeui honjonghwa" 영화적 비디오 설치작품에서 영화와 비디오의 혼종화 [Hybridization of film and video in film-like video installation piece]. Hyeondae Misulsa Yeongu 현대미술사연구 [Modern Art Studies] 39 (2016): p. 24.

55) Interview with Kelvin Kyung Kun Park, 25 November 2016; interview with Onejoon Che, 26 November 2016

background knowledge on the work."[56]

VI. Conclusion

This text contains research for *Zeitgeist: Composition of Narratives*, the second exhibition in the *Zeitgeist* series. The study examined how the culture of video equipment from the 1980s (color TV, VTR, camcorders) and the culture of internet and computers in the 1990s affected the people born in the 1970s and the early 1980s. The study then speculated impact of such technology on the artists of the same generation. The study also performed a chronological research and analysis on the works of Kelvin Kyung Kun Park, Yoonsuk Jung, and Onejoon Che. The study tried to determine the tendencies of these artists from the "70 · 80 generation" through the key words of found footage, montage, documentary, and media art.

The study revealed that each artist walked his own path in differing contexts. Although at a glance the three artists have been affected by the same influence to a degree and work in similar formats, they merely converged at this point momentarily when each of their personal interests and histories coincided.

However, it is no coincidence that the last section of this study concludes with the subject "Documentary Film and Media Art" as the artists currently share interest in the same field. The one-dimensional lines that comprise the letters of this text describe the two-dimensional video works which are being prepared to be transformed in a three-dimensional space.

---

56) Interview with Kelvin Kyung Kun Park, 25 November 2016

When exhibited, the video installation will differentiate the exhibition from the two-dimensional film both physically and as a media format. This new rendition will present the audience with physical and phenomenological experience, through which they will also come to realize how "different" each artist is from the others.

[Footage 1]

We live in the contemporary era. The concept of 'zeitgeist' of the modern era is but a "facet" to the researchers. Just as many facets can be revealed through endless cross sections, the concept of zeitgeist can also exist in a variety of ways. This exhibition series titled Zeitgeist thus seeks to dismantle such concept through various exhibitions. (Although each artist may seem similar, they all work under a different context. The concept of zeitgeist is thus being deconstructed in every season of the series.)

[Footage 2]

Along with the official purpose of creating a link across generations, this series also contains the curator's personal archival urge to write about history on the visual arts field. In this regard, the curator's penchant for arousing personal memory in conjunction with social history resonates with the attitudes of the artists born in the 70s and 80s. As these artists' stories cannot be summed up in a single overarching narrative, and as no single exhibition can encompass everything, the curator hopes that the work of each artist will always leak through the gaps. Hopefully, such leakage will continue to encourage different perspectives and further discussions.

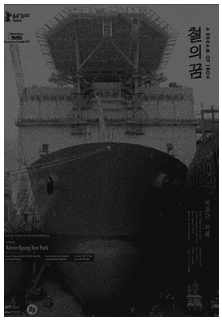
■ Plates



〔Plate 1〕



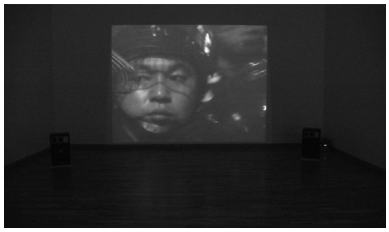
〔Plate 2〕



〔Plate 3〕



〔Plate 4〕



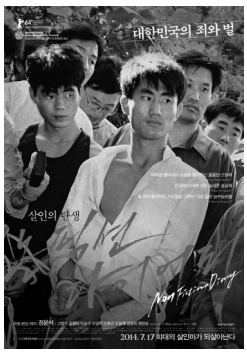
〔Plate 5〕



〔Plate 6〕



〔Plate 7〕



〔Plate 8〕



〔Plate 9〕

〔Plate 1〕
Kelvin Kyung Kun Park, *Cheonggyecheon Medley*, Singe-channel video, 79 min, 2010

〔Plate 2〕
A Dream of Iron, Installation view, Opsis Art (Feb 23 – Mar 24, 2013)

〔Plate 3〕
Poster for the film *A Dream of Iron*, 2014

〔Plate 4〕
Kelvin Kyung Kun Park, *ARMY: 600,000 Portraits*, Still image, Single-channel video, 17 minutes 2016



〔Plate 10〕

〔Plate 5〕
Exhibition view of *88*, Kumho Art Museum (Mar 6 – Apr 5, 2009)

〔Plate 6〕
Yoonsuk Jung, *Fighting the Ghost*, 25×20cm, Digital print, 2009

〔Plate 7〕
Yoonsuk Jung, *Newsdesk, Please*, Digital print, 23.5×17.5cm, 2009

〔Plate 8〕
Poster for the film *Non Fiction Diary*, 2014



〔Plate 11〕

〔Plate 9〕
Onejoon Che, *Hyangki nae*, C-print, 118×150cm, 2004

〔Plate 10〕
Onejoon Che, *Sungdong Colatheque*, C-print, 118×165cm, 2005

〔Plate 11〕
Onejoon Che, *Dongdaemun Station (Line No.4)*, C-print, 155×196cm, 2005



〔Plate 12〕



〔Plate 13〕



〔Plate 14〕



〔Plate 15〕



〔Plate 16〕

〔Plate 12〕
Onejoon Che, *Bunker #6 2005.05 (Underground)*, Digital C-print, 2005

〔Plate 13〕
Onejoon Che, *Protective line#1, Paju*, Digital C-print, 2007

〔Plate 14〕
Onejoon Che, *Camp Stanton#1, Paju*, C-print, 116×164cm, 2009

〔Plate 15〕
Onejoon Che, *Spinning Wheel*, Still image, 16min 28sec, 3-channel HD video, 2011

인터-뷰 프로젝트:
지속가능한 전시 형식의 실험 모델 연구

박경린

| 차 례 |

Ⅰ. 연구개요

Ⅱ. 인터-뷰 프로젝트

1. 프로젝트 진행을 위한 전략과 실천

1-1. 실험 동기
1-2. 프로젝트 목표와 구조 설정
1-3. 디자인 프로세스
1-4. 작가 선정

2. 사례연구

2-1. 사례1: 이원우 〈행화탕 리조트〉
2-2. 사례2: 김성국 〈Over and Over〉

Ⅲ. 인터-뷰 프로젝트: 방법과 전략

1. 세대와 공간

1-1. 세대
1-2. 공간
1-3. 제언

2. 전시 브랜딩 전략 사례 연구

3. 아트 숍 연구

3-1. 뉴욕 현대미술관의 모마 디자인스토어
3-2. 테이트의 테이트 숍
3-3. 빅토리아 & 알버트 미술관

Ⅳ. 결론 및 제언

참고문헌

도판

Ⅰ. 연구개요

본 연구는 독립 큐레이터로 활동해오면서 고민했던 지점을 실행하고 지속하기 위한 과정의 일부로 진행되었다. '인터-뷰 프로젝트'라는 명칭 아래 시작하는 일련의 전시와 프로젝트를 일회성이 아닌 지속가능한 프로젝트로 발전시켜 나가는 데 일차적인 목적이 있다.

지난 수년간 한국 현대 미술은 양적인 팽창을 지속해왔지만 작가 지망생 수에 비해 전시 공간은 턱없이 부족했고, 신진 작가들이 지속적으로 경력을 쌓아나가고 성장할 수 있는 플랫폼이 많지 못했던 것이 사실이다. 따라서 지난 몇 년간 젊은 작가와 큐레이터를 중심으로 소규모의 창작 공간을 만들고 그 안에서 전시를 진행하는 공간이 많이 생겨나고 있다. 이러한 활동을 통해 시각예술 분야의 다양성을 확보하고 작품을 알리고 소통할 수 있는 지점이 확장된다는 점은 매우 고무적이다. 그러나 대부분이 작가의 작업실 또는 연구실에서 출발하여 별다른 지원 없이 개인에 의해 운영되기 때문에 내외부적인 여러 이유에 의해서 지속가능성이 떨어진다는 점 역시 지적되고 있다.

연구자는 시각예술 분야에서 기획자로 활동해오면서 관찰자로서 여러 공간의 존폐와 공간 운영상의 장단점들을 지켜보았다. 많은 공간의 명멸을 지켜보면서, 독립된 공간을 운영하거나, 다른 독립 공간들이 보다 안정적이고 지속적으로 전시 프로젝트를 지속하는 데 필요한 것은 무엇인지 고민하기 시작했다. 또한 독립 큐레이터가 외부에서 기금을 받아 자체적인 프로그램을 진행하는 데에는 일정한 제약과 한계가 있기에 시행착오를 줄여나가고 점진적으로 기금으로부터 의존성을 줄여나가고 자발적으로 성장할 수 있는 방법은 무엇인지, 그리고 그 가능성은 어디에 있는지 모색해보고자 한다.

연구의 방법론은 다음과 같다. 본문의 첫 번째 장에서는 '인터-뷰

프로젝트'로 진행한 2차례의 프로젝트를 중심으로 연구의 방법론 및 가능성과 한계에 대해 살펴보겠다. 작가 선정 방식에 대한 연구의 일환으로 작가의 세대를 구분하는 변곡점과 시대적 특성이 어디에 있는지 살펴보고자 한다. 여기에 덧붙여 전시의 플랫폼과 관련하여 물리적 전시 공간 운영의 장단점을 분석하고, 온라인과 오프라인을 활용하는 방안에 대한 여러 선행 사례와 자료 등을 통해 실제 프로젝트를 진행할 때에 적용할 수 있는 모델을 모색할 것이다.

본문의 두 번째 장에서는 전시 프로젝트를 하나의 브랜드로 발전시키는 방향에 대해 모색하고자 한다. 이는 정부의 기금이나 기업의 후원 등 수동적인 지원 방식에서 벗어나 전시 프로젝트를 지속적으로 진행할 수 있도록 자체적으로 수행 가능한 수익 모델을 창출하는 데 초점을 둔다. 기본적으로 하나의 전시가 만들어지는 과정에서 본 전시를 구성하는 작품뿐 아니라 전시를 대표하는 이벤트 아이덴티티 및 도록, 아트상품 등 양질의 콘텐츠를 일회적으로 소모하는 것이 아니라 하나의 브랜드로 만들 수 있는 방안을 모색한다.

또한 전시 브랜딩을 모색할 뿐 아니라 주요 미술관의 아트 상품 및 판매 전략 등을 살펴봄으로써 적용할 수 있는 사례를 찾아보고자 한다. 그리고 미술관 뿐 아니라 아티스트를 중심으로 2차 상품을 제작하는 엔터테인먼트산업과 리미티드 에디션으로 제작된 제품들의 선례 연구를 통해서 미술계 내부 수요자에 그치지 않고 시장성을 확장시키기 위한 전략을 강구하겠다.

Ⅱ. 인터-뷰 프로젝트

인터-뷰 프로젝트는 독립 큐레이터로 활동하는 과정에서 제기된

몇 가지 한계를 극복하고자 하는 아이디어에서 출발하였다. 공공기관이나 기업 등에 소속되지 않은 큐레이터로서 부딪히는 가장 큰 문제는 물리적인 공간의 부재로 공간을 매개로 하는 장기적인 관점의 프로젝트를 진행하기 어렵다는 점이다.

프로젝트의 중심이 되는 공간이 있을 경우 큐레이터에게 작가를 선정하고 전시를 지원하는 과정을 통해서 특유의 색을 만들어낼 수 있고 이는 시각예술 분야를 활성화하는 데 직간접적인 움직임을 만들어낼 수 있다는 장점을 지닌다. 또한 물리적인 공간은 작가가 새로운 작품을 만들고 이를 선보이기 위해 필수적인 요소이고 공간을 매개로 새로운 작업 형식을 구상할 수 있다.

하지만 하나의 공간을 만들고 유지하기 위해 비용이 많이 들고, 한 공간에 속박될 경우 작품을 선보이는 데 제한적일 수밖에 없다. 이러한 한계를 극복하기 위해서 여러 다른 공간에서 각각의 다른 전시를 수행하더라도 이를 묶을 수 있는 하나의 프로젝트를 고안하고 이를 나타내는 디자인 형식 등을 만들어 다른 공간, 다른 시간, 다른 작가들이 진행하더라도 큐레이터의 정체성을 유지하고자 한다. 우선 시범 사례를 살피기 위해 2016 한국예술창작아카데미의 연구 지원금으로 진행한 두 가지 프로젝트를 살펴보고 이 프로젝트의 성공사례와 문제점을 도출하고 이를 보완하기 위해 필요한 추가적인 연구를 진행하고자 한다.[도판1]

1. 프로젝트 진행을 위한 전략과 실천

1-1. 실험 동기

실험을 시작하는 첫 번째로 전시 프로젝트를 하나의 상품이자 브랜드로 만들어 이를 지속가능하게 만드는 실험을 진행해보고자 하였다.

전시를 하나의 브랜드화 하는 것에 대한 필요성은 독립큐레이터로서 활동을 병행해오면서 가져왔던 현실적인 문제에서 기인한다.

공간 없이 지속가능한 전시 모델을 발굴하기 위한 실험으로서 전시의 브랜딩은 여러 기관 및 기업들과 다양한 전시를 만들면서 정작 큐레이터의 시각과 색깔을 보여주고 그에 따르는 작가를 발굴 및 선정, 전시를 기획해나가는데 제약이 따른다는 점이다. 기관이나 기업에 속한 큐레이터의 경우 일정한 물리적인 공간과 기금의 확보가 가능하기 때문에, 한계가 있다고 하더라도 그 사이에서 조율하며 지속적인 작가 발굴과 성장 모델을 만들어나갈 수 있다. 물론 외부에서 비영리 공간을 운영하는 등의 방법을 모색할 수 있지만 정기적인 후원이나 수익이 없이 공간을 장기간 운영하는 것에는 한계가 있다.

문화가 상품이 되는 시대에 하나의 전시 콘텐츠는 훌륭한 문화 콘텐츠로서 소비되고 확장할 수 있는 가능성이 열려 있다. 예를 들어 우선 전시의 필수 조건인 작가와 작품이 존재한다. 작가와 작품 등을 소개하고 어떠한 차별점을 지니는지 알리기 위한 여러 글을 작성하고 기록과 홍보를 위해 사진 이미지를 형성한다. 대부분의 경우 디자이너를 고용하고 전시의 특성에 맞는 전시 디자인을 제작한다. 개인 프로젝트나 예산의 제약이 있는 미술관 등에서는 진행하지 않지만 상당수의 미술관은 전시마다 전시 디자인 이미지와 관련된 작품 또는 미술관의 로고 등과 소장품 등을 활용해서 기관과 전시의 이미지를 구축하고 또 다른 수익을 만들어내는 수단으로 아트 상품 등을 제작한다.

1-2. 프로젝트 목표와 구조 설정

위와 같은 구조를 따라 물리적 공간을 운영하지 않더라도 디자인 작업을 선행하여 프로젝트에 하나의 이미지를 구축하고 프로젝트 내부에서 진행하는 형식적 특성에 기인하는 일련의 성격을 부여하여 전

시를 브랜드화 하는 방법을 실험해보았다. 본격적으로 디자인을 진행하기에 앞서 프로젝트를 진행하는 이유와 목적, 그리고 그 형식을 설정하고 그에 맞는 이름 짓기를 통해 프로젝트의 정체성을 보여주고자 했다.

'인터-뷰 프로젝트'는 '~사이', '~간에' 라는 뜻을 지닌 접두사 'Inter'와 '본다'는 뜻을 지닌 단어 'View'를 합쳐 현대미술 안에서, 그리고 외연 확장을 통해 내외부에서 다시 새롭게 본다는 의미를 지닌다. 프로젝트를 진행하는 형식적 방법론에 있어서 첫째, 밀레니얼 세대로 분류되는 1980년대 이후부터 2000년 이전에 출생한 세대를 중심으로 작가를 발굴하는 것을 원칙으로 한다. 둘째, 장기간에 걸쳐 작가와 큐레이터가 비평의 지점을 함께 나누고 학술적인 비평과 담론을 자발적으로 만들어간다. 셋째, 작가와 타 장르(디자인/문학/무용/음악 등 작가의 작업과 연관도가 높은)의 외부 비평가가 만나 동시대 문화의 외연을 확장해 나간다. 넷째, 전시 외에 온라인과 오프라인에서 작업을 지속적으로 업로드하고 비평을 충실히 번역하여 국제적인 프로젝트로 키워나간다. 이는 결국 작가와 함께 전시를 만들어 동시대의 기록을 남기고자 하는 프로젝트이다.

하지만 이전의 작품 활동을 보다 깊이 발전시키는 과정에서 큐레이터와 인터뷰이가 참여하는 본 프로젝트의 특성상 처음 개인전을 여는 작가보다는 2~3회 정도의 전시를 경험했던 작가에 집중했다. 이 프로젝트를 통해 이후에도 지속적으로 작업을 전개할 수 있는 역량과 새로운 전환점을 모색하는 계기로 삼을 수 있는 작가를 중심으로 선정하는 데 목표를 두었다. 또한, 프로젝트는 전시의 방법론에 대한 대안적인 실험 연구와 더불어 한국 시각예술 영역에서 활동하고 있는 30대 작가들을 중심으로 세대, 지역, 문화, 시대 연구를 진행하기 위해 기획되었다.

따라서 본 연구는 다음과 같은 원칙 아래 진행되었다. 첫째, 시각예술을 기반으로 하는 작가를 중심으로 선정하며 개인전 개최를 원칙으로 한다. 둘째, 장기간에 걸쳐 작가와 큐레이터가 함께 학술적인 비평과 담론을 자발적으로 만들어간다. 셋째, 작가와 타 장르 비평가들과 만나 동시대 문화의 외연을 확장한다. 넷째, 전시 후에도 온오프라인으로 작업을 지속적으로 업데이트하고 글을 번역해 국제적인 프로젝트로 키운다. 다섯째, 전시를 통해 동시대의 기록을 남긴다. 나아가, 인터뷰라는 단어에 주목하여 작가와 비평가, 큐레이터의 인터뷰를 통해서 작가와 작품을 깊고 다층적으로 해석할 수 있는 기록을 남긴다.

이러한 전시의 결과물과 기록물들은 온오프라인을 통해서 공개하는 것을 원칙으로 한다. 온라인에서는 전시 비평 텍스트 및 외부 비평가들과 함께 진행한 국영문 인터뷰를 공개하고 실제 진행했던 전시의 설치장면 및 작품 사진, 관련 아카이브 등을 정리하여 누구나 쉽게 볼 수 있도록 하고 각 작가들의 홈페이지 등이 있다면 관련 주소를 링크하여 외연을 확대한다. 프로젝트의 디자인은 오디너리 피플이 진행하였다.

1-3. 디자인 프로세스

오디너리 피플은 강진, 서정민, 안세용, 이재하, 정인지가 홍익대학교 재학시절부터 결성한 디자인 스튜디오로 2006년 '포스터 만들어 드립니다' 프로젝트를 통해 본격적인 활동을 시작하였다. 이후 자체 기획 외에도 다양한 전시와 프로젝트를 맡아서 진행하여 한국의 신진 그래픽 디자이너 그룹 중에서 독보적인 디자인 결과물을 내놓고 있다.

오디너리 피플은 인터-뷰 프로젝트의 특징 중 하나로 작가와 큐레이터의 관계에 주목하여 이를 시각화하는 과정을 거쳐 로고 등을 디자인하였다. 유기적으로 연결되어 있는 큐레이터-작가라는 두 주체

를 상징하는 두 개의 원을 주제로 상징적인 기본 레이아웃을 설정하고 이를 기본으로 매 전시에 어울리는 키 비주얼과 컬러에 따라 변주되는 형태로 디자인의 콘셉트를 기획했다.[도판2, 3]

전시의 포스터에는 각 전시에 어울리는 키 비주얼과 컬러가 설정된다. 두 개의 원 사이에서 플레이되는 키 비주얼은 타이포그래피나 추상적 이미지 등 표현의 제약 없이 다양한 표현이 가능하다. 따라서 프로젝트의 로고를 기본으로 매 전시가 진행될 때마다 가운데 두 원(사람의 눈과 같은 형태의)이 작가의 작품에 따라 변화한다. 추후 10회를 기념해서 오디너리 피플의 시각 작업 활동과 그 방향성, 결과물에 기반을 둔 전시를 인터-뷰 프로젝트의 아카이브를 통해서 보여줄 계획도 구상 중이다.

물리적인 공간은 우선 전시의 성격에 맞는 공간을 선정하는 것을 중심으로 하되, 이를 진행하는 과정에서 후원과 대관 등을 통해 공간을 선정하거나 때로는 전시장이 아닌 야외나 기타 지역의 공간도 고려할 것이다. 이의 경우 공간을 활용한 장소 특정성이 강한 형식의 전시도 가능하다.

전시의 진행과정에서 항상 맞닥뜨리는 문제는 언제나 예산이다. 오프라인과 온라인에서 진행되는 전시의 성격상 작가에게 제공하는 제작비용에 대한 문제는 차치하고서라도 온라인 공간을 운영하고 오프라인 공간을 섭외하고 및 도록제작과 번역 등에 드는 비용을 충당하기 위해서, 이번 실험에서는 시도하지 못했으나 추후 로고 및 전시 도록의 판매 등을 고려하는 중이다. 그러나 도록 등으로는 현실적으로 수익을 내기 어렵기 때문에 보다 적극적인 형태의 프로모션 전략을 필요로 한다. 따라서 디자이너 및 작가와 협의하여 전시 브랜드 자체의 아트상품과 로고를 활용한 디자인 제품 등을 제작하고 이를 리미티드 에디션의 형태로 만들어 수익금을 전시를 위한 비용으로 재투자

하여 자체 역량을 키워나가는 데 중점을 두고자 한다.

1-4. 작가 선정

작가의 선정에 있어서는 한국 현대 시각예술을 중심으로 1980년대 이후 작가 집단을 중심으로 작가에 대한 연구와 전시를 진행한다. 나이와 세대를 구분하는 첫 번째 이유는 작가와 큐레이터 간에 호흡을 맞추고 함께 고민하며 발전시켜 나가는 과정을 같은 세대라는 공감대를 통해 극대화하기 위함이다. 또한 이러한 결과물이 축적되는 동안 동시대 문화, 사회, 집단의 문제를 함께 고민하는 기회를 가질 수 있기 때문이다.

또한 시각예술분야의 특성에 좀 더 방점을 두고자 한다. 이는 장르의 융복합과 탈장르가 심화되어가는 시각예술계의 흐름 안에서 시각예술의 존재론적 의미를 도출해보고자 함에 있다. 20대를 주축으로 한 건축가, 디자이너 18명이 모여 만든 그룹 어셈블(Assemble)이 2015년 터너프라이즈 수상자로 선정되었다는 소식은 시각예술을 중심으로 활동하는 많은 큐레이터, 창작자, 및 비평가에게 많은 시사점을 던져주었다고 생각한다. 연구자 본인의 경력이 시각예술에 기반을 두고 있지만, 기업이나 기관과 협업하는 과정에서 역설적으로 경영이나 과학, 혹은 엔터테인먼트 등 타 분야와의 접점을 시도하는 과정이 많았다는 점도 다시 시각예술이라는 장르 자체에 주목하게 되는 배경이 되었다.

타 분야와의 협업이 늘어갈수록 융복합과 탈장르의 성격을 띤 실험과 전시들, 그리고 그 안에 내재된 고민의 지점이 성공적으로 가시화되고 담론화되는 과정에서 시각예술분야의 특성을 보다 더 잘 이해하고 규정할 수 있어야 한다는 공감대가 형성되었다. 그리고 각 장르가 융합되는 과정에서 오히려 각 장르에 대한 실험과 연구가 필요하고 각 장르를 구분하고 이해하는 과정이 선행되어야 한다는 인식이 뒷받

침되었다. 이는 로잘린드 크라우스가 제기한 회화나 조각의 죽음에 대한 포스트모더니즘 선언 중에서도 예술가들은 그들의 미학적인 작업의 근간이 되는 기술적 지지체를 매체특정성 안에서 획득할 수 있으며 이를 잘 활용할 때 다시 작품이 가진 실험의 성격을 강화할 수 있다는 점에 주목하였다.[1)]

따라서 장르의 실험이란 새로운 제3의 형태를 만드는 것이 아니라, 장르의 특성을 유지하고 이를 적절히 활용하여 장르 간 교류나 융합적인 프로젝트의 예술적 완성도와 그 성과를 높일 수 있다는 것이다. 어셈블이 2015년 터너프라이즈의 수상자로 선정된 것은 무한히 증식해 나가는 현대미술의 성격과 가능성을 보여주는 한 사례였다. 그렇지만 누구나 예술가가 될 수 있다는 점, 그리고 공동체의 사회적 활동이 확장된 예술의 형태로 들어오는 점은 반대로 시각예술을 근간으로 하는 작가와 큐레이터, 그리고 해당 예술을 향유하는 사람들에게 벽이 없기 때문에 오히려 그 중심을 잃어버리는 것 같은 막연함을 느끼게 하는 계기가 되기도 했다.

예술을 위한 예술이 구시대의 유물이 되어버린 지금 다시 어떤 각 장르의 특성을 복권하는 과정이 자칫 시대착오적인 구시대의 유물로 여겨질 수 있는 위험을 감수하더라도 시각예술장르의 특성 아래 실험을 지속하는 작가들을 발굴하고 선정하는 과정을 통해 다시 한 번 이 시대 예술이 지니는 덕목을 생각해보고자 한다.

프로젝트의 진행과정에서 작가와 큐레이터 사이에서 비평의 지점을 함께 나누고 작품에 대한 학술적인 비평과 담론을 자발적으로 만

1) Rosalind Krauss, 'The Guarantee of the Medium', In: Tiina Arppe, Timo Kaitaro and Kai Mikkonen eds., *COLLeGIUM: Studies Across Disciplines in the Humanities and Social Sciences, Volume 5: Writing in Context: French Literature, Theory and the Avant Gardes*, Helsinki: Helsinki Collegium for Advanced Studies, 2009, p. 142.

들어나가는 과정을 우선 진행한다. 한편, 장르의 특성을 규정하기 위해서는 '그렇다면 시각예술이 무엇인가'에 대해 답을 얻을 수 있는 비교 군이 필요하다. 따라서 전시와 비평 이외에 전시를 만드는 과정에 있어 작가의 작품의 성격과 유사한, 또는 비교할 수 있는 인접 분야의 비평가 또는 작가(실천적인 작업을 하는 작가, 디자이너, 소설가 등을 포함)와 함께 작가의 작업과 작가가 고민하는 지점에 대해 이야기를 나누는 과정을 필수적으로 수행하도록 프로젝트를 고안하였다. 이러한 과정을 통해 서로의 같음과 다름, 실현 과정에서 고민의 지점들, 시대를 바라보는 문제의식을 같이 공유하고 접점을 확대해 나간다. 실제로 이후에 살펴볼 두 차례의 사례연구에서 이렇게 장르 간에 담론을 나누고 인터뷰를 진행하는 과정의 효과를 보다 면밀하게 살펴볼 것이다.

2. 사례연구

2-1. 사례1: 이원우의 〈행화탕 리조트〉

이원우 작가는 홍익대학교에서 조소를 전공하였고, 런던의 왕립예술학교(Royal College of Art)에서 석사를 취득하였다. 2012년 대안공간 루프에서 첫 개인전을 2013년 PKM갤러리에서 두 번째 개인전을 가졌다. 현재 PKM갤러리 소속 작가로 아트선재센터, 서울시립미술관, 예술의전당 한가람미술관, 문화역서울 284, 난지미술창작스튜디오, 문래예술공장, 쌈지스페이스, 상상마당, Pump House Gallery(런던), 베이징 코뮨, 송장아트센터(베이징) 등에서 개최한 그룹전에 참여하였고, 퍼포먼스팀 '…좋겠다 프로젝트' 일원으로 활동해왔다.

인터-뷰 프로젝트의 첫 작가로 선택한 이원우 작가와의 인연은 몇 해 전 서울시립미술관의 난지미술창작스튜디오가 진행하는 비평가와

작가를 매칭하는 프로그램에서 작가와 비평가로 만나며 시작되었다. 이후 여러 기획전을 함께 진행하면서 지속적으로 작품에 대한 의견을 나누고 시각예술 장르에서 활동하는 것에 대한 의견을 공유해오면서 인터-뷰 프로젝트와 같은 프로그램을 함께 진행하기로 이전부터 아이디어를 나누었다. 또한 본 연구자에게 도심 속 버려진 오래된 목욕탕 건물인 행화탕을 사용할 수 있는 기회가 주어지면서 작가가 '리조트'를 배경으로 이전부터 구상해왔던 전시를 실행해 볼 수 있는 적합한 공간이라는 판단이 섰고, 이를 작가에게 권유해서 성사되었다.

아현동에서 오랜 시간 동네 주민의 사랑방 역할을 했던 행화탕은 경영난으로 문을 닫게 되었다. 건물이 새로 지어질 수도 있었지만 이 주변을 둘러싼 아현동 일대가 뉴타운 재개발 지구로 지정되면서 그 이전까지 건물이 남게 되었다. 시간이 지나 행화탕이 속한 재개발 구역을 제외한 나머지 구역에 모두 새로운 건물과 아파트단지가 들어서면서 목욕탕이 위치한 지역만 이전 모습을 간직한 채 마치 하나의 섬처럼 남게 되었다.

이원우 작가는 행화탕에 '리조트'를 주제로 작품을 제작하고 전시를 진행하고자 했다. 이원우 작가에게 리조트는 여행의 장소이자 자연환경, 건축, 호텔, 음식, 술, 미술, 음악, 공연, 놀이, 레저, 도박, 스포츠, 클럽, 파티 등 삶 속에서 '놀이'가 되는 모든 유희적인 요소가이 압축되어 놓여있는 유토피아와 같은 장소라는 점에 착안했다. 리조트는 삶과 놀이에 대한 모든 것이 있는 완벽한 실제 장소이자 모든 예술 장르가 결합된 종합 예술의 장소로 그려진다.

지금까지 이원우의 작업에서 두드러진 특징은 작품의 제목 등에 공간과 오브제의 성격을 십분 활용한 언어유희적인 작업을 진행해왔다. 오브제 또는 장소와 제목(언어) 사이에서 오는 불일치 또는 미끄러짐이 주는 유머와 번뜩임은 그의 작업에서 가장 돋보이는 지점이기도

하다.

그러한 연장선상에서 〈행화탕 리조트〉는 아현동이라는 지역이 가지고 있는, 그리고 가지게 된 뉴타운과 올드 타운이 극적으로 대조되는 시각적 경험에 '행화탕'이라고 쓰인 목욕탕 간판 아래에 네온사인으로 '리조트'라는 작은 단어를 설치하여 건물 전체를 하나의 재정의(레디메이드)된 작품으로 치환했다. 덧붙여 '최후의 수단'이라는 의미를 가진 숙어 'as a last resort'에 주목하여 언어를 통해 모순된 삶의 풍경을 만든다.[도판4]

전시를 준비하면서 진행한 인터뷰에서는 월간 『공간(Space)』 기자이자 디자인 비평가인 전종현이 참여하였다. 전종현은 월간 『디자인』에서 기자생활을 시작해 월간 『CA 코리아』 편집위원, 월간 『웹』 기획위원을 거쳤다. 그동안 다양한 온오프라인 매체에 디자인과 문화에 대한 글을 기고하며 국제 행사와 프로젝트 자문을 병행해왔다. 사물 번역가를 꿈꾸는 그의 활동을 통해서 이원우 작가의 작품이 가진 유희적인 요소들과 한국이 가진 문화의 특수성 아래 이해되고 소통되는 방식에 대한 보다 다양한 해석이 인터뷰가 진행되는 동안 도출되었다.

2-2. 사례2: 김성국 〈Over and Over〉

인터-뷰 프로젝트의 두 번째 사례 연구 작가로 선정한 김성국은 서울대학교 서양화과와 동 대학원을 졸업하고 2010년 LVS 갤러리에서 열린 〈Pasting the Past〉를 시작으로 세 번의 개인전을 열고 다수의 단체전에 참여하였다. 그는 그간의 작업에서 오래된 명화 속 한 장면을 차용해 현대의 일상을 재현하는 작업을 진행하였다. 2016년 영국왕립예술학교에 진학하기 전에 진행한 이번 전시에서는 그림의 주제나 형식면에서 이전 작업과는 확연히 다른 차이를 보여주었다.

작가는 〈Over and Over〉는 '여러 번 되풀이하다, 반복되다'라는 의

미를 가진 숙어를 네 번째 개인전의 제목에 사용했다. 김성국은 삶을 살아가며 반복적으로 떠오르는 생각이나 겪게 되는 경험에 주목했다. 서울 도심에 위치한 청계천을 배경으로 그 주변에서 일하거나 거주하는 사람들의 이야기를 화면에 풀어낸다.

일련의 연속된 화면으로 구성되는 회화는 마치 애니메이션 필름을 연결해놓은 것처럼 반복적으로 등장하면서 조금씩 공간을 이동한다. 화면 속 주인공들은 같은 배경이지만 전혀 다른 삶, 직업, 성격을 가지고 있다. 작가는 하루의 삶을 채워나가는 것이 힘들고 버겁지만 그 중에서도 소소한 즐거움을 찾고 삶의 의미를 발견했으면 하는 긍정의 순간을 그리고자 했다.

이번 개인전에서 작가의 이전 작업과의 가장 큰 차이를 보이는 부분은 그림을 그리는 주제와 소재, 그리고 이야기를 풀어나가는 방식이 확연히 달라졌다는 것이다. 대상이 여자에서 남자로 전환되었다는 점, 음악이 중요한 이야기의 구조로 들어왔다는 점, 과거 명화나 신화 속 이야기가 아닌 현재의 이야기를 담고 있다는 점이다. 물론 이전의 작업에서 변하지 않는 요소도 있다. 예를 들어, 중세 도상학에서 사물에 의미를 투영하여 이야기를 전달하는 부분이나 주제 측면에서 일상의 풍경도 역사적인 의미를 지닌다는 메시지를 전달하고자 하는 점이 그것이다.[도판5, 6]

인체모형을 그리고 있는 여성을 바라보는 인체모형의 모습을 통해 일상을 환상의 공간으로 도치시키고, 크기의 왜곡을 통해 이미지의 반란을 일으키는 〈Considerate Signal〉(2016)[도판7]은 작가의 주제 의식에 더해 르네 마그리트의 작품을 보는 것 같은 환상과 알레고리로 가득한 독특한 화면을 담아냈다. 사회경제적인 불안, 알 수 없는 미래에 대한 걱정 속에서도 현재를 피하지 않고 정면으로 맞서며 서로를 배려하는 사람들의 마음을 담은 작품이다. 인체조형은 사람들의 내장기관

을 포함하여 건강을 상징하며, 문제가 있을 때 주인에게 신호를 보낸다. 생명이 없는 인체조형이 건강에 무관심한 여성을 대신 걱정한다는 내용을 표현하면서 동시에 젊은 세대이자 작가로서 갖고 있는 불안과 고민을 은유적으로 담아낸다.

은유와 상징, 소설적 상상력으로 채운 김성국의 작품에 대한 인터뷰는 소설가이자 문학 비평가로 활동 중인 김대현이 진행하였다. 김대현은 2011년 문화 비평지 『플랫폼』에서 '문화 비평상'을, 2012년 『실천문학』에서 문학평론 신인상을 받았다. 현재 『플랫폼』, 문예지 『리얼리스트』와 『삶이 보이는 창』의 편집위원으로 있으며 문화 연구자들의 모임인 '프리즘(FreeIsm)'에서 비평적 시각으로 역사와 문화의 미로 속에 흩어진 조각들을 찾아 이어 붙이는 집필 활동에 몰두하고 있다. 저서로는 역사소설 『불온한 제국』, 신지영과 함께 쓴 제16회 창비 '좋은 어린이책' 수상작 『너구리 판사 퐁퐁이』 등이 있다.

김성국과 김대현의 인터뷰를 통해 회화와 문학을 비교하며 각 장르가 가진 독자성을 분석해보고, 작품의 해석에 대한 비평적 접근을 시도해보았다. 지금은 많이 분리되어 있지만 문학과 미술은 다른 장르에 비해 서로 많은 영향을 주고받았을 뿐 아니라 방법론적인 측면에서 이론과 담론을 공유하는 지점이 아직도 크다는 것을 알 수 있었다. 인터뷰 중 가장 흥미로웠던 부분 중 하나는 새로움에 대한 강박이 미학적 후위에 있다고 비판받거나 인정받지 못하는 점에 대한 반작용으로 각 장르의 매체와 형식, 기법적인 특성을 유지하면서도 그 안에서의 실험을 모색하는 작가들이 다시 주목받고 있다는 점이다. 즉, 답습이 아닌 매체의 장르적 특성 안에서 돌파구를 모색하려는 시도가 늘어나고 있다는 점이 흥미로웠다.

주제 면에서도 젊은 작가들의 작품 내용이 대의나 정치적인 상황, 사회비판적인 부분보다 일상에 집착하고 내면화하는 양상이 드러나

는 점에도 주목했다. 이러한 논의들을 전개해가다보니 자연스레 세대론이 등장했고, 사회적인 배경과 특수성 아래 젊은 세대의 가치관과 세계를 인식하는 태도에 관한 논의가 이루어지게 되었다. 프로젝트의 방법론을 설정하는 과정에서 나이의 제한은 두었지만, 이는 특정한 시대적 문제의식을 가정하고 그 주제에 맞는 작가를 선정하기 위함이 아니었다. 이를 통해 시대가 함께 고민하는 부분에 대한 답을 도출할 수도 있겠다는 단서를 발견할 수 있었다.

실제 두 차례에 걸쳐 작가와 비평가의 인터뷰 진행에 관찰자이자 모더레이터로 참여하면서 기대한 것 이상으로 그 주제나 내용이 깊이가 풍부하게 이루어진 것을 관찰하였다. 우선적으로 작품의 성격을 잘 이해할 수 있는 인접분야의 연구가 또는 비평가를 발굴, 선정하는 것이 프로젝트의 성패를 가를 중요한 부분이 될 것이라는 점을 확인할 수 있었다. 또한, 그 과정에서 예상보다 심도있는 이야기와 기존에 다른 인터뷰나 비평 텍스트에서는 나오지 않았던 지점까지 도달하는 과정을 지켜볼 수 있었다. 추후 작가와 인터뷰어의 인터뷰 자료집을 통해 동시대 문화의 다양한 스펙트럼을 들여다볼 수 있을 것으로 기대한다.

Ⅲ. 인터-뷰 프로젝트: 방법과 전략

1. 세대와 공간

1-1. 세대

앞서 이번 프로젝트를 위해 1980년대 이후에 출생한 작가를 기준으로 선정해 진행하고자 한다고 밝힌 바 있다. 이 세대는 연구자 본인이

속한 세대이기도 하지만 이제 30대와 곧 40대가 되어 사회의 주축 세력으로 떠오를 것이기 때문이다.

미국에서는 이미 1991년 세대를 연구하는 학자인 닐 하우와 윌리엄 스트라우스가 『세대들, 미국 미래의 역사(Generations: The History of America's Future)』라는 책에서 1980년부터 2000년 사이에 태어난 세대를 '밀레니얼 세대'라는 용어로 지칭한 바 있다. 이들의 연구에 따르면 이 세대는 대학 진학률이 높고, 소셜네트워크서비스(SNS) 등을 능숙하게 사용하며 자기표현 욕구가 강하다는 특징을 지닌다. 경제적인 풍요로움 속에서 성장하였으나 글로벌 금융위기 등을 겪으면서 소유보다는 공유하는 경제, 유명 브랜드보다는 가격 경쟁력에서 우위를 점하는 쇼핑을 하는 경향을 보인다. 그러나 가격이 크게 비싸지 않은 맥주나 커피 등의 품목에서는 가격이 다소 비싸더라도 자신의 취향을 확실하게 보여줄 수 있는 소비를 지향한다는 점에서 특이성을 지닌다.

한국의 경우 이 세대는 긍정과 부정의 이미지가 교차한다. 우리나라 역사에서 고도 경제 성장기에 태어나서 궁핍함 없이 자란 세대이지만 중고등학교 시절인 1997년 IMF 금융위기를 겪고 대학을 졸업하고도 높은 실업률로 좌절을 겪은 세대이기도 하다. 이른 바 88만원세대, N포세대로도 불리는 이 세대는 높은 집값과 고용불안이라는 현실 속에 1990년대 이후 국내 대학의 수와 해외 유학 증가를 통해 가장 많은 교육과 문화적인 혜택을 누린 세대라는 모순적인 특성이 공존한다.

한편, 1980년대 이후 출생한 세대의 경우 급변하는 과학기술과 통신기술의 변화 속에서 아날로그와 디지털 문화와 그 변화를 모두 체화한 유일한 세대이기도 하다. 워크맨부터 MP3를 거쳐 휴대폰으로 음악을 듣고, 인터넷을 통한 만남과 업무가 익숙한 세대이기도 하다. 한국문화관광연구소가 발간한 『2016 문화예술 트렌드 분석 및 전망』(2015)에 따르면 네오비트 세대가 문화예술을 소비하는 주요 계층으로

떠오른다고 보았다. 네오비트 세대는 1950년대 미국의 비트 세대에서 파생된 단어로 기존의 질서를 그대로 받아들이기 보다는 독창성을 가지고 스스로의 질서를 만들어내며, 소통과 참여를 중시한다는 점에서 이전의 비트 세대와 다른 특징을 보여준다. 이러한 특징 때문에 이들은 문화 전반에 걸쳐 자신들의 문화적 취향과 관심사를 드러내는 데 주저함이 없고 디지털 기기에 익숙한 만큼 적극적으로 SNS 등을 활용한다.[2)]

이러한 세대의 수요에 맞추어서 미술 전시도 패션, 사진, 디자인을 소재로 하는 전시가 주를 이루고 있고, 쉽게 소비하고 드러내는 데 익숙한 예술 프로젝트가 늘고 있다. 이전에 디지털카메라의 등장과 확산에 싸이월드 같은 웹사이트가 기여했으며, SNS 서비스와 함께 성장한 1980년대 생에게 소비와 표현은 삶의 일부가 되었다. 기술에 친숙하고 기술 정보 습득이 빠른 이 세대는 일방적으로 메시지를 전달하는 TV 같은 미디어가 아닌 쌍방향 소통을 지향하는 매체를 선호하고 이를 통한 민주적 실천과 사회에 적극적으로 참여하는 양상을 지닌다.

이러한 배경 아래 예술 소비의 패턴도 변화하고 있다. 다른 세대에 비해서 미술관이나 공연장 등을 적극적으로 찾아서 즐기고 나누는 것이 익숙하기 때문에 자신이 좋아하는 공연이나 전시 등의 경우 사진을 찍어 자신의 SNS에 올려 홍보하기도 한다. 이렇듯 자신만의 취향, 자신만의 생활방식을 드러내려는 태도는 미술이라는 장르를 소비하거나 구매하는 방식에 있어서도 이전 세대와는 확연히 다르다. 이전 세대가 미술품을 또 다른 투자수단으로 여기고 비싼 작품을 중심으로 구매했다면, 이 세대는 작품을 구매하는 것을 자신의 취향을 드러내는 수단의 하나로 생각한다는 점이다.

---

2) 김혜인, 『2016 문화예술 트렌드 분석 및 전망』, 한국문화관광연구원, 2015, pp. 92-99.

소비 패턴의 변화, 디지털 매체의 홍수 속에서 두드러진 현상 중 하나는 2016년 커다란 열풍을 불러왔던 증강현실을 이용한 게임이다. 국내에는 정식적으로 출시되지 않았지만 접속 가능한 일부 지역의 경우 인터넷 등을 통해 입소문을 타면서 주말마다 해당 지역을 방문하는 사람들로 인해 교통편을 구하는 것이 쉽지 않았을 정도로 커다란 이슈가 되었다. 물론 단편적이기는 하지만 이러한 현상 등을 종합할 때 실재하는 공간과 가상현실의 간극은 점차 줄어들고 있으며 동시에 두 세계를 이질감 없이 살아가는 현 세대의 특성을 고스란히 드러낸다고 유추할 수 있다.

따라서 인터-뷰 프로젝트를 한정적인 자원으로 지속가능한 프로젝트로 지속하기 위해서, 나아가 한국 작가들을 세계에 알리는 플랫폼으로 발전시켜나가기 위해서는 오프라인에서 생산되는 콘텐츠를 온라인에서 제대로 알리는 작업이 필수적이다. 따라서 다음 장에서는 국내의 대안적인 소규모 공간들의 현황과 이들이 어떻게 활동을 진행하고 있는지 살펴보고 나아가 온라인에서 전시 프로젝트를 어떻게 아카이빙 하고 소개하고 있는지를 살펴봄으로써 기록의 방식과 전달 방식에 대한 연구를 진행하고자 한다.

1-2. 공간

1-2-1. 오프라인

최근 몇 년간 한국 미술계에서 두드러진 현상은 2008년 이후 미술시장의 거품이 빠지고 긴 시간동안 침체에 빠져들고 문예진흥기금이 고갈되는 등 문제가 불거졌다는 점이다. 미술시장에 처음 진입하는 작가들 뿐 아니라 본격적으로 작업 활동을 전개해야 할 20~30대 작가들의 생존과 직결된 여러 문제가 수면 위로 떠오르기 시작하였다. 국내

외 주요 경매 결과를 중심으로 연일 들려오는 단색화 작가들의 경매 기록과는 정반대로 1차 시장인 갤러리에서 작품 판매가 부진했고, 그리고 새로운 작가들을 발굴하고 선보이는 창구 역할을 해왔던 대안 공간 등이 별다른 수익 모델을 찾는 데 실패하면서 기금이 줄어들 경우 생존의 문제에 직면하게 된 것이다.

이러한 흐름에 따라 기존의 큐레이터나 비평가가 중심이 되는 것이 아니라 작가를 중심으로 한 새로운 형태의 공간들이 작업실과 연구실을 겸하는 형태로 서울 곳곳에 생겨나고 있다. 작가들과 기획자들이 소규모로 만들어낸 신생 공간들은 대학과 대학원을 졸업한 뒤 개인전을 통해 작가로 데뷔하는 미술계의 시스템에서 비용과 시간을 줄이는 등 장벽을 낮추는 효과를 가져왔다. 또한 그들의 활로를 모색하기 위해 로고를 만들고 출판 등의 활동, 동료 작가들에게 전시장을 대여하는 등의 활동을 병행한다.

한국문화관광연구원에서 2015년 진행한 '미술 작가 커리어 형성 및 관리 지원방안 연구'에 따르면 국내에 생겨난 신생 공간의 현황을 살펴볼 수 있다. 신생플랫폼 유형별 공간 분석에 따르면 아트 상품(Art Goods)과 관계된 곳은 길종상가 및 굿즈를 포함한 7곳, 작가들의 작업실 공간과 전시를 겸하는 형태가 27곳, 기타 활동과 아카이브, 이벤트 등등을 진행하는 공간들이 약 17여 곳에 달한다.[3)]

그러나 그 목록에 포함된 공간 중에 상당수가 지금은 운영하지 않거나 혹은 간헐적으로만 운영을 하기 때문에 어떤 일정한 운영 방식의 철학이나 지향점을 가지고 운영이 되고 있다고 보기는 어렵다. 그러나 이러한 시도가 분명 미술계의 다양성을 진화시키고 더 많은 작가를 발굴할 수 있는 토대가 될 수 있다는 측면에서 분명 육성하고 지

3) 김혜인, 『미술작가 커리어형성 및 관리 지원 방안 연구』, 한국문화관광연구원, 2015, pp. 54-55.

켜보아야 할 필요가 있다.

근래에 생성된 이러한 신생 공간들 뿐 아니라 위로 거슬러 올라가서 대안 공간이나, 레지던시 등의 여러 문화적인 생산과 소통을 위한 모임의 장소로 기능한다. 창작 공간들은 생산, 소통, 교육, 보존 등 그들의 주요 기능이 어디에 있는지에 따라 분류될 수 있다. 하지만 다양한 층위의 기능을 지닌 공간을 지향함으로써 예술의 생산-유통(네트워킹)-향유(대중과 사회로의 확산)의 기능을 선순환적으로 유지할 수 있는 오프라인 공간을 지향해야 한다. 대부분의 경우 공간을 유지하며 겪는 어려운 점은 재정적인 부분에 기인한다. 하지만 복합적인 두 가지 이상의 역할모델을 수행하고자 할 때 생기는 충돌이 각 공간의 정체성을 모호하게 함으로써 공간을 유지하고자 하는 내외부적인 동인의 한계로 문을 닫게 되는 경우가 많다.

물리적 공간의 유무를 떠나서 프로젝트가 지속적으로 구심점을 가지고 지속성을 띠기 위해서는 창작자와 유통자 그리고 향유자에게 프로젝트의 활동이 지속적으로 노출되고 느슨한 형태라 하더라도 생산된 프로젝트의 결과물 등을 끊임없이 노출시키고 각인시키는 것이 중요하다. 주요 미술관이나 비엔날레 등 예술 축제에서도 빠르게 변화하는 디지털 환경과 유저의 사용 환경에 기반을 둔 홈페이지 등에서 정보를 얻고, 전시를 보고, 관련된 상품을 구입할 수 있는 다변화된 채널을 구축하고 있다. 다음 장에서는 이러한 온라인 활동들을 살펴볼 것이다.

1-2-2. 온라인

디지털 기기의 변화와 웹 환경의 변화는 정보의 생산과 수용 과정의 변화를 통해 삶의 풍경을 변화시키고 있다. 기존의 웹 환경이 정보의 생산자가 일방적으로 전달하는 형태에 머물렀다면 웹 2.0의 환경으

로 변화하면서 정보는 생산자와 수용자의 경계를 허물고, 사용자 중심으로 재편되어 소셜미디어를 통한 정보의 확산을 더욱 용이하게 하였다. 이러한 변화는 적극적인 소비자의 역할을 더욱 강화하고 결과적으로는 생산자 중심이 아닌 소비자 중심의 시장 환경을 강화하는 결과를 가져왔다. 많은 기업이 이 지점에 주목하여 디지털 기반에서 소비자들의 관심을 유도하도록 다양한 융합 콘텐츠를 선보이고 있다. 그중에서도 온라인 예술 플랫폼 중 가장 주목할 만한 것은 구글의 프로젝트를 꼽을 수 있다.

구글의 아트 프로젝트[4]는 2012년 2월에 시작된 통합 가상 미술관이다. 처음에는 9개국 17개 미술관으로 시작하여 2012년에는 40개국 151개 미술관으로 확대되었다. 구글의 아트 프로젝트 사이트에서는 작가별 · 사조별 작품들을 확인할 수 있고 검색한 작품의 소장 기관을 클릭하면 해당 미술관에 들어가 있는 것처럼 작품을 살펴볼 수 있다. 사진 이미지와 작품정보, 가상공간에서 제공하는 서비스 뿐 아니라 비디오자료 등을 한 번에 살펴볼 수 있다. 구글의 스트리트 뷰를 보는 것과 같이 공간에 대한 높은 정보 전달력에도 불구하고 미술 작품을 실제로 보는 것과 같은 감흥을 전달해주지는 못하지만 실제 미술관을 가지 않아도 전시가 어떻게 구성이 되고 연출이 되었는지에 대한 정보를 얻을 수 있어 연구자들이나 관심은 있지만 가지 못하는 사용자들에게 도움을 줄 것으로 보인다.

구글의 프로젝트가 온라인에 구현되기 위해서는 높은 기술력과 비용, 인력과 시간이 필요하다. 온라인을 통해서 전시 자료를 저장하고 공유하는 방법으로 뉴욕 현대 미술관(MoMA, 이하 모마)의 온라인 전시 사례를 참고하고자 한다. 현재 미술관의 사이트에서 전시와 이벤

4) 구글 아트 프로젝트 https://www.google.com/culturalinstitute/beta

트 카테고리에 접근하면 현재 진행 중인 프로그램 외에 전시의 역사(Exhibition History)에 1929년부터 현재까지 진행되었던 전시를 열람할 수 있도록 공개되어 있다. 2016년 12월 기준 총 3554개의 전시를 홈페이지에서 확인할 수 있다.[5)]

특히 정보를 얻기 어려운 과거 전시의 경우 사이트에서 전시광경 사진과 관련 정보를 얻을 수 있을 뿐 아니라 당시 도록을 사진 이미지로 열람할 수 있도록 PDF 파일로 제공한다. 따라서 미술관을 방문하지 않아도, 전시가 종료되었다 하더라도 쉽게 정보를 찾아볼 수 있다. 또한 원하는 작가명 등의 검색어를 입력하면 각 작가가 참여한 전시와 자료를 한눈에 찾아볼 수 있도록 설계되어 있어 사용자가 원하는 정보에 접근할 수 있다. 모마의 온라인 아카이빙은 자료가 방대하지만 이미지, 텍스트, 도록 PDF 등으로 단순한 구성을 가지고 있어 실제 온라인을 기반으로 한 전시와 자료 업로드 시에 참고할만한 사례로 꼽을 수 있다.

1-3. 제언

앞서 인터-뷰 프로젝트의 사례를 중심으로 각각의 프로젝트가 어떻게 진행되었는지 살펴보았다. 아직 두 사례이긴 하지만 1980년대 이후 태어나 국내 미술대학을 졸업하고 해외에서 석사학위를 받았거나, 2~3차례 이상의 개인전 경험을 통해 작가 활동에 진입하여 적극적으로 활동하고 있는 작가들을 중심으로 하여 앞으로 프로젝트가 진행될 시 기준이 되는 작가군을 표본으로 정하고자 하였다.

또한 전시와 작품 제작의 수행과정에서 타 분야의 비평가들과 함께 인터뷰를 진행함으로써 작품을 읽는 다양한 시각과 더불어 동시대 예

5) 모마 전시 역사 페이지 https://www.moma.org/calendar/exhibitions/history

술가로써 고민하는 지점을 공유하고 시의성 있는 질문과 활동 방향을 모색해보고자 하였다. 인터뷰를 실제로 진행해보니 인터뷰이의 선정 과정이 무엇보다 중요하다는 것을 다시 한 번 체감할 수 있었다.

일례로 이원우 작가의 경우 〈행화탕 리조트〉 안에 위치한 각각의 사물들이 지닌 문화적인 맥락을 이해하고 이를 해석할 수 있는 능력과 이를 잡아내어 연결고리를 만들어 주는 것이 무엇보다 중요한 지점이었다. 이런 측면에서 디자인을 기반으로 한 비평가의 접근을 통해 미술이론가들보다는 좀 더 대중적이고 쉬운 언어로 다가갈 수 있었다는 점에서 흥미로웠고 인터뷰 중에 목욕탕과 리조트라는 이질적인 공간의 간극을 찜질방이라는 매우 한국적인 키워드로 작가와 함께 풀어나가는 과정은 마치 이원우 작가의 작품처럼 유머러스한 과정이었다.

한편, 김성국 작가의 회화는 여타의 페인팅과는 달리 화면 전체가 마치 소설의 한 구절과도 같이 도상과 상징들로 가득 차 있어서 1차적으로 회화 자체를 감상하는 행위와 함께 작품을 '읽어내는' 시도가 절대적으로 필요하다. 이러한 맥락 아래 소설가이자 문학비평가인 인터뷰어를 찾고자 하였고, 실제 창작과 비평을 겸하고 있는 김대현이 적합한 인물이라 판단하여 섭외했다.

또한 대부분의 작품을 새로 제작하고 그 중간 과정에서 인터뷰를 진행함으로써 작품의 외연이 확장되고, 작품의 내러티브가 변화하는 과정을 지켜보는 것이 큐레이터로서 흥미로운 작업의 일부였다. 이원우의 작품이 전시된 행화탕이라는 공간과 김성국 작가의 작품을 전시할 수 있도록 후원한 갤러리 마노의 경우 모두 각 작품의 특성을 잘 살린 전시 공간이었다는 평가를 받았다. 한정된 공간을 사용할 경우 작품 별 성격을 살리기 어렵다는 점에서는 특기할 만한 점이나, 매번 다른 공간을 섭외해서 진행하는 것에 따르는 어려움과 비용 마련의 문제 등은 풀어야 할 숙제이다.

이러한 측면에서 살펴본 국내 신생 공간 현황과 오프라인 전시 운영 방식에 대한 선행연구를 통해 도출할 수 있는 것은 공간의 크기 여부가 아닌 창작자-유통자-향유자가 어떤 접점에서 만날 수 있고 어떻게 상호간 정보의 교류를 극대화 할 수 있는지 보다 충분한 고민이 선행되어야 할 것으로 보인다.

공간을 유지하는 것에 대한 문제를 해결하기 위한 하나의 대안으로 구글의 아트 프로젝트나 모마의 전시 아카이브 등을 참고했다. 소통이 가능한 또 다른 플랫폼으로 SNS 외에 홈페이지 등을 통해 가상의 프로젝트 공간 마련을 통한 일련의 연결고리를 만들고 전시 자료와 작품 자료 그리고 텍스트와 인터뷰 자료까지 보다 쉽게 접근할 수 있는 아카이브를 구축하는 것을 하나의 대안으로 확인할 수 있었다.

다음 장에서는 위와 같은 콘텐츠를 지속적으로 만들어가기 위한 브랜딩 전략과 재원마련에 관한 선행사례를 살펴보고자 한다. 우선 전시를 한시적인 프로그램이 아닌 하나의 브랜딩으로 인지하고 그 자체를 발전시켜나가는 방법을 모색하고자 한다. 또한 실제 가능한 공공기금과 기업의 후원 등을 통한 운영 방안을 조사하고 이에 더해 규모 측면은 따라가기 어렵다 하더라도 대안 유통 채널의 가능성과 사례 벤치마킹을 위해 주요 미술관의 부대사업을 살펴보고 적용할 수 있는 선례를 찾아보고자 한다.

2. 전시 브랜딩 전략 사례 연구

문화예술기금 삭감과 예술 활동은 국가가 지원해야 한다는 일반의 인식, 나아가 경제 침체로 인해 줄어드는 기업의 예술 후원, 갤러리 등이 아닌 경매를 중심으로 한 2차 시장의 활성화 등으로 인하여 작가들이 예술 활동을 유지하는 것이 갈수록 어려워지고 있다. 따라서 앞에서 살펴보았던 것처럼 작가를 중심으로 소규모의 단체 등을 형성하

여 공간을 운영하거나 직접적인 작품 판매 등을 통해 자생을 위한 적극적인 노력과 실험이 진행되고 있다. 내외부적으로 자생적인 창작환경을 위한 요구가 높아지는 환경에서 프로그램이나 기획, 기존의 유통 채널이나 문화 소비의 방식이 아닌 새로운 형식 발굴이 필요하다.

많은 작가 그룹과 공간 등에서 자신들의 활동을 차별화시키기 위한 전략 중 하나로 SNS를 적극적으로 활용한다거나, 로고디자인 등을 통해 그들의 실천방식을 전달한다는 점에서 기존 기업 등이 다루어온 브랜딩 전략의 기초적인 접근에 다가가 있다고 볼 수 있다. 이러한 활동을 지속하고 예술 활동을 외부에 적극적으로 알리기 위해서는 좀 더 체계적인 브랜딩 전략 수립이 필요하다.

브랜드에 대한 사전적인 정의를 보면 상표, 제품 이름, 품질, 품종, 소유주 등을 나타내는 것들의 총합이다. 이는 제품이나 서비스 등을 구분하기 위한 이름, 용어, 기호, 상징, 로고, 디자인 등 시각적인 영역뿐 아니라 무형의 서비스와 경험, 감정이나 감각과 같은 것들에 관여하며 소비자에게 전달되었을 때 일종의 가치를 전달한다.

서구 주요 미술관들은 늘어나는 다른 미술관, 그리고 고도화되는 엔터테인먼트 산업과 레저 사업과 경쟁하는 한편 국가의 직접 지원금이 줄어드는 상황에서 반대로 소장품 구입 및 미술관 유지에 들어가는 비용은 늘어나기 시작하면서 차별성을 만들기 위한 전략이 절실하게 되었다.

미술관의 유지와 차별화를 위한 비용이 증가함에도 불구하고 줄어드는 국가 지원에 대한 대책을 세우고 기부금을 보전하기 위해서 해외의 주요 미술관들은 역사적 전통과 건물, 디자인 등을 통한 혁신적 이미지를 가지고 신흥국에 분관을 설치하는 등 다각적인 노력을 기울여왔다. 이러한 전략은 전 세계 경제 호황기에 두드러졌으나 2008년 세계금융위기 이후 분관의 문을 닫거나 명칭을 변경하는 등 어려움을

겪고 있다.

이러한 시장의 분위기 속에 미술관들이 주목한 또 다른 수입원 중 하나는 아트 숍의 확장이다. 1950년대부터 등장한 미술관 아트 숍은 관람객에게 전시도록과 기념품을 파는 등 제한적인 역할을 담당하였다. 또한 아트 숍의 존재 자체가 비영리적이고 교육적인 역할을 담당하는 미술관의 가치와 상충하기에 대다수가 작은 규모로 눈에 잘 띄지 않는 곳에 위치하는 경우가 많았다.

1967년 토머스 허빙(Thomas Hoving)이 메트로폴리탄 미술관의 관장으로 취임하면서 아트 숍은 변화의 시기를 맞게 된다. 허빙은 아트 숍을 확장하여 기념품과 도서 뿐 아니라 예술 복제품, 모조 보석, 의류 등으로 상품을 다양화하고 이후에는 우편 판매와 이를 위한 카탈로그 제작 등도 함께 이루어졌다.[6)]

오늘날의 미술관이나 박물관의 경우에는 로비의 전면이나 전시 동선의 중간 통로 및 전시를 보고 난 이후 마지막에 반드시 아트 숍을 지나가는 구조로 배치하고 있다. 뿐만 아니라 전시와 관련된 상품이 아니더라도 훌륭한 디자인이나 아이디어를 가진 다른 제품을 팔거나 미술관 자체 로고 등을 활용한 제품 제작 등을 포함하여 미술관의 부속 공간의 개념을 넘어서 아트 숍 자체가 하나의 브랜드이자 기업으로 발전되어가는 양상을 보인다. 따라서 다음 장에서는 주요 미술관들의 아트 숍 운영 전략을 살펴보고 이를 전시 프로젝트의 브랜딩과 수익 창출에 어떻게 적용되어야 하는지를 살펴보고자 한다.

---

6) Neil Kotler, Philip Kotler, 한종훈, 이혜진 역, 『박물관 미술관학-뮤지엄 경영과 전략』, 박영사, 2005, p. 356.

3. 아트 숍 연구

3-1. 뉴욕 현대미술관의 모마 디자인스토어

1929년 설립된 뉴욕 현대미술관은 근대미술을 소개하고 확산시키고자 하는 목적에서 설립되었다. 1880년대부터 동시대미술에 이르는 15만점이 넘는 예술품을 소장하고 있으며 회화 외에도 영화, 사진, 건축, 디자인 등을 미술의 영역으로 끌어오는 데 중요한 역할을 한 미술관 중 하나이다.

모마 디자인스토어(MoMA Design Store)[7]는 미술관이 운영하는 아트 숍 중에서 가장 성공적인 모델로 평가받는다. 모마 디자인스토어는 뉴욕 모마의 아트 숍 외에도 소호에 분점이 있으며 일본에도 지점을 운영하고 있다. 한국의 경우 지난 2016년 10월 31일을 기준으로 현대카드와 제휴하던 서비스가 종료됨에 따라 지점을 운영하지 않는다.

모마 디자인스토어의 특징은 전시 관련한 상품이나 작품을 변용해서 만든 아티스트 에디션 상품 보다는 아이디어가 돋보이는 다양한 디자인의 상품들을 선별해서 판매한다는 점이다. 삼성 TV에서부터 휴대용 신시사이저까지, 아이디어가 독특한 산업 제품부터 디자인 가구에 이르기까지 그야말로 없는 것 빼고는 다 있는 상품 구성을 통해 미술관의 부대시설이 아닌 독자적인 하나의 브랜드이자 디자인 숍으로 자리매김하였다.

3-2. 테이트의 테이트 숍

영국을 세계적인 현대 미술의 중심지로 떠오르게 한 배경에는 테이트의 역할이 지대했다고 볼 수 있다. 테이트 모던의 성공, 터너 프라이

7) 모마 디자인스토어 https://store.moma.org/museum/moma/StoreCatalogDisplay_-1_10001_10451_

즈의 권위가 런던을 현대미술의 수도로 불리게 했다. 내셔널갤러리의 설립자이자 자신의 소장품을 기부한 영국의 재벌 헨리 테이트(Henry Tate)의 이름을 따라 1955년 내셔널갤러리와 분리한 이후 현재의 모습을 갖추게 되었다.

테이트의 경우 테이트 숍(TATE SHOP)[8]을 통해 전시 관련 상품과 도서, 어린이들을 위한 교육 자료 및 상품 등을 판매하고 있다. 특기할 점은 기획전시를 위해 제작된 스페셜 에디션 외에도 다양한 프린트 에디션을 판매하고 주문 제작하고 있다는 점이다. 테이트는 영국 현대미술의 거점답게 yBa 작가들과 그들의 작품을 중심으로 한 다양한 제품을 판매하고 있다. 작가별 리미티드 에디션의 가격이 350파운드에서 2만 파운드에 이르기까지 다양하다.

근래에 테이트 에디트(TATE EDIT)가 새로 생기면서 다양한 리빙 오브제를 선보이고 있다. 단순히 아티스트의 작품 등을 활용한 디자인을 선보이는 것이 아니라 디자이너와 함께 테이트 에디트의 제품을 자체 제작해 온오프라인을 통해 판매한다는 점이 특징이다. 그 첫 번째 프로젝트로 영국의 산업 디자이너 제스퍼 모리슨이 선택되었는데 그릇부터 시계, 의자, 가방, 휴지통 등 다양한 일상 용품을 판매하고 있다.

제품마다 차이는 있지만 일반 매장 등에서 파는 제품보다는 상당히 고가에 판매되고 있는데 찻잔이나 주전자 등은 30~100파운드 선에 가격을 책정했으며 의자 등은 400~750파운드, 테이블의 경우 4천 파운드에 이른다. 이제 시작 단계이지만 이 같은 시도는 전시나 아티스트에 국한하여 상품을 구성하는 제약에서 벗어나 보다 적극적으로 동시대 소비자의 기호에 맞추어 상품을 제안할 수 있다는 점, 그리고 독자

8) 테이트 숍 http://shop.tate.org.uk

적인 하나의 리빙 브랜드로 성장할 수 있는 기반의 비즈니스 모델을 만들었다는 점에서 인상적이다.

3-3. 빅토리아 & 알버트 미술관

빅토리아 & 알버트 미술관(V&A)은 기원전 3천 년 전부터 동시대에 이르는 장식 미술을 전시하는 세계 최고의 공예미술관이다. 1852년 개관한 V&A는 당시 하이드 파크에서 개최된 만국 박람회의 전시품을 중심으로 설립되었으며 영국 디자인의 발전과 학생들의 교육을 위한 목적으로 설립되었다.

V&A 아트 숍[9]의 특징은 패션과 장신구 등 공예미술관의 특성에 맞춘 아이템이 많다는 점이다. 신진 작가들의 독특한 장신구를 선보이고 일본 등에서 전통 의상을 현대적으로 해석해 제작한 의상 등을 소개하고 판매한다. 가장 특기할 만한 부분은 V&A에서 영국의 미술 공예 운동을 이끌었던 윌리엄 모리스의 패턴 뿐 아니라 장식적이고 다양한 패턴의 프린트를 활용한 문구류 디자인을 선보이며 독특한 아트 숍의 색깔을 만들어나가고 있다.

Ⅳ. 결론 및 제언

시각예술을 기반으로 창작과 기획 활동을 하는 많은 창작자와 기획자가 당면한 커다란 문제 중 하나는 제작에 따르는 기금 마련이다. 특히 독립 큐레이터로 기관이나 기업에서 의뢰하는 전시 외에 자유로운 기획 활동을 위한 비용을 마련하는 것은 큰 숙제이다. 물론 다른 국가

9) V&A 아트 숍 https://www.vam.ac.uk/shop

와 비교할 때 공공기관의 지원금을 받을 수 있는 기회가 상대적으로 많은 편이고 기회가 닿는다면 메세나와 같은 도움을 받을 수 있다는 점은 고무적이다. 그러나 예술은 국가에서 지원해야 한다는 사회적인 분위기와 기업 등에서 개별 예술 프로젝트를 후원하는 경우가 흔치 않기 때문에 상업적인 전시가 아닌 예술적 실험에 방점을 둔 전시 프로젝트는 개인의 노력만으로는 진행하기 어려운 부분이 있다. 또한 지원을 받는다 하더라도 한시적인 프로젝트에 제한되는 경우가 많기 때문에 지속성을 가지고 장기간 진행하기에는 어려움이 따른다.

본 연구는 이러한 문제점을 극복하고 기획자와 작가 모두 작업 활동에 필요한 경제적인 자립을 모색하기 위해 진행되었다. 첫 번째로 작가들과의 실제 전시 진행 사례를 통해 파악할 수 있었던 것은 작가와 큐레이터가 장기간의 교류와 연구를 병행하면서 작업을 만들어나가는 과정에 대해 작가들의 기대와 요구가 상당하다는 점이었다. 물론 작가의 작품을 1차적으로 판매하고 관리하는 갤러리가 있지만 공간의 태생적인 한계로 상업성에 초점이 맞추어질 수밖에 없다. 뿐만 아니라 혼자만의 작업실에서 벗어나 동시대 작가, 기획자, 비평가와 함께 문제의식을 공유하고 작업 활동에 대한 비평의 지점을 공유하면서 작업 세계를 발전시켜 나가고자 하는 작가들의 요구가 상당히 높았다.

이는 비단 작가에게만 필요한 것은 아니다. 이전의 역사에서는 흔하게 볼 수 있었던 일련의 그룹 활동이나 운동과 같은 실천이 파편화되고 그 목소리가 약해지면서, 문화를 향유하는 계층이 보다 넓게 확산되면서 깊이 있는 담론을 나누고 의견을 개진하는 비평가들의 설 자리는 더욱 좁아졌고, 의견을 나눌 수 있는 기회조차 사라지고 있었다. 이러한 가운데 문화예술 분야에서 다양하게 자기의 목소리를 내는 비평가들과 작가와의 만남은 보다 풍부한 이야기를 만들어내는 촉매제로 발전해나갈 수 있는 가능성을 확인하였다.

미술도 하나의 상품이 된 시대에 미술관도 더 이상 예술의 성지로만 존재하지 않는다. 미술관 자체도 하나의 브랜드가 되어 여러 곳에 분관을 만들고 전 세계 관광객과 애호가에게 보다 나은 서비스를 제공하고 기부와 후원을 받기 위해 경쟁한다. 전시 브랜딩 역시 이미 많은 블록버스터 전시나 기획전 등을 통해서 진행되어 왔다. 미술관이나 박물관은 자신의 로고 등을 활용한 자체 상품 뿐 아니라 전시 한정 에디션으로 도록이나 작가의 작품 이미지를 활용한 상품을 제작하여 판매하고 그 수익으로 미술관을 운영해왔다.

위와 같은 전략을 전시 프로젝트에 도입하여 특정한 전시 공간에서 진행되지 않더라도 프로젝트 자체를 하나의 프레임으로 만들어 온라인 등을 통해 지속적으로 자료를 축적하고 알림으로써 기획의 연속성을 획득할 수 있는 가능성을 모색했다. 또한, 아트상품 등을 제작하는데 있어서도 테이트의 사례와 같이 단순히 전시와 관련된 도록과 아트상품을 제작하는 것뿐만 아니라 다양한 디자이너와 공예가들과 협업하여 디자인 상품을 제작하고 판매하는 시도가 일어나고 있음을 확인하였다. 앞서 살펴본 미술관들의 상당수가 오프라인뿐 아니라 온라인 등을 통해서도 아트 숍의 역량을 강화하고 있고, 이는 또 다른 유통 채널로 확장할 수 있는 모델이다.

전시를 하나의 브랜드로 성장해나가고자 할 때 1차적으로 가장 중요한 것은 그 전시를 구성하는 콘텐츠의 우수성이 확보되어야 한다는 점이다. '인터-뷰 프로젝트'가 신진 작가 발굴의 플랫폼 역할을 수행하고 이를 통해 작가와 작품의 우수성이 확보될 때 그 프로젝트의 성패가 결정될 것이다. 따라서 가장 역점에 두어야 할 것은 작가-큐레이터 간의 공감대 형상과 작품에 대한 연구, 그리고 이 한 명의 개인이 아니라 보다 많은 사람들의 참여와 관심이 선행되어야 할 것으로 판단된다.

■ 참고문헌

단행본

Neil Kotler and Philip Kotler, 한종훈, 이혜진 역, 『박물관 미술관학-뮤지엄 경영과 전략』, 박영사, 2005.

논문

Krauss, Rosalind, 'The Guarantee of the Medium', In: Arppe, Tiina, Kaitaro, Timo and Mikkonen, Kai eds., COLLeGIUM: Studies Across Disciplines in the Humanities and Social Sciences, Volume 5: Writing in Context: French Literature, Theory and the Avant Gardes, Helsinki: Helsinki Collegium for Advanced Studies, 2009.

연구자료집

김혜인, 『2016 문화예술 트렌드 분석 및 전망』, 한국문화관광연구원, 2015.

김혜인, 『미술작가 커리어형성 및 관리 지원 방안 연구』, 한국문화관광연구원, 2015.

웹사이트

구글 아트 프로젝트 https://www.google.com/culturalinstitute/beta

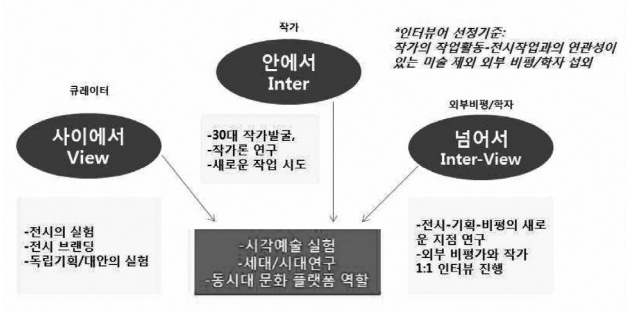
모마 디자인스토어 https://store.moma.org/museum/moma/StoreCatalogDisplay_-1_10001_10451_

모마 전시 역사 페이지 https://www.moma.org/calendar/exhibitions/history

테이트 숍 http://shop.tate.org.uk

V&A 아트 숍 https://www.vam.ac.uk/shop

■ 도판

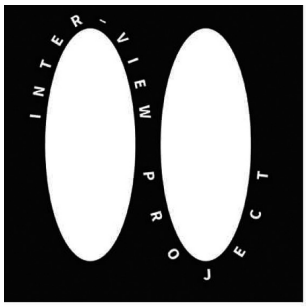


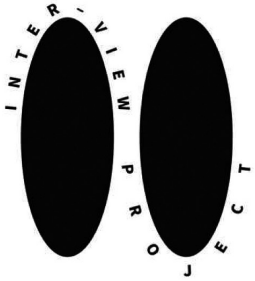
〔도판 1〕

〔도판1〕
인터-뷰 프로젝트 프로세스

〔도판2〕
인터-뷰 프로젝트 로고

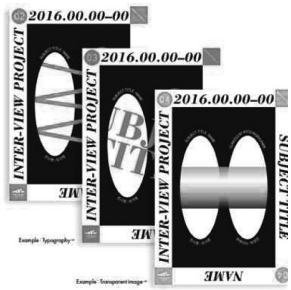
〔도판3〕
인터-뷰 프로젝트 포스터 예시





〔도판 2〕





〔도판 3〕



〔도판 4〕



〔도판 5〕



〔도판 6〕



〔도판 7〕

〔도판4〕
이원우, 〈행화탕 리조트〉 전시광경, 2016.

〔도판5〕
김성국, 〈Song's Song 1,2,3〉, 캔버스에 유채, 130.3×500.6cm, 2016.

〔도판6〕
김성국, 〈Scott's Song〉, 캔버스에 유채, 45.5×277cm, 2016.

〔도판7〕
김성국, 〈Considerate Signal〉, 캔버스에 유채, 193.9×130.3cm, 2016.

Inter-View Project:
Experimental Model Cases for Sustainable Exhibition Form

Kyoung-rin Park

Content

I. Overview

II. The *Inter-View Project*

1. Strategy and Execution of the Project

1-1. Motive for Experiment
1-2. Project Goal and Structure
1-3. Design Process
1-4. Selection of Artists

2. Case Studies

2-1. Case 1: Wonwoo Lee, *Hanghwatang Resort*
2-2. Case 2: Sungkook Kim, *Over and Over*

III. *Inter-View Project*: Method and Strategy

1. Generation and Space

1-1. Generation
1-2. Space
1-2-1. Offline
1-2-2. Online

2. Case Study on Exhibition Branding Strategy

2-1. Art Branding Strategy Research

3. Gift Shops

3-1. Museum of Modern Art, New York City (MoMA)
3-2. Tate
3-3. Victoria and Albert Museum (V&A)

IV. Conclusion and Proposal

I. Overview

This study was conducted as part of a process to execute and sustain efforts on certain issues identified from my activities as an independent curator. The primary purpose of this *Inter-View Project* is to develop a series of exhibitions and projects into a sustainable project, rather than a single event.

In recent years, the contemporary art world in Korea has grown quantitatively but lacked sufficient exhibition space and platform for the throng of new artists to build their careers. Recently, such shortage in exhibition space prompted many young artists and curators to furnish small spaces for their creative endeavors and exhibitions. As encouraging as it is to see such activities contribute to the diversification of visual arts and provide new channels for promoting and sharing art, most of such spaces are converted personal studios or art labs. Since such spaces are maintained by individuals without external support, they raise concerns about sustainability.

In my career as a visual arts curator, I have seen many exhibition spaces open and close, as well as observe the strengths and weaknesses in how they are operated. Such observations led me to reflect on what would be necessary to create sustainable and stable exhibition projects in independent spaces. When finding stable sources of external funding, independent curators may have to make compromises that could diminish the independent nature of their programs. This study thus attempts to minimize the trial-and-error in discovering the balance between independence and sustainability, while exploring possible ways to gradually reduce dependence on external funding and enable autonomous growth.

This study proceeds as follows. Chapter 1 will examine two projects

conducted as part of the *Inter-View Project* to assess the methodology, potential, and limitations of the study. In researching the methodology for the selection of artists, this study examines the distinguishing factors between different generations of artists, and identify where the era-related characteristics lie. To add to this, Chapter 1 will analyze the pros and cons of maintaining a physical space for exhibition, and refer to various precedent cases on using online and offline venues to explore applicable models for actual projects.

Chapter 2 will explore ways of developing the exhibition project into a brand of its own. This will focus on discovering a profit model that would enable the exhibition project to fund itself without having to passively rely on government funding or corporate sponsorships. In addition to the exhibited works, exhibitions generate value throughout the entire exhibition process, such as the brand identity of the exhibition itself, art catalogues, and merchandise. The study will examine ways to take such high-quality contents and develop them from one-time consumables into sustainable brands.

The study will not only explore the means of developing the exhibition as a brand but also examine various art merchandising and sales strategies undertaken by key art museums to look for possible applications. Finally, the study will look beyond the museum and examine precedent researches on commercial entertainment products and limited editions collaborating with artists to identify potential strategies for marketing the exhibition to the mainstream public.

II. *The Inter-View Project*

The *Inter-View Project* began from ideas to overcome some of the limitations independent curators can face. The biggest disadvantage faced by curators who do not belong to organizations or companies is the lack of physical space, which prevents them from planning long-term projects that use space as a medium.

With a dedicated venue for projects, curators can bring a unique ambience and color to the exhibition space through their selection of artists and the way they support the exhibition. Such creation of a new identity for the exhibition space can contribute directly and indirectly to the rejuvenation of the visual arts field, and can even become a movement of its own. In addition, physical space is crucial for artists to produce and present new works, which can also be used for new form of works that require space as its medium.

However, creating and maintaining a new space can be costly, and being tied down to a single space can limit the variety of exhibitions. In order to overcome such limitations, this study seeks to create a project and design format that can tie together multiple exhibitions taking place across a variety of different spaces. This way, the curator's identity can remain consistent across different exhibition spaces, times, and artists. As an example, the study will examine two projects executed by the research funding and identify its strengths and weaknesses, followed by additional research to supplement any shortcomings.[Plate 1]

1. Strategy and Execution of the Project

1-1. Motive for Experiment

This experiment was intended to develop an exhibition project into a sustainable product and brand. The need for developing exhibitions into a brand was derived from the practical issues I identified in my work as an independent curator.

This experiment to develop a sustainable model for exhibitions without permanent exhibition spaces tries to address the constraints placed on curators by sponsored exhibitions. Exhibitions sponsored by institutions or corporations can limit the curator's creative freedom and their ability to select the artists that best fit their curatorial planning. On the other side of the coin, curators who belong to organizations or companies have the resources to continue their creative endeavors, albeit under confined circumstances. With such resources, curators could continue to find artists and develop independent growth models. Granted, other options such as non-profit spaces can be explored, but it is unfeasible to maintain exhibition space for an extended period without consistent funding or revenue.

In this era when culture is marketable as products, exhibitions have the potential to serve as consumable and expandable cultural products. For example, exhibitions require artists and their works in order to exist. Lots of text and images for documentation and publicity are produced in order to introduce the artists and their works and to differentiate one exhibition from another. Designers are often hired to create designs that best fit the nature of the exhibition to be used for publicity. While personal projects and museums with tighter budgets do not invest in such efforts, many art museums use design images, representative works, or the museum logo to

establish brands for their institution and the exhibition. They also sell art merchandise to generate supplementary revenue.

1–2. Project Goal and Structure

Based on the above structure, this study experimented with branding exhibitions by starting the design work for the project in order to build a brand image first, even if a physical exhibition space is not available. The experiment also conferred a series of characteristics based on the formal qualities of the project. Prior to proceeding with the design work, the reasons, purpose, and form of the project were set. The project was also given a title based on such settings in order to present a clear sense of its identity.

The name of the project, 'Inter-View' is a compound term of the prefix 'inter-', meaning 'between', and the word 'view'. The title means to view exhibitions through a fresh perspective from both within the realm of contemporary art and through extensive expansion. The project followed the following formal methodology. First, the project would discover and work with artists of the Millennial generation, i.e. those born between the 1980s and 2000s. Second, the project will create academic critique and discourse, and encourage the sharing of critical insight between artists and curators over long periods. Third, the project will increase contemporary cultural exchange between artists and critics of other fields (for example, design, literature, dance, or music, whichever is most relevant to the particular work). Fourth, the works will be archived continuously both online and offline and translated faithfully to be promoted as an international project. The project and its exhibitions are intended to leave a documentation of culture and art of the time.

However, given how this project would entail curators and interviewees

cooperating to continue building on existing work, the project intended to shed light on artists who have experience with 2 – 3 exhibitions who are capable of further developing their work and are interested in finding a turning point in their exiting work, rather than artists who wish to have their first solo exhibition. In addition, the project was designed to find experimental alternatives to exhibition methodologies, and to research generational, regional, cultural, and timely issues with a focus on visual arts artists in their 30s in Korea.

Therefore, this research took place under the following principles. First, the project would select primarily visual artists and organize solo exhibitions. Second, the project will create autonomous academic critique and discourse, and encourage sharing of critical insight between artists and curators over an extended period. Third, the project will increase the contemporary cultural exchange between artists and non-visual art critics (for example, design, literature, dance, or music who can still provide highly relevant insight to the work) and expand points of contact in contemporary culture. Fourth, the works will be archived continuously both online and offline, and translated faithfully for the international audience. The project is intended to leave a record of the period by creating an exhibition with the artists. Furthermore, the project will honor the reference in the title and conduct interviews with artists, curators, and critics to document the multi-layered understanding of the artists and their works.

As a general rule, such resulting work and records are to be released via online and offline channels. In the online space, the critical writing and interviews with external critics will be released along with Korean or English translations. Photos of the exhibition, the works, and related archives are to be made readily available for anyone to view, and links to

each artist's homepage, if any, are to be shared to increase accessibility.

The design of the project was done by Ordinary People.

1–3. Design Process

Ordinary People is a design studio founded by Jin Kang, Jeong-min Seo, Seyong Ahn, Jae-ha Lee, and In-ji Jeong while they were still students at Hongik University in Korea. The studio began its work with *We Make Posters* project. Since then, they have taken on various outsourcing work for exhibitions and projects in addition to their own projects, generating some of the most unique design outcomes at the forefront of new graphic designer groups in Korea.

In order to design the logo for *Inter-View Project*, Ordinary People focused on the project's defining characteristic of the relationship between artists and curators. The visualized concept shows two organically connected circles representing the artist and the curator. Based on this fundamental layout, posters for each exhibition would vary the key visual elements and colorations. [Plate 2]

The poster for each exhibition has a key visual and color scheme that fits the exhibition's theme. The key visual element can play out between the two circles in any manifestation, such as through typography or abstract images. While the basic layout of the project logo remains consistent, the two circles (drawing analogy to a pair of eyes) keep changing to reflect the artists' work. In the future, an exhibition based on Ordinary People's visual works will be archived as part of the *Inter-View Project* in celebration of the 10th exhibition of the project.

While the space for the exhibition is selected in its compatibility with the characteristics of the artist's works, sponsored or leased spaces could also be considered. Depending on the exhibition, even non-traditional exhibition

spaces such as outdoors or other areas could be an option, which would allow for highly site-specific exhibitions that fully utilize the features of the exhibition space.

Financing an exhibition is often the most difficult part of the organization. As the exhibitions are conducted both offline and online, they also incur costs for website maintenance, exhibition space acquisition, producing catalogues, and translating the materials, let alone paying the artists for the production of their works. In order to secure such funding, future projects may attempt to sell logo merchandise or art catalogs, which have not been tried in the first project. However, as art catalogs are realistically not lucrative, more proactive promotion strategy will be required. For example, designers and artists could collaborate to create art products based on the exhibition, or design products bearing the logo of the exhibition. Creating such merchandises as limited edition items could help secure profits that would then be funneled back into the exhibition to help the project grow autonomously.

1-4. Selection of Artists

Korean artists born in the 1980s or later were selected for this project's research on artist theory and exhibitions. One reason for setting the age and generational criteria is in order to maximize the artists' synergy with curators from the same generation, as they can work, contemplate, and develop issues together in solidarity. As they build on their relationship, they could create opportunities to think about contemporary issues in culture, society, and the collective together.

In addition, more focus will be placed on the particularity of visual arts as a genre. By doing so, this study will identify the ontological meaning of visual arts in the contemporary art world that's becoming ever more

converging and disciplines and genres. The group Assemble winning the 2015 Turner Prize had many implications for curators, creators, and critics of visual arts. Throughout my experience in the field of visual art, I too have often attempted to cross paths with business, science, or entertainment when I worked with corporations or organizations, and this ironically pushed me to reflect on the meaning of visual art as a genre.

Interdisciplinary and non genre-specific experimental works and exhibitions that merge and cross over in multiple disciplines and fields manifested successfully in visible results and ensuing dialogues. Through this process, what was formed was the general consensus that a better understanding and definition of the characteristics of visual arts as a genre. The converging of the genres actually raised the recognition of the need for more experimentation, research, categorization, and understanding of each individual genre. In her post-modern declaration on the death of painting and sculptures, Rosalind Krauss noted that artists can acquire the technical foundation which forms the basis for their aesthetic processes within the particularity of the medium and that the successful use of this foundation will further reinforce the experimental nature of their work.[1)]

Therefore, experimenting with genres can further enhance the artistic completeness and level of achievement of projects that exchange or fuse genres if the characteristics of the genres are faithfully and successfully maintained instead of attempting to create a whole new different form. Assemble, a collective of 18 architects and designers in their 20s who won the 2015 Turner Prize, was one case that demonstrated the infinitely expansive nature and potential of contemporary art. However, the

1) Krauss, Rosalind. 'The Guarantee of the Medium', Studies Across Disciplines in the Humanities and Social Sciences 5, Helsinki: Helsinki Collegium for Advanced Studies, 2009, p. 142.

implication that anyone can become an artist and that a community's social activity can be considered a form of art ironically created a sense of barrier for artists, curators, and connoisseurs of visual art due to the seemingly total dissolution of the barrier, as if the center of gravity in the art world has been lost.

In this era wherein art for art sake is but a relic of a bygone age, and despite the risk of being seen as an anachronistic endeavor, this study will reflect on the virtues that art should take on today by discovering and selecting artists who continue to experiment within the visual arts genre and attempt to restore the characteristics of the genre.

The project will first focus on sharing the points of criticism between the artists and curators to elicit voluntary academic critique and dialogue. Meanwhile, in order to identify the defining characteristics of a genre, there needs to be a comparative group in order to find out the meaning of visual art. Thus the project was designed to include the opportunity to share the artists' activity and concerns with critics and creative people (including practicing artists, designers, and writers) from fields similar or comparable to the artists' work throughout the organization of the exhibition. Through this process, the parties involved could come to understand the similarities and differences between each other, identify common areas of concern in putting their ideas into action, and perception on the contemporary era. The two following case studies provide a closer look at the discourse and interviewing process in this inter-genre exchange.

2. Case Studies

2-1. Case 1: Wonwoo Lee, *Hanghwatang Resort*

Wonwoo Lee majored in sculpture at Hongik University and completed

his graduate studies at the Royal College of Art. He held his first solo exhibition at the Alternative Space Loop in 2012, and the second solo exhibition at PKM Gallery in 2013. Represented by PKM Gallery, Lee has also participated in numerous group exhibitions in various venues including Art Sonje Center, Seoul Museum of Art, Hangaram Art Museum in Seoul Arts Center, Culture Station Seoul 284, Nanji Art Studio, Seoul Art Space Mullae, Pump House Gallery (London), Beijing Commune, and Songzhuang Art Center (Beijing). Lee is also a member of the performance team "Would be Nice Project", and has performed as a group in Ssamzie Space, Sangsang Madang, and KIAF.

Lee was selected as the first artist for the *Inter-View Project* thanks to my first encounter with him when the Seoul Museum of Art Nanji Residence held a critique program which matched artists with curators and we were paired as artist and curator at the time. Since then, we have collaborated on multiple special exhibitions to share our opinions and perspectives on the visual arts genre, even before deciding to collaborate on the *Inter-View Project*. When I landed on the opportunity to use an old abandoned bathhouse called Hanghwatang in the heart of Seoul, I thought it would be a good space to reflect on the concept of "resort" upon which Lee had meditated for a while.

Having long served as the de facto community center in the Ahyeon-dong neighborhood, Hanghwatang shut down as financial difficulties accumulated over the years. Although the building could have been torn down to give way to a new one, the entire neighborhood was designated for reconstruction development, sparing the building until the development project begins. As time went by, buildings in the surrounding neighborhoods were replaced by high-rise apartments, leaving the bathhouse and its immediate vicinity an urban island frozen in time.

Lee decided to play with the idea of the "resort" in the abandoned bathhouse in his solo exhibition. In addition to being a destination for a vacation trip, Lee's portrayal of resort is presented as a utopia consummate with all the hedonistic elements of "play" in life, including natural environment, architecture, hotel, food, alcohol, art, music, performance, play, leisure, gambling, sports, club, and party. Lee's portrayal of a resort is a perfect reality where everything in life and play is present, and a place of collective arts that integrate all genres of art.

Lee's work are characterized by his full use of space and objets, and the use of pun in the title. The dissonance or slipperiness between the objets, locations, and title (language) demonstrates the wit and humor that stand out the most in Lee's work.

As an extension of such characteristics, Lee's *Hanghwatang Resort* also visually bears the dramatic contrast of the new town and old town in the Ahyeon-dong area. Heightening this contrasting visual experience, Lee installed a small neon sign that read "RESORT" in Korean at the bottom of the facade bearing the faded marks reading "Hanghwatang" to recreate the entire bathhouse building as a re-defined (ready-made) work of its own. Moreover, Lee uses language to capture a scene of contradictory life by focusing on the idiomatic phrase "as a last resort" [Plate 3].

In the interviews conducted while preparing for the exhibition, the reporter for *Space* monthly magazine and design critic Harry Jeon participated. Jeon began his career at the monthly publication *Design*, then worked in the editorial board at *CA* Korea and the planning board at *Web Monthly* prior to becoming a reporter for Space. He has contributed columns on design and culture for various online and printed media, and served as an advisor for international events and projects. Dreaming of becoming an "object translator," Jeon added to the diversity of the

interpretation on the way the word play in Lee's works is understood and communicated in Korean culture during the interview.

2-2. Case 2: Sungkook Kim, *Over and Over*

Sungkook Kim, the artist of the second case study of the *Inter-View Project*, received his BFA in Painting and MFA in Seoul National University. Since his first solo exhibition Pasting the Past held at LVS Gallery in 2010, Lee has shown two more solo exhibitions and multiple group exhibitions. In his previous works, Kim borrows scenes from famous paintings to re-enact scenes of contemporary everyday life. In this exhibition which he presented before beginning his studies at the Royal College of Art in 2016, Kim offers a stark contrast in the subject and form of his paintings compared to those of his previous work.

As indicated by the title of this fourth solo exhibition, *Over and Over*, Kim focused on the thoughts and experiences that occur repeatedly in life. Each work portrays the lives of people living or working in the vicinity of Cheonggyecheon area in Seoul.

Each series of scenes in the paintings repeat with little difference in spatial movement to show progression, like the frames of an animated film. Although everyone in the paintings has the same backdrop, they each have completely different lives, jobs, and personalities. Kim wanted to portray the positive moments of discovering "the little things" in life that bring pleasure and meaning, despite the difficult and burdensome challenge of living out each day.

The biggest difference between *Over and Over* and the artist's previous works lies in the subject, material, and the way the narrative progresses. The differences also include the fact that Kim's subjects are now male instead of female, music plays an important role in the narrative, and that the stories

portrayed are of this age instead of reflecting scenes from old masterpieces or myths. However, some elements do remain consistent, such as the medieval iconography approach which projects meaning on objects to deliver narratives, or the efforts to deliver the message that even everyday scenery can be special with historical meaning [Plates 4, 5].

In *Considerate Signal* (2016), Kim transforms an everyday moment into the realm of fantasy by capturing an anatomical model gazing at a girl who is drawing the anatomical model, and distorts the size of objects to subvert the image. Such portrayal not only adds to Kim's perspective of the theme but also provides the fantastical element akin to the works of René Magritte and uniquely allegorical messages. The work contains a warm, considerate sentiment for the fellow human being, directly confronting the social economic anxiety, concerns over the uncertain future, and seemingly infinite remainder of life. The intestines exposed on the anatomical model refers to the human health. When there are problems with such organs, they deliver a message through pain signals. By portraying a lifeless model express concerns for a woman who is apathetic about her health, Kim metaphorically portrays his anxiety and concerns as a young person and an artist.

The novelist and culture critic Daehyun Kim interviewed Sungkook Kim on his work filled with metaphors, symbolism, and narrative imagination. Daehyun Kim won the Culture Critic's Award from the cultural critique magazine *Platform* in 2011. In 2012, Kim also won the New Literary Critic Award from *Silcheon Munhak*, and currently serves on the editorial board of *Platform* as well as culture and arts magazines *Realist* and *Sam Chang*. He also provides critical perspectives in the culture researcher's group "FreeIsm" while piecing together bits of information scattered across history and culture. Kim also wrote the historical novel

Seditious Empire, and co-authored *Pongpongi the Raccoon Judge*, which won the 16th Changbi Outstanding Children's Books Award.

In the interview with S. Kim and D. Kim, a cross-genre comparison between paintings and literature was made to analyze the uniqueness of each genre, while attempting to interpret the works from a critical approach. Although literature and art are more separated now, their histories reveal that they affected each other much more than other cultural forms. Moreover, the interview also pointed out how art and literature continue to share many points in theory and discourse in terms of methodology. The most interesting part of the interview was the observation on how the pressure to create something new has drawn the attention back on artists who experiment within the framework of the genre's media, form, and techniques in response to the criticism that the conventionality is somehow aesthetically inferior or less valuable. This illustrates that there is increasing efforts to find a breakthrough within the genres, rather than simply mimicking conventions.

In terms of the subject, the interview noted how young artists tend to portray obsession for everyday life rather than focusing on the message for greater good, political situations, or social commentary. This discussion eventually led to the topic of the generation theory, and a discussion on the reflection of the young generation's values and attitude towards world perspective under their social background and specificity. Although the project set an age limit for methodological reasons, the interview provided clues to the possibility of contemplating and resolving issues of the age rather than assuming specific issues and finding the artists to fit such subjects.

As I participated as an observer and moderator during the two interviews between the artists and the critics, I realized that the topics

and contents were discussed in much more depth than I expected. First, I realized that the success the project is partially dependent on the discovery and selection of researchers or critics from a related field capable of fully understanding the nature of the work. In that process, I was able to see the interview mature into even deeper levels than expected, and even reach the points that were not brought up in previous interviews or written critique. A collection of additional interviews with more artists and interviewers is expected to provide a look on the diverse spectrum of contemporary culture.

III. *Inter-View Project*: Method and Strategy

1. Generation and Space

1-1. Generation

It's been mentioned that artists born after the 1980s were selected for this project. Not only is this the generation to which I belong, it's also the generation of people in their 30s and soon 40s who will rise as the main players of society.

In the United States, Neil Howe and William Strauss coined the term 'Millennials' to refer to the generation born between the 1980s and 2000s in their book *Generations: The History of America's Future*. According to Howe and Strauss, millennials have high rates of college education, proficient at using social media, and have strong desires to express themselves. Although they grew up in economic prosperity, they also experienced global financial crises and became more accustomed to an economy of sharing than possessing. While millennials tend to prefer

competitively-priced products over well-known brands, they tend to consume whatever product they feel expresses them the best for the less expensive items like beer or coffee, even if that means paying a bit more for the product,

Millennials in Korea have both positive and negative image. Born during the heydays of economic growth in the history of South Korea, millennials grew up without suffering impoverishment. However, they also experienced the catastrophic financial crisis of 1997 during their secondary education, and also despaired at the high unemployment rate despite having undergraduate degrees. Also dubbed the "880,000 Won Generation" and "N-Forfeit Generation", millennials in Korea are a generation which has indulged in the riches education and cultural environment in Korea so far, in the self-contradictory reality of soaring housing prices and unstable job market juxtaposed against the dramatic increase in number of universities since the 90s and the high rate of studying abroad.

Millennials are also the only generation to have experienced both analog and digital cultures and absorb all the rapid changes in scientific and communications technology since the 1980s. They listened to music on cassette tapes, mp3 players, and now smart phones. They are accustomed to both analog sentimentality and meeting others or working online. According to the *Analysis and Outlook on Culture and Arts Trend for 2016* (2015) published by the Korea Culture & Tourism Institute (KCTI), the Neo-Beat generation is rising as the next major consumers of culture and art. Although its name is derived from the Beat generation of the 1950s, the Neo-Beat generation differs from the original Beat generation in that it creates its own unique order rather than accepting the preexisting order as it is, and values communication and participation. Due to such traits, the Neo-Beats do not hesitate to express their cultural taste and interests across

all cultural spectrums, and willingly promote their activities through social media as befitting of a generation that is accustomed to digital devices.

To meet the demands of this generation, most exhibitions now use fashion, photography, and design as their subject material. Art projects accustomed to easy consumption are also on the rise. Websites like Cyworld contributed to the propagation of digital cameras, and this culture of digital sharing has become a part of everyday life for millennials who grew up with social media like Cyworld or Facebook. With technophilic basis and ability to consume information quickly, the millennial generation is intimately familiar with interactive digital media rather than traditional media like television that unilaterally transmits messages. Through such digital media, millennials actively participate in democratic movements and social activities.

Against such backdrop of millennial culture, the pattern of art consumption is also changing. Because millennials are more accustomed to actively seeking out galleries or performance venues compared to other generations, they take pictures of their favorite performances or exhibitions and share them on social media, effectively promoting the venue. Such expressive attitude for their interests and lifestyle manifests in a different pattern of consumption of art as a genre compared to other generations. While previous generations tended to purchase more expensive art as a means of investment, purchasing of art has become more popularized for millennials and is considered another means of expressing themselves.

One phenomenon that stands out among the changes in consumption patterns and the flood of digital media is the immense popularity of game using augmented reality technology in 2016. Although it was never released officially in Korea, the news that the game was playable in a certain region in Korea traveled by word-of-mouth via the internet, so much so that it

became difficult to buy bus tickets to that area on the weekends due to the influx of gamers on pilgrimage. Although this is but one example, an overall look at similar phenomena reveals that the gap between reality and virtual reality continues to narrow and that today's generation is able to traverse the two worlds without any sense of alienation.

Thus in order to sustain the *Inter-View Project* with limited resources and develop it as a platform to promote Korean artists to a wider public and the world, it is paramount that the offline contents are packaged and promoted online. The next chapter examines how the small alternative spaces are being used, and how the projects are archived online to further study the method of documenting and delivering art.

1–2. Space

1-2-1. Offline

One remarkable phenomenon in Korea's art scene in the recent years is how issues directly related to the economic sustainment of new artists and artists in their 20s to 30s surfaced, as the bubble in the art market dissipated after 2008, spiraling into a long period of stagnation and leading to the depletion of the government's national art fund. In contrast to the news of record-breaking bids on monochrome pieces in major auction venues around the world, the primary market for art in galleries began to suffer slow sales, while the alternative spaces that served to discover and debut new artists failed to find a strong business model. The depletion of the national art fund thus meant that the very livelihood of artists would be jeopardized.

Due to such circumstances, new forms of spaces that combine workshops and laboratories are appearing across Seoul. These spaces are centered around the artists rather than curators or critics like conventional

exhibition spaces. The new small spaces created by artists and curators lowered the entry barrier for artists by reducing the costs and time required to go through the art industry's system of having to complete undergraduate and graduate studies before putting on a solo exhibition to officially embark on the career as an artist. In order to find a way out, these alternative spaces create new logos, publish catalogs, and lease the show space to fellow artists.

The KCTI research on the *Study on Creating Careers for Artists and Managing Support* from 2015 reveals the status of new spaces in Korea. New platforms and spaces by category consists of 7 places for art goods including Giljong Market and Goods , 27 places that serve dual-function as workshops and exhibition space, and 17 other locations that support various activities, archives, and events.[2)]

However, a significant number of the spaces listed are no longer in operation or only sporadically open. It is difficult to say that they have some sort of philosophy or vision for their operation. Nonetheless, it is still worth further nurturing and monitoring such activities as these attempts can provide the foundation for further evolving diversity in the arts field and discovering more artists.

In addition to such new spaces that appeared recently, older alternative spaces and residencies also serve as venues for gatherings for cultural production and communication. While creative spaces can be categorized according to their main functions, such as production, communication, education, and preservation, offline spaces should aim to allow for a multi-layered presence of these functions to facilitate the benevolent cycle of art's

2) Kim, Hye-in 김혜인. *Misul Jakga Keorieoh Hyunseong mit Gwanli Jiwon Bangan Yeongu* 미술작가 커리어형성 및 관리 지원 방안 연구 [Study on Creating Careers for Artists and Managing Support], Korea Culture & Tourism Institute, 2015. 54-55.

production, distribution (networking), and appreciation (proliferation to the public and society). In most cases, the greatest difficulty in maintaining an exhibition space comes from financial reasons. However, in many cases, the ambiguity ensuing from the dissonant attempt to maintain multiple roles for the space due to external and internal reasons lead to the spaces being shut down.

Regardless of the presence of physical spaces, the continuity of the project will be dependent on the ability to continue exposing the creators, distributors, and consumers to the project's activities and results, even if through a loose format. Even major art museums and more transient arts festivals like biennales are diversifying their channels of communication to keep up with the fast-changing digital environment and user environment so that users can find information on the homepage, watch the exhibition, and purchase merchandise. The next chapter examines such activities in the fast-changing online environment.

1-2-2. Online

The changes in digital devices and the web environment have transformed daily life by transforming the production and reception of information. Whereas traditional web environment entailed a unilateral transmission of information from the originator to the users, the web 2.0 environment tore down the barrier of information providers and receivers by facilitating sharing and reorganizing the system into a user-oriented experience. This has further facilitated the spread of information via social media. Such changes further strengthen the role of active consumerism, consequently underpinning a consumer-oriented market economy rather than a supplier-oriented market. Many corporations have taken note of this phenomenon and began to provide various multimedia contents to

draw the interest of consumers on digital platforms. The most noteworthy example for online arts platforms can be found in one of the projects by Google.

In February 2012, Google launched its art project, a comprehensive virtual art museum. Starting with 17 art museums from 9 countries, Google had partnered with 151 museums from 40 countries by 2012. The Google Arts & Culture website allows users to browse through works by artist or period, and with a single click, the user can also enter a virtual reality view of the museum or gallery itself to view the art work as it is actually displayed. In addition to the photo, descriptive information, and virtual reality service, the site also offers related video. The virtual reality view provides robust spatial information like the Google Streetview, but it may not be as inspiring as viewing the works in real life. However, it still provides more information such as how the work is displayed without having to actually visit the museum which can greatly aid researchers or interested users who cannot immediately visit the respective museum or gallery.[3)]

An online manifestation of an art collection project like Google's requires sophisticated technology and significant budget, manpower, and time. Another example of archiving and sharing exhibitions online can be found in MoMA's online exhibition. Clicking on the exhibition and events tabs of MoMA's website allows users to browse through all exhibitions from 1929 to present in the Exhibition History page. As of December 2016, 3,554 exhibitions are available for viewing on MoMA's website.[4)]

Such resources are particularly helpful when researching closed

3) https://www.google.com/culturalinstitute/beta/
4) https://www.moma.org/calendar/exhibitions/history

exhibitions with limited sources of information, as the website offers photos of the exhibition and PDF files of the works displayed in the catalogue at the time. Thus users can now easily find the information they want without having to visit New York and even if the exhibition is closed. A user could search for an artist's name to find out the list of all the exhibitions the artist was involved in, due to the search mechanism built into the system. Despite the sheer volume of MoMA's online archives, they are organized into simple components such as image, text, and catalogue PDF. MoMA's website thus provides an exemplary point of reference for creating online-based exhibition and uploaded archives.

Two case studies under the *Inter-View Project* have been examined in the preceding chapters. Although there are only two examples, the artists were selected based on their age (born in the 1980s or later), completed undergraduate art school in Korea, and pursued or is pursuing a graduate degree abroad. They both have held 2 – 3 solo exhibitions, and are actively engaging in their artistic endeavor. Artists for the future projects will also be selected based on similar criteria.

In addition, the interviews conducted with critics of other fields while the exhibition was still under preparation provided a more diverse perspective on interpreting the work, and provided an opportunity to share the concerns of contemporary artists, ask timely questions, and seek direction for further action. Conducting the interview reaffirmed the importance of selecting the right interviewees.

For example, for Wonwoo Lee, it was important that he had the ability to interpret the cultural context of the objects in the *Hanghwatang Resort* and to interpret them and form a connected chain of thought in his interpretation. It was interesting to see how approaching this from a design critic's perspective allowed for the work to be interpreted into more public

and accessible language than it would have otherwise been by art theorists. Using the notion of "Jjimbilbang", or the Korean spa, as the bridging concept for the public bath and a resort in the interview as humorous as Lee's work.

Meanwhile, Sungkook Kim's works were like passages from novels, filled with icons and symbols. In addition to the initial visual appreciation of Kim's paintings, the spectator must engage in trying to "read" such codified imagery to fully appreciate Kim's works. In order to find someone who can accommodate such requirement, the project sought to select an interviewee who works as a novelist and culture critic. As a result, Daehyun Kim was deemed to be the appropriate fit as he does indeed write creatively and critically, and was duly invited.

In addition, it was interesting for me as a curator to observe how the pieces' narrative expanded and changed mid-way after the interviews. The use of space in Haeng Hwa Tang for Lee's works and Gallery Mano for Kim's works was received positively for making good use of the exhibition's characteristics. While it is worth noting that using limited space can make it difficult to do full justice to some pieces, the difficulty in securing new venues and the associated costs presents yet another task to be solved in the future.

From this regard, it can be derived from the precedent study on the status of new spaces in Korea and offline exhibition methods that rather than focusing on the physical size of the show space, there should be sufficient reflection on where the creators, distributors, and consumers can interact and maximize mutual exchange of information.

As an alternative to solve the problem of maintaining physical space, Google's art project and MoMA's online archives were referred to as examples. As another platform for communication in addition to social

media, a series of websites and virtual project spaces can be connected to provide an archive that provides easy access to exhibition materials, works, and interviews that can serve as an effective alternative to a physical show space.

The next chapter will examine precedent examples for finding branding strategy and funding in order to ensure the continued production of abovementioned contents. Initially, this study will recognize an exhibition as a brand of its own rather than as a transient program, and explore ways to develop the exhibition itself. In addition, the study will investigate various ways to finance the project through public funding and corporate sponsorship. Furthermore, the study will explore alternative distribution channels and benchmarkable examples of major art museums' commercial efforts to secure additional sources of funding, though they may not scale up to primary sources of funding at first.

2. Case Study on Exhibition Branding Strategy

2-1. Art Branding Strategy Research

With the depletion of the Culture & Arts Promotion Fund, the general public perception that the arts should be sponsored by the state, decreasing corporate sponsorship due to the increasingly stringent economic environment, and operation of secondary art markets centered around auctions instead of galleries are all contributing to making it difficult to stain artistic activity. As shown in the aforementioned examples, artists are forming small groups to autonomously manage their own show space or sell their works to support their livelihood. As the demand for self-sustaining creative environments continues to increase, a new form of curation, distribution, and cultural consumption is needed.

Many artist groups and show spaces actively use social media to promote themselves or design logos to express their vision. Such activities resemble the basic approach to branding strategy pursued by corporations. As such activities continue and in order to ensure the more active promotion of artistic activity to the mainstream public, a more systematic branding strategy is required.

The word "brand" is defined as a collective reference to trademarks, product name, quality, product type, and owner. Brands include visible elements like names, terminology, symbols, logo, and design to differentiate products and services, while also delivering a certain value to the customer by affecting intangible services, experience, feelings, and sensations.

Major art museums in the West have faced the need to pursue strategies that would make them stand out amongst other museums and art forms, due to the competition from an increasing number of art museums, and increasingly advanced entertainment and leisure industry. Moreover, government funding has been decreasing while costs for purchasing and maintaining works have increased, further spurring the need for such branding strategies.

Despite the increase in costs for maintaining and differentiating art museums, state funding and donations have been on the downturn. In order to supplement such financial shortcoming, art museums have taken the historic heritage of their collections and innovative designs to create annexes in emerging economies. Although such strategy appeared to work during the golden age of the art market alongside the economic bubble across the world, the economic crisis of 2008 have led to many of these annexes to shut down or change their names.

As another source of revenue to counter the market forces, art museums turned their attention to souvenir shops. First appearing in the late 1950s,

art museums' souvenir shops played a limited role in offering memorabilia and an educational experience for the visitors. As the very existence of a shop contracted the non-profit and educational values of museums, most museums maintained low-key shops in less visible locations.

When Thomas Hoving assumed directorship of the Metropolitan Museum of Art in 1967, the souvenir shop began to transform. Hoving expanded the shops to diversify the range of goods offered to include duplicate paintings, jewelry, and attire. Later, the Met also began to offer art catalogues and postcards in its gift shop.[5)]

In today's museums, gift shops are positioned either at the front of the lobby, the hallway in the middle of the exhibition, or at the exit of the show. Visitors simply cannot miss it. These shops offer not only merchandise related to the exhibition, but also other products with outstanding design or ideas. They also offer merchandise bearing the logo of the museum itself. Such patterns reveal that the gift shops have developed as a brand and corporation of its own, beyond the previous concept as an appendage within the museum. The next chapter will thus examine major museums' strategies for operating their gift shops and explore how this can be applied to brand exhibition projects and generate profits.

---

5) Neil Kotler & Philip Kotler (J.H. Han and H.J. Lee, Trans 한종훈 · 이혜진 역), *Bakmulgwan Misulgwanhak-Myoojieom Kyungyeonggwa Jeonryak* 박물관 미술관학-뮤지엄 경영과 전략[Museum Marketing and Strategy], Pakyoungsa 박영사, 2005. 356.

3. Gift Shops

3-1. Museum of Modern Art, New York City (MoMA)[6]

The Museum of Modern Art in New York City was established in 1929 with the purpose of introducing and promoting modern. It houses over 150,000 pieces of art dating from the 1880s to the present. In addition to paintings, MoMA played an important role in elevating film, photography, architecture, and design into the realm of visual art.

The MoMA store is one of the most successful shops operated by museums. In addition to the gift shop located in the museum itself, there is a branch store in Soho as well as another in Japan. The MoMA store in Korea terminated its operations as of October 31, 2016, when its partnership with Hyundai Card expired.

The MoMA Design Store stands out for its select offering of cleverly designed products, rather than the merchandise related to the exhibited works or the artist edition goods. From Samsung television to portable synthesizers, MoMA store offers all sorts of products to establish itself as a brand and design shop of its own right, rather than as an amenity of an art museum.

3-2. Tate[7]

Tate played a significant role in elevating the United Kingdom as a mecca of contemporary art. The success of Tate Modern and the sensationalism and authority afforded by Turner Prize has arguably made London the capital of modern art. Named after the English sugar tycoon

6) https://store.moma.org/museum/moma/StoreCatalogDisplay_-1_10001_10451_
7) http://shop.tate.org.uk/

Henry Tate who donated his collection to found the National Gallery, the Tate split off from the National Gallery in 1955 to take its current form.

Through the Tate Shop, Tate offers various merchandise, books, children's education materials, and other goods related to the exhibition. One thing to note is that the shop offers various print editions and custom order prints in addition to the special edition products created specifically for the exhibition on display. As befitting of its status as the stronghold of British modern art, Tate offers products mostly based on the works of YBA artists. Prices can range anywhere from £350 to £250,000 for artist limited editions.

Recently, Tate Edit was created to offer a variety of living objets. Rather than offering designs based on the artists' works, Tate Edit offers products designed separately by designers as its own brand for sale in both the online and offline shops. The first project selected the British industrial designer Jasper Morrison (b. 1959), offering a variety of daily wares such as bowls, clocks, chairs, bags, and trash bins.

While price varies from product to product, they are generally more expensive than their counterparts found in normal stores. Teacups and kettles are priced around £30 - £100 (per unit), while chairs are £400 - £700, and tables reaching the price of £4,000. Although Tate Edit has just begun, attempts like this are impressive in that they go beyond the limitations of the exhibition or the artists to provide products that cater more actively to the contemporary consumers' tastes. Furthermore, the brand has grown into an independent livingware brand of its own, providing a foundational business model to generate profits.

3-3. Victoria and Albert Museum (V&A)[8)]

The Victoria and Albert Museum is the world's greatest crafts museum, exhibiting decorative art from 3000 BC to the contemporary era. Opened in 1852, V&A first served to display the entries in The Great Exhibition in Hyde Park. It was established to promote British design and for educational purposes.

V&A's shop stands out in that it offers a wide range of products inspired by the museum's crafts collection, such as fashion products and accessories. Products include unique accessories designed by new artists, and modern interpretations of traditional outfits from Japan. What is particularly noteworthy is the offering of stationaries using the patterns created by William Morris, the leader of the British Arts and Crafts Movement. The shop also offers other stationary with decorative printed patterns that characterize the museum shop's unique color.

IV. Conclusion and Proposal

One of the bigger challenges that visual arts creative artists and curators face in their work is securing funding. This is an even bigger challenge for independent curators who seek to prepare exhibitions other than those commissioned by organizations or corporations. Compared to other countries, Korea provides more opportunities for government funding and even corporate funding. However, the social perception that art is something to be funded by the state and rarity of corporate sponsorship for individual art projects makes it difficult for individuals to hold non-

8) https://www.vam.ac.uk/shop/

commercial, artistically experimental exhibitions. Even with sponsorship, such funding tends to be limited to one-time projects, making it difficult to sustain continuity for long-term projects.

This project began in order to overcome such problems and to explore ways to ensure economic autonomy that would enable artists and curators to freely engage in their artistic activities. The project began examining case studies on actual exhibitions with artists, which revealed that there was significant demand from artists for developing their work on a long-term basis through exchange and research with curators. While there are galleries that serve as the front lines for selling and managing the artists' work, the nature of the galleries forces them to focus on the commercial aspects. Moreover, there was significant demand from artists to step outside their studio to share the issues of the time with contemporary artists, curators, and critics, and discuss points of critique on their works to continue maturing their work.

This need is not strictly limited to artists alone. Critics could also benefit from such opportunities, as they no longer have the advantage of movements or gatherings that fostered meaningful dialogue over cultural issues, and as the group of cultural connoisseurs have now been spread too thinly across society. The very opportunity to discuss their critical opinions have grown sparse for many of these critics. Thus the chance to discuss their views with artists could potentially serve as the catalyst for more robust discussions, as confirmed by this project.

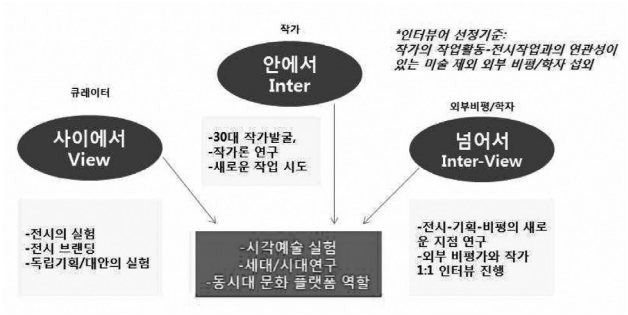
In an age where art has also become a consumer product, art museums are no longer sanctuaries of high art. Art museums have become brands of their own to open annexes across multiple locations in order to provide better services to tourists and enthusiasts across the world, competing for donations and sponsorships. Branding of the exhibitions has also been

realized through various blockbuster exhibitions and special exhibitions of art museums. Museums and galleries also use logo designed to represent themselves as a marketable brand, while offering limited edition catalogues and merchandise inspired by exhibited works to secure supplementary funding for operations.

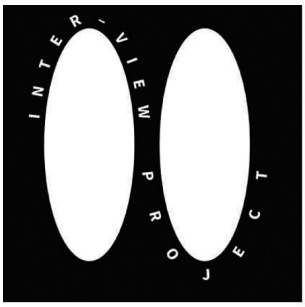
By applying the above strategy to exhibition projects, the project could be used as a framework to continue accumulating information and promoting the project's activities via online channels to ensure continuity, even if the project is not maintained in a particular physical space. Moreover, as shown in the example of Tate Edit, there are attempts to produce and sell designer products in collaboration with various designers and artisans, instead of merely selling catalogues and memorabilia strictly pertinent to the exhibition. Many of the aforementioned museums operate their shops online as well to further underpin their shops and expand to other distribution channels.

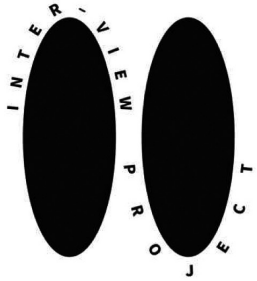
The most important thing in developing exhibitions as a brand is to ensure the outstanding quality of the contents of the exhibition. When the *Inter-View Project* can finally fulfill its role as a platform to discover new artists and thereby secures outstanding quality, the success of the project will be decided. This endeavor will thus require the formation of consensus between artists and curators, robust research on the works, and much participation and interest from many others.

■ Plates

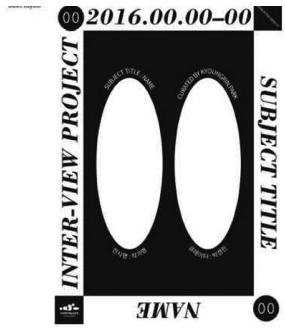


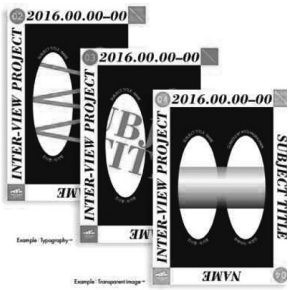
〔Plate 1〕





〔Plate 2〕





〔Plate 3〕

〔Plate 1〕
Inter-View Project Process

〔Plate 2〕
Inter-View Project Logo

〔Plate 3〕
Inter-View Project Poster Examples



〔Plate 4〕



〔Plate 5〕



〔Plate 6〕



〔Plate 7〕

〔Plate 4〕
Wonwoo Lee, *Hanghwatang Resort*, 2016

〔Plate 5〕
Sungkook Kim, *Song's Song*, Oil on Canvas, 130.3X500.6cm, 2016

〔Plate 6〕
Sungkook Kim, *Scott's Song*, Oil on Canvas, 45.5X277cm, 2016

〔Plate 7〕
Sungkook Kim, *Considerate Signal*, Oil on Canvas, 193.9X130.3cm, 2016

집과 집 없음에 대하여

〈Project 837: Home and Homelessness〉를 바탕으로

배예임

| 차 례 |

Ⅰ. 들어가며

Ⅱ. 서론

Ⅲ. 본론

1. 공간: 물리적 공간으로서의 '집'과 머물 곳 없음으로서의 '집 없음'에 대한 이야기

1-1. 유휴공간의 활용: 볼티모어를 중심으로 한 국외 사례
1-2. 유휴공간의 활용: 국내 사례
1-3. 유휴공간의 활용: 홍콩의 사례

2. 타자화: 현대미술이 타자화를 하는 방법 – 타자로서의 홈리스 만들기

2-1. 프로젝트 837
2-2. 〈Afterwork〉, 파라사이트, 홍콩

Ⅳ. 결론

참고문헌

Ⅰ. 들어가며

본 연구는 연구자가 2014년부터 2015년까지 미국 볼티모어에서 진행했던 전시 〈Project 837: Home and Homelessness(이하 프로젝트 837)〉를 바탕으로 한다. 〈프로젝트 837〉은 '미국 볼티모어에서 버려진 수많은 집에 노숙자들이 살 수 없을까?'라는 물음에서 시작된 전시로, 837이라는 숫자는 볼티모어의 빈 집 약 1,600채를 볼티모어의 노숙자 4,088명 에게 나누어 주었을 때 노숙인 한 명이 갖게 되는 공간의 면적인 837 평방미터를 의미한다.

〈프로젝트 837〉의 첫 번째 전시인 〈part 1〉은 메릴랜드 주 볼티모어 시의 버려진 학교 건물에 홈리스 셸터(노숙인 보호소)를 세우기 위해 리노베이션을 준비 중이었던 프로젝트 플레이즈(Project PLASE)에서 진행되었다. 농구장과 10여 개의 교실을 포함한 3층 건물에서 20여 명의 작가들은 집과 집 없음을 주제로 작업을 선보이는 한편 셸터의 노숙인, 혹은 일시적 노숙상태인 이들이 함께 프로젝트를 진행하였다.

두 번째 전시인 〈part 2〉는 메릴랜드의 신생 연구도시인 락빌의 비즈아트 갤러리(VisArt Gallery)에서 진행되었다. 집과 집 없음의 의미를 이민자, 정체성에 대한 이야기로 확장하여 화이트큐브 전시 공간의 관람객을 대상으로 워크숍과 컨퍼런스를 함께 진행하였다.

한국예술창작아카데미의 지원을 받아 진행된 〈프로젝트 837〉의 세 번째 이야기를 위한 연구는 두 번의 전시가 내포하는 집과 집 없음의 의미를 세 가지 측면에서 살펴보는 한편, 연구 과정에서 나타난 전시 자체의 모순점과 한계를 보완하는 방안에 대해서 알아보고자 한다.

II. 서론

"집: 사람이나 동물이 추위, 더위, 비바람 따위를 막고 그 속에 들어가 살기 위하여 지은 건물"[1)]

오늘날, 특히 대한민국에서 집은 단순히 추위, 더위, 비바람 따위를 막기 위해 지어진, 최소한의 욕망을 해결하는 동시에 인간의 품위를 유지시켜주기 위한 공간으로서의 정의만을 갖지 않는다. 그것은 유동자산의 흐름을 분석하는 주요 경제지표이자 중산층이 열망하는 대상이며, 사회 구성원에게는 인생평가기준의 주요한 척도이자 자신이 속한 사회계급을 보여주는 상징이다.[2)]

본 연구는 '집(home)'과 '집 없음(homelessness)'이라는 단어의 다의적인 측면과, home-less라는 단어를 조립하고 분해하여 확장하는 과정에 주목한다. 물리적으로 개인의 몸을 뉘일 공간으로서의 '집'뿐만 아니라 상징적이고 감정적인 의미, 즉 고향, 떠나온 곳, 돌아갈 곳, 머무는 곳으로서의 의미를 살펴본다. 한편, 집 없음 (homelessness)의 의미 역시 연장선상에서 살펴보고자 한다. 물리적으로 몸을 뉘일 공간 없음의 의미 뿐 아니라 이민, 디아스포라, 노마드 등의 개념을 포괄하는 의미로서의 집 없음에 대해 이야기하고자 한다.

본 프로젝트는 특정지역의 공동화 현상(Vacant Problem)과 노숙인 문제에서 시작되었다. 이에 대한민국의 지역적, 역사적 특성을 기반으로 하여 집과 집 없음을 고찰해보고자 하였다. 분단이라는 한국의 역사적 특수성과 아파트, 재건축, 그 과정에서 일어나는 부조리함 (용산 대참사 등의 사회현상) 등의 정치·사회적 이슈를 포함하여 입양인,

---

1) 국립국어원 표준국어대사전 stdweb2.korean.go.kr
2) 이수연, 「도시에 머무르다 – 3: 부(浮)부동산 프로젝트」, 『INTERLAB』, 9월호, 2016. (http://interlab.kr/archives/937)

탈북자, 이민자 등에 대하여 광범위하게 연구하는 과정에서 재고하게 된 '타자화'의 문제에 대하여 홍콩에서 개최된 다른 전시와 함께 고민해보고자 한다.

본문은 물리적 공간으로서의 집 없음, 즉 빈집에 대한 연구로 시작한다. 〈프로젝트 837〉이 비어있는 집에서 시작되고 진행되었던 측면에 착안하여 한국의 유휴 공간 활용사례를 살펴본 다음, 노숙인 문제에 대한 연구과정에서 재고해 보게 된 타자화 문제를 살펴보도록 한다.

Ⅲ. 본론

1. 공간: 물리적 공간으로서의 '집'과 머물 곳 없음으로서의 '집 없음'에 대한 이야기

비어있는 공간으로서의 빈집에 대한 고민과 함께, 본 프로젝트의 시작점이었던 도시공동화 문제로 인한 유휴 공간[3]을 전시 공간으로 활용하는 사례를 살펴보고자 하였다.

1-1. 유휴공간의 활용: 볼티모어를 중심으로 한 국외 사례

〈프로젝트 837〉의 첫 번째 전시가 진행되었던 미국 메릴랜드 주 볼

3) 유휴 공간(遊休空間)은 유휴(遊休)와 공간(空間)의 합성어로, 유휴(遊休)는'쓰지 아니하고 놀림'을 의미하고, 공간(空間)은 학문에 따라 다양한 의미로 사용되나 일반적 의미로 '직접적인 경험에 의한 상식적인 개념으로 상하 · 전후 · 좌우 세 방향으로 펴져 있는 빈 곳'을 나타낸다. 따라서 유휴 공간의 사전적 의미는 '쓰지 아니하고 놀리는 비어있는 곳'이라고 정의할 수 있다.: 도시IN 편집부, 「버려진 공간의 재발견-유휴 공간 활용」, 『도시IN』, JSB Inc., 11월호, 2012. (http://www.jsbce.co.kr/webzine/webzine_sub.asp?wdate=2012111&id_webzine=110)

티모어 역시 극심한 도심 공동화 현상[4]을 겪고 있는 도시 중 하나이다. 볼티모어는 워싱턴 D.C.에서 북동쪽으로 60km 떨어져있는 항구도시로, 조선업을 시작하면서 발전하기 시작하였으며 독립전쟁 당시 담배와 곡물을 수출하는 구심지로 크게 성장하였다. 1830년 미국에서 가장 처음 철도가 개통되었고 남북전쟁의 무대가 되면서 미국 국가와 성조기도 볼티모어에서 시작되었다. 그러나 1960년대부터 공장시설이 노후화되고 주요 산업이 불황을 겪으며 도시 중심에서 인구가 워싱턴 D.C., 뉴욕, 펜실베이니아 등으로 이주하기 시작하여 빈민가가 생겨나고 치안이 악화되기 시작했다. 현재 볼티모어는 미국에서 가장 위험한 도시 중 하나로 손꼽힌다.

2014년 통계자료에 따르면 볼티모어에는 1,600여 채의 빈 건물이 존재하는 한편, 볼티모어 인구의 22.9%는 빈곤층 이하의 생활을 하는 생활자이며 4,088명의 노숙인이 존재한다. 이에 대해서는 본문의 Ⅲ-2-1장에서 자세히 다루겠다.

볼티모어의 사례처럼, 1990년대 산업구조의 변화와 사회적 패러다임의 전환으로 기존 산업시설들은 쇠퇴하거나 노후화되면서 시설 이전이나, 변형, 해체 및 철거 등이 요구되는 상황이 되었고, 폐산업시설 및 유휴 공간을 활용하는 문화공간의 필요성이 대두되었다. 국내에서도 폐산업시설 등 유휴 공간의 방치로 인한 0문제가 대두됨에 따라 이러한 유휴 공간을 전시 등 문화 활동을 위한 공간으로 활용하고자 하

4) 공동화 현상(空洞化 現狀): 도심지역 내에서의 지가급등 및 각종 공해로 인해 주택들이 도시외곽으로 진출하는데, 이렇게 되면 도심의 주택은 줄고 결국은 공공기관, 상업기관만 남게 된다. 이리하여 도심은 텅 비어 공동화되고 외곽지역은 밀집되는데 이것이 도넛과 같다고 해서 생긴 명칭이다. 이런 현상이 심해지면 도시 외곽의 주택지에서 도심까지의 출퇴근은 매우 혼잡하고 교통난을 가중케 하며 비능률이 심화되어 다시 도심으로 돌아오는 현상을 나타내 게 되는데 이것을 직주접근 또는 회귀현상이라고 한다.; 미래와경영연구소, 『NEW 경제용어사전』, 미래와경영, 2006.

는 사업을 구상중이거나 진행 중에 있다.[5]

스페인의 타바칼레라(Tabacalera)의 경우, 기능이 정지된 담배공장을 미디어 중심의 복합문화공간으로 조성하였다. 지방정부가 공장을 매입하여 산세바스티안 국제영화제를 개최하는 도시의 특성과 연계하여 주요 콘텐츠를 미디어로 설정, 영화제, 미디어아트 전시, 학술제 등을 개최하는 공간으로 조성하였다.

파리 북부에 위치한 Le 104(Le Centquatre-Paris)는 버려진 장례식장을 창작 지원 공간으로 활용한 대표적인 사례이다. 2008년 10월 조성된 공간으로, 시립 장례식장의 90% 공간을 재사용하여 종합예술센터로 이용 중이다. 18개의 창작 아틀리에와 104개의 작가 인큐베이터, 2개의 컨벤션홀과 12개의 사무실, 아트숍, 정원, 어린이 집 등이 조성되어 있다.[6]

이 밖에도, 베이징의 따산즈 예술구의 798지역은 버려진 무기공장을 활용한 예이고, 일본 요코하마 트리엔날레의 개최 장소는 해안 창고지대였으며, 오스트리아 그라츠에 위치한 쿤스트하우스 그라츠는 무어 강에 인공섬이자 공연장인 무린젤을 띄움으로써 상징적인 공간이 되었다.[7]

1-2. 유휴공간의 활용: 국내 사례

국내 유휴 공간 활용사례를 보자면, 인천광역시 중구에 위치한 인천 아트플랫폼의 경우 1930년대 개항기 근대건축물을 복합문화예술공간으로 활용한 사례이다. 창작스튜디오, 공방, 아카이브센터, 교육

---

5) 한국문화관광연구원, 『폐산업시설 등 유휴 공간의 문화예술공간 조성방안 연구』, 한국공예디자인문화진흥원, 2014, p. 3. (https://www.kcdf.kr/kcdf/ae/material/material_1/pub/publishView.do?no=556)

6) 한국문화관광연구원, 위의 책, pp. 36-37.

7) 제주종합문화예술센터조성사업 기본계획 참조

관, 전시장, 공연장 등 총 13개 동으로 구성되어 있다.

전라북도 군산시는 근대 산업유산인 조선은행, 나가사키 18은행, 미즈상사 전시 공간, 대한통운창고를 전시 및 창작공간으로 전환하는 사업을 진행 중이며, 대구광역시의 과거 KT&G 연초장을 개조한 대구예술발전소는 전시, 교육, 레지던시 및 공연 공간으로 구성되었다. 전라북도 완주의 삼례예술촌의 경우 7동의 양곡창고를 박물관, 미술관, 체험시설 등의 문화예술 공간으로 활용하였다. 비주얼아트미술관, 문화카페, 책공방 아트센터, 디자인뮤지엄, 김상림 목공소, 책 박물관 등으로 구성되어 있다.

이 밖에도 정부 주도 사업으로 폐산업시설 등 유휴 공간의 문화예술 공간조성사업이 펼쳐지고 있지만, 충남 아산시 폐철도 활용사업, 전남 신안군 태평염전 활용사업 등은 완료되지 못하였고, 추진 중인 사업 역시 운영과정에서 지나친 도시재생 중심 사업, 지역주민과의 억지연계로 펼쳐지는 등 난항을 겪고 있는 것으로 보인다.

오히려 도시의 비어있는 시설을 작가 혹은 기획자들이 자연스럽고 자유롭게 점령하여 활용하는 사례들이 눈에 띈다. 철물점, 공업사 등이 모여 있는 을지로 골목에 위치한 '슬로우 슬로우 퀵 퀵'은 재봉틀 공장이었던 건물을 작업 공간 및 전시장으로 활용한다. 을지로의 대림상가에는 '300/20', '800/40' 등의 신생공간이 들어섰고, 세운상가와 청계 상가 역시 작업실 겸 전시 공간으로 쓰이고 있다. 2010년경 시작된 신생공간의 붐은 2015년 하반기와 2016년 상반기를 기점으로 사그라졌지만 '호텔 수선화', 'space xx' 등 작가가 주도하는 새로운 형식의 복합문화 공간이 등장하였다.

하지만 이렇게 개인이 주도하여 유휴 공간을 전시 공간으로의 활용한 사례들의 경우 자금과 지속성의 측면에서 한계가 지니게 된다. 홍콩의 경우, 개인 주도의 비영리 전시 공간 운영이 빈번하나 기부문화

가 활발하다. 한국예술창작아카데미 시각예술분야 큐레이터 연구생과 함께 다녀온 홍콩 리서치 트립에서 방문한, 유휴 공간을 활성화한 비영리 전시 공간들 중 인상적이었던 곳 몇 곳을 소개해 보려고 한다.

1-3. 유휴공간의 활용: 홍콩의 사례

홍콩의 유명 아카이브기관 아시아아트아카이브(Asia Art Archive, 이하 AAA)는 홍콩에서 논문을 쓰며 자료를 모으던 개인이 시작하여 2000년 설립되었다. 개인이 후원을 받기 시작하고 그 후원의 규모가 커지면서 아카이브는 미국과 인도 등지에 전문 인력인 아키비스트를 파견하여 이들이 리서치를 수행하며 전시나 작가 자료를 모아 전달하는 수 있도록 하는 등, 그들을 통해 외국에 포진한 아시아 예술과 관련된 자료까지 모으기 시작했다. 리서치를 위한 아카이브 공간뿐 아니라, 작가 및 기획자 레지던시와 교육 프로그램도 함께 운영하고 있다.

C&G Apartment는 홍콩의 쇼핑거리이자 대표적인 골목상권 중 하나로 알려진 Sai Yeung Choi Street의 건물에 위치하고 있는 비영리 예술 활동 공간이다. 전시 공간과 워크숍 공간, 그리고 아카이브로 나뉘어졌으며, 지역 예술 활성화와 예술 교육 프로그램 제공을 목적으로 2008년 두 명의 개인이 설립하였다. 설립 취지에 걸맞게 지역의 특정 공간을 소재로 한 지역 청년작가들의 전시와 지역 주민들을 위한 워크숍이 활발히 진행되고 있으며, 지난 7년 동안 두 명의 공간 운영자는 70여명의 지역 작가들이 홍콩의 사회·문화적 이슈와 관련한 작업을 할 수 있도록 지원하였고 이러한 이슈를 담아내는 30차례 이상의 전시를 진행해왔다.[8)]

100피트 파크 (100ft Park)의 경우, 한국의 을지로에 신생 공간이 생

8) C&G Apartment 웹사이트 http://www.candg-artpartment.com/

겨나는 것과 흡사한 위치적 맥락에서 홍콩의 시장 안쪽의 낡고 허름한 건물 2층에 위치한, 비상업 화랑이다. 세 명이 자금을 마련해 운영하는 소규모 공간으로, 2014년 설립되었다. 또한 스프링 워크숍(Spring Workshop)의 경우 미미 브라운(Mimi Brown) 개인이 설립한 예술 공간으로, 레지던시와 전시 및 퍼포먼스 행사를 운영한다. 공간은 크게 전시와 행사를 진행하는 공간과 레지던시 스튜디오, 라운지, 사무실, 부엌, 그리고 테라스로 구성되어 있다.

AAA와 C&G Apartment의 경우, 정부의 공모사업이나 대기업의 메세나사업 등의 후원에 기대지 않은, 개인이 설립하여 후원을 받아 10년 이상 혹은 10년 가까이 운영되고 있는 사례다. 국내에서 민간 주도의 비영리기관 운영이 기금의 한계를 극복하지 못하면서 드러내는 지속성의 한계를 극복하는 한편, 정부기관 주도 사업이 갖는 지역연계 활동에 대한 강제성 등의 한계도 함께 극복할 수 있는 방안으로 민간 주도의 후원 문화가 하나의 대안이 될 수 있을 것이다.

한편 100피트 파크나 스프링 워크숍의 경우, 운영과정 상에서 한국의 신생 공간 혹은 비영리 기관과 흡사한 모습을 보여주긴 하나 극복하는 방식은 달라 보인다. 스프링 워크숍의 경우 건물의 재계약 시점을 기준으로 2년 뒤 장소를 옮겨야 할지도 모르고, 처음 시작할 때부터 5년 동안 활동하겠다는 유효기간을 설정했으며, 100피트 파크 역시 해마다 장소를 옮기는 등 홍콩의 치솟는 부동산 문제를 피할 수 없지만, 그럼에도 불구하고 장소성의 구애를 받지 않는 정체성(브랜드)을 구축하고 있다.

관련 사례로, 세 명의 홍콩 및 중국 출신 작가들이 운영하는 미국 뉴욕의 차이나타운에 위치한 프랙티스(Practice)의 경우, 세 개의 작업실과 한 개의 공동공간을 빌려서 본인들의 작업공간으로 활용하는 한편, 매 달 협력 기획자 혹은 초청 작가들의 전시를 여는 방식으로 운영

된다. 2015년 10월 출발한 프랙티스는 현재까지 13차례의 전시를 하며 활발하게 본인들의 정체성과 브랜드를 구축해나가고 있다. 이러한 사례들은 소리 소문 없이 생겨났다가 흔적도 없이 사라지는 한국의 신생공간들이 장소적 한계를 극복할 수 있는 하나의 방향이 될 수 있을 것이다.

국내 유휴 공간의 전시 공간 활용 사례의 경우 국가기관 주도의 사업의 한계와 민간 주도 운영의 한계점이 극명하게 보이는 사례들이 많았다. 홍콩을 비롯한 국외 사례를 살펴보며 국내의 유휴 공간 활용에 대안이 될 수 있는 방안을 모색해 보았다. 물론, 국외 사례들의 경우 국내 상황과 문화적 특성이 다르고 그 안에서의 또 다른 한계점을 갖게 될 것이다. 하지만, 국내 상황과 흡사한, 대도시의 치솟는 부동산 가격에도 불구하고 미술계의 주요 활동무대 안에서 활동고자 하는 청년 미술가들의 공간운영에 대한 대안적 가능성이 될 수 있는 사례들로 보인다.

물론 신생 공간의 대안적 공간으로 등장하고 있는 개념으로, 개인적 공간에서 전시하기, 비어있지 않은 내 집에서 전시하기, 점거한 뒤 전시하기 등의 형태가 등장하고 있으나, 본 연구서에는 유휴 공간(빈 건물)의 활용 사례를 중점적으로 살펴보았다.

2. 타자화: 현대미술이 타자화를 하는 방법 – 타자로서의 홈리스 만들기

2-1. 프로젝트 837

〈프로젝트 837〉의 숫자 837은 4,088명의 노숙인에게 1,600채의 빈 집을 나누어 주었을 때 한명의 노숙인이 갖게 되는 공간의 평방미터를 뜻한다고 앞서 밝혔다. 앞 장에서 빈 집에 대하여 살펴보았다면, 본

장에서는 노숙인에 대하여 살펴보고자 한다.

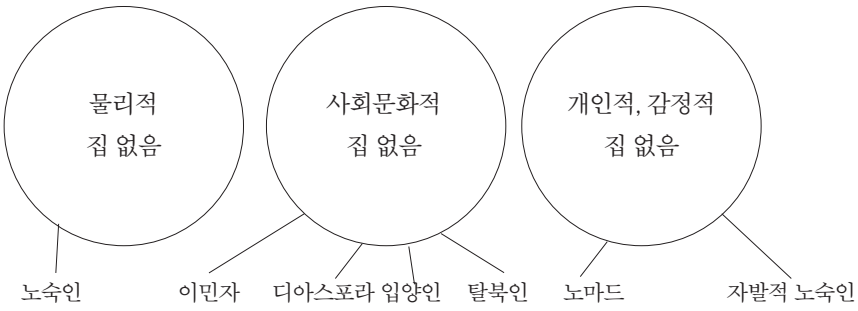
본 연구는 노숙인을 사전적 의미의 노숙인, 그리고 본 프로젝트 상에서 재정의 된 단어인 home-less에 한국의 상황에서 포함할 수 있는 대상인 탈북인, 입양인, 이민, 디아스포라, 난민 등에 대하여 연구하고 그 대상자들에대하여 연구를 할 계획이었으나, 연구과정에서 발견된 본 프로젝트의 모순되는 지점과 윤리적 측면에서 발생할 수 있는 문제점을 먼저 주목하고자 한다.

미국 메릴랜드 주의 볼티모어 시는 미국에서 열손가락에 꼽히는 범죄율을 자랑하는 도시인 한편 인구의 22.9퍼센트가 빈곤선 이하의 생활을 하며, 29.4퍼센트의 아동 청소년이 빈곤선 이하의 생활을 한다. 볼티모어의 공립학교에 재학 중인 청소년 중 84퍼센트는 급식비를 면제받을 수 있을 정도의 빈곤한 생활을 하고 있으며, 볼티모어는 빈곤층을 위한 식료품 할인 구매권인 푸드 스탬프(Food Stamps)를 제공받는 시민의 수가 가장 많은 도시 중 하나이다.[9)]

이러한 현실 속 볼티모어의 모습은, 육안으로도 빈곤과 범죄의 위험성을 느낄 수 있는 도시이다. 비교적 안전한 지역에 위치한 메릴랜드예술대학이나 존스홉킨스대학교가 위치한 주변에도 빈집이 즐비하고, 어렵지 않게 노숙인을 마주칠 수 있다. 볼티모어 시내에는 4,000명이 넘는 노숙인이 있고, 도시 곳곳에는 그들을 위한 셸터가 마련되어 있다.

가시적으로도 빈집 문제와 노숙인 문제, 그리고 빈곤 문제를 접할 수 있었던 볼티모어에서 기획된 〈프로젝트 837〉은 지역적, 사회적 맥

9) 볼티모어는 2013년 기준 디트로이트, 세인트루이스, 오클랜드 등에 이어 일곱 번째로 미국에서 범죄율이 높은 도시이다.; Daniel Fisher, 'Detroit Again Tops List Of Most Dangerous Cities, As Crime Rate Dips', Forbes, OCT 22, 2013. (http://www.forbes.com/sites/danielfisher/2013/10/22/detroit-again-tops-list-of-most-dangerous-cities-but-crime-rate-dips/#7941506679af)



락에서 적시성을 띤 문제라 할 수 있었다. 그리고 보다 개인적인 맥락에서, 타국에서 여성 유학생의 신분으로 빈집과 거리의 노숙인을 바라보는 시선이 기획 초반의 의도에 담겨 있었다. 아래는 〈프로젝트 837〉 기획 초기의 메모이다.

"유학생활을 했던 볼티모어라는 지역에는 유난히 비어있는 집들이 많았는데, 아이러니하게도 길거리에는 노숙인이 많았다. 그리고 유학생으로서 그 곳에서 마주하는 홈리스들은, 내가 한국인으로서 한국에서 노숙인을 마주할 때와 다른 생각과 감정을 불러일으켰다. 우리는 왜 홈리스를 피하려 할까? 그것은 어쩌면 죽어가는 사람을 보고 싶어 하지 않는 공포와도 닿아있지 않을까? 누구나 홈리스가 될 수 있다. 언제 집을 잃고, 가진 돈을 잃고, 가족을 잃고, 길거리에 나앉게 될지 아무도 모른다. 그런 무의식적인 두려움이, 그들을 마주하기 "무섭게" 하는 것은 아닐까? 제 3 세계에서 온 여성 유학생으로서 나의 정체성은 한국에서의 그것과는 달랐고, 그래서 길거리의 홈리스들을 보며 '나와 그들이 과연 크게 다를까?' 하는 생각을 이따금씩 했다. 내가 볼티모어에 캐리어 가방 두 개를 끌고 도착했을 때, 한 여성 홈리스가 카트를 끌고 내 옆을 지나갔다. 나는 우리가 크게 다르지 않다고 생각

했다."

- 〈프로젝트 837〉 기획노트 발췌

이러한 시각으로, 홈리스의 영역을 심리적 홈리스 상태로 넓히고자 하였고, 기획의 브레인스토밍 단계에서 아래와 같은 구분 표를 만들기도 하였다.

이러한 맥락에서, 이민자와 디아스포라에 대해 이야기하는 작업들이 전시에 담기게 되었다. 〈프로젝트 837〉 세 번째 이야기를 한국에서 하게 된다면, 한국적 맥락에서 해석될 수 있는 집 없음에 대한 이야기를 담고 싶었고, 그 예로는 탈북 등 한국에서의 이민사회 문제, 입양 등이 될 수 있을 것이라 생각하였다.

그러던 중, 한국예술창작아카데미의 지원을 받아 다녀오게 된 홍콩 리서치 트립을 준비하며 접하게 된 비영리 전시 공간 파라 사이트(Para Site)의 과거 전시 중 홍콩의 특수한 사회 환경에서 대두되는 이민자의 문제를 담고 있는 프로젝트가 있어 살펴보고자 한다.

2-2. 〈Afterwork〉, 파라사이트, 홍콩

2016년, 홍콩에서 필리핀 출신 가정부(메이드)에 대한 차별이 사회문제로 대두되고 있는 사회현상을 조명하는 전시가 파라 사이트에서 기획되었다. 홍콩의 부유층은 섬 끝자락에 터를 잡고 사는데, 이런 곳은 대중교통의 접근이 차단되어 자가용으로만 접근할 수 있는 경우가 많다고 한다. 그들은 집안일을 돌봐주는 메이드를 고용하는 경우가 많고, 그 메이드는 타국에서 건너와 그 집에 거주하며 집안일을 돕는 경우가 대부분이다. 그러다보니 메이드를 쓰는 집주인들과 메이드는

365일 24시간 함께 살게 되는데, 언제인가부터 홍콩 부유층은 주말마다 가족만의 시간을 요구하며 메이드에게 주말동안 집에서 나가줄 것을 요구하게 되었다고 한다. 자동차를 소유하지 않은 경우가 대부분인 메이드들은 대중교통조차 활발히 운행되지 않는 섬 끝자락의 부촌에서 걸어 나와 주말동안 묵을 곳을 찾게 된다.

그렇게 그들은 홍콩의 덥고 습한 기후를 피해 쇼핑센터 안에서 주말마다 노숙을 하게 되었고, 하나 둘씩 모인 메이드의 수가 급격히 늘자 정부에서 손쓸 수 없을 지경이 되었다. 홍콩 시가지의 쇼핑타운에는 주말마다 노숙하는 메이드들의 커뮤니티가 생겨나게 되었고, 이들 중 집에 돌아갈 수 없는 메이드들이 레즈비언 커뮤니티를 형성하고, 이민자+레즈비언이라는 이중차별을 겪게 되는 일도 발생하게 되었다. 실제로, 홍콩 리서치 트립 중 연구자는 주말에 숙소 근처의 센트럴역과 쇼핑타운에 메이드들이 모여 체조하는 모습을 목격할 수 있었고, 그 모습이 반복되어온 일상처럼 제법 자연스러워 보였다.

홍콩의 메이드 문제는 세계적으로 대두되고 있는 이민이라는 보편적인 현상을 담고 있으나, 홍콩의 사회문화적 맥락에서 독특한 사회문제로 발생하였다는 점에서 특수성을 띠었다고 볼 수 있다. 이것은 〈프로젝트 837〉이 지속가능한 프로젝트가 될 수 있는 방향에 대한 고민과도 맞닿아 있다. 세계 어느 곳에서나 발생할 수 있는 도심 공동화 현상 혹은 빈집 관련 문제는, 보편성을 띠는 현상일 수 있겠으나 지역 사회적 맥락 안에서 각각 다른 부차적인 문제를 낳게 된다. 이는 연구자가 홈리스라는 개념 안에 담고 싶었던 이민이라는 맥락 역시 마찬가지이다. 홍콩의 경우 일자리를 위해 삶의 터전을 옮기는 필리핀 여성들이 홍콩 이민사회 문제의 한 예가 될 수 있다면, 한국의 경우 국제결혼을 통해 한국의 농촌지역으로 삶의 터전을 옮겨오는 여성들이 한국 이민사회의 한 예가 될 수 있다. 그리고 이렇게 발생되는 사회문제는 또 다

른 사회문제를 파생시킨다. 홍콩의 경우 메이드들의 노숙이 사회문제로 대두되기 시작하였다면, 한국의 경우에는 국제결혼을 통한 다문화가정과 다문화가정의 아동이 겪는 차별문제 등이 관련 문제로 대두되고 있는 상황이다.

먼저, 홍콩 메이드 문제와 함께 사회의 소수자 차별성을 지적하고 있는 전시 〈Afterwork〉을 자세히 살펴보도록 하겠다. Lung Yuet Ching, Joyce의 작업 〈수잔(Susan)〉은 하우스 클리닝 제품 위에 "수잔"이라는 이름을 써 넣은 설치작업으로, 홍콩에서 일하는 다수의 동남아 메이드의 이름이 "수잔"인 현실을 풍자하였다. Deniela Ortiz의 작업 〈97명의 하우스메이드들(97 House Maids)〉은 즐거운 한때를 보내고 있는 가족들의 단체사진처럼 보이지만, 카메라의 앵글은 가족들 뒤의 하우스 메이드들을 향해 있다. 공산품을 그저 나열한 듯한 Jean-Francois Bocle의 설치 작업을 자세히 들여다보면 치약광고, 세제, 청소제품 등은 백인이, 초콜릿 광고는 흑인이 주인공인 세태를 풍자하며 상업광고 속 인종차별에 대해 이야기 한다. Koken Ergun의 영상작업 〈Binibining Promised Land〉에서는 미인대회처럼 메이드대회를 개최하는 장면이 담기고, 그 옆에는 이스라엘에서 발간되는 필리피노를 위한 잡지에 실린 관련 기사가 전시장 한편에 배치되어 있다. 필리핀 청소노동자를 인터뷰한 Elvis Yip Kin Bon의 작업 〈당신의 집이 그립다면(If You Miss Home)〉은 그들에게 "당신은 필리핀 집이 그리울 때 무엇을 하는가?"라고 질문한다. 영상 속 청소노동자들은 대부분, 집이 그리울 때 더 일에 집중한다고 말하는 한편 그 중 한명은 그가 지닌 직업에 대한 자부심, 그리고 노동의 대가로 자신이 가족에게 제공할 수 있는 편의에 대한 자긍심(pride)을 이야기한다. Sakarin Krue-On의 그림 〈Village and Harvest Time series〉 속에는 초록색 요괴가 하인(server)로 등장하는데, 이는 그 시대의 흑인을 묘사한 것이라고 한다.

〈Afterwork〉 전시의 특정 작업이 다루는 필리핀 청소노동자의 인터뷰, 메이드대회 장면 등은 특정인들을 타자로 분류하고 그들을 바라보는 관람객과 주변인들의 시선과 시점을 생각해보게 한다. 타인의 상황과 상태를 자의대로 해석하여, 관람객 역시 작업의 주체를 타자화 하려 했던 것은 아닌지, 분류 하려 하는 것은 아닌지 점검하게 하고, 국제 현대미술계에서 집중하고 있는 테마인 "이주(migration)"가 그저 '아트'의 소재로 소모되는 것은 아닌지, 현대미술의 역할과 한계에 대해서도 생각해보게 한다. 그러니까 어쩌면 우리가 요괴 만들기를 하고 있는 것은 아닌지 말이다.

"I am not your inspiration."[10] 호주 토리아주의 작은 시골마을에서 평범한 양육방식 아래 성장한 스텔라 영(Stella Young)은 코미디언이자 작가이다. 그녀는 자신이 장애를 가졌다는 이유로 비장애인들에게 영감의 도구로 사용되는 사례에 대해 이야기하며, "나는 당신의 영감의 도구가 아니에요." 라고 말한다. 평범한 일상을 보내는 한명의 인간이, 단지 장애를 가졌다는 이유로 타인에게 영감의 도구가 되는 행위는 그녀의 표현을 빌자면 비장애인들의 "감동포르노"에 지나지 않는다는 것이다.

스텔라 영은 흥미로운 사례 하나를 이야기 한다. 그녀가 멜버른 고등학교에서 교사로 재직 중일 때의 일이다. 11학년 법학 수업에 들어가서 20분 정도 지났는데, 한 남학생이 손을 들고 "선생님, 언제 강연을 시작하실 건가요?" 라고 물었다고 한다. 그녀는 20분 동안 명예훼손법에 대하여 강연을 하고 있었는데 말이다. "무슨 강연?" 하고 스텔라 영이 되묻자, 그 학생이 대답한다. "아시잖아요. 선생님의 동기부여

10) 스텔라 영이 TED Talks에서 강의한 내용 중 한 대목이다. 영은 장애인을 영감의 도구로 사용하는 '감동 포르노(inspiration porn)'에 대하여 이야기한다. (https://www.ted.com/talks/stella_young_i_m_not_your_inspiration_thank_you_very_much?language=ko)

강연이요. 휠체어를 탄 사람들이 학교에 왔을 때 보통 하는 말, 그러니까 감동을 주는 말이요."

스텔라 영은 "이 아이는 감동을 주는 대상으로만 경험해 보지 않았구나"라고 깨달았다고 한다. 하지만 이것은 비단 그 한명의 학생의 문제가 아니다. 그녀는 "많은 사람들에게 우리는 실제의 존재가 아니라, 영감을 주기 위해 있을 뿐"이라고 말한다.

파라사이트의 전시 〈Afterwork〉과 스텔라 영의 이야기는 〈프로젝트 837〉의 지속성에 대하여 고민하며 한국의 실정에 맞는 집 없음에 대해 이야기하려던 본 연구의 방향성에 질문을 던지는 계기가 되었다. 실제로 연구자는 〈프로젝트 837〉 첫 번째 이야기에서는, "우리 모두는 잠재적 홈리스상태이다"라고 말했다. 그리고 여기에서 말하는 홈리스는 사전적 의미의 홈리스가 아닌, 본 프로젝트 상에서 재정의 된 집 없음의 상태를 의미한다.

기획의 초기단계에서 연구자는, 홈리스라는 단어, 즉 homeless가 왜 home-less인지, dwelling-less나 house-less가 아닌지에 대하여 답하고자 하였다. 사전 상 의미로 home은 (특히 가족과 함께 사는) 집, 혹은 가정을 의미한다. 고향이나 고국을 의미하기도 하고 다른 사람의 보살핌이 필요한 사람들을 위한 시설이나 거주지를 의미하기도 한다. 정서적인 의미의 집을 의미하는 것이다. house의 경우 주택이나 가옥, 회의 개최, 동물 사육, 물품 보관 등의 특정 목적을 위한 건물 등, 형태를 지닌 건축물로서의 집을 의미한다. dwelling의 경우 주거지나 주택, 서식지의 의미를 지녔는데, 머무르고 있는 상태로서의 집을 의미하는 듯 보인다.

그러니까 애초에 홈리스라는 단어는 물리적 공간으로서의 집뿐만 아니라 정서적인 의미로서의 집이 없는 상태라는 의미가 된다. 이러한 근거로, 본 프로젝트 상에서 재정의한 홈리스는 지금 현재 거주하는

물리적인 공간이 없는 이들을 일컬을 뿐만 아니라 정서적으로 머물 곳이 없는 이들까지 포함할 수 있는 개념이 되는 것이다. 그리고 정서적으로 머물 곳이 없는 이들의 테두리 안에 사전적 의미로서의 홈리스인 노숙인 뿐 아니라, 이민자, 탈북인, 난민, 노마드 상태의 삶을 사는 유랑민, 노숙을 삶의 형태로 선택한 자발적 노숙인 등을 포괄하게 되는 것이다.

하지만 이러한 "분류"는 타자화의 문제에 부딪히게 되었다. '모든 사람이 잠재적 노숙인'이라는 가정 자체에도 스텔라 영의 이야기에서처럼 노숙인 자체를 영감이나 깨달음의 도구로 소비하려는 태도가 읽히지는 않는지 고찰해보게 하였다. 그러니까 노숙인이라는 사회 문제에 대한 전시 자체가, 노숙인에 대한 분류를 더 공고히 하는 역할을 하게 되는 것은 아닌지 말이다.

Ⅳ. 결론

2015년 유럽의 난민은 백만 명에 달하고, 2016년 현재 한국에 살고 있는 이주민의 수는 이백만 명을 넘어섰다. 노숙인의 문제는 전 세계적이며, 영국과 미국 등지에서는 노숙인들의 공공시설 점유를 방해하는 스파이크를 설치하기 시작하였고, 이에 대한 찬반여론 속에서 작가들은 이러한 시설물을 풍자하는 작업을 하게 된다. 빈 집을 점거하는 스쾃(Squat)이 놀이이자 작업 활동이 되고 있는 실정이다.

낙후된 도시의 비어있는 집을 작업 공간, 혹은 문화예술 활동공간으로 활용하는 사례는 세계적으로 보편성을 띠는 현상이나 그것이 운영되는 과정에서 보이는 문제점들은 지역 문화적으로 특수한 모습을 나타내었다. 국내의 경우 정부기관 주도의 유휴 공간의 전시 공간화,

혹은 복합문화 공간화사업의 경우 운영과정에서 지나친 지역개발 중심사업으로 변질되며 작가 및 참여자들에게 지역연계 프로그램을 강요하는 등의 부작용을 보였고, 민간 주도의 유휴 공간 활용사례의 경우 기금과 지속성 측면에서 한계를 드러내게 되었다. 이에 대한 대안으로 홍콩처럼 민간의 후원에 의한 사업지속 가능성과 장소성의 한계를 극복할 수 있는 기관의 정체성 확립 방향을 제안해 보았다.

〈프로젝트 837〉에서 재정의된 홈리스라는 개념 아래 담길 수 있는 이야기에 대해 모색하던 중 타자화에 대해 고민하게 되며 본 연구의 방향을 선회하였다. 홈리스의 사전적 의미인 노숙뿐 아니라, '정서적으로 머물 곳 없음'이라는 의미에 담길 수 있는 이민, 난민, 탈북, 입양 등의 문제에 대하여 이야기 하려 하였으나, 타자화의 문제에 지속적으로 부딪히게 되었고, 현재 이 부분에 대한 보완점을 찾지 못한 상황이다.

연구자는 본 연구를 통해서 〈프로젝트 837〉이 지닌 한계점과 모순점에 대하여 재고해 볼 수 있었고 본 프로젝트를 궁극적으로 지속하고자 하는 명분을 다른 각도에서 바라볼 수 있었다. 비록 지금 이 시점에서 대안이나 보완점을 명확하게 제시할 수 없는 단계이지만, 계속해서 이에 대한 고민과 연구를 지속하고자 한다.

■ 참고문헌

단행본

미래와경영연구소, 『NEW 경제용어사전』, 미래와경영, 2006.

연구자료집

한국문화관광연구원, 『폐산업시설 등 유휴 공간의 문화예술공간 조성방안 연구』, 한국공예디자인문화진흥원, 2014. (https://www.kcdf.kr/kcdf/ae/material/material_1/pub/publishView.do?no=556)

기사 및 기타

도시IN 편집부, 「버려진 공간의 재발견-유휴 공간 활용」, 『도시IN』, JSB Inc., 11월호, 2012. (http://www.jsbce.co.kr/webzine/webzine_sub.asp?wdate=2012111&id_webzine=110)

이수연, 「도시에 머무르다 – 3: 부(浮)부동산 프로젝트」, 『INTERLAB』, 9월호, 2016. (http://interlab.kr/archives/937)

Fisher, Daniel, 'Detroit Again Tops List Of Most Dangerous Cities, As Crime Rate Dips', Forbes, OCT 22, 2013. (http://www.forbes.com/sites/danielfisher/2013/10/22/detroit-again-tops-list-of-most-dangerous-cities-but-crime-rate-dips/#7941506679af)

Young, Stella, 'I Am Not Your Inspiration, Thank You Very Much.', TED, April, 2014. (https://www.ted.com/talks/stella_young_i_m_not_your_inspiration_thank_you_very_much?language=ko)

웹사이트

국립국어원 표준국어대사전 stdweb2.korean.go.kr

C&G Apartment http://www.candg-artpartment.com/

On Home and Homelessness

Based on *Project 837*: Home and Homelessness

Ye-im Bae

Content

Ⅰ. Preface

Ⅱ. Introduction

Ⅲ. Body

1. Space: Home Narratives about 'Empty House' – Home as a Physical Space

1-1. Using the Unused Space: Foreign Case Studies focused on Baltimore

1-2. Using the Unused Space: Case Studies in Korea

1-3. Using the Unused Space: Case Studies in Hong Kong

2. Otherization: Homelessness Otherization in Contemporary Art – Homelessness through Otherization

2-1. *Project 837*

2-2. *Afterwork*, Para Site, Hong Kong

Ⅳ. Conclusion

Ⅰ. Preface

This research is based on the exhibition *Project 837*: Home and Homelessness (837 hereafter) which was held in Baltimore, US, from 2014-15. The exhibition began by questioning whether the countless number of abandoned houses in Baltimore could be used as a home for the homeless. The number 837 signifies 837 square meters, which is the total area that would be available for each homeless person if the approximately 1,600 abandoned homes in Baltimore were divided among the 4,088 homeless people living in it.

The first exhibition, Part 1 of the project was conducted in Project PLASE, an abandoned school building in Baltimore, Maryland, which was going under renovation to become a homeless shelter. In the 3-floor building including a basketball court and over 10 classrooms, approximately 20 artists presented works based on the subject of home and homelessness while the homeless people or temporarily homeless at the shelter also took part in the project.

Part 2, the second exhibition took place at VisArt Gallery in Rockville, which is a new research city in Maryland. Elaborating upon the meaning of home and homelessness to ideas of the immigrant and identity, the exhibition expanded out into forms of workshops and conferences open to the visitors of the white cube space of the art gallery.

This research, which is the Part 3 of *Project 837*, sponsored by Korea Art Academy, takes on three perspectives in observing the meaning of home and homelessness portrayed in the first two parts. The objective of

this study is to also consider ways of complementing contradictions and limitations of the exhibition itself as it became visibly evident throughout the research process.

Ⅱ. Introduction

House: A building constructed for people or animals to live and to shield them from cold, heat, rain and wind, etc.[1)]

Today, especially in Korea, a house is no longer limited in its definition to a space built to simply to offer basic human needs and block cold, heat, wind and rain, nor to merely protect human dignity. It's a major economic indication which analyzes the flow of current assets, a subject of desire for the middle class, an important scale of life evaluation standard for social beings, and a symbol of rank in the society they live.[2)]

This research focuses on the polysemantic words 'home' and 'homelessness' and on the process of assembling the words home-less, then deconstructing and expanding it. It observes the 'house' not only as a physical space to contain the body, but in terms of its symbolic and emotional meaning, such as one's home, place of origin, a place to return, and a space of dwelling. On the other hand, the meaning of homelessness will also be examined as an extension of the research, not only shedding light on the word as a meaning of not have the physical space to contain

1) The National Institute of the Korean Language, The Korean standard unabridged dictionary
2) Park Hae-cheon 박해천, *Concrete Utopia* 콘크리트 유토피아, 2011

the body, but as a comprehensive meaning through ideas such as immigration, diaspora and nomadism.

Based on the issue of homeless people and vacant problem in specific areas, this project intended to contemplate on home and homelessness based on the local and historical characteristics of Korea. This study looked through extensive topics that touched upon the political and social issues of Korea — including its historical specificity of being a divided nation, and the absurdities of apartment buildings and their redevelopment projects (such as Yongsan tragedy) — as well as broader issues such as adoptees, North Korean defectors and immigrants. The issue of 'Otherization', which surfaced during the research, was reflected and analyzed in conjunction with other exhibitions that took place in Hong Kong.

This study began with examination on the idea of homelessness, or the empty house, as a physical space. Observing how *Project 837* began with the empty house, it analyzes precedent case studies of how unused spaces have been revitalized in Korea, as well as examining the idea of Otherization which I reflected upon in the process of this research on the issue of homeless people.

Ⅲ. Body

1. Space: Home Narratives about 'Empty House' – Home as a Physical Space

In addition to thinking about the empty house as an empty space, this

research also looked at precedent cases of using unused spaces[3] — as a result of urban vacant problem, which was the initial point of this research — as an exhibition space.

1-1. Using the Unused Space: Foreign Case Studies focused on Baltimore

The city of Baltimore in Maryland, US, where the first exhibition of *Project 837* took place, was an example of extreme case of doughnut phenomena.[4] A port city located 60km northeast of Washington, Baltimore began as a city developed with the shipbuilding industry, and grew into a large city during the War of American Independence as an exporter of tobacco and grain. The first railroad in America was laid in Baltimore in 1830, and as a stage for the war between the North and the South, it became the birth place of the American national anthem and flag. However, with deterioration of factories and slumps in major industrial structures since 1960s, large portion of the population migrated from the city center of Baltimore to other places like Washington, New York and Pennsylvania, creating ghettos and increasing crime rate. Today, Baltimore

---

3) Unused space is a compound word mixing the words unused and space. Unused means 'idle and not-operating', and in general sense, space signifies 'a common concept based on direct experience of an empty space that expands in three directions to up, down and left and right. Therefore, the dictionary meaning of unused space would be 'empty space that' s idle and not-operating'. City-IN, 2012. 11.

4) The urban population is pushed to the suburbs due to the rise in land price and pollution in the city, which causes a decrease in the number of houses in the city center, leaving behind just public and commercial institutions. This results in the doughnut phenomenon, in which the urban core is hollowed out and a dense population occupies the suburbs encircling the city center. When doughnut phenomenon worsens, it causes heavy traffic in between the suburb residential areas and the city centers, and makes living in the suburbs inefficient. As a result, people then move back into the city center, which is called return phenomenon. [NAVER Encyclopedia of Knowledge] Doughnut Phenomenon [空洞化 現狀] (NEW Dictionary of Economic Terminology, 2006. 4. 7., FM Book)

is one of the most crime-ridden cities in America.

According to 2014 statistics, 1,600 empty buildings remain in Baltimore, while 22.9% of the Baltimore population earn below poverty line and 4088 people are homeless. This statistics will be dealt with further in the research in 5. *Survival: On the survival and existence of the house and body of organization.*

Like the case of Baltimore, the transition in industrial structure and social paradigm in 1990s brought about deterioration of existing industrial facilities, demanding the facilities to be relocated, transformed, disbanded or demolished, and shed light on the need for cultural spaces utilizing such abolished facilities and unused spaces. With the deepening of problems in regards to the negligence of unused spaces and industrial facilities in Korea, projects are being conceptualized or are underway to transform such spaces into a site for cultural activities like exhibitions.[5)]

In Tabacalera, Spain, a defunct tobacco factory has been redesigned into a media-centered complex cultural space. The local government purchased the factory to designate the space to the city as a host to San Sebastian International Film Festival, transposed the main content into media and established the space as a site for film festivals, media art exhibitions, forums and seminars.

---

5) *Pyesaneop Siseol deung Yuhyugongganeui Munhwayesulgonggan Joseongbangan Yeongu* 폐산업 시설 등 유휴공간의 문화예술공간 조성방안 연구 [Study on the Revitalization of Closed Industrial Facilities and Unused Spaces into Art and Culture Spaces], Ministry of Culture, Sports and Tourism · Korea Craft & Design Foundation · Korea Culture & Tourism Institute (2014). 36-37.

Le CENTQUATRE, located in the northern part of France, is a representative case of how a space promotive of creative activities was transformed from an abandoned funeral home. This multi art center has recycled 90% of the space of this private funeral home, which was constructed in October 2008. The center is equipped with 18 studios, 104 artist incubators, 2 convention halls, 12 office units, an art shop, garden and a nursery.[6)]

Some other examples include 798 Art Zone in Beijing, which was a derelict weapon factory, the opening venue for Yokohama Triennale in Japan — formerly a coastal storage zone — and Kunsthaus Graz's symbolic space of the Murinsel on the Moore River in Austria.[7)]

1-2. Using the Unused Space: Case Studies in Korea

In Korea, an example of recycled unused space is Incheon Art Platform, a complex culture and art space, located in Jung-gu, Incheon. Housed in a building from the modern era of 1930s when the ports were being opened in Korea, the space consists of a total of 13 pavilions, including studios, workshops, archive center, education hall, exhibition space and a performance theater.

A project to transform the modern industrial heritage in Gunsan, Jeollabukdo in Korea — buildings that once housed Joseon Bank,

---

6) *Pyesaneop Siseol deung Yuhyugongganeui Munhwayesulgonggan Joseongbangan Yeongu* 폐산업시설 등 유휴공간의 문화예술공간 조성방안 연구 [Study on the Revitalization of Closed Industrial Facilities and Unused Spaces into Art and Culture Spaces], Ministry of Culture, Sports and Tourism·Korea Craft & Design Foundation·Korea Culture & Tourism Institute (2014). 36-37.

7) Basic plan for Jeju Culture and Art Center Construction Project

Nagasaki 18 Bank, Miz Trading Company and Daehan Storage — into an exhibition and creative space is underway. Also, Daegu Art Factory, remodeled from unused storage of KT&G in Daegu was transformed into a space for exhibitions, education, residency and performance.

The Samrye Culture Art Village in Wanju, Jeollabuk-do, used a grain storage as a cultural art space for museums, art galleries and hands-on learning center. It consists of a visual art museum, a culture cafe, a book workshop art center, a design museum, the Kim Sang-lim Woodshop, and a book museum.

In addition to this, one of the main government projects include transformation of unused spaces and discarded industrial facilities into culture and art spaces. However, projects to revitalize the unused railroad in Asan, Chungcheongnam-do and the Taepyung Salt Farm in Sinan, Jeollanam-do remain incomplete. Also, projects underway are experiencing difficulties due to their excessive focus on urban regeneration and forced connection to local community.

In contrast, projects in which artists and curators themselves occupy and activate the empty spaces in the city in a natural way seem much more palpable.

Located in an alleyway in the industrial complex and iron goods factories complex in Eulji-ro, Seoul, 'Slow Slow Quick Quick' converted a former sewing machine factory building into a studio and exhibition space. New spaces such as 300/20 and 800/40 were founded in Daelim Plaza in Eulji-ro and artist studio-cum-galleries were founded in Saewoon Plaza and

Cheonggye Plaza. While the new space boom which began in around 2010 died down in late 2015 and early 2016, new artist-led complex cultural spaces such as 'Hotel Daffodil' and 'space xx' started to emerge.

1-3. Using the Unused Space: Case Studies in Hong Kong

However, in the cases of such individual-led projects of converting unused spaces into exhibition spaces, there is inevitably a limitation in terms of funding and sustainability. In Hong Kong, private-led nonprofit exhibition space is common and there is a lot of funding available. I would like to focus on some of the impressive nonprofit exhibition spaces which were reactivated from unused spaces. They were found during my research trip to Hong Kong, which was funded by ARKO Creative Academy.

AAA (Asia Art Archive), a famous archive space in Hong Kong, was founded in 2000 by individuals who were collecting material and resources for their thesis. The founders began to receive funding and the organization grew in size. The archive started to collect materials from abroad through select professional archivists in US and India, etc, who researched, collected and delivered the resources on exhibitions and artists to AAA. It not only functioned as an archive space for research, but also operated artist and curator residencies and educational programs.

C&G Apartment is a nonprofit art space located in Sai Yeung Choi Street, located on a major alleyway in a Hong Kong shopping district. Divided into an exhibition space, a workshop space and an archive, it was founded by two individuals in 2008 with the goal of reinvigorating the local art scene and providing art education program. In accordance

with the original intention, the space is a venue for rigorous activities such as exhibitions by young local artists working with specific spaces in the region, as well as workshops for residents in the local community. In the last 7 years, the two administrators of the space supported over 70 local artists in their works dealing with social cultural issues in Hong Kong, and have supervised over 30 exhibitions that reflect such issues.[8)]

100ft Park is a non-commercial gallery located on the 2nd floor of an old and shabby building in a market in Hong Kong, and is similar to the new spaces that are being emerged in Eulji-ro, Korea, in terms of location. It was founded in 2014 as a small space operated through funding by 3 individuals. An organization founded by Mimi Brown, Spring Workshop consists of a residency program, exhibition and performance space, lounge, studio, kitchen and terrace.

Funded by private sponsorship and in operation for over or close to 10 years without relying on government programs or large companies, AAA and C&G Apartment are cases that are difficult to find in Korea. Such practice of people-led sponsorship might be an alternative answer in Korea for the nonprofit organizations to overcome the problem of sustainability as well as the pressure in government organization projects to create community outreach programs.

Meanwhile, although 100ft Park and Spring Workshop are similar to the new spaces or nonprofit organizations springing up in Korea in terms of administration process, their ways of overcoming difficulties seem different.

---

8) C&G Apartment website http://www.candg-artpartment.com/

Spring Workshop is faced with the challenge of having to move in 2 years after the resigning of the lease, and 100ft Park also might have to move every year due to the soaring prices in real estate in Hong Kong. Despite such realistic issues, they are constructing their own identity (brand) such as "Spring Workshop" or "100ft Park" which are not restricted to the sense of space.

As a relevant case, "Practice", located in China Town in New York, US, is operated by three artists from Hong Kong and China. It consists of 3 studios and a communal space that are leased. Used as their own personal studios, it also hosts exhibitions by collaborative curators or invited artists every month. Founded in October 2015, Practice has held 13 exhibitions so far, and is vigorously constructing their own identity and brand. These case studies might lead to some possibilities of overcoming the space limitations of new spaces in Korea which emerge and vanish without a trace.

There were cases in regenerating wasted spaces into exhibition spaces in Korea which clearly illustrate the limitations in government-led projects and private-led administrations. I searched for alternatives in the utilization of unused spaces in Korea, by looking at case studies from Hong Kong and abroad. The national issues and cultural characteristics specific to each country certainly affect the cases from abroad, and there obviously exists points of limitations within it. However, they seem like alternative possibilities for young artists in the administration of spaces of their practice in the soaring property prices in the city, which is a similar case in Korea.

While there is a rise in the concept of other spaces as an alternative to

new spaces, such as exhibition in private spaces, in one's own house, and exhibiting after occupying a space, this study focuses mainly on the cases of utilizing discarded spaces (empty buildings).

2. Otherization: Homelessness Otherization in Contemporary Art – Homelessness through Otherization

2-1. Project 837

The number 837 in *Project 837* refers to the square meter area of space entitled to each homeless person if 4,088 empty houses were divided among 16,000 homeless people. While the previous chapter looked at the issue of empty houses, this chapter examines the issue of homeless people.

This study initially started with the intention to research homeless people in the dictionary meaning, as well as other groups of people[9] who are redefined in this project as being inevitably home-less in the context of Korean society, such as North Korean defectors, adoptees, immigrants, diaspora and refugees. However, I would like to first address points of contradiction I discovered in the research process and issues that could be ethically problematic.

The City of Baltimore in the state of Maryland in America is one of the most dangerous cities in the United States. 22.9% of its population and 29.4% of children and youths live below the poverty line. 84% of youths who attend public schools in Baltimore are so poor that they are exempt

9) According to "Detroit is America's Most Dangerous City", Forbes, 2013, Detroit has the 6th highest crime rate in America, following Detroit, St. Louis, and Oakland, etc.

of lunch fee, and Baltimore has one of the highest rate of population to receive Food Stamps.

In such reality, the danger of poverty and crime can be physically felt in Baltimore. Empty houses and homeless people line up in the considered to be relatively safe, such as the area where Maryland Institute College of Art and Johns Hopkins University are located. There are over 4,000 homeless people in the city of Baltimore, where homeless shelters are stationed throughout the city.

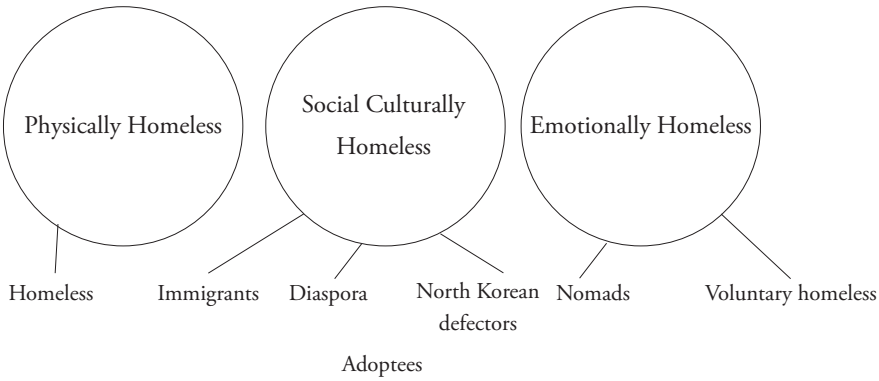
Executed in Baltimore where problems of empty houses, homeless people and poverty are physically present, *Project 837* was a timely undertaking in the local and social context. In personal context, as a female student from a different country, my point of view on empty houses and the homeless on the streets is captured in my intention at the beginning of the project. The following is an excerpt from a note I wrote at the beginning of *Project 837*:

In Baltimore, where I studied, there were unusually many empty houses, but ironically, there were so many homeless on the streets. And the homeless I saw there aroused different thoughts and responses in me than the homeless in Korea as a Korean. Why do we avoid homeless? Perhaps it's somewhat similar to the fear of not wanting to see someone dying. Anyone can become homeless. No one knows when one can lose their house, money, family, and end up on the streets. Such subconscious fear is perhaps what makes us so "scared" of them. My identity in Baltimore as a female student with a third perspective was different from that in Korea, and seeing homeless on the streets, I often questioned how I'm different from them. When I arrived in

Baltimore with two carry-on bags, a female homeless person with a cart passed by me. I thought that I was not much different from her.

- From statement for *Project 837*

Through such perspective, I tried to expand the territory of the home-less to the psychological home-less state, and constructed the following diagram from brainstorming:



In this context, the exhibition also included works that deal with the issues of immigrants and diaspora. If the third exhibition of *Project 837* is carried out in Korea, I wanted to capture the sense of homelessness that can be interpreted in Korean context, and I thought that such examples would be about North Korean defectors, issues of emigrants and adoption in Korea.

Then during my research in Hong Kong, which I took with the sponsorship from ARKO Creative Academy, I was looking through the past exhibitions of a nonprofit exhibition space called Parasite. There, I

came across a project dealing with the issues of immigration, which is an emerging issue in the social environment specific to Hong Kong, and I wish to observe this project in this study.

2-2. Afterwork, Para Site, Hong Kong

In 2016, when social issues about discrimination against Filipino maids in Hong Kong started to stir up, an exhibition shedding light on such social phenomenon was organized by Parasite, a nonprofit art space in Hong Kong.

The wealthy class in Hong Kong live at the tip of the island, which is only accessible by car. Most of the wealthy homes have maids that attend to their needs, and most of them are foreigners who live in the house where they are employed. As the maids and the families that live in the house are together 24 hours a day, 365 days a year, the wealthy class in Hong Kong started to demand, from some time ago, that the maids leave the house for the weekend so that time can be spent as a family. Without a vehicle, most of the maids walk out of the tip of the island where public transportation is scarce, and look for a place to stay for the weekend.

The maids started rough up the weekends in shopping centers, escaping the humid heat on the streets of Hong Kong, and the number of these maids accumulated to a degree beyond the government control. A community of maids living in the shopping towns in the city in Hong Kong was formed on the weekends. Among them those who couldn't go to their home country started to form a lesbian community, and had to face the double discrimination as an immigrant and a lesbian. During my research trip to Hong Kong, I saw maids out in Central Park and the

shopping district where I was staying, doing stretching and living their everyday life.

While the maid issue in Hong Kong captures the universal phenomenon of immigrants, which is a global subject, it is a particular case to Hong Kong in the sense that it arouses a social issue within the specific social cultural context of Hong Kong. This also has a lot to do with my thoughts on whether *Project 837* could be a sustainable project. While the sprawling of urban center or empty house issues might be something universal, they give birth to other subsidiary problems in its own regional social context. This also goes for the context of immigration which I wanted to embrace through the concept of homelessness. While Filipino women who move their life base for work stand as an example of the problems in immigration in Hong Kong, Vietnamese and other Southeast Asian women who move to rural areas in Korea through international marriages could be an example of an immigrant society in Korea. And such social issues generate many more, different and diverse social issues. While the homeless maids in Hong Kong started to emerge as a social issue, issues of discrimination towards multicultural families and children of such families through international marriages are on the rise also in Korea.

First I would like to look at the issue of maids in Hong Kong, and the exhibition Afterwork which criticizes the discrimination towards the minority in society.

In her installation work *Susan*, Lung Yuet Ching, Joyce wrote the name "Susan" on the household cleaning products and cast a satire on the fact that of most of Southeast Asian maids working in Hong Kong are named

"Susan". While Deniela Ortiz's work *97 House Maids* looks like the group photograph of a family enjoying their time together, the angle of the camera is directed at the house maids behind the family. Jean-Francois Bocle's installation work looks like an arrangement of industrial products at a glance, but upon closer inspection, it talks about racial discrimination in commercials, such as white people having the leading roles in toothpaste, detergent and cleaning products commercials and black people being in chocolate commercials. The video work *Binibining Promised Land* by Koken Ergun captures a scene from a maid competition like a beauty contest, and next to it, in the exhibition, is related articles published in a magazine for Filipinos in Israel. In *If You Miss Home*, by Elvis Yip Kim, Filipino youth laborers are asked "what do you do if you miss home in the Philippines" in an interview. While most of the young laborers in the video say that they focus on work more when they miss home, one of them mentions his self-respect for his work, and a sense of pride in providing for his family as a price for his labor. A green monster appears as a server in the painting *Village and Harvest Time Series* by Sakarin Krue-On, which according to the artist portrays the black people in this era.

Particular works in *Afterwork* — such as the interview with young Filipino laborers and maid contest image — alienate and otherize specific people and invite the viewer to think about the gaze and perspective of the people around them as well as that of the observers of the works. They question if, by interpreting the condition and situation of another on our free will, we otherize the subject of the work, and thus categorize them. They also ask whether the issue of "migration", which is being focused on in the international-contemporary-art-scene, is merely being consumed as a subject of art. The audience is asked to think about the role and limitations

of contemporary art, and to reflect if we're not the ones creating monsters.

"I am not your inspiration."[10]

Stella Young, who grew up in an ordinary household in a small rural village in Victoria, Australia, is a comedian and a writer. She talks about how she was used as an inspiration for the abled just because she has a disability, and asserted the statement "I'm not your inspiration". An individual living ordinary everyday life becoming an inspiration to others just because he or she has a disability, is nothing but being what she calls "inspiration porn" for the abled people.

Young talks about an interesting story about when she was working as a high school teacher in Melbourne, Australia. 20 minutes into a Grade 11 legal studies class, a male student raised his hand and asked "When are you going to start doing your speech?" Young had already been talking about defamation law for 20 minutes. When Stella asked, "What speech?", the student answered, "You know, like, your motivational speaking. You know, when people in wheelchairs come to school, they usually say, like, inspirational stuff?" (Laughter)

Young realized that this student had never experienced a disabled person as anything more than a subject of inspiration. However this isn't just a problem limited to this one student. She says, "For many, we're not a subject that actually exists; we exist just to motivate others."

---

10) Title of Stella Young's TED Talk. Young talked about the idea of "inspiration porn" in which disabled people are used as a tool of inspiration.

Afterwork at Parasite and story about Stella Young made me question the directivity of this research on the issue of homelessness in Korea while contemplating on the sustainability of *Project 837*. The first exhibition of this project claims that "We're all potentially homeless". And the homelessness here does not refer to its dictionary implication but to a meaning that is redefined through this project.

In the early stage of the research, I tried to answer why homeless means home-less, and not dwelling-less or house-less. The dictionary meaning of home refers to a house (especially lived with family), or family. It can also signify one's home country or home town, or facility or dwelling for people who need assistance of others. It signifies house in an emotional sense. House signifies the architectural structure or buildings for specific purposes like a residential house, conference, animal shelter and goods storage, and dwelling means shelter or resident, or house as a place for staying.

Thus from the beginning, the word homeless means a lack of home not only as a physical space but as an emotional place. Based on such grounds, the homeless as redefined in this project not only refers to those without a physical space they reside at the present moment, but also those without an emotional site for dwelling. And those without a place to reside emotionally not only includes the homeless in the dictionary sense but also the voluntary homeless such as immigrants, North Korean defectors, refugees and wanderers who live a nomadic life.

However such 'categorization' clash with the issue of Otherization. Even under the assumption that all people are 'potentially homeless', we

have to see if homelessness itself isn't being read as a tool for inspiration or enlightenment like in the case of Stella Young. This meant that I had to question if the exhibition on the social issue of the homeless itself identifies and classifies the homeless even more.

Ⅳ. Conclusion

In 2015, there were closer to 1 million refugees in Europe, and there are over 2 million immigrants living in Korea today in 2016. Problem of homelessness is universal. In England and US, spikes to keep homeless people from occupying public facilities started to be installed, and in the agreement and disagreement with this, artists started to make works that satirically deal with such structures. It seems that squatting in empty houses has become a play and a way of work.

Using empty deteriorating houses in the city center as an art studio or a space for art and culture is a global and universal phenomenon; however, the ways in which they are operated demonstrate traits that are specific to the region and culture. In Korea, the government-led projects converting unused spaces into exhibition or complex cultural spaces showed negative by-effects such as mutating the project to focus excessively on the development of the region, or pressuring the participants to create community outreach programs. In the case of private projects transforming the use of wasted spaces, funding and sustainability imposed limitations upon the projects. .As an alternative to these problems, I suggested private funding as a way of establishing the identity of the organization which can overcome the limitations of sustainability and place-specificity.

Exploring narratives under the concept of the homeless, redefined through Project 837, I began to think about the issue of Otherization which turned around the directivity of this study. I tried to shed light on the homeless not through its dictionary meaning but in the sense of it as the absence of emotional dwelling, through the issues of immigrants, refugees, North Korean defectors, and adoptees. In this process, my train of thought kept on confronting the subject of Otherization, to which I haven't yet found additional arguments

Through this research, I had the opportunity to reconsider the limitations and contradictions in *Project 837*. It also allowed me to look at my justifications for the continuation of the project from different perspectives. While it's just at a stage where alternatives and countermeasures cannot yet be clearly proposed, I intend to continue on with my reflections and research.

은유를 통해 정태적 여성 관념에 균열 내기

손송이

| 차 례 |

Ⅰ. 들어가며

Ⅱ. 본론

1. 타이키 삭피싯(Taiki Sakpisit)의 영화와 은유

1-1. 은유
1-2. 불안-힘을 응시하기
1-3. 혼돈 속에 이야기를 구축하기

2. 응우옌 찡 티(Nguyen Trinh Thi)의 영화와 풍경

2-1. 재현된 풍경
2-2. 재현 불가능한 풍경과 응시의 문제
2-3. 저항의 전략으로서의 자리바꿈

3. 존 토레스(John Torres)의 영화와 복화술

3-1. 포개어지는 두 세계
3-2. 욕망의 매개로서의 여성과 히스테리

4. 전지인의 〈하모니 디렉토리〉(2016)와 세 가지 시적 저항의 전략: 생성중인 관계적 개념으로서의 여성을 위하여

4-1. 〈하모니 디렉토리〉 속 여성에 관한 은유들
4-1-1. 공간과 여성: 지도학적 수사
4-1-2. 좋은 빵을 굽는 오븐: 재생산의 수단
4-1-3. 던져지는 낡은 그물과 여성: 한정된 재화
4-2. 전치
4-2-1. 인칭의 전환
4-2-2. 풍경-텍스트의 병치와 풍경 간의 전치

Ⅲ. 나가며

참고문헌

Ⅰ. 들어가며

이 글은 동남아시아에 기반을 둔 세 감독 타이키 삭피싯(Taiki Sakpisit), 응우옌 찡 티(Nguyen Trinh Thi), 존 토레스(John Torres)의 영상작업 분석을 토대로 가능한 세 가지 시적 저항의 방법을 기술한 다음, 이러한 방법이 적용된 전지인의 〈하모니 디렉토리〉(2016)를 분석하며 최근 한국의 '여성혐오' 문제를 메타포와 연관하여 읽어 보려는 시도이다.

국내에서 주로 SNS를 통해 점화된 일련의 '문화예술계 성폭력/성추행' 사건은 비교적 최근에 발생하고 발화된 것이지만 전혀 새로운 것은 아니다. 젠더 간 권력구조를 바탕으로 한 폭력에 대해 몇십 년 전부터 수많은 논의와 비판, 저항이 있었음에도 왜 여전히 이런 문제가 반복적으로 일어나는가. 발화에 언급된 피해사례를 '조리돌림의 광기',[1] 어긋난 '유혹'의 장면으로 읽는 몇몇 사람들의 입장을 어떻게 이해해야 하는가. 연구자가 이러한 의문을 품고 이 연구에서 주목한 것은 '주변에 뿌리 깊게 박혀 있는 기형적인 남녀 관계의 인식',[2] 즉 사회에서 암시적으로 공유되는 여성에 관한 고정된 약호들이다. 그 약호들은 상대에게 어떤 행위를 '이미 합의된 줄'[3] 알도록 오해하게 만들고 가해를 가해가 아닌 것으로 가장하게끔 하는 도구가 된다. 하지만 그러한 기호는 어디까지나 상호적으로 구성되었어야 했으며, '뿌리 깊게 박혀' 있는 것이 아니라 얼마든지 변동 가능한 것이다. 또한 피해

1) 계원예대 성폭력·여성혐오 아카이빙 트위터 (https://twitter.com/kuad_achive)(검색일: 2016. 12. 4.)
2) 박정환, 「'성추문' 함영준 세 번째 사과…피해자에 명예훼손 거론 않는다」, 『뉴스1』, 2016. 10. 24. (http://news1.kr/articles/?2811062)(검색일: 2016. 12. 4.)
3) 「트위터리안 무인기의 성폭력 가해 사실들을 고발합니다」 (https://docs.google.com/document/d/1Q5wSdEclKEWy0sqLbBI_TAuiRmAz__3u71xqtQupJ9Y/edit)(검색일: 2016. 12. 4.)

의 발화에서 법적 증거와 논리적 완결성을 요구하는 입장에 대해서도 다른 식의 말하기가 가능함을 보여줄 필요가 있었다.

이러한 맥락에서 메타포는 가능한 저항의 한 방식으로 다뤄질 수 있다. 이 글에서는 은유 또는 메타포라는 용어를 직유나 환유 등과 엄밀하게 구별되는 문학적 비유의 한 방식으로서 일컫기보다는, 한 대상을 다른 대상 혹은 현상과의 관계 속에서 그 사이의 유사성을 바탕으로 이해하려는 사고의 경향을 의미하는 것으로 간주하였다. 이러한 메타포를 통해서 우리는 이전 시간의 궤적 속에서 한 대상이 어떤 방식으로 어떤 심상과 결합하여 이해되어 왔는지를 추적할 수 있다. 동시에 그러한 상호 관계에서 나타나는 단일하지 않은 서사와 다른 해석의 가능성을 긍정할 수 있다. 이는 크리스테바가 아방가르드 시에서 혁명적 가능성을 본 것과도 궤를 같이 한다.[4)]

이 글에서 동남아시아에 기반을 둔 감독들의 작업을 토대로 시적 저항의 방식을 언급하는 것은 국가와 민족을 고정된 것으로 보는 지리적 경계에 문제를 제기하기 위한 것이다. 태국과 베트남, 필리핀이라는 국가를 특정 지리적 구획으로 보지 않기 위해서 그 국가에 속한 개별 행위자인 감독의 작업들을 분석하고, 이를 통해 독자들이 현재 우리가 당면한 문제들과 직간접적으로 접하는 지점을 찾아볼 수 있기를 바랐다. 또한 이 글에서 영상매체에 한정하여 다루는 이유는 일차적으로는 논의의 범위를 좁히기 위해서이다. 또 회화나 조각 등의 매체와 비교했을 때, 영상작업은 시간의 변화를 담으면서 대상 및 장소를 보다 유동적이고 상호적인 방식으로 다루는 경향이 있기 때문이다.

이 글에서는 가장 먼저 은유와 이야기(récit)를 중심 키워드로 두고 태국 감독인 타이키 삭피싯의 영화들을 분석할 것이다. 그다음 베트남

4) 임옥희, 「히스테리: 여성의 육체언어/권력/욕망」, 『페미니즘과 정신분석』, 여이연, 2003, pp. 103-105.

감독 응우옌 찡 티의 영화들 속에서 풍경과 시각이 어떻게 권력구조를 함축하는지를 논의한 후 전치가 저항의 한 방법으로 기능할 수 있음을 드러낼 것이다. 그 후 필리핀 감독 존 토레스(John Torres)의 영화 두 편 〈후렴은 노래 속의 혁명처럼 일어난다〉(2010), 〈이상한 루카스〉(2013)를 중심으로, 서로 다른 두 가지 세계를 복화술처럼 드러내는 방식, 그리고 여성이, 아버지 또는 상징 권력과 루카스를 동일시하려는 욕망의 매개로서 등장한다는 점을 드러낼 것이다. 마지막으로, 전지인의 〈하모니 디렉토리〉(2016) 분석을 통해 상이한 이미지를 결합하기, 권력구조를 내포한 다층적이고 상호적 공간으로서 풍경을 응시하기, 서로 다른 두 세계를 포개기라는 세 가지 방식이 현재 한국의 문맥 속에서 어떻게 저항의 방식으로 기능할 수 있을지 살펴볼 것이다. 그리고 기존의 단일한 서사나 약호들에 어떻게 균열을 낼 수 있는지, 결정론적으로 주어진 것처럼 보이는 세계를 우리가 어떻게 전략적으로 부정할 수 있을지에 관한 문제에서 앞서 언급한 유비적인 접근이 하나의 대안이 될 수 있음을 제시할 것이다.

Ⅱ. 본론

1. 타이키 삭피싯의 영화와 은유

타이키 삭피싯의 영화들은 이 세계에 무한한 의미가 있고, 그렇기에 기다려도 오지 않을 보편타당한 의미에 크게 연연할 필요가 없다고 이야기하는 것 같다. 강약의 대조는 있지만 그 강함으로 모든 것이 수렴되지 않는, 중심이 없는 삭피싯의 영화들은 혼란스러운 상황 속에서도 여전히 힘과 질서를 구축하려 시도한다.

1-1. 은유

아리스토텔레스는『시학』에서 은유를 어떤 사물의 이름에 다른 어떤 것을 적용하는 것으로 정의하면서 이런 언어 용법의 네 번째 유형으로 '유비(analogy)'를 든다. 유비는 a:b=c:d라는 각 항이 맺고 있는 관계로 성립될 수 있다. 현상 세계를 감각의 영역으로 변환하는 우리의 인지 과정 및 개념 형성 과정 자체도 은유적인 성격을 띤다. 우리는 세계를 그 자체로 인지하지 못하며 우리의 감각 기관을 통해 이해한 세계만을 인지할 수 있을 따름이다. 신경자극이 망막에 상을 맺게 한 다음 그 상이 의미를 가진 기표로 변환되는 과정 중에도 우리가 이미 알고 있었던 사실과 스키마가 개입한다.

〈폭발 직전의 화산〉(2011)에서 일제히 푸른 색 유니폼을 입고 축구 경기를 관람하는 일군의 관중 이미지 위로 파도 소리가 겹치는 장면이 유비의 예이다. 한 팔씩 들어 좌우로 몸을 움직이는 관중들의 응원 동작은 파도의 움직임에, 티셔츠의 파란 색은 파도 색과의 연관성 속에서 이해될 수 있다. 이러한 방식은 삭피싯 감독의 다른 영화 곳곳에서 찾을 수 있는데, 가령 〈유령의 속삭임〉(2008)에서는 공사장의 굴착기와 벌레의 유사성을 토대로 그 둘을 연결한다. 땅 속 깊이 파고 들어가는 굴착기의 이미지 위로 "진흙과 전염병에 좀먹은 피부, 머리카락과 겨드랑이 속의 벌레들, 심장 속의 더 큰 벌레들과 함께"라는 내레이션이 포개진다.

전통적인 언어관에서는 은유를 일탈로 간주한다. 의미에 해당하는 지시체가 일대일로 대응된다는 언어이론, 모든 의미를 문자로 풀어낼 수 있다고 주장하는 언어에 대한 객관주의 이론은 은유를 진리치를 나타낼 능력이 없는 것으로 보기 때문이다. 플라톤 또한 감정을 불러일으키는 은유가 진실과 멀다고 생각했다. 그에게 시는 이데아를 반영하는 것의 반영(shadow of the shadow)일 뿐 진실이 될 수 없는 것이

었다. 은유는 각 사물의 이데아가 자신의 위계를 점하고 있듯이 각자의 자리에서 자신의 역할을 하도록 정해진 사회정치체제를 위협하는 요소로 여겨졌고, 그러한 이유로 플라톤은 공화국에서 시인들을 추방해야 한다고 생각했다.

〈신의 눈으로 바라보기〉(2009~2010)는 몸에 문신을 한 승려가 미간을 좁히며 천천히 승복을 입는 장면을 정면에서 촬영하여 보여준다. '신의 눈으로 바라보기'는 배우가 관객을 정면으로 응시하는 연극에서의 기술적인 표현을 의미하는데, 이를 모르는 채로 이 영화를 접하는 관객들은 이 '신의 눈'이라는 것을 이해하기 위해 '바라보기'라는 술어를 단서로 할 수밖에 없다. 하지만 그 시선이 승려의 눈으로 관객과 이런저런 대상들을 바라보는 것을 뜻하는지, 카메라의 눈으로 승려를 바라보는 것을 의미하는지 아니면 카메라를 통해 관객이 승려를 보는 것 혹은 그 모든 것의 외부에 있는 신이 상황을 관조하는 것을 말하는 것인지 정확하게 알 길이 없다. 그렇기에 우리는 우리가 아는 신적인 속성들을 여러 시선의 자리에 하나씩 대입해보면서 이 영화를 읽게 된다. 이렇듯 이 영화의 화면과 '신의 눈으로 바라보기'라는 텍스트의 결합은 여러 독해가 가능한데, 여기엔 신적 속성을 고정된 위치에 놓여 있지 않은 것으로 보게 하는 대담함이 숨어 있다.

1-2. 불안-힘을 응시하기

삭피싯의 영화에는 유독 빈 공간을 담은 장면이 많다. 그리고 그 장면은 대체로 유동하는 빛과 그림자를 담고 있다. 이는 라타나코신 호텔 내부 공간을 보여주는 〈폭발 직전의 화산〉에서 가장 두드러지는데 복도 천장 위 어른거리는 그림자, 다인실에서 명멸하는 형광등 빛, 전반적으로 어둑한 화면 속에서 침대 위 베개의 한 부분에만 떨어지는 빛이 그 예이다. 〈유령의 속삭임〉(2008)에서도 담장 너머 인적 없는 길

위를 탐조등이 좌우로 훑는 장면이 나온다.

빈 공간을 촬영한 장면 못지않게 초점이 맞지 않은 장면도 꽤 많다. 〈폭발 직전의 화산〉은 모닥불 위로 날아가는 연기를 초점 없이 흐리게 보여주는 장면으로 시작하며, 이후에 무에타이 경기장을 촬영할 때도 사람들의 윤곽만 흐리게 보여준다. 〈지난밤 나는 꿈을 꾸지 않았다〉(2009~2010)에서도 비를 바라보는 사람들을 보여줄 때, 그리고 〈유령의 속삭임〉에서 하늘과 비 오는 장면을 보여줄 때도 때때로 뿌옇게 초점이 나가 있다. 〈불안의 시기〉(2013)에서 연주자를 보여줄 때는 대상의 경계가 허물어져, 프레임에 담긴 것이 무엇인지 알아차리는 데 시간이 걸릴 정도다.

그리고 그의 영화에서 신체 이미지를 보여줄 때는 종종 신체의 부분 부분을 확대해 보여준다. 〈폭발 직전의 화산〉에서 군인들은 허리에서 발까지만 화면에 드러나고, 땀이 흥건한 무에타이 선수의 손과 다리, 또는 왼쪽 눈동자 하나만 화면에 잡히기도 한다.

위에 언급한 빈 공간, 엇나간 초점, 분절된 신체 이미지는 마치 (묘사된 인물의) 자기통합성이 파괴되는 것 같은 느낌이 들게 한다. 아닌게 아니라 감독의 영화에는 어떤 힘에 사로잡힌 것 같은 표현이 등장하며, 우리가 통제할 수 없는 자연현상들도 자주 다룬다. 이를테면 〈불멸의 거리〉(2010)에 나오는 "난 악마와 체스를 두고 있어. 그는 내가 누군가를 죽이길 원해. 목소리로 내게 주문을 걸지. 그 목소리는 내 몸을 통해 울려 퍼져 등골을 타고 전율이 흐르고 내 영혼을 사로잡지." 같은 대사, 〈유령의 속삭임〉에 나오는 "가장 어두운 도시에서 골 족의 수탉이 노래할 때마다 그 매력이 몸과 마음을 사로잡아 모든 노력을 흐트러뜨렸다. 내 사랑이 그와 함께 곧바로 사라졌다. 현기증에 맥을 못 추는 내 모습을 보고 가장 끔찍한 죽음의 어둠 속에 내팽개쳤다."는 텍스트를 예로 들 수 있다.

위에 언급한 으스스하게 떠다니는 어떤 힘 외에도 전체의 일부로서 자신을 체험하도록 분출하는 집단적 힘이 극적으로 드러나는 장면도 있는데 바로 〈폭발 직전의 화산〉에서 무에타이 경기장의 흥분한 관중들을 보여줄 때이다. 사람들은 무언가에 홀린 듯이 경기를 관전하다가 갑자기 손을 높이 들어 소리를 질러댄다. 이를 배경으로 팀파니 소리가 울리기 시작한다. 이 과잉적인 광경을 보여줄 때조차 카메라는 꽤 오랜 시간 그들을 지켜본다. 이는 보는 법을 배워야 한다고 했던 니체의 말을 상기시킨다.

"보는 법을 배우는 것—이것은 눈에 평정과 인내의 습관을 부여하는 것이며 그리고 사물이 자신에게 다가오게 하도록 눈을 훈련하는 것이다. 판단을 유보하면서 하나하나의 경우를 모든 측면에서 검토하고 조망하는 법을 배우는 것이다. 이것이 정신성에 이르기 위한 첫 번째 예비훈련이다. 자극에 즉각적으로 반응하지 않고, 오히려 자신을 억제하고 (자극에 대해 자신을) 폐쇄하는 본능을 확보하는 것이다."[5]

〈불안의 시기〉의 첫 시퀀스가 거의 5분가량 큰 변화 없이 지속되는 것, 〈불멸의 거리〉의 첫 바다 장면이 거의 2분 정도 지속되는 것을 포함하여 그의 영화에서 한 대상이나 장소를 가만히 지켜보는 쇼트가 무척 많은 것은 어쩌면 우리 내면의 무지와 불확실성을 수용하고 이해하기 위한 인내심을 키우는 연습의 일환인지도 모른다.

1-3. 혼돈 속에 이야기를 구축하기

삭피싯의 영화는, 분절적이고 자신을 상실한 듯 중심이 없는 상황

5) 프리드리히 니체, 박찬국 역, 「독일인들에게 부족한 것」, 『우상의 황혼』, 아카넷, 2015, p. 94.

을 오래 마주하면서도 이야기, 허구를 통해 여전히 어떤 질서를 구축하려는 노력을 포기하지 않는다. 이는 이야기가 이질적인 점들을 종합하는 행위라는 점에서 앞서 언급한 은유와도 연결된다. 말하자면 이런 식이다. 〈폭발 직전의 화산〉에서 일군의 군인들의 하체를 보여주는 장면 다음에 한 남자와 한 여자가 음악에 맞춰 반응하듯 고개를 계속해서 좌우로 젓고 있는 모습을 이어서 보여주는 것은 마치 앞에 나온 대상을 부정하는 듯한 제스처로 읽을 수 있다. 또, 같은 영화에서 바닥에 드리운 음영의 물결무늬 다음에 호텔 침대 위로 긴 머리카락이 흘러가는 장면이 나오는데 무늬와 머리카락의 형태적 유사성 때문에 마치 땅에 묻혀 있던 어떤 존재가 떠오른 것 같이 느껴지기도 한다.

1980년대 태국 B급 영화의 푸티지들을 재구성한 〈마지막 핍박의 시기〉(2012)는 한 장면과 다른 영화의 한 장면씩을 몇 초 간격으로 깜빡이듯 교차해서 보여주며 진행되는데, 입을 맞추는 남녀의 모습 다음에 여인의 부축을 받으며 일어나는 왕(으로 추정되는 남자)의 모습, 경악하는 여인, 한 남자 옆에서 두려워하는 여인, 다시 입을 맞추는 남녀의 모습, 통곡하고 괴로워하는 또 다른 여인의 모습, 뺨을 맞은 듯한 여인, 우는 여인들의 모습이 차례로 나온다. 전후 맥락을 통해 보건대 서로 입을 맞추는 남자와 여자는 부적절한 관계인 것 같다. 불안을 매개로 한 이 사랑의 게임에서는 자신의 사랑/명령을 저버릴 경우 큰 일이 닥치리라는 암시가 반복적으로 주어진다. 중간 중간 위협적인 악어 이미지가 계속 등장하는 것도 그 암시 중 하나이다. 이는 의도적으로 불안을 야기함으로써 죄의식을 조성하고 이를 통해 권력을 획득하고 유지하려는 통치기제와도 유사하다. 이러한 종류의 불안은 〈유령의 속삭임〉(2008)에서 "절대로 날 버리지 말라고. 그의 약속을 받아냈다. 그는 연인의 서약을 스무 번이나 했지만 '당신을 이해해'라는 내 말만큼 그것은 무의미했다."고 말하는 여자 유령 목소리를 통해서도 드러

난다.

〈마지막 펍박의 시대〉를 조금 더 살펴보자. 이 영화의 마지막은 다음과 같이 끝난다. 죽어가는 듯한 나이든 남자, 기뻐하는 젊은 여자, 우는 다른 여자, 슬퍼하는 또 다른 여자, 뭔가를 참는 듯 견디며 남자와 관계를 맺는 또 다른 여자의 모습이 차례로 등장한 다음 바다 이미지가 나오고, 그런 후에야 긴 침묵을 깨고 영화에 쇼팽의 녹턴이 흐르기 시작한다. 이어 다시 죽어가는 남자의 모습이 나온 다음 고개를 들고 놀란 듯 이마에 땀을 흘리는 남자의 얼굴이 화면을 가득 채우며 영화가 막을 내린다. 한 남자가 죽어감으로써 여인들의 감정적인 동요가 일어나고, 끝내 그가 죽자 한 남자가 놀라는 내용임을 짐작할 수 있는데, 여기서 흥미로운 것은 중간에 삽입된 바다 이미지이다. 삭피싯의 영화 곳곳에서 여러 번 반복적으로 활용되는 바다 모티프는, 여기서는 여인들의 눈물로 추측해 볼 수 있다. 눈물과 바닷물 모두 짠맛이라는 공통된 속성이 있고 슬픈 감정 이후에 나오는 물 이미지라는 점에서 자연스럽게 눈물이 연상되기 때문이다.

이와 같이 감정적 동요로 뒤얽힌 한 편의 사랑의 게임 내지는 권력 암투가 순환적으로 반복될지라도 그를 통해 읽어내는 이야기가 모두 같지만은 않을 것이다. 참고로 〈유령의 속삭임〉의 회전하는 환풍구, 〈폭발 직전의 화산〉에서 사이렌 소리를 배경으로 붉은 빛을 깜빡이며 필름을 감는 장치 등 순환적인 이미지 역시 그의 영화에 빈번하게 나타나는데, 이는 영화를 보는 관객으로 하여금 어떤 정체의 상태 속에 있음을 상기시킨다. 불안-힘 이미지와 같이 은유와 이야기를 활용하는 이러한 형식은 집단적으로 구조지워진 언어와 사회체제로부터 자유로워지기 위해 삭피싯 감독이 취한 일종의 전략이라 할 수 있을 것이다.

2. 응우옌 찡 티의 영화와 풍경

2-1. 재현된 풍경

풍경, 이라고 천천히 발음해보면 마치 오래전부터 알았던 사람처럼 느껴질 때가 있다. 세계 속 모든 변화하는 상태의 총체이자 '제자리 아무리 달려도 그대로'(루시드폴의 〈풍경은 언제나〉(2001)의 가사 중)이기도 한 풍경. 우리는 그 단어 속에 자신을 둘러싼 세계 전체를 담아볼 수도 있지만 그건 사실 별 소용없는 일이다. 이해 너머의 세계, 끝끝내 알고 싶지 않은 세계, 그리하여 재현이 불가능한 세계는 결국 그 말의 의미 주머니에서 새어나가고 말기 때문이다. 그래서 풍경이라고 발음했을 때, 도화지를 마주하고 무얼 그릴까 하는 고민에 사로잡힐 때 머릿속에 퍼뜩 떠오르는 장면은 세계 자체가 아니라 우리가 이미 익숙한 방식으로 알아차린, 어떤 구성된 장면이라고 할 수 있다.

응우옌 찡 티의 〈재녹화된 비디오테이프의 연대기〉(2011)는 이전부터 전해 내려온 베트남의 역사적 내러티브가 호치민 루트의 풍경을 재현하는 데 어떤 방식으로 영향을 미치는지를 살핀다. 감독은 초현실주의자들의 '우미한 시체'를 이 작품 제작의 방법으로 삼았다고 밝혔지만, 호치민 루트를 따라 만난 사람들을 인터뷰하는 전개방식 자체는 초현실주의의 무의식적인 전략과는 거리가 멀다. 전쟁 당시 북베트남과 남베트남을 잇는 군수물자와 병력의 보급로 역할을 했으며, 미군의 공습 대상이기도 했던 거대한 규모의 길 위에서 응우옌 찡 티가 만난 사람들은 전쟁과 연관된 자신의 기억을 선뜻 꺼내어 들려준다. 트루옹손 참전용사의 공원묘지에 세워진 기념비를 보호하기 위해 그 옆에 저절로 신성한 나무가 생겨났다고 하는 묘지관리인의 이야기는, 햇볕 아래에서 클로즈업된 무명용사의 비석 한가운데 남은 검고 둥근 얼룩 이미지와 얼마간의 시차를 두고 등장한다. 길 위에서 만난 사람들의

기억을 바탕으로 감독은 베트남 전쟁의 정당성이나 정부의 전후 보상 문제, 검열이라는 사회·정치적 이슈와 관련하여 몇 가지 의문을 우회적이나 꽤나 명시적으로 제기한다. 요컨대 인물들을 둘러싼 풍경은 이런 방식으로 분명히 의미화되는 것이다.

2-2. 재현 불가능한 풍경과 응시의 문제

그녀의 필모그래피에는 재현 불가능한 심리적인 풍경을 묘사한 영화도 있다. 〈재녹화된 비디오테이프의 연대기〉보다 한 해 전에 제작된 〈조하큐〉(2012)는 2011년 동일본 대지진 직후에 일본을 방문하여 촬영한 감독의 주관적인 풍경스케치에 가깝다. 이 영화는 형식적으로 일본의 아악 및 전통 음악에서 유래한 '조하큐'라는 구성, 즉 초반엔 느리게 중반엔 빠르게 끝에 가서는 신속하게 끝내는 3형식을 취하고 있다. 응우옌 찡 티는 매 순간에 잠복해 있는 이 리듬을 체화한 후 '피사체를 온전하게 다 담아내겠다'거나 '어떤 메시지를 전달하겠다'는 소기의 목적 없이 속도감과 방향성의 측면에 초점을 두어 일본의 일상적인 장면들을 채집하고 편집하여 보여준다. 이 작업은 대형 재난이 발생한 직후 타국의 지하철에서 졸고 있는 사람들, 통유리 너머의 가게 점원, 경비원과 시선이 마주치는 순간 등을 '외부인'의 시점에서 카메라에 담아낸다. 이윽고 좁은 미닫이문이 계속 이어지는 길을 지나는 장면에서 극적인 음악이 흘러나오며 영화가 고조되지만, 이내 여러 사람의 다양한 방향의 응시가 다시 다른 리듬으로 전개되다가 끝이 난다.

〈풍경 시리즈 #1〉(2013) 속 스물 네 장의 슬라이드 사진 속에는 흡사 장군이나 지도자의 조각상처럼 한쪽 팔을 쭉 뻗어 어딘가를 가리키고 있는 사람들이 등장한다. 이들이 거의 일제히 검지를 들어 가리키는 대상은 사진 프레임 안의 특정 장소이기도 하고, 마지막엔 그 사진을

바라보고 있는 관객이기도 하지만, 저 너머에 있는 불분명한 무엇이며 프레임 바깥의 알 수 없는 지점이기도 하다. 그 제스처는 풍경 속에서 일종의 시각적인 방향성을 부여하지만, 결과적으로 그 분산된 방향이 모두 한 곳으로 수렴되지는 않는다. 이는 〈조하큐〉에 나오는 여러 인물의 시선과 마찬가지로 흩어져 있다. 짐작하건대, 티는 어느 순간부터 더 이상 이면의 이데올로기적 측면에만 초점을 맞춰 풍경을 읽으려 하지 않는 대신 풍경이 내포한 여러 층위의 문제들, 예컨대 응시나 카메라와 피사체의 거리의 문제에 보다 관심을 갖게 된 듯하다.

풍경에 관한 감독 자신의 태도가 가장 적확하게 드러나는 〈판두랑가에서 온 편지〉(2015)는 여성화자와 남성화자가 서로 편지를 주고받는 방식으로 진행되는 영화이다. 그 중 남성화자는 세부적인 것들, 행동, 인간의 감정보다는 풍경에 더 많은 관심이 간다고 말한다. 여기서 풍경은 여전히 사람들을 포함하거나 사람들과 동일시되기도 하는 개념으로, 이는 감독이 모계사회였던 참파의 후손 중 여인들의 초상을 보여주면서 그 여인들을 풍경이라 일컬은 데서도 확연히 드러난다. 이 영화 속 남성화자가 언급한 '풍경이론'에 따르면 우리가 매일 마주하는 모든 풍경은 어떤 권력구조를 내포하고 있다. 풍경에 내포된 권력관계와 이데올로기적인 측면을 논의하는 것은 냉전시대 제국주의적인 시선이 베트남 내의 풍경을 구성하고 풍경을 이해하는 데 영향을 미쳐 왔기 때문에 여전히 유효하다고 할 수 있다. 전쟁 중에 사람들은 공격과 경계, 침탈의 대상으로 주목받고 배경은 그 행위의 목적들을 위해서 분석 및 변경되곤 했기에, 그리고 비서구인을 대상으로 한 서구인의 재현방식에서 피사체가 카메라를 마주 보는 방식으로 묘사되곤 했기에, 응우옌 찡 티는 이와 다른 방식으로 풍경을 보고 재현하기 위해 오랜 시간 그곳 사람들과 관계를 맺으며 그 풍경을 찬찬히 응시하기 위해 노력했던 것일 테다. 앤디 워홀의 〈카메라 테스트〉 연작을

연상시키는 이 영화의 여러 초상 장면에서 카메라를 마주 보는 참파의 후손들, 즉 풍경과 감독 사이의 관계에서 어떤 위계가 쉬이 연상되지 않는 것도 역사를 '역사 안에서' 보고자 하는 응우옌 찡 티의 의지가 반영된 결과일 것이다. 두 화자로 대변되는 서로 다른 두 가지 재현 방식을 오가며 어느 한 편이 더욱 적절하다는 식의 결론을 암시하지 않은 채, '끝끝내 완벽히 들어맞지 않을 조각들의 직소퍼즐'을 마주하는 매개자로서 감독의 혼란을 고스란히 노출해 보이는 데 이 영화의 미덕이 있다.

한편, 정면 응시의 전략은 2010년 작업 〈부제가 붙지 않은(Unsubtitled)〉에서 자신의 존재를 드러내는 저항의 방편으로 활용된다. 한 작가(Lại Thị Diệu Hà)가 행한 베트남 최초의 파격적인 여성 누드 퍼포먼스를 이유로, 베트남 정부가 통제를 가했으며, 이로 인해 하노이에 위치한 나산 스튜디오(NhaSan Studio)의 모든 전시가 일순간 중단되는 상황에 이른다. 이에 대한 반응으로 응우옌 찡 티는 해당 공간의 작가들이 정면으로 카메라를 응시하며 무언가를 먹는 장면을 촬영한 후 그들 각자의 실제 체형에 따라 제작된 패널 위로 그 영상을 투사한다. 배경에는 그 퍼포먼스를 부정적으로 다룬 매체의 보도가 흐른다. 환영처럼 공간을 점유한 사람들이 자신이 먹은 음식의 이름을 댄 뒤 자신의 이름을 말하는 이 작업은 별다른 설명이 필요 없다. 티 감독은 여기서 먹는 행위를 통해 예술가와 일반 대중 사이의 간극과 베트남에 팽배한 검열과 위협에 대한 입장을 드러낸다.

2-3. 저항 전략으로서의 자리바꿈

또한 비디오설치작업 〈Que Faire〉(2012)에서 감독은 문제시되었던 여성작가의 누드 대신 남성의 누드를 놓는 방식을 취한다. 이러한 자리바꿈은 〈11명의 남자〉(2016)에서도 행해진다. 이 작업에서 응우옌

찡 티는 카프카의 『열한 명의 아들』의 텍스트를 차용하되 그 소설 속 아버지와 아들의 관계를 여자와 남자의 관계로 치환한다. 아버지의 입장에서 열한 명의 아들을 평가, 묘사하는 원작과는 달리 〈11명의 남자〉에서는 각 남자의 면모가 신랄한 평가의 대상이 된다. 예컨대 그녀의 남자들은 순진하거나 짝눈을 가졌거나 변변치 않거나 끊임없이 공허한 말을 내뱉거나 자주 슬픔에 잠기거나 하는 식이다. 일반적으로 여성의 외모나 됨됨이를 자주 평가대상으로 삼는 것과 반대로 이 영화는 여성화자가 남성의 외모와 자질을 어떻게 결함으로 여기는지 혹은 드물게 마음에 들어 하는지를 이야기함으로써 기존의 차별을 역으로 상기시킨다. 그녀의 남성편력은, 유약한 열한 번째 남자의 갑작스런 교통사고로 비극적으로 끝나는데, 이는 이전의 파괴에 대한 암시들로 어느 정도 예견되었던 것이다. 베트남 내 사회적으로 억압받는 여성의 지위를 고려한다면, 이 '멀리 앞도 내다보지 못하는' '사소한 정신적 불균형'을 가진 남자들에 대한 날이 선 평가는 일종의 저항이라 할 수 있다.

요컨대, 전경과 후경이 자리를 바꾸고, 권위로 대변되는 아버지의 자리에 여성을 위치시키며 과거를 소환하여 현재의 자리에 놓음으로써 응우옌 찡 티는 관객이 다른 사람의 입장에서 어떤 사안을 이해해볼 수 있도록 돕는 것이다. 예를 들어 1950년대 베트남의 문학운동(Nhan Van-Giai Pham)에 가담하여 혹독하게 탄압받았던 작가와 예술가에 관한 다큐멘터리 영화를 제작함으로써 티는 현재까지 만연한 베트남의 검열과 억압을 이해하고 해결하려 하는 것이다. 언젠가 응우옌 찡 티와 메일을 주고받으면서 당시 연구자가 독립기획자로 일하며 겪었던 검열의 부조리함을 실토했던 적이 있는데, 그 때 그녀는 이렇게 답했다. 어쩌면 우리는 항상 한 발짝 물러서서, 자신이 운동가가 되려고 하는 것인지 아니면 예술가가 되고자 하는 것인지를 자문해봐야

하는 건지도 모르겠다고. 이 질문을 몇 달간 품은 후에 연구자가 내린 결론은, 어차피 예술가와 운동가라는 서로 다른 실체가 있는 것이 아니며 각각의 경계가 공고한 것이 아니라면 그 둘의 자리를 서로 바꿔보거나 그 둘 사이 어느 지점에 머물며 또 다른 질문을 던져봐야겠다는 것이다. 응우옌 찡 티 자신이 부조리에 대항하는 정치적 성격의 다큐멘터리와 설치작업을 선보이면서 그랬던 것처럼. 이 익숙한 저항의 방식이 때로는 더욱 익숙한 성취를 해내기도 하는데, 그것이 너무도 익숙하고 당연한 나머지 무척 새로운 것처럼 보이기도 한다. 아마도 그 이유는 빼앗긴 것, 잃었던 것들을 되찾기까지의 과정이 대체로 길고 지난하기 때문일 것이다.

3. 존 토레스의 영화와 복화술: 〈후렴은 노래 속의 혁명처럼 일어난다〉(2010)와 〈이상한 루카스〉(2013)를 중심으로

3-1. 포개어지는 두 세계

자신을 송두리째 잃고 싶다는 욕망, 언어가 발명되기 이전의 세계를 알고 싶다는 욕망이 한 감독을 낯선 섬으로 이끈다. 그 혼란 속에서 그는 자신의 토대를 자기 외부에서 찾는다. 내면의 감정적 동요에 기대기보다는 외부에 놓인 공고한 무엇에 기댈 때야말로 우리가 우리 자신을 보다 명료하고 일관되게 서술할 수 있을 테니. 하지만 그가 기대고자 마음먹은 세계는 여러 형태와 움직임과 이야기로 가득하다. 자신 앞에 놓인 경이로움 앞에서 그는 얼마간 기꺼이 자신을 잃어버리기로 한다. 예컨대 〈이상한 루카스〉에서 눈앞의 나무들이 바람에 일렁이는 순간 자기 안의 무언가도 같이 흔들리는 식이다. 그의 마음 못지않게 그를 둘러싸고 있는 세계 또한 명료하지 않고 일관되지 않은 것이다. 이러한 상황에서 기존에 자신을 구성하고 있던 언어, 그 언어가

내포한 또 다른 세계의 구조를 끝끝내 저버릴 수 없었던 그는 결국 그 두 세계를 포개어버린다. 〈후렴은 노래 속의 혁명처럼 일어난다〉에서는 그렇게 한 세계가 다른 세계를, 한 언어가 다른 언어를 외투를 입듯이 덮어 입는다. 그 모든 소리와 움직임 위에 감독의 내면을 구축하는 세계로서의 언어가 자막으로 놓이는 것이다.

이로 미루어 보건대 〈후렴은 노래 속의 혁명처럼 일어난다〉는 세계를 있는 그대로 이해할 수 없는 인간의 인지과정의 한계를 전제로 하고 있는 것 같다. 우리는 낯선 곳에서 만연한 무의미를 오래 견디지 못하고 자신이 이미 알고 있는 세계를 동원하여 어떤 의미를 찾으려 하는 것이다. 영화에서 여주인공 사라가 어떤 이들에게는 정령으로 또는 자신의 죽은 딸처럼 여겨지는 것처럼 말이다. 존 토레스가 체화한 감각과 기억을 동원하여 귐발 섬을 이해하려는 시도는 그러므로 애초부터 부정확하고 어딘지 모르게 의심스럽다. 이는 세계의 객관적 재현에 대한 믿음을 가졌던 전통적 다큐멘터리와 대조된다. 또한 차용의 방법을 적극적으로 활용하여 자신의 주관보다는 그 주관을 필터로 거른 세계를 살펴보려 한다는 점에서 주관적 성찰을 담은 여느 사적 다큐멘터리들과도 구분된다. 또 스크립트를 바탕으로 상황에 적극적으로 개입하고 변수를 통제하려 하는 극영화 감독의 태도와도 다르다. 토레스는 그저 사금을 채취하듯이 집중해서 혹은 때때로 별다른 주의를 기울이지 않고 자신의 주관을 개울가에 던져 놓고 기다리는 식으로 이 영화를 만들었다. 그리고 그 주관을 거쳐 남은 잔여는 감독이 어떤 것에 이끌리는지, 어떠한 방식으로 세계를 이해하는지, 말하자면 그의 인지과정 중에 어떠한 경향성이 있는지 정도를 보여줄 뿐, 외부 세계 자체가 어떠한지 혹은 감독 자신의 내적 정체성 자체가 어떠한지에 관해서 이야기하지는 않는다.

3-2. 욕망의 매개로서의 여성과 히스테리

〈후렴은 노래 속의 혁명처럼 일어난다〉와 마찬가지로 〈이상한 루카스〉도 자신의 감각기관과 기억을 거쳐 인지된 세계를 보여준다. 그리고 이때 매개가 되는 것이 욕망이다. 〈이상한 루카스〉의 도입부에는 멜라니 모란의 자위 장면을 담은 과다 노출된 비디오테이프의 도입부가 나온다. 이때 화면 밖 한 여자의 목소리가, 이 영화의 중간에 한 여배우가 나올 것이고 루카스는 아버지를 이해하게 될 것이라는 이야기를 들려준다. 다른 여자와 살림을 차리기 위해 어느 날 자신과 어머니를 저버리고 떠나는 아버지는, 루카스에게 혹은 감독 자신에게 이해할 수 없는, 이해하고 싶지 않은 낯선 세계다. 하지만 이 불가해한 세계를 루카스가 이해하는 데에는 성적 욕망이 매개가 된다. 이 영화 속에 삽입된 파운드 푸티지들 속 다분한 성적 암시와 영화가 끝날 때쯤 나오는 루카스의 자위 장면도 이 점을 우회적으로 보여준다. 욕망으로 대변되는 아버지는 또 다른 의미로, 루카스가 자신을 동일시하고자 하는 상징질서이기도 하다. 강가에는 멜라니 모란의 비디오테이프가 버려져 있고 루카스는 그 테이프를 발견한다. 이 영화 초반에 아버지는 떠나기 전 한밤중에 자신을 필리핀 신화 속에 등장하는 반인반마 형상의 '틱발랑'이라 고백하는데, 영화 속에서 자신을 그 틱발랑과 동일시하는 이가 바로 아들인 루카스이다. 그리고 욕망을 매개로 한 이 세계 속에서 상이한 두 대상인 루카스와 아버지, 말과 사람, 멜라니 모란과 조각상은 서로 몸을 포갠다.

〈이상한 루카스〉에서 여성인물은 주로 남자들이 훔쳐보거나 떠나는 어떤 피동적인 대상으로 등장한다. 특히 루카스의 어머니는 이 영화의 전반에 걸쳐서 정주하는, 반쯤 정신이 나간(in a daze) 모습으로 나온다. 멜라니 모란이 유혹하는 자로서 비디오테이프 속에 등장하긴 하지만, 이 비디오에서 그녀는 기존의 포르노그라피의 문법을 따라 카

메라를, 즉 화면 밖 남성의 시선을 응시하면서 연극적인 자위행위를 보여줄 뿐이다. 영화 속 삽입된 이전 필리핀 영화의 푸티지 속에서도 한 젊은 여인이 야외에서 몸을 씻는 장면을 거리를 두고 훔쳐보는 흥분한 네댓 명의 남자가 나오며, 그 중간에 발기한 남근을 상기시키는 게임도구를 흔드는 장면이 노골적으로 들어가 있다. 하지만 여인은 그들의 시선의 대상 이외의 역할을 하지 않는다. 강가에 여럿 등장하는 어린 소녀들의 모습들 역시나 치명적인 여성상과는 거리가 멀다. 그들은 애인이 자신을 떠난 후 가슴의 크기가 줄어들기를 바라는 다소 무기력한 모습으로 나타난다. 아버지가 자신의 애인과 떠나버리는 바람에 루카스와 그의 어머니가 상처를 입긴 하지만, 아버지의 여인으로 인해 아버지-아들의 어떤 공고한 구조에 균열까지는 일지 않은 듯 보인다.

반면 〈후렴은 노래 속의 혁명처럼 일어난다〉의 사라는 동적이다. 그녀는 꿈속에서 본 자신의 사랑, 에밀리오를 계속해서 찾아다니기 때문이다. 하지만 꿈에서 본 바로 그 상대를 만날 가능성이 희박하기에, 사라의 욕망은 충족되지 않고 지연된다. 주체에 의해 명료하게 발화될 수 없는 욕망이자 끝없이 대체되는 이 욕망은 히스테리적이다. 특히 영화의 후반부에서 사라가 남성 친구에게 들려주는, 자궁이 날아다니다 나무에 걸리는 이야기는, 과거에 히스테리를 이동하는 자궁으로 설명하려 했던 사실을 상기시킨다. 기원전 이천 년 무렵으로 추정되는 이집트의 파피루스에는 자궁이 몸 전체를 떠돌아다닌다는 기록이 있다고 한다. 이 기록에 따르면 자궁은 충분히 물을 대주지 않으면 메마르고 건조해지기에 성난 자궁이 제자리에 머물러 있도록 결혼을 장려했다고 한다. 플라톤의 『티마이오스』에서 자궁은 아이를 낳기를 갈망하는 동물로, 온몸을 돌아다니다가 기도를 가로막아 호흡기 장애를 초

래하기도 하는 것으로 나타난다.[6] 여느 히스테리 환자들이 자신의 몸을 두고 허구나 환상을 만들어내고 연극적으로 행동하는 것처럼 사라 역시 존 토레스의 영화 속에서 자신이 보여주고자 하는 누군가를 연기하면서 은밀하고 억압된 자신의 소망을 드러낸다.

그러나 이 두 편의 영화에서 존 토레스가 피동적이거나 히스테리를 겪고 있지만 치명적이지는 않은 여성인물을 통해서 어떤 식으로든 가부장적 질서를 강화하려 했다고 보기에는 무리가 있다. 사라가 감독의 카메라 앞에 보이듯 감독 역시 사라 앞에 보인다. 생활과 연기의 경계가 모호한 사라의 행동을 통해서 토레스는 자신의 의사를 다른 이들에게 전달할 수밖에 없었다. 언뜻 〈후렴은 노래 속의 혁명처럼 일어난다〉를 여배우의 말을 소거하고 그 위에 감독 자신의 말을 덮어쓴 영화라고도 볼 수 있지만, 제작과정을 고려한다면 이 영화는 실상 사라에 의해 매개된, 사라가 이끌어가는 세계에 대해 감독이 달아 놓은 각주 같은 것이라고도 볼 수 있다. 다른 말로는, 무대 위에서 서로를 마주한 이들이 어떤 식으로든 서로에게 반응한 결과로서 두 가지 다른 이야기 모두를 상연하고 있다고도 할 수 있을 것이다.

그렇다면 존 토레스의 〈후렴은 노래 속의 혁명처럼 일어난다〉와 〈이상한 루카스〉를 '이해'라는 단어의 용법에 대한 탐구라고도 일컬을 수 있을 것이다. 상호 관계를 맺으며 진행하는 언어게임 속에서 우리는 어느 정도까지의 오해를 '이해'라고 여길 수 있을까. 당신은 연기를 하고 있고 나는 그 연기를 통해서 말을 하는, 진리치가 불분명한 상황 속에서 우리는 무엇을 긍정하고 무엇을 부정하게 될까. 존 토레스는 사춘기 소년처럼 골똘히 의문을 품은 채로 그 답이 시간의 강물 사이로 걸러지기를 가만 가만 기다리는 중이다.

---

6) 임옥희, 앞의 책, pp. 97-98.

4. 전지인의 〈하모니 디렉토리〉(2016)와 세 가지 시적 저항의 전략: 생성 중인 관계적 개념으로서의 여성을 위하여

전지인의 영상작업 〈하모니 디렉토리(Harmony Directory)〉(2016)는 앞서 논의한 시적 저항의 방식이 모두 드러나는 작업이라 할 수 있다. 요컨대 이 작업은 상이한 이미지를 결합하기(타이키 삭피싯), 풍경 속에 함축된 권력관계를 비롯한 다층적 궤적을 읽기(응우옌 찡 티), 그리고 서로 다른 두 세계를 포개어 동시에 발화하기(존 토레스)를 동시에 시도하고 있다. 전지인은 최근 한국에서 제기되는 '여성혐오' 문제와 관련하여 통찰을 제공할 수 있을 만한 국내의 풍경과 여성에 관한 여러 나라의 속담을 병치하여 보여준다. 풍경에 등장하는 대상의 이미지는 젠더 차이를 근거로 낯설지 않게 분류되고, 속담 속 은유는 오랜 기간 여성을 무엇과 등치하여 이해했는지를 보여준다. 더 나아가, 속담 속의 '여자'가 있는 자리에 '너'를 전치함으로써 여성에게 주어진 고정된 정체성을 부정하고 영상을 보는 관객을 그 문장의 구조 속에 끌어들인다. 이 풍경과 여러 관용구는 자연을 큰 비중으로 다루며 표면적으로는 이미 있는 자연스러운 것, 필연적인 것과 조화에 관한 이야기를 하고 있는 듯 보이지만 가만 들여다보면 실상은 지극한 부조화에 관한 서술에 다름 아니다.

4-1. 〈하모니 디렉토리〉 속 여성에 관한 은유들

4-1-1. 공간과 여성: 지도학적 수사

〈하모니 디렉토리〉가 공간을 어떻게 이해하고 다루는지는 작업의 분할된 화면에서 읽을 수 있다. 이 작업 속 풍경은 황금비율로 잘려져 서로 분리된 채 화면의 양편에서 보여진다. 그리하여 화면 중앙에는 검정색의 빈 공간이 생긴다. 이렇게 구획된 분절적인 화면 속에는 공간을 체계적으로 분류하고 그것을 평면적으로 시각화 및 재현하려는

'권력의 기술'을 엿볼 수 있다. 지도는 세계의 지리를 납작하고 고정되어 있으며 구획되어 나눠가질 수 있을 만한 어떤 대상처럼, 사람과 현상을 담고 있는 안정적인 그릇처럼 재현하는데, 지리학자 도린 매시(Doreen Massey)는 이러한 공간개념을 비판한 바 있다.[7] 이는 식민지였던 아프리카를 직선으로 구획했던 제국주의적 욕망을 상기시킨다. 그리고 이러한 욕망은 '처녀지'라는 단어에서 엿볼 수 있듯이 여성적 이미지와 손쉽게 결합한다.

이러한 지도학적 수사는 〈하모니 디렉토리〉 속 여성에 대한 비유로 등장하는 '다리'를 통해서도 엿볼 수 있다. '여자는 다리와 같아 누구나 그 위를 걸을 수 있다'라는 속담 속에서 여성에 대한 직유로 등장하는 '다리'는 누구나 걸어 다닐 수 있고 구획이 뚜렷한 고정된 대상이다. 동적인 남성과 대비하여 여성을 정적인 것으로 간주하는 이러한 경향성은 실상 여성의 동적인 측면들을 의도적으로 축출하고, 정적인 정체성을 부여해 구획하고 통제하려는 시도라고 할 수 있다. 이런 면은 여성의 이동 제한을 명시하는, 일종의 따라야 할 규율로서 주어지는 다음의 속담에서도 드러난다. '여자가 가는 길은 오븐에서 문지방까지 1미터다.' '아내와 사냥개에게 긴 밧줄을 걸지만 오래지 않아 집 밖으로 나가고 만다.' '여자는 결혼식 날과 죽는 날을 제외하고 두 번 이상 집을 나가서는 안 된다.'

또한 식민 정복의 욕망은 곧 자연 정복이라는 또 다른 근대적 욕망과도 궤를 같이 한다. 〈하모니 디렉토리〉에 등장하는 꽃과 나무, 숲속의 메아리와 무지개 등 자연을 지칭하는 단어와 여성이 등치되는 것처럼, 이는 곧 여성을 혹은 여성적인 것을 정복의 대상으로 삼는 젠더 간 권력관계를 암시하는 것이라 볼 수 있다. 실제로 자연은 예측하

7) Doreen Massey, *For Space*, London: Sage, 2005, p. 26.

기 어렵고 매초마다 변화하며 때론 두려움을 야기하는 광범위한 대상임에도, 분류되고 이해될 수 있는 방식으로 길들여진 한정된 '자연'의 프레임을 언어에서 반복 사용하고 이를 통해 젠더 간의 권력관계를 은유적으로 재생산하고 강화하는 것은 문제시할 필요가 있다.[8)]

최근의 '문화예술계 성폭력/성추행' 관련 발화 중 사진계의 사례에서 한 남자가 미성년의 알몸을 촬영하고, 이후에도 재차 그녀의 몸을 촬영하기 위해 옷을 벗을 것을 강요하는 과정에서 '알몸도 자연인데'라고 말한 바 있다.[9)] 여성의 몸과 연관하여 한정된 의미로 이해된 '자연'을, 그 '자연' 외부의 남성 관찰자가 통제를 가해 얻어내고자 하는 시도를 여기서도 확인할 수 있다. 그런데 자연이라고 해서 어떤 통제의 정당성을 이끌어내는 것은 아니다. 그 작가는 수많은 자연의 의미 중에서 왜 여성의 신체로 한정된 '자연'만 자신의 의도대로 연출하기 위해서 그토록 애썼을까. 여태까지 지속적이고 반복적으로 여성의 누드가 재현의 대상으로 예술작품 속에서 생산 및 재생산되어 왔다는 점과, 존 버거가 『본다는 것의 의미』(동문선, 2000)에서 기존 미술사에서 생산된 여성의 누드에 남성적인 권력의 시각이 내포되어 있다고 했던 점을 종합해 보면 그 질문에 대한 답은 퍽 분명하다.

4-1-2. 좋은 빵을 굽는 오븐: 재생산의 수단

'좋은 오븐이 좋은 빵을 굽는다', '그리하여 그 나무는 계속 아낌없이 열매를 제공하고 있다.' 〈하모니 디렉토리〉 속 이 속담들은 자궁을,

8) 여성과 자연을 등치시킨 문헌들은 많지만, 그중 18세기 영국 풍경론에서 이 둘의 관계를 논한 자료로는 다음과 같은 것들이 있다. Carole Fabricant, "The Aesthetics and Politics of Landscape in the Eighteenth Century' , Ralph Cohen (ed.), *Studies in Eighteenth Century British Art and Aesthetics* (u. of California p., 1985), 49-81, esp. 59.

9) '문화예술계 성폭력/성추행' 관련 발화 (https://www.evernote.com/shard/s740/sh/26f817a4-c19c-41e6-914c-da222be9d96b/1e4d02369cb7cf4184228542687581e6) (검색일: 2016. 12. 3.)

그리하여 여성의 재생산적 기능을 강조하고 있다. 즉 좋은 빵을 굽는 좋은 오븐, 아낌없이 '열매'를 제공하는 나무는 모두 자식을 낳을 수 있는 여성의 속성에 초점을 맞춘 표현이라고 할 수 있다. 남성과 구별되는 이 생물학적인 특성, 열매를 아낌없이 제공할 수 있는 자양분으로서의 자궁은 여전히 어떤 고정된 대상으로 간주되는 것이다. 앞 장에서 논의한 지도학적인 수사와 같은 맥락으로 자궁의 비유도 평면적이고 고정된 정체성이 외부에서 덧입혀지는 방식으로 재생산된다. 이는 여성의 몸 중 특정 부위만을 부각함으로써 자식을 낳는 '기능' 이외의 다른 역할을 의식적으로 흐리게 하고, 그 몸의 '쓰임새'에 주목하게 만든다.[10] 그리고 몸의 특정 부위가 갖는 생물학적 특성과 쓰임새를 강조하는 것은, 그 한정된 신체적 부위로 한 인격을 환원해서 보도록 유도하며, 동성애자, 양성의 성기를 동시에 갖고 태어난 사람들의 삶 등 다른 방식의 삶을 긍정하기 어렵게 만들기도 한다.

'엮는자'라는 계정을 운영하는 한 여성작가는 술자리에서 술을 마시지 않겠다고 한 자신에게 L이라는 청년작가가 "임신했냐?"고 물었던 일화를 이야기한다.[11] 술을 마시지 않겠다는 간략하고 분명한 의사표현에 대해 '왜 못 마시냐고 이유를 묻기도 전에' 임신했는지를 묻는 것은 그가 여성을 자궁이라는 생식기로 환원해서 이해하는 프레임에 익숙해져 있기 때문이다. 그 여성작가가 이런 반응에 수치스러움을 느낀 이유도 자신을 구성하는 많은 면들이 자신의 의사와는 무관하게 소거되고, '진정한 친구로 생각되고 싶은 사람'에 의해 성행위와

10) 2016년 12월 29일, 행정자치부가 공개한 '대한민국 출산지도'에는 저출산 문제를 해결하기 위한 방안으로, 성별과 나이를 기준으로 집계한 가임기 여성의 수를 각 지자체별로 보여주었다. 이는 여성의 '자궁'을 국가의 통제하에 둘 수 있는 일종의 공공재로서 간주하는 것이라는 강한 비판을 받았으며, 이에 행정자치부는 해당 페이지를 폐쇄한 바 있다.

11) '문화예술계 성폭력/성추행' 관련 발화 (https://docs.google.com/document/d/1v_rvWlqzca7jESFpcgcA8KrC3_a4O83_uCEv0pVRzU8/edit)(검색일: 2016. 12. 3.)

재생산의 쓰임새를 가진 생식기로 환원해서 이해되는 그 상황에 불편함과 부당함을 느꼈기 때문일 것이다.

4-1-3. 던져지는 낡은 그물과 여성: 한정된 재화

위의 단락에서 언급한 여성의 재생산적 기능은 그러나 한정적인 것이다. '그물이 낡으면 해안에 던져지고 만다.' '여자의 아름다움, 숲 속의 메아리, 무지개는 금세 사라진다.' 이는 여성성을 소진될 수 있는, 닳아 없어지는 한정된 재화로 상상하는 것으로, 여성을 무조건적인 환대의 대상이 아니라 사용가치에 따라 조건부의 환대를 받는 물질과 같은 것으로 상상하는 것이다. 이러한 조건부의 화법은 인간 일반 안에 여성이 누락될 수 있도록 기능한다. 말하자면 인간 일반에게 보편적으로 적용되는 권리와 가치마저 신자유주의 시장질서 속 여성에게 조건부로 주어진다는 것이다. 여성은 젊을수록, '돌멩이도 깨뜨릴 수 있을' 만큼 '달콤한 말'을 할수록, 예쁠수록 사용가치가 높아진다는 가정은, 매매춘과 결혼정보회사뿐 아니라 그 바깥의 사회에서도 통용되고 있는 것이 사실이다. 이는 남성 또는 남성적 질서가 젊음과 아름다움을 여성의 사용가치로 간주하기 때문에 가능하다. 주목할 점은 그 사용가치에 의해 여성들 사이에 위계가 설정되며, 이 위계의 이면에 있는 여성의 역할로 간주되는 가사노동을 포함한 여성의 노동의 비중은 간과되곤 한다는 것이다. 여기서 앞서 언급한 지도학적 수사를 다시금 적용해볼 수 있다. 뚜렷한 경계를 가진 한정된 정체성을 가진 개념으로 여성의 범위를 한정해 놓은 다음, 여성들 사이에도 일정한 기준을 통해 체계적으로 구획과 위계를 만듦으로써, 그리고 여성 자신도 그러한 사용가치를 갖기 위해 주어진 위계를 내면화함으로써, 여성이라는 장소는 외부세계에 열린 역동적인 곳이 아닌 고정적이고 안정적인 장소로 전락한다.

'문화예술계 성폭력' 관련 발화들에서 미성년자를 대상으로 한 성폭력도 적지 않게 등장했다. 남성 혹은 남성적 질서에 의해 설정된 여성의 사용가치 위계에서 나이 어린 여성이 더 우위를 점하기 때문일 것이다. 소설가 박범신이 '어린 은교', '젊은 은교', '늙은 은교', '먹지도 못할' '약병아리'라고 자신 앞에 앉은 여성들을 구분하여 불렀던 것[12] 역시 이와 같은 맥락에서 이해할 수 있다. 이처럼 남성의 쾌를 위한 수단으로 여성의 몸을, 남성을 위한 일종의 용역을 제공하는 자로서 여성을 이해하는 것은 남녀 관계 혹은 여타의 성애적 관계 속에서 상호적인 측면을 상상하기 어렵게 하는 한 요인이다.

4-2. 전치

4-2-1. 인칭의 전환

위에서 언급한 고정된, 관용구 속 은유를 반복하지 않기 위해 전지인이 택한 방법은 문장 속 '여자'의 자리에 '너'라는 지칭적 단어를 넣는 것이다. 이는 비트겐슈타인이 『철학적 탐구』에서 말한 '언어게임'을 상기시킨다. 비트겐슈타인은 각 기표에 대응하는 고정된 지시체가 있다거나, 의미론적인 본질 또는 실체가 있다는 관점에 반대하면서, 화용론적인 측면에서 상호간의 합의 하에 정한 언어게임의 규칙이 있다고 말한 바 있다. 예컨대 '컵'이라는 낱말에 해당하는 본질적 실체로서의 컵의 관념이 있는 것이 아니라, '컵'이라는 낱말의 쓰임에 따라서, 가령, 컵을 절실히 필요로 하는 사람에게 어떤 컵을 준다면 그 대상의 의미가 '선의지의 표명'이 될 수도 있는 것과 같다. '여성'이라는 기표에 상응하는 기의는 다양한 시공간적 문맥에 의존하고 있으며

12) 하성태, 「젊은 은교, 늙은 은교라니... 어디 '박범신' 뿐일까: 각 업계 '#성폭력' 고발 해시태그 운동이 유의미한 이유」, 『오마이뉴스』, 2016. 10. 22. (http://www.ohmynews.com/NWS_Web/View/at_pg.aspx?CNTN_CD=A0002253570)(검색일: 2016. 12. 3.)

그런 이유로 다층적이고 유동적인 것이다. 이에 '여성'이라는 기표가 의미하는 바는 '나'일 수도 있고 '너'일 수도 있고 '우리'일 수도 있다. 한 항이 다른 항과 맺는 관계를 일관되고 고정된 것으로 보지 않는다는 점에서 전지인이 행한 이러한 전치는, 다른 이야기를 가능하게 한다.

'여자'가 '너'로 변환될 때, 관객인 우리는 비로소 성별 구분에 따르지 않고도 그 문장의 구조 속에, 그러니까 그 문장이 내포하고 있는 세계의 구조 속에 내던져지게 된다. '여자'가 '너'로 변환됨으로써 그 자리에는 조건부로 인정되는, 사용가치가 부각되는 그런 존재가 아니라 인간 일반에 속한 개별자들이 호명되는 것이다. 이를 통해 〈하모니 디렉토리〉는 젠더로 인한 기존의 낙차를 아예 없었던 일처럼 지우지 않으면서도, 그 위계 구도의 하층부에 남성 및 남성적 질서도 올 수 있음을 깨닫게 한다. 이렇게 젠더 간에 존재하는 권력구조에서 각 항이 위치를 바꿀 수 있는, 유동적이고 상호 관계에 기반을 둔 것임을 상기시킴으로써 기존의 위계에 균열을 가하는 것이야말로 이 작업이 채택한 주요한 저항 전략이라 할 수 있을 것이다.

4-2-2. 풍경-텍스트의 병치와 풍경 간의 전치

〈하모니 디렉토리〉에 등장하는 풍경 중에는 국내에서 흔히 볼 수 있는 익숙한 자연의 풍경이 많다. 이 국내의 자연 풍경들이 다른 국가에서 생성된 속담과 병치될 때 우리는 그 속담의 함의가 비단 그 국가에서뿐 아니라 우리나라에서도 통용될 수 있는 것임을, 그리고 서로 공유하는 공통된 혹은 유사한 문제가 있음을 확인할 수 있다. 다른 국가의 속담은 그 속담이 만들어진 특정 사회의 관계들과 배경들이 축적되어 반영되어 있으면서도, 그와는 다른 사회 속에서도 어떤 의미를 가질 수 있다. 이는 사전적으로 같은 뜻으로 사용되는 서로 다른 두 단어이더라도 그 단어가 사용되는 그 사회의 고유한 맥락에 따라서 서

로 다른 다양한 함의를 가지는데, 전지인은 그 단어가 사용되는 두 맥락을 자리바꿈으로써 그 의미의 고유성을 변동 가능한 것, 상호적인 것으로 만든다. 이를 통해 〈하모니 디렉토리〉는 지리적으로 구분된 두 지역이 상호 연결될 수 있는 가능성을 내포한 공간임을 보여준다.

결론적으로 이 글은 전지인의 〈하모니 디렉토리〉를 살펴보면서 '여자'라는 단어가 사용되는 방식을 '공간' 개념이 사용되는 방식과 같이 유비적으로 이해해보는 시도라고 할 수 있다. 도린 매시는 시간-공간이라는 이분법 속에서, 공간을 '시간적인 것을 담는 방식', '안정화', '재현'이라고 간주하는 기존의 철학적 입장들에 이의를 제기하는데, 이와 같이 전지인은 여성-남성이라는 이분법 속에서 남성에게 정복의 대상이나 재생산을 보조하는 자, 사용가치를 갖는 자로 피동적으로 이해되는 여성이라는 고정된 정체성에 문제를 제기한다. 여성이라는 단어의 함의, 즉 여성의 정체성은 관계 속에서, 개별행위자들의 관계에 의해 언제나 생성 중인 것이며, 시공간적 문맥 속에서 다층적인 궤적을 가진 것이다. 고성(古城)을 보며 이전의 식민주의적 역사를 함께 떠올리는 것처럼, 우리는 오래 지속된 여러 나라의 속담을 보면서 젠더간 위계관계를 같이 읽어낼 수 있다. 여자라는 개념을 고정되고 평면적인 것으로 이해하는 것을 경계하면서 전지인은 여러 관용구 속 '여자'를 '너'로 전치하며 각 단어가 가진 특정한 사회적 문맥을 자리바꾼다. 이러한 자리바꿈은 〈하모니 디렉토리〉가 보여주는 주목할 만한 저항의 전략이라고 할 수 있을 것이다.

Ⅲ. 나가며

우리는 단어와 단어 사이, 이미지와 이미지 사이, 풍경의 내부 등 서

로 다른 발화 및 표현 사이에서, 또는 재현된 풍경의 내부에서 대상 간의 관계를 이루는 다양한 시공간적인 층위를 다시 살펴봄으로써 필연적 혹은 결정론적이지 않은 세계를 상상할 수 있는 틈을 발견할 수 있다. 상이한 대상 간의 유사성을 바탕으로 관계 맺기를 시도하는 은유의 방법은, 언어의 의미생성 과정 중에 일방적이지 않은 상호 관계를 전제로 함을 드러낸다는 점에서 주목할 만하다. 자칭 페미니스트이자 성폭력 가해자로 지목된 모 큐레이터의 사과문에서도 명시적으로 언급하고 있는 것처럼 폭력은 '제가 함부로 내린 유리한 해석'으로 인해, 다시 말해 일방적인 의미 생성구조를 상정함으로써 발생하고, 반복된다. 결국에는 상호 관계의 문제인 것이다. 우리에게는 고정적인 것으로 간주되는 어떤 의미구조나 연결들을 각자가 부정할 권리, 다른 이야기를 상상하고 발화할 권리가 있다. 부정이 오히려 부정하려는 바로 그 대상을 본질적인 것, 공고한 것처럼 만드는 것처럼 오해되는 상황 속에서, 은유는 '아니다'라고 말하는 것과 동시에 행할 수 있는 저항의 전략 중 하나일 것이다.

■ 참고문헌

단행본

김현경, 『사람, 장소, 환대』, 문학과지성사, 2015.

니라 유발-데이비스, 박혜란 옮김, 『젠더와 민족』, 그린비, 2012.

레이코프, 존슨, 노양진, 나익주 역, 『삶으로서의 은유』, 박이정, 2006.

루드비히 비트겐슈타인, 이승종 역, 『철학적 탐구』, 아카넷, 2016.

아리스토텔레스, 천병희 역, 『시학』, 문예출판사, 2014.

여성문화이론연구소 정신분석세미나팀, 『페미니즘과 정신분석』, 여이연, 2003.

우에노 치즈코, 나일등 역, 『여성 혐오를 혐오한다』, 은행나무, 2012.

임옥희, 「히스테리: 여성의 육체언어/권력/욕망」, 『페미니즘과 정신분석』, 여이연, 2003.

프리드리히 니체, 박찬국 역, 『우상의 황혼』, 아카넷, 2015.

Massey, Doreen, *For Space*, Sage, 2005.

논문

강내희, 「은유와 담론의 정치학, 또는 인지과학과 탈구조주의의 접점을 찾아서」, 『문화과학』, 문화과학사, 제64호, 2010.

박경환, 「대안 정치를 위한 공간적 상상의 재고: Doreen Massy(1944~2016)의 『공간을 위하여』(2005)에 대한 논평」, 『한국도시지리학회지』, 한국도시지리학회, 제19권 제1호, 2016.

기사 및 기타

박정환, 「'성추문' 함영준 세 번째 사과…피해자에 명예훼손 거론 않는다」, 『뉴스1』, 2016. 10. 24. (http://news1.kr/articles/?2811062)(검색일: 2016. 12. 4.)

하성태, 「젊은 은교, 늙은 은교라니... 어디 '박범신' 뿐일까: 각 업계 '#성폭력' 고발 해시태그 운동이 유의미한 이유」, 『오마이뉴스』, 2016. 10. 22. (http://www.ohmynews.com/NWS_Web/View/at_pg.aspx?CNTN_

CD=A0002253570)(검색일: 2016. 12. 3.)
계원예대 성폭력·여성혐오 아카이빙 트위터 (https://twitter.com/kuad_achive) (검색일: 2016. 12. 4.)
'문화예술계 성폭력/성추행' 관련 발화 1. (https://www.evernote.com/shard/s740/sh/26f817a4-c19c-41e6-914c-da222be9d96b/1e4d02369cb7cf4184228542687581e6)(검색일: 2016. 12. 3.)
'문화예술계 성폭력/성추행' 관련 발화 2. (https://docs.google.com/document/d/1v_rvWlqzca7jESFpcgcA8KrC3_a4O83_uCEv0pVRzU8/edit)(검색일: 2016. 12. 3.)
「트위터리안 무인기의 성폭력 가해 사실들을 고발합니다」(https://docs.google.com/document/d/1Q5wSdEclKEWy0sqLbBI_TAuiRmAz__3u71xqtQupJ9Y/edit)(검색일: 2016. 12. 4.)

Cracking Stereotypical Notions of Women through Metaphor

Songyi Son

Contents

Ⅰ. Introduction

Ⅱ. Body

1. Films of Taiki Sakpisit and Metaphor

1-1. Metaphor

1-2. Staring at Anxiety-Power

1-3. Building Stories in Chaos

2. Films of Nguyen Trinh Thi and Landscape

2-1. Represented Landscape

2-2. The Unrepresentable Landscape and the Issue of the Gaze

2-3. Transposition as a Strategy of Resistance

3. Films of John Torres and Ventriloquism

3-1. Overlapping Two Worlds

3-2. Women as Mediators of Desire and Hysteria

4. Jiin Juen's *Harmony Directory* (2016) and the Strategies of the Three Poetic Resistances: For Women as a Relational Concept in Formulation

4-1. The Metaphor of Women in *Harmony Directory*

4-1-1. Space and Women: Cartographical Rhetoric

4-1-2. The Oven that Bakes Great Bread: A Means of Reproduction

4-1-3. Thrown Old Nets and Women: Limited Goods

4-2. Transposition

4-2-1. The Conversion of Person

4-2-2. The Juxtaposition of Landscape - Text and the Transposition Between Landscapes

Ⅲ. Conclusion

Bibliography

Ⅰ. Introduction

Based on the films of three Southeast Asian directors, Taiki Sakpisit, Nguyen Trinh Thi, and John Torres, this essay describes three poetic means of resistance. Furthermore, by analyzing Juen Jiin's *Harmony Directory* (2016) which uses the three methods, the essay attempts to read metaphor and the current issue of South Korea's 'misogyny.'

The issue of multiple incidents of 'sexual violence and assaults in the art world' have been ignited (mainly) on SNS in South Korea. They have 'occurred' and been revealed quite recently, but they are not unprecedented issues. Even though there have been numerous discussions, critiques and protests towards the violence stemming from the power structure between genders, brought up for several decades, why are these problems still rampant? How can we understand the position of people who read the violent stories retold by victims merely as 'madness (of victims) to publicly shame someone,'[1] 'just a rumor' or 'miscommunicated temptation.' What I observe in this assertion with a question in mind is 'the abnormal relationship between the male and female'[2] that is deeply rooted around us—in other words the fixed signs of women that implicitly exist in society. These signs allow the oppressor to misunderstand certain actions 'as if the woman has consented,'[3] becoming a tool to disguise wrongdoings as if they

1) Kaywon University of Art and Design Sexual Assaults • Misogyny Archiving Tweeter, accessed Dec 4, 2016, https://twitter.com/kuad_achive

2) Junghwan Park, "'Sex Scandal' Youngjune Hahm's Third Apology… Defamation of Character Accusations Will Not Be Risen Up for the Victim," *News1*, accessed Dec 4, 2016, http://news1.kr/articles/?2811062

3) "Accusing Sexual Assaults of Tweeterian *Mooinki*," accessed Dec 14, 2016, https://docs.

were sanctioned. However, these signs should be made mutually. Furthermore, their meanings are not 'deeply rooted,' but rather changeable. To people who want to see legal evidence and logical consistency in a victim's account, we also need to suggest that there can be different ways of utterance.

In this context metaphor can be treated as a form of resistance. In this essay, rather than referring to the term metaphor—which is strictly distinguished from simile or metonymy, for instance—as a form of literary analogy, I consider it as a tendency of thinking in which ways of understanding one object relates to other object or phenomena based on similarities. Through metaphor we can track how one object is combined with other mental imagery and how it has been understood in the passage of a previous time. At the same time we can affirm the possibility of different interpretations and multiple narratives, appearing in the midst of such mutual relationships. This is not unlike how Julia Kristeva found the possibility of revolution in avant-garde poems.[4)]

Works by Southeast Asian directors that depict a means of poetic resistance are referred to in this essay in order to raise questions of geographic boundaries (which consider a nation and ethnic as a fixed term). In order to see countries as not bounded by a specific geographical area (in this case Thailand, Vietnam and the Philippines) I analyze the works of directors who are individual agents belonging to the countries. Through the analysis, I hope the readers can find the

---

google.com/document/d/1Q5wSdEclKEWy0sqLbBI_TAuiRmAz__3u71xqtQupJ9Y/edit

4) Okhee Ihm, "Hysteria: Body Language/Power/Desire of Women," in *Feminism and Psychoanalysis* (Seoul: Center for Women's and Cultural Theory(CWCT), 2003, 103-105.

points where the films directly and indirectly resonate with issues we face. Furthermore, the main reason why the discussion of medium is limited to video is to narrow the scope of the discussion. While painting and sculpture tend to deal with certain objects or places as fixed representations, video works tend to involve changes in time and treat object and space as a more flexible and entangled thing.

In this essay first of all, Thai director Taiki Sakpisit's films will be analyzed with the metaphor and récit as key words. After discussing how the Vietnamese director Nguyen Trinh Thi's films imply power structure within the landscape and visuality, this essay will explore how transposition can function as a way of resistance. Following this, centered around two films, *Refrains Happen Like Revolutions In A Song* (2010) and *Lukas the Strange* (2013) by the Filipino director, John Torres, ways of revealing two different worlds (like a form of ventriloquism) and the case where a woman appears as a mediator of desire (trying to equate Lukas with the father or a symbolic power) will be uncovered. Lastly, by analyzing Jiin Juen's work, *Harmony Directory* (2016) we will look at how the three methods of combining different images, gazing at the landscape as a multi-layered and entangled space which implies a power structure, and overlapping two different worlds, can function as a form of resistance in the context of contemporary South Korea. This paper will show how the aforementioned methods can be an alternative to dealing with issues of how to crack a system of singular narrative and sign, and how we can strategically resist a world that seems to be given over deterministically.

Ⅱ. Body

1. Films of Taiki Sakpisit and Metaphor

Taiki Sakpisit's movies seem to speak of infinite meaning in this world, and that there is no need to be tied up with an expectation of universal consensus that will not come no matter how we wait. In his films, there is a contrasting dynamics, however, its stronger side does not absorb everything. The center-less films try to build a certain power and order from a confusing situation.

1-1. Metaphor

In *Poetics*, Aristotle defines metaphor as the application of a thing's name to another object. As the fourth type of this linguistic usage of metaphor, he refers to 'analogy.' Analogy is set out in the form of a:b=c:d, which completes the relationship between the clauses. Our cognitive processes and the activity of forming concepts that transform the phenomena of the world into the realm of the senses are also metaphorical. We do not perceive the world as it is, but only recognize the world that has been understood through our senses. After nerve stimulus has created an image on the retina, the fact that we already know and schema intervene in the process of transforming the image into a meaningful signifier.

The example of analogy can be found in *A Ripe Volcano*, from the scene where a group of spectators wearing blue uniforms watching a soccer match is paired with the sound of waves. The cheering movement of the crowds who move side to side with arms up can be

understood in relation to the movement of wave, and the blue colored t-shirts can be interpreted as the color of the wave. This technique is often found in the various films of the director. For instance, in *Whispering Ghost* an excavator at a construction site is compared to a worm. Overlapping with the image of the excavator which digs deeper into the ground, the narration reads "the skin eroded by mud and plague, the worms in hair and underarms, with even bigger worms in the heart."

From a traditional linguistic view metaphor is regarded as deviant. Language theory argues a one-to-one correspondence given over to a referent (which is meaning), and a form of objectivism that sees language as interpreted from letters regards metaphors as not having the ability to represent a truth value. Plato also thought of metaphor as being far from truth as it evokes emotion. For him, poems are shadows of the shadows that represent ideas, but are unable to become truth. As each object occupies its own rank, metaphor has been regarded as an element that threatens the socio-political body (a hierarchy where we play the role of ourselves at a given position). And for this reason Plato thought that poets should be deported from the Republic.

In *Looking in God's Eye*, there is a scene where a monk with a tattoo slowly wears a robe while knitting his brow. Viewers, who see this film without knowing that 'Looking in God's Eye' is a technical expression in theater where actors face the audience, cannot but only use the predicate 'look' as a clue to understand this 'God's eye.' Nevertheless, there is no way for viewers to exactly know if the gaze refers to the view of the monk, the camera's view looking at the monk, the viewer

looking at the monk through the camera, or God who is outside of the frame looking at the situation. This is why we get to read this film by assigning all the divine qualities that we know into the positions of the various gazes. The juxtaposition of this movie's scene and the text that reads 'looking in God's eye' can have a variety of interpretations; there is some hidden boldness, which leads us to see the divine quality as not fixed.

1-2. Staring at Anxiety-Power

There are many scenes in the films of Sakpisit that depict empty spaces. And those scenes usually contain moving light and shadows. This quality is most noticeable in *A Ripe Volcano*, which shows the interior of Rattanakosin Hotel where the shadows on the ceiling of the hallway linger, fluorescent light flickers in the bedroom with bunk beds, and only part of the pillow on the bedspread is spotlit in the generally dark scenes. In *Whispering Ghosts*, there is also a scene in which a searchlight scans the desolate street from right to left beyond the fence.

As much as there are shots that depict empty spaces, there are quite a few scenes that are not in focus. *A Ripe Volcano* begins with a blurred shot, which shows smoke flying over a bonfire. Even in the shot of a Muay Thai stadium, only blurry silhouettes of Plates are shown. In the scene of people looking at rain in *I Did Not Dream Last Night*, and the sky and the rainy scene in *Whispering Ghosts*, it is often blurry. When a musician is shown in *The Age of Anxiety*, the boundaries of objects are blurred to the point that it even takes some time to acknowledge what is in the frame.

When a body is depicted in his films, it is often a partial view and enlarged. Only a view from waist to toe of a soldier is seen in *A Ripe Volcano*, or the Muay Thai players' sweaty hands and legs, or only the left eye is caught on the screen.

Empty spaces, blurred focus and the segmented bodies that are mentioned above create the feeling of a destroyed self-integrity. Indeed, in Sakpisit's films there often appear things expressed in a way that seems to be obsessed by some force, and uncontrollable natural phenomenon. Examples of such can be found in the text of *Deathless Distance*: "I am playing chess with a devil. It wants me to kill someone. It casts a spell on me with its voice. The voice resounds through my body, the thrill travels down the spine and captures my soul," or in *Whispering Ghosts*, "whenever coq gaulois dore sings in the darkest city, his charm took captive of body and soul, making all the effort useless. My love was immediately gone with him. I was swept away in the darkness of the most horrific death after discovering that I am of no use due to dizziness." While showing the trees swayed by the wind in the middle of night, *Whispering Ghosts* simultaneously overlays the cries of wild animals, as if you were to spend the night in the jungle.

Besides the creepy lingering power mentioned above, there is also a scene where a collective power is dramatically unveiled where one has to experience oneself as a part of a whole. This is the scene with excited crowds in the Muay Thai stadium in *A Ripe Volcano*. As if the crowds were infatuated with something, they started yelling with their arms high up while watching the game. The sound of a timpani drum

starts echoing right at this time in the background. When this excessive spectacle is shown, the camera gazes at it for quite a long time. "Not to react at once to a stimulus, but to gain control of all the inhibiting, excluding instincts. Learning to see (…) the essential feature is precisely not to will, to be able to suspend decision." (Nietzsche, "What The Germans Lack" in *Twilight of the Idols* 6) Considering the fact that the first sequence of *The Age of Anxiety* lasts about 5 minutes (without any dramatic change), and the first sea scene of *Deathless Distance* for almost 2 minutes, perhaps the reason why there are many lingering shots is part of the practice that trains patience, allowing us to accept and understand an inner ignorance and uncertainty.

1-3. Building Stories in Chaos

Despite enduring segmental, acentric and selfless situations Sakpisit's films do not give up on attempting the establishment of a certain order through fictional narratives. Connected to the above, a story is an action of synthesizing heterogeneous elements. For example, juxtaposition of a scene of a long-haired man and a woman shaking their heads left to right as if they were responding to the music, after the scene of a group of soldiers' legs in *A Ripe Volcano*, can be read as a gesture of denial towards what was previously shown. Furthermore, the scene of shadowy wave pattern on the floor shown before a scene of a long hair flowing on a hotel bed, creates a formal similarity between pattern and hair, making it seem like an underground existence has come to life.

Time of The Last Persecution, a film reconstructed from footage of Thailand's B-movies from the 80s, alternately shows one scene and

another from different films with a few seconds of interval between. After the scene of a man and woman kissing, is a scene depicting a (presumably) king who rises up with a woman's help, a scene of a shocked woman, a woman who is in fear next to a man, a couple's repeated kissing, another woman who is wailing and miserable, a woman who seems to have been slapped on the cheeks, and a crying woman. In considering this series of images, the man and woman who are kissing seem to be inappropriate. In this game of love that is mediated by an anxiety, the implication that is repeated is that something bad will happen if their love/command is forsaken. One example such is the threatening image of a crocodile that continues to appear in the middle of the film. This is similar to a governing mechanism which gains and maintains power through guilt that is created by anxiety – the mechanism intentionally produced. This kind of anxiety is revealed in *Whispering Ghost* by a female ghost voice, which says "(he) would never abandon me. He gave me his word. He has made his vow twenty times to me, but they were as meaningless as when one blankly states the phrase, 'I understand you.'"

Let us look more closely at *Time of The Last Persecution*. The movie ends as follows; a dying old man, a delighted young woman, another crying woman, another grieving woman, another woman in a relationship with a man who endures something, the image of the ocean, and then Chopin's Nocturne begins to play after a long silence. Next, the dying man is seen again, and the face of the man—his head raises and he sweats from his forehead as if he were surprised by something—fills the screen as it ends. This is presumably a story about a man who is dying, causing emotional ups and downs of

many women. He eventually dies, surprising another man. What is interesting here is the image of the ocean inserted in the middle. This ocean motif, which is repeatedly used many times in Sakpisit's films, can be interpreted as the tears of women. Both tears and seawater have a common attribute of saltiness. Images of water frequently follow a sad emotion, thus connecting the two in our minds.

Even if these games of love or veiled power struggles—that are intertwined with emotional fluctuations—were to cyclically repeat, the narratives would read differently each time. For instance, cyclical images such as the revolving vent from *Whispering Ghost*, the apparatus that winds with the background siren sound and blinking red light in *A Ripe Volcano* are frequently seen in his films. The form of utilizing metaphor and story, in this case, representations of anxiety and power, can be a strategy adopted by Sakpisit to free himself from a collectively structured language and stagnant social system.

2. Films of Nguyen Trinh Thi and Landscape

2-1. Represented Landscape

If you slowly pronounce the word *pungkyeong* (landscape), sometimes it feels like a person you have known for a long time. Landscape is the wholeness of all the changing states in the world, and 'stays still no matter how much you run' (part of the lyrics from *Landscape is Always* by Lucid Fall). Like the lyrics, you can include the whole world and surround yourself in the word 'landscape,' but I am not sure how effective it is. The world that is beyond your understanding, the world

that you would never want to know, the world that is impossible to represent eventually leaks from the pocket of meaning of the word. When you pronounce the word 'landscape,' or when we are caught up in the anxiety before drawing, what comes to mind is already a constructed scene that is familiar to us rather than the world itself.

Nguyen Trinh Thi's *Chronicle of a Tape Recorded Over* (2011) examines how Vietnam's history, which has been handed down, influences the ways Ho Chi Minh Trail's landscape is represented. The director herself has stated that the film was based on the *Exquisite Corpse* (a Surrealist method of production). However, her method of interviewing people she met along the Ho Chi Minh Trail is far from a Surrealist subconscious strategy. This huge trail, which links North and South Vietnam played a role in spreading military supplies and troops, and was a target for the US during the war. The people who Nguyen Trinh Thi met on it willingly share their memories related to the war. The story of a cemetery caretaker at Trường Sơn cemetery—a story where a sacred tree spontaneously grows to protect a monument next to it—appears after a close-up shot of an unknown soldier's tombstone under the sun (which has a dark round stain in the middle). Based on the memories of the people who she met on the trail, the director suggests a circuitous yet quite explicitly political narrative concerning the legitimacy of the Vietnam War, the government's postwar compensation, and socio-political issues of censorship. In short, the landscape that surrounds the people in the country is certainly signified in this way.

2-2. The Unrepresentable Landscape and the Problem of the Gaze

In her filmography, however, you can also find films that depict a psychological landscape that is unrepresentable. *Jo Ha Kyu* (2012), which was produced a year earlier than *Chronicle of a Tape Recorded Over* is not unlike to the subjective sketch of a landscape that the director created when visiting Japan right after the Great East Japan earthquake in 2011. This film takes the three-part form of 'Jo Ha Kyu,' which is influenced by Japanese ceremonial and traditional music where the beginning is slow, the middle is fast and the ending is rapid. Nguyen Trinh Thi embodies the latent rhythm in every moment, and presents ordinary scenes of Japan she collected and edited, focusing on aspects of speed and direction without any particular agenda (such as 'completely capturing subjects' or 'deliver certain messages.' This work brings the camera to the perspective of an 'outsider,' capturing moments such as people sleeping in the subway or the brief encounter with a clerk from beyond the store window, or with a security guard after a major catastrophe. When passing a street where slim sliding doors continue to appear, the film reaches the climax with dramatic music. However, after numerous gazes in various directions appear in different rhythms, the work eventually ends.

In the twenty-four slide photographs in *Landscape Series # 1* (2013) are people who appear and are pointing with their outstretched arms (like a general or the statue of a leader). The specific target they collectively point at with their index fingers is within a specific area in the picture frame. In the end, one of them is pointing at the audience that is looking at the picture—but it is also something uncertain

situated over there, the unknown area outside of the frame. The gesture offers a direction of vision in the frame, but as a result all the dispersed gazes do not converge. The perspectives of the people introduced in *Jo Ha Kyu* are also scattered. Instead of focusing only on ideological aspects in reading the landscape, director Thi seems to be interested in the multi-layered problems that landscapes imply, for instance, the problems of the gaze or the distance between the camera and the subject.

Letters from Panduranga (2015), where the director's own attitude is most clearly manifested, is a film that progresses while a woman and a man exchange letters. The man discloses that he is more interested in landscapes than details, actions, or human emotions. Here, the landscape is a concept that includes people, or identifies with people – it is evident when the director presents portraits of women, who are descendants of a matriarchal tribe called Chăm Pa, referring to them as landscape. According to a male narrator's 'landscape theory,' everything that we face in daily life implies a certain power structure. Discussing power relations and ideological aspects implied in the landscape are still valid because the imperialist point of view of the Cold War has influenced the structure of the landscape of Vietnam and the ways of understanding it. During the war, people became targets for attack, vigilance, and invasion; the background (landscape) was analyzed and altered to carry out these actions. Westerners mostly represented non-Westerners in a way where the subject looks straight at the camera. Mindful of this precedent, Nguyen Trinh Thi must have tried to see and represent the landscapes differently. In order to do so, he built nurtured relationships with people and carefully observed the

landscape. From the various portrait scenes in this movie—which is reminiscent of Andy Warhol's *Screen Tests*—, hierarchical relationships are hardly found between the descendants of Chăm Pa (landscape), who look at the camera (director). This may reflect Nguyen Trinh Thi's will to 'look at history from the inside'. Employing two different representations by two narrators, the director does not form any conclusion that implies that either side is more appropriate; the virtue of this film is the transparent exposure of the confusion of the director who is the mediator that faces 'jigsaw puzzle pieces that will never perfectly fit in the end.'

On the other hand, the strategy of the forward gaze is utilized in *Unsubtitled* (2010), as a way of resistance while revealing presence. During the very first female nude performance in Vietnam by the Vietnamese artist Lại Thị Diệu Hà, the government censored and cancelled all exhibitions at Nha San Studio. As a response to this, Nguyen Thi Trinh filmed the artists staring straight into the camera and eating, projecting the videos on the surface of panels that were based on their actual bodies. In the background, media coverage portraying negative views on the performance is presented. Through the action of eating (which does not need much explanation), this work, where people occupy space like phantoms, call their names after calling the name of the food they just ate, addresses a certain position towards the widespread censorship and threats between artists and the general public in Vietnam.

2-3. Transposition as a Strategy of Resistance

In the video installation *Que Faire*, Nguyen Trinh Thi resists again

by replacing the problematized female nude with a male nude. Such a transposition takes place as well in *Eleven Men* (2016). In this work Nguyen Trinh Thi borrows from the text *Eleven Sons* by Franz Kafka, but replaces the relationship between father and son in the novel with the relationship between men and woman. Unlike the original work, which criticizes and depicts the sons from the perspective of the father, in *Eleven Men* the aspects of an individual male are subjected to a scathing assessment. For instance, they are described as naïve, trivial or possessing asymmetric eyes, constantly talking in a futile manner or are often locked in sadness. Contrary to the frequent evaluation of women's appearance in society, this film talks about how men's appearance and qualities are often regarded as flaws or rarely liked by the woman narrator, thereby inversely reminding us of gender discrimination. The female protagonist's love life ends tragically all of a sudden with the traffic accident of the weak eleventh man—this being somewhat predicted by some implications of destruction. Considering the socially oppressed women's role in Vietnam, these edged evaluations of men who 'cannot foresee even the near future' and have 'minor mental imbalances' might be a kind of resistance against it.

In short, by transposing the foreground with the background, placing woman in the position of the authoritative father, and bringing the past into the place of the present, Nguyen Trinh Thi helps audiences understand and see certain matters from the perspective of others. For instance, as she directed a documentary film about writers and artists who were heavily oppressed because of their involvements in cultural-political movements (Nhan Van-Giai Pham) in the 1950s, she tries to understand and resolve Vietnam's censorship and oppression that are

until this day still prevalent. One day when exchanging emails with Nguyen Trinh Thi, I confessed the absurdity of the censorship I was experiencing while working as a curator. In turn she said to me 'perhaps, what we need is to ask ourselves one step behind whether we want to be an activist or an artist.' The conclusion I had after a few months of pondering this statement was, in the end, there is no unique entity that can define either an artist or an activist. Furthermore, I realized that if the boundaries between were not firm, then I could transpose each one or stay somewhere in between while asking other questions, as Nguyen Trinh Thi did by producing political documentary and installation works that resisted absurdity. This familiar form of resistance sometimes results in a more familiar result, because the too usual and natural, often just looks new and novel. Perhaps, this is because the process of reclaiming what is stolen and lost is usually long and difficult.

3. Films of John Torre and Ventriloquism

: Focusing on / centering around *Refrains Happen like Revolutions in a Song* (2010) and *Lukas the Strange* (2013)

3-1. Overlapping Two Worlds

The desire to lose oneself and the desire to know the world before the invention of language leads one director to a strange island. In this chaos, John Torre tries to find his foundation outside himself because he can narrate more clearly and consistently when he leans on something unchangeable outside, rather than on the inner emotional fluctuations. However, the world that he decides to lean on is full of various forms, movements and stories. In front of the wonder that he is

facing, he willingly decides to lose himself for some time. For instance, it is like the scene from *Lukas the Strange* when the trees are lashed by the wind in front of his eyes, something inside him trembles as well. In short, the world that surrounds him is also indistinct and inconsistent like his mind. In this circumstance, he cannot abandon the language that constructs his existence and the structure of another world the language bears; so he eventually overlaps the two worlds. In *Refrains Happen like Revolutions in a Song*, a world is covered by another world, and a language is wrapped by another language (like putting on an overcoat). On top of all the sounds and movements, language depicted as subtitles, constructing the director's inner side.

In light of this, *Refrains Happen like Revolutions in a Song* must be based on the limitations of human cognitive processes in not being able to understand the world as it is. We are trying to find meanings based on a world that we already know while not being able to tolerate for long the meaninglessness that is rampant in unfamiliar places. This is like the case where the main female character, Sarah, is considered a kept maiden, 'vinakod' for some, but a deceased daughter for others. Therefore, the attempts to understand Panay and Guimaras islands through the senses and memories that John Torres embodies are inaccurate and doubtful in the first place. This contrasts the form of the traditional documentary, which is faithful to an objective representation. In addition, by actively utilizing the method of appropriation, rather than exploring his own subjectivity, this film tries to look at the world itself filtered by his subjective view, which distinguishes this film from other documentaries that contain personal reflections. Also, his attitude is different from that of fiction

film directors who try to intervene in situations and control variables based on scripts. John Torres made this film by concentrating his mind as if panning for gold, or sometimes without paying attention to anything as if throwing his subjectivity into the stream and waiting to see what would happen. What is left after being filtered through his view only shows what interests him, how he understands the world—in other words, what kind of tendencies he possesses in his own particular cognitive processes. It does not reveal how the world itself is, or how his inner identity itself is like.

3-2. Women as Mediators of Desire and Hysteria

As John Torres' previous work, *Refrains Happen like Revolutions in a Song* also shows a world that is perceived by his own sense organs and memories. What becomes a mediator in the process is desire. In the beginning of *Lukas the Strange*, the opening of an overexposed videotape shows Melanie Moran's masturbation scene. At this point the voice of a woman outside the frame narrates that there will be one actress in the middle of the film and Lukas gets to understand his father. To Lukas or to the director, the world in which the father leaves behind the mother and himself in order to live with another woman, is a strange world that he cannot easily, nor want to understand. However, Lukas' sexual desire becomes a mediator in understanding this incomprehensible world. The numerous sexual implications in the found footage inserted into this movie, along with Lukas' masturbation scene show this indirectly. Represented as desire, the father is interpreted by another meaning—a symbolic order Lukas himself wants to identify with. Melanie Moran's videotape is discarded near the river, and Lukas finds the tape. At the beginning of the movie, the father confesses in

the middle of the night before he leaves that he is 'Tikbalang,' a half-human half-horse creature that appears in Filipino folklore. His son, Lukas, comes to identify himself with Tikbalang in this film. In the midst of this world that desire mediates, two different subjects, Lukas and his father, horse and human, and Melanie Moran and a sculpture overlap their bodies.

In *Lukas the Strange*, the female characters emerge as passive subjects that men usually peep at and then leave. Lukas' mother seems to be a particular person in a daze throughout the film. Although Melanie Moran appears as someone who lures the audience in the video, following the conventional grammar of pornography she gazes at the camera, in other words, the masculine gaze beyond the screen, while masturbating in a theatrical way. In the footage from an old Filipino film inserted into the film, there is a scene of four excited men who peep at a young woman who bathes outside in the distance. In the middle of the scene appears a blatant moment where a game tool that is reminiscent of an erect penis is shook. However, women do not play any further role than the subject of the male gaze. Many young girls who are on the river are also far from being the femme fatale character. They appear to be somewhat helpless as they just hope for their breast sizes to become smaller after their lovers leave. Similarly, Lukas and his mother are hurt as his father leaves with his new lover, however it does not seem that the unbreakable father-son structure is damaged because of the lover.

On the other hand, the character Sarah in *Refrains Happen like Revolutions in a Song* is dynamic because she continues to find her

love, Emilio who she saw in her dream. However, because to find the person she met in a dream in reality is nearly impossible, Sarah's desire is constantly delayed without satisfaction. This desire, which cannot be spoken of clearly by the subject—that which is endlessly substituted—, is hysteria. The story of a flying uterus which gets caught on a tree is told by Sarah to her male friend at the end of the movie, reminding us of the fact that people used to represent hysteria as a moving uterus. There are records of uteruses floating around bodies recorded in Egyptian Papyrus, supposedly in BC 2000. According to these records a womb dries out and becomes barren if there is not enough water, and marriage being the solution to keep an angry womb in place. In Plato's *Timaeus*, the womb is described as being an animal that desires childbearing, and appears to circulate around the entire body, causing respiratory failure by interfering in airways. As a person who suffer from hysteria creates fantasy or illusion in regards to their own body, acting theatrically, in John Torres' movie Sarah also reveals her secretive and repressed desires while acting like someone else that she wants to present.

Nevertheless, it would be so far-fetched to say that John Torres tries to reinforce patriarchal order through women characters who are passive or not threatening albeit hysterical. Sarah was seen in front of the director, but so was the director. Torres had no choice but to communicate his opinion to others through the behaviors of Sarah whose boundaries between life and acting are ambiguous. At first glance, this film can be seen as a film that erases the actress' voice from *Refrains Happen like Revolutions in a Song* and dubs on the words of the director. Considering the production process, however, this film

is mediated by Sarah, and can be regarded as being footnotes of the director that references the world that Sarah led. In other words, it can be said that they are playing two different stories on the same stage as a result of their reactions to each other in some way.

John Torres's *Refrains Happen like Revolutions in a Song* and *Lukas the Strange* can be called quests for the use of the word 'understanding.' How much misunderstanding can we consider as 'understanding' in these language games we play while mutually interacting with each other. When you are acting and I am speaking through the acting, a situation where truth is unclear, what will we affirm and deny? Like an adolescent boy, John Torres questions and waits for the answer to be filtered through the river of time.

4. Jiin Juen's *Harmony Directory* (2016) and the Strategies of Three Poetic Resistances: For Women as a Relational Concept in Formulation.

Jiin Juen's video work, *Harmony Directory* (2016) reveals all the methods of poetic resistance discussed above. In short, this work simultaneously attempts to combine different images (Taiki Sakpisit), read the multi-layered trajectories including power relations implied in landscapes (Nguyen Trinh Thi), and overlaps two different worlds together (John Torres). Jiin Juen juxtaposes and shows landscapes (of Korea) and proverbs (from many different countries) that can provide insights into the current issue of 'misogyny' in South Korea. Images of landscape can be classified into familiar categories based on gender, and

the metaphors in proverbs show what we have, for a long time, equated with women. Furthermore, by replacing 'you' where 'woman' is in the proverbs Juen's work denies the notion of a fixed identity given to women, and draws the viewers of the video into the structure of the sentences. These landscapes and idioms address nature a great amount, and on the surface it looks like it deals with existing natural things, the inevitable, and harmony. However, if you look attentively it is nothing more than a description of extreme incongruity.

4-1. The Metaphor of Women Found in *Harmony Directory*

4-1-1 Space and Women: Cartographical Rhetoric

How *Harmony Directory* understands and treats space can be read from the split screen of Juen's work. The landscapes in this work are cut and separated into the golden ratio and shown on both sides of the screen, resulting in a black negative space at the center of the screen. Inside these segmented screens, viewers can get a glimpse of 'the techniques of power', which systematically categorizes, visualizes and represents space in flat images. Geographer Doreen Massey criticizes the concept of space that is represented as a map that reproduces the world's geography as a flat and fixed object, like one can be compartmentalized and possessed, such as a stable vessel that contains people and phenomena. This reminds us of the imperialist desire that divided up the colonies of Africa. And as the word/phrase 'virgin land' implies, this desire is easily combined with the image of femininity.

This cartographical rhetoric can also be found in the 'bridge' that appears in *Harmony Directory*, acting as a metaphor for women.

Taken from the proverb, 'a girl is like a bridge; anybody can walk over her', bridges appear as similes for women, fixed objects with apparent sections that can be walked over by anyone. This tendency to regard women as static in contrast to the dynamism of men is, in fact, a deliberate attempt to remove dynamic aspects of women, trying to mark off and control them with a given static identity. This aspect is also revealed in the following proverbs, which are given as rules to follow. These ones specify a certain restriction towards women's mobility: 'Woman's path takes one ell: from the oven to the threshold,' 'Give the wife and the greyhound a long rope, but not so long as to get outside the house,' 'A wife is seen with the greatest pleasure by her husband in two circumstances only, at the wedding and in the winding sheet.'

The desire for colonial conquest coincides with another modern desire for conquering nature. Flowers, the echoes in the forest, rainbows and more; these words indicate an equation of nature to women in *Harmony Directory*, implying a power relationship between genders where women or something feminine are considered as objects of conquest. In fact, even though nature is hard to predict, changes at every second causes fear with its immensity. A human desire to tame 'nature' to be something that can be classified and understood is repeated in our usage of language towards it. Through this, power relations between genders are reproduced and strengthened metaphorically; we should be critical of this.

Recent examples of 'sexual violence/assaults in the art world' have taken place, particularly in the field of photography when a male

photographer took pictures of the naked body of a minor. When he kept forcing her to take off her clothes again and again to photograph, he stated that 'your naked body is also nature.' Here we can see his attempt of instrumentalizing an idea of 'nature' and relating it to a women's body in order to control. Additionally, nature does not necessarily involve certain forms of control. From the numerous categories of nature, why does this man try so hard to realize his own intention of creating only a feminized and limited form of 'nature.'[5] However, when we examine John Berger's analysis of the female nude in *Ways of Seeing*, where it has been throughout art history an object of the masculine gaze and power, the answer to this question is quite obvious.

4-1-2. The Oven that Bakes Great Bread: A Means of Reproduction

'A good oven bakes good bread,' and 'so the tree keeps on giving you fruit' are proverbs in *Harmony Directory* which emphasize a womb and thus the reproductive function of women. That is to say, a good oven to bake good bread, and a tree that gives lots of fruit are all expressions that focus on the childbearing attributes of women. As a biological characteristic that distinguishes women from men, and as a source of nourishment that can offer fruits, the uterus is regarded as a fixed object. In the same context as the cartographic rhetoric discussed previously, metaphors for the uterus are reproduced in a way that overlays a flattened and fixed identity to it externally. This emphasizes

5) https://www.evernote.com/shard/s740/sh/26f817a4-c19c-41e6-914c-da222be9d96b/1e4d02369cb7cf41842285426875 81e6 (Dec 3, 2016)

only a specific part of a women's body to consciously distort, and other than the 'function' of childbearing it calls an attention to the 'use' of the body. To highlight a specific area of the body and its biological characteristics and usage induces people to reduce a person to a limited physical, making it difficult to affirm different ways of life such as the life of homosexuals or people who are born with both genders' genitalia.

A female writer who runs a SNS account 'The Weaver' tells the anecdote of when a male artist, L, asked if she was pregnant.[6] Responding to her decision to not drink, he asked if she was pregnant before asking 'why she did not want to drink.' This is because he is accustomed to the frame wherein women are reduced to their reproductive organs, the uterus. The reason why the female artist felt embarrassed by such a reaction is because many aspects that make up herself were erased. Furthermore, the situation of being understood within the framework of her genitalia, with its function of intercourse and reproduction by 'a person who would like to have considered her a true friend,' must have been uncomfortable and unfair.

4-1-3. Thrown Old Nets and Women: Limited Goods

The reproductive function of women mentioned in the paragraph above is limited. 'When a net is worn out, it is thrown away on the shore.' 'A woman's beauty, the echo in the forest and the rainbow in the sky will soon wither.' These phrases imagine femininity as

6) https://docs.google.com/document/d/1v_rvWlqzca7jESFpcgcA8KrC3_a4O83_uCEv0pVRzU8/edit (accessed Dec 3, 2016)

consumable, and limited goods that can be exhausted, and assume women as materials that are welcomed conditionally based on its use value, not as a subject for unconditional hospitality. This conditional expression can omit women from being general human beings. In other words, the rights and values that are universally applicable to general human beings are even given conditionally in the rule of the neoliberal market. Actually, these assumptions on women are widely used—the younger they are, the 'more sweetly' they can speak 'as much as these words can break rocks,' and the prettier they are the greater their value—not only in the sex industry or matchmaking service industries but also in other parts in society. This is possible only because the male or masculine order regards youth and beauty as the value of women. What is worth noting is that a use value sets the hierarchy among women. Behind this hierarchy the labor of women is overlooked. Here again, we can apply the cartographic rhetoric mentioned previously. By limiting the scope of women as possessing a defined identity with clear boundaries, by systematically creating divisions and hierarchies among women through certain criteria, and as each woman has internalized the given hierarchy to have such values, women become a fixed and stable signifier, not a dynamic space open to the outside world.

Sexual violence against minors has also been spoken of in a number of times in relation to the utterance of 'sexual violence / assaults in the art world.' It is probably because younger women have more advantages in the constructed hierarchy of women, which is specifically set by the male or the masculine order. The scandal of the novelist Bumshin Park, who called women sitting in front him as 'immature Eungyo(muse)',

'young Eungyo(muse)', 'old Eungyo(muse)', 'inedible chick,'[7] can be understood in the same context. As such, understanding women as a means for their own pleasure and as a provider of service is a factor that makes it difficult to imagine mutual aspects of gender relations or other sexual relations.

4-2. Transposition

4-2-1. The Conversion of Person

Not to repeat the metaphors in the idioms that are fixed as mentioned above, what Jiin Juen chooses is to leave empty the space of 'women' and replace it with the word, 'you.' This reminds us of the 'language games' that Wittgenstein introduced in his *Philosophical Investigations*. Wittgenstein was against the view that each word had a corresponding fixed referential object, semantic essence or substance, and stated that there were rules in language games determined by mutual agreement in terms of pragmatics. For example, there is no concept of a cup as an essential substance that corresponds to the word 'cup.' But depending on the use of the word 'cup,' sometimes the signified can be 'an expression of goodwill.' The signified, which corresponds to the signifier 'woman,' is dependent on the various spatiotemporal contexts, and thanks to that it is multi-layered and fluid. What the word 'woman' means can be 'me' or 'you.' Jiin Juen's proposition, which does not regard a relationship between one term

7) Sungtae Ha, "Young Eungyo, Old Eungyo … Would it Be Only 'Bumshin Park?': Why Each Industry's '#sexualviolence' Accusing Movement is Meaningful", *Ohmynews*, Oct 22. 2016, accessed Dec 3. 2016. http://www.ohmynews.com/NWS_Web/View/at_pg.aspx?CNTN_CD=A0002253570

and another term as fixed, makes another narrative possible.

When 'woman' is transformed into 'you', we, as audience are finally thrown into the structure of the language without following gender divisions, in other words, the structure of the world implied by the sentence. By transforming 'woman' into 'you,' an individual belongs to a general humanity, not a person who is only recognized conditionally or emphasized by its use value. This allows *Harmony Directory* to evoke a situation where men and the masculine order can be placed at the bottom of the hierarchy without erasing the existing gender gaps as if it never existed before. The major strategy of resistance of this work is to damage the existing hierarchy by evoking that the power structure amongst genders is fluid and is based on mutual relations, which is interchangeable.

4-2-2. The Juxtaposition of Landscape-Text and the Transposition Between Landscapes

Among the landscapes that appear in *Harmony Directory*, many are familiar landscapes that can be found in South Korea. When these landscapes are juxtaposed with proverbs originating from other countries, we can find that the implication of these proverbs can communicate not only in their own country but also in South Korea—they share common problems with each other. Although the proverbs from other countries reflect the accumulated relationships and backgrounds of the particular society where they are created, they can have meaning in other societies with different contexts and trajectories. This means that even if two different words have the same meaning in the dictionary, they can have different implications according to

the specific context of the society in which the words are used. By exchanging the context between two words of their original usage, Jiin Juen turns semantic uniqueness as something interchangeable and correlational. Through this, *Harmony Directory* shows that the two geographically divided regions are relational spaces that have the potential to be mutually connected.

In conclusion, this essay is an attempt to understand the way in which the word 'woman' is used in a similar way to how the concept 'space' is utilized. As Doreen Massey challenges the existing philosophical positions that regard space as 'ways of compressing time,' 'stabilization,' and 'representation' in the dichotomy of time and space, in the women-men dichotomy, Jiin Juen questions the fixed identity of women that are considered passive—as people who are subjugated by men, assist in reproduction, and have use value—in the dichotomy of woman-man. The implication of the word 'woman', that is, the identity of a woman, is always in the process of being created by the relationship between individuals, and has a multi-layered trajectory in spatio-temporal contexts. As a previous colonial history is evoked when looking at an old castle, we can dig up hierarchical relationships between genders from the various countries' long history of proverbs. While Jiin Juen warns of the fixed and flat concept of women, she shifts 'women' to 'you,' which results in shifting the specific social contexts that each word possess. This transposition is the remarkable strategy of resistance that *Harmony Directory* presents.

Ⅲ. Conclusion

In short, by revisiting various spatio-temporal layers in the relationships between words and words, images and images, insides of landscapes, and two different utterances, we can find a gap where a world, which is not consequential or deterministic, can be imagined. It is noteworthy that the metaphorical method, which builds relationships based on the similarity between different things, reveals not an one-sidedness but rather the mutual relationships of the process of generating meanings in language. As explicitly stated in the apology letter of a curator who defined himself a feminist but was actually a sexually violent offender, "violence occurs and repeats because of the biased interpretation," in other words, it assumes a unilateral meaning-generating structure. In the end, it is a matter of mutual relationships. We are constantly being influenced and exposed to each other in this world, and we have the right to deny certain semantic structures or connections that are considered as fixed, and the right to imagine and speak different narratives. In a situation where negation misleadingly makes the subject of negation essential and firm, metaphor can be a strategy of resistance that can be accompanied by saying 'No.'

Bibliography

Center for Women's and Cultural Theory-Psychoanalytic Seminar Team. Feminism and Psychoanalysis. Seoul: Alterity Press, 2003.

Chizuko, Ueno. *Japan's Misogyny*. Translated by Ildeung Nah. Seoul: Eunhaengnamu Publishing, 2012.

Ihm, Okhee. "Hysteria: Body Language/Power/Desire of Women." In *Feminism and Psychoanalysis*. Seoul: Alterity Press, 2003.

Kang, Naehee. "The Politics of Metaphor and Discourse, or Finding the Tangent point between Cognitive Science and Destructuralism." *Culture Science*, No. 64 (2010).

Kim, Hyunkyung. *Human, Space, Hospitality*. Seoul: Moonji Publishing, 2015.

Lakoff and Johnson. *Metaphors We Live By*. Translated by Yangjin Noh and Ikjoo Nah. Seoul: Pagijong Press, 2006.

Massey, Doreen. *For Space*. London: Sage, 2005.

Nietzsche, Friedrich Wilhelm. *The Twilight of Idols*. Translated by Changuk Park. Paju: Acanet, 2015.

Park, Kyunghwan. "Rethinking Spatial Imagination for Alternative Politics: Commentary on Doreen Massy (1944~2016)'s For Space (2005)", *Journal of the Korean Urban Geographical Society* No. 19 Vol. 1 (2016). Aristotle. *Poetics*. Translated by Byunghee Chun. Seoul: Moonye Publishing, 2014.

Wittgenstein, Ludwig. *Philosophical Investigations*. Translated by Seungjong Lee. Paju: Acanet, 2016.

Yuval-Davis, Nira. *Gender and Nation*. Translated by Hyeran Park. Seoul: Greenbee, 2012.

포지티브 섬(Positive Sum)

- 국내 영상예술작품을 위한 큐레이토리얼 실천들(Curatorial Practices)을 통한 영상예술 담론 활성화 방안 모색

송지현

| 차 례 |

Ⅰ. 들어가며

Ⅱ. 연구주제 및 방법

Ⅲ. 회귀/역류하는 관객성

Ⅳ. 국내 영상예술작품을 위한 큐레이토리얼 실천들(Curatorial Practices)

1. 제시성을 위한 실천

2. 수집, 보관, 유통을 위한 실천(아카이브, 배급)

Ⅴ. 결론

참고문헌

Ⅰ. 들어가며

'한국예술창작아카데미' 시각예술 큐레이터 부문 지원으로 약 10개월 동안 리서치 과정을 거친 이 연구는 2000년대 이후, 국내에서 벌어진 영상예술작품을 위한 큐레이토리얼 실천들의 흐름을 살펴보고 각 실천들이 연결되는, 상호 협력을 통해 만들어질 수 있는 영상예술문화 상생 전략 방안을 모색한다.

이번 연구에서 한국 예술계의 2000년대를 검토하기 위해서는 바로 이전 시기인 1990년대를 살펴보아야 한다. 현대미술과 동시대미술이 시작한 지점이라 볼 수 있는 1990년대부터 약 30년의 한국 예술계의 여정은 변화무쌍했다.

본격적인 민주화가 이루어진 1990년대는 "구체적인 사건들은 다르더라도 어떤 가능성과 흥분의 시기"였다. 그 시기의 사회·문화적 현상은 생동감이 넘쳤다. 미술계는 근대성에 대해 스스로 질문하고, 대안을 제시하며 확장된 장(場)을 열어나갔다. 당시 등장한 대안공간이 문화 생산을 변화시키는 기동력이 되어 작가, 큐레이터, 비평가 등 다양한 예술 활동가들이 자발적으로 모여 많은 담론을 생산하였다. 비판적 사유가 가능한 밝은 미래를 꿈꿀 수 있었다.[1)]

2000년대로 넘어와서 예술가들은 주로 공동체, 삶과 노동, 신생공간과 같은 활동을 통해 자신을 어떻게 위치시킬지, 자립을 고민하기 시작했다. 담론이 생성되고 막연하게 밝은 미래를 꿈꾸기 시작한 1990년

1) "10년은 버티지는 못했지만 경제적 성장은 우리에게 달콤함을 제공했으며, 사회의 문화적 전환은 새 로운 감수성을 출현시키고자 허용했다. 나에게 이러한 상황들은 막연한 아름다움 이라는 것에 봉인되 었던 현대미술을 비판적 사유의 현장으로 변화시킬 수 있을 것이라고 생각했고, 현실 정치의 막연한 문예선봉대처럼 여겨졌던 현대미술을 감성적 해방의 공간으로 변화시킬 수 있을 것으로 생각되었다."; 김장언, 『미술과 정치적인 것의 가장자리에서』, 현실문화, 2012, p. 10.

대부터 30년이 채 안 된 현재의 한국은, 총체적으로 무너지는 상황들이 목도되고 있다. 아울러 미술계뿐만 아니라 많은 대안 문화 역시 허울뿐이었는지 의심될 정도로 많은 것들이 벌거벗은 모습을 드러내었다.

한국 사회, 미술계 맥락 속 영상예술도 이러한 흐름을 함께한다. 1960년대 영미권을 중심으로 플럭서스, 아방가르드 예술가들이 영상작업을 펜과 같은 글쓰기 도구로 사용하며 실험적인 영상예술작품들이 자연스럽게 수입되었다. 1970년대 후반 시작된 독일문화원의 실험영화제작워크숍,[2] 1990년대 후반 인디비디오작가 연대체,[3] 다이애고날 필름 아카이브(Diagonal Film Archive)[4]와 같은 작가 중심의 커뮤니티가 영상예술을 연구하고 제작하였다. 이들의 실천은 2000년대 초반부터 영상예술작품을 소개하는 큐레이토리얼 실천들로 확장되며 영상예술 문화의 장을 가능하게 했다. 그러나 현재 제도권을 중심으로 펼쳐지는 영상예술 실천들은 영화와 미술의 영역으로 경계 지으며 소비하고 있는 현상이 두드러져 필요한 논의가 이루어지지 못하고 있다.

서구에서는 시각예술을 기반으로 한 무빙이미지(moving image)가 '아티스트 필름&비디오(Artists' Film & Video)'라는 포괄적 우산 용어(umbrella term)로 묶이지만 국내에서는 '영화'와 '미술'로 나뉘며

---

2) 독일문화원에서 후원하는 '실험영화제작워크숍'이 1970년대 후반부터 간헐적으로 진행되었다. 실험영화에 선두에 서 있는 유목현, 한옥희도 이를 중심으로 활동하였으며, 화가 김점선도 독일문화원을 통해 필름을 접했다고 한다. 한국뿐만 아니라 아시아(필리핀, 인도네시아, 싱가포르 등) 곳곳에서 실험영화 제작 워크숍을 진행한다.

3) 1999년부터 2001년까지 서울 홍대를 중심으로 활동한 공동체이다. 1990년대 디지털 비디오 캠코더가 보급되면서 비디오 장르문화에 대해 연구하고 작품을 만드는 활동을 하였다.

4) 2000년대 초반 출범한 다이애고날 필름 아카이브는 2010년부터 사단법인무빙이미지포럼으로 운영되고 있다. 2004년부터 "서울국제실험영화제(EXIS, http://www.exis.org)"와 정기상영회를 개최하며 해외에 한국 실험영화 상영 및 프로모션을 진행하며 작가를 지원하고 영상문화에 다양성이 기여하고자 한다.

그 사이에 미묘한 틈이 존재한다.

이번 연구는 국내에서 벌어진 영상예술작품을 위한 큐레이토리얼 실천들을 2000년대로 거슬러 올라가 어떻게, 왜 시작되었는지 검토한다. '포지티브-섬'은 개인 또는 조직이 추구하는 목표를 위해 상호 협력하여 이루어내는 상생 전략이다. 영상예술은 개인이 아닌 '커뮤니티'로부터 시작되었다. 영상예술문화가 활발하게 움직이는 곳들은 서로의 지지와 연대가 강한 끈으로 이어져 있다. 하워드 베커(Howard Becker)가 말한 '협력적 연계(cooperative links)'는 영상예술문화의 핵심일지도 모른다.

국내 영상예술의 생산적인 담론과 문화를 위해 시간을 거슬러 올라가 각각의 실천들이 만나는 교차점을 발견해 앞으로의 조화 게임을 시작해 보고자 한다. 어디까지 닿을 수 있을지는 모르겠지만, 이미 존재하는 의미 있는 실천들을 무효화하지 않고, 과거-현재-미래의 실천들을 연결 짓고 관계망을 구축하며 단단하게 만들 때 이야기가 계속될 수 있을 것이다.

Ⅱ. 연구주제 및 방법

이 연구는 2000년대 이후 동시대 한국 영상예술작품들의 전개방식과 그에 따른 큐레이토리얼 실천들을 살피고, 외국 사례와 비교해보며 영화와 미술 사이에 벌어져 있는 틈에서 연결점을 찾는다.

이 연구에서 칭하는 '영상예술작품'은 동시대 예술지형에서 시각예술을 기반으로 한 아티스트 무빙이미지(Artists' Moving Image)라 불리는 것을 말한다. 아티스트 필름&비디오(Artists' Film & Video), 즉 다큐멘터리, 실험영화, 에세이필름, 비디오아트와 확장영화(Expanded

Cinema), 필름설치작품(Film Installation)을 포함하며 '영사-이미지(Projected image)'[5]라고 불리기도 한다.

영상예술작품 주변의 큐레이토리얼 실천들을 살펴보는 것은 미술을 작동시키는 힘은 작품과 예술가만큼이나 기획자의 역할도 크기 때문이다. 하랄트 제만(Harald Szeemann) 이후, '큐레이팅'은 오늘날 자본 중심의 미술계에서 새로운 가능성을 제안하고, 공공성을 제시하며 '능동적인' 기능을 수행해야 한다고 본다. 관객으로부터 대화와 참여를 이끌어내고 담론을 산출하기도 해야 한다. 또한 마리아 린드(Maria Lind)에 따르면, "큐레이토리얼은 큐레이팅에서 더 나아가 현재 시스템에 도전장을 던질 수 있는 구체적인 내용과 시간 그리고 질문을 고려하는 예술의 방법론을 암시하며, 큐레이터, 에디터, 교육자 등 다양한 위치에서 변화를 위한 가능성(a potential)을 수행하는 것"이다.

본문은 크게 '회귀한 관객성'과 '영상예술작품을 위한 큐레이토리얼 실천들'로 구성된다. 두 번째 장은 다시 큐레이토리얼 실천을 '제시를 위한 실천(전시, 상영)', '수집, 보관, 유통을 위한 실천(아카이브, 배급)'으로 구분하여 국외 상황과 함께 국내 활동들을 살펴본다.

먼저, 첫 번째 장 '회귀/역류하는 관객성'에서는 "영화가 결코 매체가 아니며 재현의 여러 가능성들이 동시에 중첩되어 있는 상태이자 기능 또는 함수(function)"[6]라는 말을 단서로 하여, 1990년대 후반 영상예술이 화이트큐브로 이주하며 관람방식에 있어 초기영화의 움직이는 이미지를 경험하는 놀라움으로 회귀하는 움직임을 고찰한다.

---

5) Tamara Trodd는 16mm필름, 비디오, 디지털로 이어지는 영상예술이 기술의 발달로 프로젝터를 통해 공간에 '영사'되는 이미지라는 것에 초점을 맞추며 이를 영사이미지로 부르기를 제안한다. 필름, 비디오매체로 구분되는 오해와 영화의 영역과 분리되는 오해를 벗어나 조금 더 포괄적인 개념으로 다루고자하는 것이다.; Tamara Trodd, *Screen/Space*, Manchester: Manchester University Press, 2011, pp. 1-22.

6) 유운성, 「뤼미에르 은하의 가장자리에서 Part 2. 고유명으로서의 이미지와 아트갤러리로서의 영화관(下)」, 『인문예술잡지 F』, 제16호, 문지문화원사이, 2015, pp. 87-103.

두 번째 장에서는 우선, 영상예술을 제시(提示)하는 방법론이 예술가들의 실천들과 함께 어떻게 맞물리며 확장되어갔는지 그 전개방식을 살펴본다. 1920년 영화 탄생 이후 실험과 대안을 탐험하던 실험영화들이 미술과 맞물렸던 것은 단순히 장르의 경계를 넘은 현상이 아니라 사회·정치·제도적 관습과 조건을 부수고 새로운 방향으로 나아가고자 한 것이다. 국내외 예술가들의 작품과 전시 사례를 시간 순으로 정리하여 연결 짓고, 외국의 대표적인 큐레이토리얼 사례와 비교하여 국내 영상예술문화 지형 흐름과 좌표를 찾아본다. '서울국제뉴미디어페스티벌(Seoul International New Media Festival)'(2001~), '서울국제실험영화제(International Experimental Film &Video)'(2004~), '제1회 주안 미디어문화축제'(2005), '시네마틱, 무빙이미지의 확장: 아티스트 필름&비디오 쇼케이스'(2008), '비디오 릴레이 탄산'(2012~2016), '무잔향'(2014), '스테이징 필름(Staging Film)'(2016) 등의 한국 사례를 차례대로 짚어보며, 영상예술에 대한 고민과 시사점을 되돌아보고 검토한다.

다음으로, 아카이브와 배급을 검토한다. 영상예술작품을 수집하고 보관하며 때에 따라 활용과 맞물리는 영상아카이브는 대상으로 하는 관객과 미션, 목표에 따라 수집 및 보관, 활용되는 방식이 다르다. 2005년 '인사미술공간아카이브'로 시작하여 현재는 아르코미술관에 위치한 '아르코 미디어아카이브'와 온라인 아카이브 플랫폼인 '더 스트림'(2014~)을 통해 한국 영상예술아카이브를 현재를 호명한다. 아울러 영상예술 유통을 위한 배급 구조를 살펴본다. 영국의 '럭스(LUX)'와 미국의 '비디오 데이터 뱅크(Video Data Bank)'를 우선 살펴보고 2006년부터 인사미술공간에서 시작하여 현재 아르코미술관으로 옮겨간 국내 유일의 영상예술 배급제도 'IASmedia'를 검토한다.

이 연구는 2000년대부터 시작한 영상예술을 위한 큐레이토리얼 실

천들을 토대로 새롭게 작동할 수 있는 원동력, 우리가 지속해서 지도를 그리고 담론을 형성할 수 있는 매개체를 찾는다. 이 연구는 가능성을 꿈꾸며 시작되었지만 잠시 고여 있는, 양 갈래로 나눠진 길 사이의 틈, 그 안에서 무엇인가를 발견하고 긍정적인 방향으로 나아가는 길을 찾는 질문에서 시작한다.

Ⅲ. 회귀하는/역류하는 관객성

"진짜 삶의 물줄기를 막는 것은 흐름이 멈추는 순간, 스스로 역류를 느낄 때이다. 말하자면 역류는 놀랍고 경이로운 현상이다."

- 발터 벤야민, 「서사연극이란 무엇인가?」

1895년 프랑스 파리에 위치한 그랑 카페에서 '시네마토그라프(Cinematographe)'라는 영사장치를 통해 35mm 필름으로 촬영한 〈기차의 도착〉(1895)을 상영한 것을 영화와 영상예술의 탄생으로 본다. 여기서 우리는 〈기차의 도착〉, '시네마토그라프'라는 필름이나 영사장치에 특권을 부여하지 말고 '상영 상황', 즉 움직이는 이미지(스크린), 관객, 영사장치라는 기본적인 세 가지 요소가 갖추어졌던 순간을 영화의 탄생으로 보는 것을 주목해야 한다.

조너선 크래리(Jonathan Crary)는 "테크놀로지 형태로서의 영화는 1920년대 말에서 1960년대, 심지어는 1970년대 초에 이르기까지 상대적으로 고정된 어떤 요소들과 관계들로 구성되는 것처럼 보였다"고 지적한다. 1950년대에서 1970년대에 이르기까지 필름, 텔레비전, 비디오 등으로 변화해간 영화, 즉 움직이는 이미지는 경험적으로 관통하는 흐름을 가지고 있다. 우리가 필름, 텔레비전, 비디오매체 이론이라 식

별하는 특성들은 변화율이 가변적이고 예측 불가능한 거대한 성좌의 일시적 요소였다. 즉, 영화와 영상예술은 결코 '매체'가 아닌, 재현의 여러 가능성들이 동시에 중첩된 상태인데, 시대마다 잠시 특정한 장치에 고착되었다가 수많은 디지털 테크놀로지가 가능한 시기를 맞이하며 불확정적인 상태로 들뜨게 되었다.[7] 영상예술이 '매혹의 영화(the cinema of attraction)'로 회귀할 수 있는 시기가 된 것이다.

초기영화시대의 관람에는 스크린 안과 밖의 적극적인 상호교환이 있었다. 웃고 떠들며 즐거움과 놀라움을 호소하는 시간이었다. 뤼미에르 형제는 객석 한복판에 수동으로 작동되는 영사기를 두고 〈벽 허물기(Demolition d'un mur)〉(1896)를 정방향과 역방향으로 차례로 돌려 관객을 놀라게 했다.

1905년 미국의 헤일스 투어(hale's tours)를 보더라도 당시의 영화는 보는 것이 아닌 체험이었다. '스크린 위의 영화'에만 그치지 않고 관객의 반응, 무대장치, 영사장치, 연주 등이 어우러져 그때 상황이 관객에게 전달되어 완성되는 것이었다.[8]

우리가 현재 전통적인 영상예술 관람방식이라고 알고 있는 '집중'해서 '순서대로' 봐야 한다는 관습이 정착된 분수령은 바로 스릴러 영화로 잘 알려진 알프레드 히치콕(Alfred Hitchcock)의 〈사이코(Psycho)〉(1960)였다. 히치콕은 영화 중반 요절하는 주인공 매리언의 죽음이 충격적으로 받아들여지도록 유도하기 위해 관객에 정시 입장을 독려하였다.[9] 내러티브 중심의 할리우드 영화가 성행하며 고정된 상영시간을 지키는 등의 방식이 익숙해졌지만, 사실 이러한 관습의 역

7) 유운성, 위의 글, pp. 96-98.
8) 정찬철, 「초기 영화 다각적인 시대의 영화체험」, 『영화천국』, 한국영상자료원, 제50호, 7-8월호, 2016, pp. 26-29.
9) 곽영빈, 「먼지와 기념비 사이의 '콘텐츠': 오디오 비주얼 이미지의 진동」, 『OKULO.』, 제2호, 2016, pp. 29-30.

사는 그렇게 길지 않다.

중심부의 주변에서 항상 '상황'을 중시했던 영상예술방법론은 아방가르드, 인터미디어[10]를 중시한 플럭서스를 거치며 '장소화' 개념을 통해 영화와 미술 두 제도를 긴밀하게 상호 침투했다. 현상학적 체험 형태의 관객성, 즉 장소성에 대한 고찰은 당시 관습적인 영화 제도를 흔든 상황주의, 문자주의 영화감독인 이시도르 이주(Isidire Isou), 기 드보르(Guy Debord), 마르셀 브로타에스(Marcel Broodthaers)에 의해 제기되었다. 그들은 필름 위에 얻어진 시각적 결과물이 아닌 이를 보여주는 '제시의 과정'과 '상황 변주'를 통해 영화가 매체가 아니라 '함수'라는 점에 충실한 작업을 실천했다.

기 드보르의 상황주의 실천을 알리는 신호탄인 〈사드를 위해 절규함(Hurlements en faveur de Sade)〉(1952)은 빛과 암전, 소리와 침묵이 교대로 반복된다. 75분의 러닝타임 중에 20분 정도만 빛, 소리가 존재하며 마지막 25분은 암전과 침묵만이 흐른다. 드보르는 움직이는 이미지에서 '이미지'를 제거한 암전을 통해 매개의 과정, 시간, 상황을 드러내며 관객을 개입시키는 것을 목표로 하였다. 당황한 관객들이 개입하고 비판할 수 있는 여지를 주어 논쟁과 토론의 장을 만들고자 하였다.[11] 디보르가 주장한 '스펙터클'은 매개를 드러내는 것이다. 이를 영화에 적용해보면 영화의 매개적 조건이 '스펙터클'이고, 이 조건을 드러내어 물신화된 후기 자본주의 사회의 비판을 가능하게 한 것이다.

---

10) 인터미디어는 플럭서스의 용어로 '서로 다른 감각을 사용하는 매체와 예술 장르의 중간' 혹은 '예술매체와 일상의 매체'의 결합을 의미한다. 딕 히긴스의 논고 『인터미디어』 출판으로 본격적으로 등장한 개념이다. 다른 감각을 사용하는 예술장르를 혼합하는 속성을 가지고 있다. 인터미디어작업에서 예술은 주제적, 개념적 대상이기 보다는 매체가 표현하는 감각의 대상이다. 관람자의 지각 속에 침투하고자 한다.; 이수연, 「재매개의 관점에서 본 백남준의 TV 작업」, 『현대미술사연구』, 현대미술사학회, 제36집, 2014, pp. 192-193.

11) 기 드보르, 이숙경 역, 『스펙터클의 사회』, 현실문화연구, 1996, pp. 10-11.

플럭서스의 인터미디어 개념을 차용한 스탄 반더벡(Stan Vanderbeek)은 〈무비-드롬(Movie-Drome)〉(1965)을 통해 제시한 확장영화(Expanded Cinema)작업에서 영화의 제도, 장치, 환경 구조를 검토하며 이를 교란하고 해체, 재구성한다.

비슷한 시기 앤디 워홀(Andrew Warhol)의 〈엠파이어(Empire)〉(1964)는 촬영된 시간을 해체한다. 이 작품은 뉴욕 엠파이어스테이트 빌딩을 담은 야경을 8시간 동안 보여준다. 1초에 24프레임으로 고정된 샷으로 촬영한 영상을 1초에 16프레임 상태로 늘려 작품을 완성시켰다.

영화의 구조를 해체하고 재구성하는 확장영화는 예술매체 특성을 그 매체 자체를 통해 탐구한다는 모더니즘 방법론에 입각해 탐구했다. 확장영화를 선보인 예술가들은 영화-스크린-영사장치-관객의 구조를 해체한 것이다.[12] 앤서니 맥콜(Anthony McCall)의 〈원뿔을 그리는 선(Line Describing a Cone)〉(1973)은 연기가 자욱한 어두운 공간에서 하얀 점이 커다란 빛의 원뿔로 점차 커져가는 과정을 보여주는 영사 퍼포먼스로 빛을 활용한 작품이다. 이 작업은 평면 스크린으로 향하는 관람객의 고정된 시점을 스크린 밖으로 옮기고, 공간을 둘러보게 하며 스크린을 공간으로 확장한다.

당시 미술계의 흐름이었던 미니멀리즘은 "상황의 미학"이라는 관점에서[13] 파악할 수 있는데, 아네트 마이클슨(Annette Michelson)에

12) 유운성, 「벽이 없는 영화: 확장 영화와 필름퍼포먼스 입문」, 『KMDB』, 한국영화데이터베이스, 2015. (http://www.kmdb.or.kr/column/indi_column_view.asp?tbname=indi_column&seq=130)

13) 빅터 버긴(Victor Burgin)이 저널 『스튜디오 인터내셔널(Studio International)』에서 처음 사용했던 용어로, 오브제가 지각되는 조건이나 과정에 주목해서 경험적이면서 일시적인 상황을 만들어내는데 관심을 두는 경향을 지칭하는 용어이다.; 오준호, 「미술에서 제도비판에 대응하는 영화적 실천: 제도비판 1세대와 문자주의/상황주의 영화에서 장소화 개념을 중심으로」, 『기초조형학연구』, 한국기초조형학회, 제14권 제6호, 2013, p. 210 재

따르면 미니멀리즘은 "작품 그 자체로 자기 충족적이지 않으며, 다양한 차이를 발생시키는 상황적 조건을 환기했다는 점에서 중요하다"[14] 고 언급했다. 마이클 프리드(Michael Fried)는 〈미술과 사물성(Art and Objecthood)〉(1967)에서 "미니멀리즘이 연극성을 통해 다른 장르인 연극과 교류하며 영역을 확장하는 태도, 현상학적 체험 형태, 즉 연극적 관객성을 추구하는 태도의 전시관람 방식은 이데올로기적 접근"이라 비판하지만 미니멀리즘이 탐구한 관객성은 단순히 영역 확장만을 위한 것이 아닌, 기존 미술 관습과 제도 비판에 근원을 두고 있다. 결국 관습적인 전시방법론과 관람방식에 질문을 제기하는 것이었다.

전시장소와 관습에 대한 질문은 마이클 애셔(Michael Asher)와 리처드 세라(Richard Serra)와 같은 1세대 제도 비판 작가들에게 넘어왔다. 이들은 "물리적이고 실재하는 공간적인 장소(place)뿐만 아니라 예술제도로 정의되는 문화적 프레임 워크로의 장소(site)"로 지식, 지적교환 혹은 문화적 토론의 장(field)[15]으로 담론화하고 문제를 드러내는 방식으로 예술 제도를 '장소화'한다.

1960년대부터 1980년대로 이어지는 영화와 미술의 실천들은 '장소화'라는 개념으로 묶을 수 있다. 앤드루 유로스키(Andrew Uroskie)는 확장영화를 미술관이나 영화관의 제도적 관습을 넘어 영상매체를 재규정하는 미학적, 개념적 시도로 해석하기 위해 "장소(site)와 장소화됨(sitedness)"의 개념을 제시한다.[16] 익숙한 공간과 제도는 새로운 지

인용.

14) Annette Michelson, '10x10, Concrete Reasonableness', *Artforum*, JAN, 1967, p. 31.

15) 권미원, *One Place After Another*, Cambridge, MA: The Mit Press, 2004, pp. 13-26.; 오준호, 앞의 논문, p. 215 재인용.

16) Andrew Vincent Uroskie, 'Beyond the Black Box and White Cube: Warhol, Expanded Cinema, and the Emergence of the Moving Image in American Art, 1963~1965', PhD dissertation, University of California, Berkeley, Ann Arbor: ProQuest/UMI, 2005, p. 21.; 오준호, 앞의 논문, p. 216 재인용.

각을 만들어낼 수 없다고 인식하여 '상황'과 '조건'을 해체하고 재구성한 예술가들의 실천은 자연스럽게 수동적인 관객성을 '주체'로 변화시켰다.

1960년대 이후 관습과 제도를 벗어나고자 한 예술가들의 '영화적인(cinematic)'인 실험들은 영화관보다 열린 화이트큐브로 옮겨 전개되기 시작한다. 내러티브가 있는 영상예술이 주류로 흘러갈 때, 실험적인 영상예술은 제도 바깥을 탐구하던 미술계에서 또 다른 대안으로 환영받는다.

보리스 그로이스(Boris Groys)가 언급한 "우리 문화는 우리에게 시간에 대한 두 가지 다른 통제 방식을 제공하는데, 하나는 미술관에서 이미지를 움직이지 못하게 하는 것이고, 다른 하나는 영화관에서 관객을 움직이지 못하게 하는 것이다. 그러나 두 모델은 영상이 미술관으로 들어왔을 때 무너졌다"[17]는 말은 영상예술의 전시성에 의미를 다시 사유하게 한다.

1990년대 이후 예술가들의 실천은 기술의 발달로 '영화적'인 경향이 더욱 두드러졌다. 예술가들은 이미지와 내러티브를 활용하여 움직이는 이미지, 즉 영상을 본질적으로 탐구한다. 이 시기의 예술가들은 기억 속에 영화가 얼마나 잠재되어 있으며, 예술적 아이디어를 형성하고 구조화하는 데 있어서 얼마나 큰 영향력이 있는지 보여주기 위해 영화의 형식적·존재론적 특성을 전유하고 검토하는 방식을 취한다.[18]

이전의 영상예술 실험이 퍼포먼스적 성향을 더 강하게 띠었다면

17) 스벤 뤼티켄, 이한범 역, 「변형하는 시간」, 『OKULO』, 제3호, 2016, p. 25.

18) 도미니크 파이니(Dominique Païni)는 비디오 예술가를 시대적 흐름에 따라 네 세대로 구분하는데 여기서 말하는 영화적 경향을 띠는 작가들은 3,4세대에 속하는 작가로 더글라스 고든(Douglas Gordon), 피에르 위그(Pierre Huyghe), 더그 에이트킨(Doug Aitken), 아이작 줄리안(Isaac Julien)등이 있다.: Dominique Païni, 'le retour du flâneur/The Return of the Flâneur', *Art Press*, No. 255, March, 2000, p. 39.

1990년대 이후에는 로사 바바(Rosa Barba)의 작품처럼 필름 '장치(apparátus)'들을 드러내며 숨겨 있던 부분을 전면으로 드러내며 조각과 같은 형태로 보여주거나, 더글러스 고든(Douglas Gordon)과 같이 스크린의 각도, 높낮이, 크기 등을 활용하여 관객이 스크린에 맞닿는 지점을 달리 보이게 하는 방식 등의 필름설치작품들이 등장하였다. 혹은 하룬 파로키(Harun Farocki)의 〈딥 플레이(Deep Play)〉(2007)처럼 멀티채널을 활용하여 관객이 공간에서 몽타주를 만들 수 있게 하는 작품이 대거 선보이기 시작했다.

1990년대 이후 영상예술의 관객성은 작품과 공간, 관객의 '관계적 실천'으로 스크린을 넘어선 시공간적 몽타주이다. 예술가가 담당하던 편집을 관객에게 넘겨준 것이다. 관객은 전시장에서 자신을 보고, 다른 관객을 보고 서로를 본다. 작품을 보고 전시장을 거니는 행위자가 되고, 상영시간 또는 전시를 보는 관람시간 동안 영상의 안팎을 넘나들며 주인공과 관객 사이를 오가게 된다.

이는 최근 20년 동안 새로 제기된 이슈가 아니다. 해방된 관객, 주체적인 관객은 새롭다기보다는 초기영화에 관객성과 닮아있다. 지금까지 살펴본 맥락에서 이어지듯, 탐 거닝(Tom Gunning)이 말한, 초기영화 시절 영화를 보러가는 것이 단순히 영화 자체를 보러 가는 것이 아니라 영화관에 갈 때의 매혹적인 경험으로 기억하는 것과 같다는 '매혹의 영화'로 귀환한 것이다. 시네마토그라프와 내러티브 중심으로 흐르며 잠시 길을 잃었던 영화의 '계속해서 변화하는', '함수와 같은' 기능이 다시 백지와 같이 자유롭게 변형 가능한 공간, 화이트큐브에서 제자리를 찾아간 것이다.

반면, 영상예술을 고정된 자리에 앉아 관람하는 수동적인 방법으로 관람할 때 얻을 수 있는 긍정적 효과도 분명히 존재한다. 동시대 이데올로기는 우리가 모두 "능동적으로" 행동해야 한다고 하지만,

수동적인 영화 관객은 오늘날 위기에 처한 관객성의 양식(mode of spectatorship)을 위한 조건으로서, 이는 영화적 경험의 기본적 변증법을 보장하며 비평을 만들어내고 사유하며, 영화의 존재 의미를 유지시키는 긴장을 가능하게 한다.[19] 상영의 처음부터 끝까지, 순간순간에 집중할 수 있으며 작은 경련까지 예민하게 포착할 수 있다. 시대적 배경과 시사점을 다루는 다큐멘터리 작품들은 이러한 관람방식을 통해, 침묵 속의 집중을 통해 비평을 가능하게 하며 공통 관심사를 가진 사람이 같은 공간에 모여 시간을 함께한다는 점에서 조용한 '커뮤니티'와 '연대'를 만드는 가능성을 제안하는 자리가 되기도 한다.

"관객에게 적극적인 해석자의 역할을 맡을 것을, '이야기'를 전유하고 자신의 이야기로 만들기 위해 자신만의 번역 능력을 개발할 것을 요구한다. 해방된 공동체는 말하는 자와 번역하는 자의 공동체이다."

- 자크 랑시에르, 「해방된 관객」

IV. 국내 영상예술작품을 위한 큐레이토리얼 실천들 (Curatorial Practices)

현대예술은 예술가 혼자 독자적으로, 작품만으로 예술이라 하기 어렵다. 예술사회 학자 하워드 베커는 예술세계는 협력적 연계 속에서 이루어지는 집단적 활동이라 강조한다.[20] 영상예술은 항상 커뮤니

19) 크리스 후지와라, 김보년 역, 「흐름을 넘어선 영화 비평」, 『인문예술잡지 F』, 제11호, 문지문화원사이, 2013, pp. 81-82.

20) Howard Becker, *Art Words*, Berkely: University of California Press, 2008.; 이상길, 「'더글라시즘'의 몇 가지 모티브에 관하여: 킴킴갤러리와 그의 친구들」, 문지문화원사이 편집부, 『인문예술잡지 F』, 제11호, 문지문화원사이, 2013, p. 73 재인용.

티 중심으로 실험되고 문화를 형성해왔다. 영국의 런던영화작가조합(London Filmmakers' Co-Operative), 미국의 뉴 아메리칸 시네마 그룹(New American Cinema Group)이 그 예이다.

상업적 목적으로 흘러가는 문화 외에는 예술가와 활동가가 연대하여 예술을 실천하고 지원하며 지지할 때 문화를 생성할 수 있다. 우리가 미술이라고 말하는 주변부, 즉 상황과 시스템 역시 함께 유기적으로 돌아가야 한다.

1990년대 이후 서구에서 영상예술은 예술가들의 실천을 넘어 아카이브, 전시, 교육과 같은 현대예술 제도화의 영역에서도 실천적 범위를 넓혀가게 된다. 이러한 맥락에서 등장한 영상예술의 제도화를 실천하는 역할로 등장한 필름[21] 큐레이터(Film Curator)는 영화사와 미술사의 맥락을 통해 영상예술을 새로운 관점으로 수집·제시할 뿐 아니라 기술적인 부분과 장치를 사용하는 방법도 알고 있어야한다. 영상예술매체가 제도의 영역 안에서 논의 될 때에는 다른 분야와 마찬가지로 수집, 보존, 제시, 교육 등 공공적 성격을 띠며 필름 고유 가치에 대해 새로운 관점도 고려해야 한다.

1. 제시를 위한 실천

영상예술이 영화관에서 미술관으로 넘어오며, 영상예술을 제시하는 방법론과 관객성에 대한 시사점을 던지는 전시는 1970년대부터 시작되었다고 볼 수 있다.

1971년 쿤스트할레 뒤셀도르프(Kunsthalle Düsseldorf)에서 열린 〈전망71: 프로젝션(Prospect71: Projection)〉은 공간에서 '영사되는' 환

21) 현대에서 필름은 본래 16mm, 35mm 등 셀룰로이드로 된 필름 자체를 지칭하는 용어에서 확장되어 영화적 문법을 차용하는 움직이는 이미지를 폭넓게 지칭하는 용어로 사용되고 있다.

경에 대해 질문을 던졌다. 프로젝션에 집중한 이 전시는 영상작품에서 영사되는 '상황'에 초점을 맞추며 기획되었다. 앞에 이야기한 작가들의 실천 태도와 맞물리는 접근 방식이다.

1980년대 말부터는 비디오, DVD, 디지털, 프로젝션 등 다양한 재료와 장치, 매체들이 발명되는 등 디지털 기술의 발달로 영상예술은 필름에서 벗어났는데, 셀룰로이드 필름은 원본으로서 '아우라'를 획득하였다. 영상상영 방식은 1990년대 중후반부터 수월하게 이동 가능해져 고정된 장소에서 전시 공간으로 자연스럽게 이주[22]하며 활발한 전시방법론, 담론 논의가 펼쳐진다.

로스앤젤레스 현대미술관(Museum of Contemporary Art, Los Angeles, MOCA)에서 열린 〈거울 방: 1945년 이후 미술과 영화(Hall of Mirrors: Art and Film since 1945)〉(1996), 런던 헤이워드 갤러리(Hayward Gallery)에서 열린 〈주문에 홀리다(Spellbound)〉(1996), 뉴욕 휘트니 미술관(Whitney Museum of American Art)에서 열린 〈빛 속으로: 1964~1977년 미국 예술에서 영사된 이미지(Into the Light: The Projected Image in American Art: 1964~77)〉(2001), 빈 현대미술관(Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, MUMOK)에서 열린 〈엑스 스크린: 1960~1970년대 필름 설치들과 행위들(X-Screen: Filmshe Installation und Aktion der 60er und 70er Jahre)〉(2003~2004), 파리 퐁피두센터(Centre Pompidou)에서 열린 〈영상의 운동(L'évènement Le Mouvement des images)〉(2006), 워싱턴 D.C.의 허시혼미술관(Hirshhorn Museum)에서 열린〈영화 효과: 환영, 현실, 무빙

22) 1990년대 중후반 영화 이론가들은 영화관에서 갤러리로 이주한 영화에 대해 명명하였다. 레이몽 베루르는 다른 영화(Other Cinema), 1999년 장 크리스토프 르와유(Jean-Christophe Royoux)는 전시 영화(Cinema d'Exposition)라 처음 불렀으며 영미에서는 이를 갤러리필름(gallery film)으로 부르기도 한다.

이미지(The Cinema Effect: Illusion, Reality, and the Moving Image)〉(2008), 런던 테이트모던(Tate Modern)에서 2009년 4월 열렸던 〈확장 영화(Expanded Cinema)〉 같은 전시들은 과거 영상예술이 지녔던 현존성과 공간성, 그리고 능동적 관객성에 대해 질문한다.

발터 벤야민(Walter Benjamin)이 말하는 기술과 복제 시대 이후 지각 구조 변화를 통한 정신 분산, 촉각적 성질과 연결되는 '건축적 경험'이 전시장에서 연출되었다.

서구를 중심으로 움직이던 영상예술과 관련된 실천들이 2000년대 초중반부터 아시아로 건너왔다. 인도네시아, 대만, 홍콩, 일본, 중국 등 여러 나라에서 영상예술 관련 페스티벌과 전시들이 개최되며 담론을 생산하고 각 국가 및 도시별 지형적 위치와 현황을 연구하는 결과물이 나왔다. 홍콩에서는 조금 이르게 1986년부터 대안 공간 '비디오타지(Videotage)'가 설립되었으며, 상하이 민생미술관에서는 〈중국 무빙이미지 1988~2011〉을 발간하였다.

자카르타의 루앙루파(Ruangrupa)는 인도네시아 실험영화 커뮤니티의 근원지다. 2000년 작가들이 스스로 대안 공간의 실천적 중요성을 인지하고 설립한 이곳은 현재 페스티벌, 전시, 랩, 공연, 출판, 워크숍, 연구 등 다양한 활동을 지속·지원하는 비영리 기관이다. '커뮤니티' 중심으로 움직이는 루앙루파의 분과인 'OK 비디오'[23]는 2013년부터 매년 '자카르타 국제 다큐멘터리와 실험영화페스티벌(Jakarta International Documentary & Experimental Film Festival)'을 개최하고 있다. 'OK 비디오'는 비디오를 '예술'을 표현하고 제시하는 수단이라기보다는, 사회적 현상을 담는 매개의 역할로 인식한다. 관객 형

23) OK 비디오(http://www.okvideofestival.org)는 루앙루파의 소속 분과로, 2년에 한 번 OK 비디오-자카르타 국제비디오페스티벌을 개최한다. 인도네시아 비디오아트 워크숍을 비롯해, 제작, 수집, 배급도 하고 있다.

성과 페스티벌 진행 역시 커뮤니티 구축에 중점을 둔다. 작품 소개부터 비평을 담는 영화제 카탈로그 저자를 20대부터 70대까지 다양하게 구성하여 세대를 포괄하는 이론서를 만든다. 아울러 페스티벌을 준비하는 기간 도중 일주일 동안 비디오작업을 원하는 젊은 세대를 대상으로 하는 워크숍을 진행한다. 이 워크숍의 주제와 내용은 인도네시아 미술, 영화상영, 비평부터 제작 작업에 이르며, 이들은 관객을 개발하기 위한 다양한 전략을 세운다.[24] 어떤 매체(필름·비디오)를 사용하는 일련의 집단적인 의식 또는 무의식이 갖는 특수성에 대한 질문을 던지는데, 이것은 런던영화작가조합, 뉴 아메리칸 시네마가 영상예술문화를 이끈 역사와 닮아있다.

한국에서도 2000년대에 들어 '서울국제뉴미디어페스티벌(Seoul International New Media Festival, Nemaf, 이하 네마프)', '일주아트하우스', '서울국제실험영화제(International Experimental Film&Video, EX-IS, 이하 엑시스)'와 오프앤프리, 아트선재센터, 인사미술공간을 중심으로 외국과 비슷한 속도로 영상예술을 위한 중요한 큐레이토리얼 실천들이 시작되었다.

조금 더 거슬러 올라가보면, 영미권을 중심으로 아방가르드, 플럭서스 예술가들이 전개했던 실험영화는 1970년대 유현목을 중심으로 형성된 씨네포엠,[25] 한옥희가 이끈 국내 최초 여성실험영화그룹이었던 카이두(KAIDU)와 독일문화원에서 진행한 실험영화제작워크숍을 통해 국내에 소개되었다. 1970년대에 더 간헐적이지만 당시 실험영화(이 연구에서 영상예술 범주로 묶는) 활동들은 개인적인 작품 활동을

24) 이행준, 「프로젝트 비아 2015 결과보고서-인도네시아의 동시대 무빙이미지」, 예술경영지원센터 프로젝트 비아 홈페이지, 2015, pp. 1-6. (http://project-via.kr/se_upload/3498592576_A_.pdf)

25) 오준호, 「유현목의 〈손〉과 관련된 사실들과 하나의 가설」, 『OKULO』, 웹사이트, 2016. (http://www.okulo.kr/2016/05/critique-001.html)

넘어, 대안문화를 만들기 위해 '커뮤니티'를 중심으로 일어났다. 미술 제도권에서 영상예술을 대대적으로 소개했던 전시는 1993년 백남준을 통해 한국에서 개최되었던 〈휘트니 비엔날레 서울93〉(1993)이다.

다시 돌아와 2000년대 초중반 국내 실천들은 우선적으로 영상예술을 대중에게 소개하고 예술가들이 활동하며 서로 의견을 주고받을 수 있는 워크숍이나 지원에 중점을 두고 있다.

서울 광화문 아트큐브에 위치했던 일주아트하우스는 2002년부터 2003년까지 자체적으로 실험영화제를 네 차례 기획하였다. 이 프로그램은 상업영화의 성행 속에서도 "소규모 필름들이 설 자리를 빼앗기고 말 것이라 공인해왔지만, 여기에 참여한 젊은 작가들이 자신만의 독창적이고 개인적인 체험을 필름으로 완성해가는 즐거운 경험을 늘 함께 나누어온 문화"[26]를 국내에 소개하였다.

인디비디오작가연대(1999~2001)[27]에 뿌리를 두고 있는 '아이공(i-Gong)은 2001년부터 매년 '네마프'를 개최하고 있다. 비디오를 글을 쓰는 또 다른 도구라 생각하고 이 매체를 통해 드러날 수 있는 소수자의 이야기와 대안 문화 형성하는 데 주목한다. 2003년 자체적으로 『디지털영상예술 코드 읽기』를 발간하며 한국 영상예술 언어를 정리하고자 한 아이공은 서구와는 다른 국내 비디오아트의 맥락을 정의하는 데 힘쓴다. 외국에서는 미학적 탐구와 미디어 운동이 동시적으로 이루어졌지만, 국내에서는 미적 탐구보다는 다큐멘터리 형식의 영상예술이 성행했다. 아이공은 이 현상이 1990년대 한국의 사회·정치적 상황과 관련이 있다고 보고, 사회성을 담은 작품들에 소개하는 데 중

26) 일주아트하우스, 『일주아트하우스 제1회 실험영화제카탈로그, Super-8mm 작은 창문』, 일주아트하우스, 2003.

27) 1999년부터 2001년까지 서울 홍대 중심으로 활동한 공동체로 1990년대 디지털 비디오 캠코더가 보급되면서 비디오 장르문화에 대해 연구하고, 작품을 만드는 커뮤니티였다.

점을 두고 있는 것이다.

아이공은 네마프 외에 자체적으로 꾸준히 스크리닝 프로그램과 전시를 기획하고, 아카이브 컬렉션을 운영하며 신진작가를 지원하고 있다. 또한 2016년 한국에 여성혐오 문제가 사회적 화두로 떠오르자, 2003년부터 2010년까지 진행하였던 '페미니즘 비디오액티비즘 비엔날레'의 명칭을 올해 2016년 4월부터 '페미니즘 미디어아티스트 비엔날레'로 바꾸어 개최했다. 다른 영화제가 외국 작품들을 소개하는 데 중점을 두고 있다면 '네마프'는 한국에서 비디오아트가 어떤 의미인지를 고민하고, 한국 사회 속에서 벌어지는 정치적인 이야기를 담은 작품에 주목해 한국 작가의 작품이 국내 예술계에서 맥락화, 담론화 될 수 있는지 고민한다. 스크린으로 완결성을 지닌 영상을 중심으로 전시와 상영회, 포럼을 함께 진행한다.[28]

다이애고날 필름 아카이브부터 시작한 사단법인 무빙이미지포럼이 2004년부터 매년 진행하고 있는 '엑시스'[29]는 확장영화작업을 대대적으로 소개한 첫 번째 프로그램이다. 말콤 르 그라이스(Malcolm Le Grice), 리즈 로즈(Lis Rhodes), 앤서니 맥콜 등 '상영 상황'을 해체하고 재구성하는, 1960~1970년대에 주를 이룬 확장영화들을 국내에 처음으로 소개하였다.

때에 따라 갤러리와 협업하는 이 페스티벌은 제시와 함께 영국, 캐나다, 필리핀, 일본 등에서 영상예술을 중심으로 형성된 네트워크를 소개하는 포럼과 워크숍을 진행한다. 영상예술 커뮤니티 연대의 중요성을 외국 사례를 소개하며 힘을 싣는다. 아울러 국내에 유일한 필름 제작 랩인 '스페이스 셀'과 지속적으로 워크숍을 진행하여 페스티벌

28) 2016년 6월 김장연호와의 인터뷰.
29) 엑시스는 2004년 '서울실험영화페스티벌'로 시작해 현재는 '서울국제실험영화페스티벌'로 명칭을 변경하였다.

에서 작품 상영부문을 별도로 구성한다.

'엑시스'는 영상예술의 내러티브나 주제보다는 매체의 본질, 즉 '움직이는 이미지'라는 것에 주목하고 이를 탐구하는 작품으로 프로그램을 구성한다. 형식에 대한 실험과 탐구 정신에 중점을 둔 작품에 집중하는 것이다. 이와 동시에 내러티브 중심 작품보다 상대적으로 소외된 매체탐구를 지속하기 위해 국내외 네트워크를 형성하는 데 힘을 쏟고 있다. 이는 국내에서 '매체 특정성'에 관심을 두는 작가와 활동가에게 다양한 작품을 보고 소통할 수 있는 창구가 된다.

〈비디오 릴레이 탄산〉은 2010년 이후 만들어진 젊은 영상예술작가 커뮤니티의 가능성을 엿볼 수 있는 프로그램이다. 2012년에 시작해 2016년까지 5년 동안 8월에 4주 정도의 기간 동안 집약적으로 진행된 상영회는 전년도에 참여했던 영상작가가 다음 회에 참여할 작가를 추천하여 라인업을 구성하는 시스템이다. 영상예술작가 강정석이 운영하는 이 프로젝트는 신진작가를 중심으로 라인업을 구성하고, 그들의 작품에 영향을 미친 레퍼런스 영상과 작품을 연대기 순으로 상영한다. 작가, 그리고 작가와 밀접한 관계를 맺고 있는 사람들이 관객이 되는 〈비디오 릴레이 탄산〉은 상영 후 대화의 시간을 통해 작가 스스로 자신의 작품을 점검하고, 자문해 볼 수 있는 기회를 제공한다. 운영자가 작가로서 영상예술작품의 배급과 유통 문제를 직면하며 시작한 〈비디오 릴레이 탄산〉은 영상예술작가들의 네트워크 형성을 도모하고 서로를 지지할 수 있는 실질적인 실천 프로그램이다.

2005년에 열린 〈주안 미디어 문화축제〉는 '사랑 속에서 숨 쉬다'라는 주제로 프랑스와 한국 실험영화를 상영하는 프로그램과 미디어아트전시를 함께 선보였다. 디렉터 성완경은 페스티벌보다 중요한 것은 그들을 소개하는 전용 공간, 강의일 수도 있다고 강조하며, 그 문화를 지지하는 사람들의 연대와 아카이브, 미디어테크가 자연스럽게 주안

에서 형성되기를 기대하며 축제를 기획하였다고 밝혔다.[30]

성완경이 총괄한 페스티벌의 영상예술상영 프로그램은 핍 쵸도로프(Pip Chodorov)가 함께 기획하였다. 쵸도로프는 1990년대 이후 영상예술이 디지털로 복원되어 상영되는 것에 대해 문제를 제기했으며, 필름의 원본성과 아우라의 의미를 내세우며 프로그램을 기획하였다. 물론 원본을 훼손하지 않고 디지털로 복제되어 많은 곳에서 소개되는 것이 디지털의 장점이지만 매체 변환 이후에는 작품이 만들어졌을 당시의 경험을 그대로 감각할 수는 없다는 것을 지적한 것이다.[31]

인사미술공간에서 개최된 〈시네마틱, 무빙이미지의 확장: 아티스트 필름&비디오 쇼케이스 2008〉(2008)은 이 연구에서 포괄적으로 영상예술이라 다루고 있는 아티스트 필름&비디오가 '매체 개념 자체의 와해와 재구성 속에서 그들은 이전까지 서로 변별적으로 여겨졌던 예술적 매체들에 어떤 도전들을 제기하는지?', '아티스트 필름&비디오가 영화 이후의 예술인가 혹은 다른 영화인가?'라고 질문을 던졌다. 전시, 스크리닝, 라운드테이블, 강연으로 구성된 이 프로젝트는 1990년대 서구에서 제기한 영상예술의 갤러리 이주를 주제로 다루었다.

전시는 매튜 버킹엄(Mathew Buckingham), 크리스텔 뮬레르(Christelle Muller), 아니카 라슨(Annika Lasson), 마크 루이스(Mark Lewis), 앤 리슬레가드(Ann Lislegaard) 등의 필름 및 비디오설치작품의 최전선을 조망하도록 구성되었다. 이들의 작품을 통해 오늘날 현대예술에서 무빙이미지의 광범위한 실천이 단일한 형식이나 매체로

30) 2005주안미디어문화축제, 『프랑스 실험영화의 도전, 예술영화제프로그램북』, 2005주안미디어문화축제 집행위원회, 2005.

31) "뉴욕 트리베카 영화제의 한 심포지엄에서 1960년대 필름연구의 권위자 세 명 아네트 미켈슨, 아담스 시트니, 마이클 스노우가 똑같이 어두운 표정을 하면서 요즘 학생들은 영사기를 통해서 중요한 필름들을 더 이상 경험하지 않는다며 걱정하는 장면을 본적이 있다."; 허상범, 「뉴미디어플랫폼에서의 영화규정에 대한 고찰」, 『학술지디지털영상학술지 Preview』, 한국디지털영상학회, 제9호, 2012, pp. 167-168.

는 파악될 수 없음을 입증하고, 극영화 바깥의 실험영화와 비디오작품, 갤러리의 스크린설치작품이 주목받고 있음을 시사하였다.[32] 아울러 '아티스트 필름&비디오'의 역사·문화·기술적 문맥을 생각해 볼 수 있는 주제들을 중심으로 강연을 진행하였다. 이 프로젝트는 2005년부터 시작된 인사미술공간의 아카이브를 활용하여 전시, 아카이브, 라운드테이블을 유기적으로 연동시켜 이야기할 수 있는 자리를 제공하였다는 점에서 의의가 있다.

2000년 초중반 민간차원에서 진행되던 영상예술 실천은 점차 미술제도권에서 영상예술 지형을 탐색하고, 미학적 가치를 고찰하기 시작했다. 2013년 11월 12일 개관한 국립현대미술관 서울관(MMCA Seoul)은 전시실과 별도로 영화관을 설립하였다. 국내 미술제도에서 필름을 제도적으로 승인한 시도로 볼 수 있다. 미술관내 영화관 '필름&비디오(Film and Video)'에서는 2014년 상영 프로그램 〈섬광 혹은 소멸_아티스트 필름&비디오〉(2014~2015)를 진행하며 포럼 '이미지의 막다른 길_전시와 상영사이에서'를 통해 영화와 미술을 넘나드는 무빙이미지의 현주소를 확인하고자 하였다.

국립현대미술관 서울관 프로젝트갤러리에서 진행된 〈무잔향, 서울, 2014〉에서는 가위 셔윈의 〈거울을 든 남자(Man with Mirror)〉(1976), 메탐킨(Metamkine)의 〈간섭의 셀룰로이드(Cellue d'intervention)〉 등이 상영되었는데 이는 음악, 영상, 퍼포먼스가 결합된 영화적 퍼포먼스를 제도권에서 본격적으로 소개한 것이었다.

같은 해, 일민미술관과 한국 영상자료원(KOFA), 문지문화원 사이가 공동 기획한 〈토탈리콜: 기록하는 영화, 기억하는 미술관〉(2014) 일민미술관이 운영하는 다큐멘터리 아카이브를 활용하여 다큐멘터리

32) 강성은, 「인미공 라이브 아카이브」: 최태만 편, 『한국 시각예술의 과제와 전망』, 다할미디어, 2009, pp. 484-485.

장르를 매개로 국내에서 영화와 미술이 어떻게 교류해왔는지를 파악하고, 미술작가와 영화감독의 영상예술작품을 영화관과 미술관을 교차하여 상영하는 시도를 보였다.

2015년 코리아나미술관은 기존 영상예술의 방법론인 파운드 푸티지(Found footage)를 주제로 하여 〈필름 몽타주, 서울, 2015〉를 열었다. 기존에 있는 영상 재편집을 통해 새로운 리얼리티를 창조하는 작품을 중심으로 구성된 전시였다.

2010년대에 들어오며 국내에서도 영상예술의 '상황'이나 '영화적'인 작업들을 활용한 공연이나 전시들이 동시다발적으로 열렸지만 그들의 작업 맥락과 관람 방식을 정확하게 인식하면서 현재적 의미를 고찰했는지 자문해 볼 필요가 있다.

단순히 서구에서 유행하는 작품이나 담론을 소개하는 것에 그치거나 내러티브 중심의 작품들로 꾸려진 주제를 다루며 영상예술이 화이트큐브에서 펼칠 수 있는 공간성, 관객성이 소외되어 버린 것은 아닌가하는 질문이다. 아니면, 오히려 영화와 미술이라는 영토를 구분하고 미술이라는 영토로 흡수하고자 애쓰는 것은 아닌가.

주목받는 콘텐츠로 영상예술작품과 문화를 소비하고 활용하는 것이 아니라면 예술가들의 실천 전개와 그에 적합한 큐레이토리얼 실천들을 고찰해야 할 것이다. 전시 기획 자체에서 영상예술이 전시장에서 블랙박스 상영방식으로 제시되는 것 외에 전시장 자체에서 작품을 공간적으로 해체, 조합, 재구성하며 능동적인 관객성을 고민할 필요가 있다. 이러한 고민이 담겨있는 전시로는 2016년 부산시립미술관에서 개최된 〈스테이징 필름〉과 일민미술관에서 열린 〈멀리 있는 방〉이 있다.

큐레이터 틸 펠라스(Till Fellrath) 초대 기획으로 열린 전시 〈스테이징 필름(Staging film)-비디오 아트, 공간과 이미지의 체험〉은 미술

관 환경에서의 영상예술 관람은 공간성을 획득하며 관객의 경험을 확장하는 데 목적을 두고 있다. '연출적 공간구성'이라는 공통점을 통해 동일한 맥락을 가지고 있는 12점의 영상예술작품들[33]이 서로 오버랩되고, 관람객이 스스로 그 작품을 편집하여 자신만의 영화를 만들게 한다. 별도의 공간 구획 없는 설치는 관람객의 시선이 작품을 교차하게 하면서 특정적 위치에 놓이게 한다. 한 장면을 지속해서 응시하는 것이 아니라, 동시다발적으로 여러 작품을 따로 혹은 함께 관람할 자율성을 가진다. 영상을 제작하는 문법인 몽타주를 전시 공간에서 체험한다. 열린 공간의 동선, 상영시간의 자율성을 토대로 정신 분산적이고 촉각적 성질을 가진 건축적 경험을 할 수 있도록 하며, 신체를 통해 지각을 경험하게 하는 수행적인 관객성을 실험하였다.

〈멀리 있는 방〉(2016)은 포르투갈 영화감독 페드로 코스타(Pedro Costa)와 조각가 후이 샤페즈(Rui Chafes)의 협업을 통해 만들어진 전시다. 다른 매체를 다루는 두 작가의 작업이 어두운 전시장에 함께 전시되며 영화와 조각 매체의 본질을 되묻게 한다. 무게감이 느껴지는 샤페즈의 조각이 놓인 전시장을 코스타의 영상과 사운드가 감싸며 영화 관람과는 다른 경험을 만들어 낸다.

지금까지 전반적으로 내러티브가 주를 이루는 상황에서 빗겨나 움직였던 '영상예술'이 지니고 있는 의미, 변주하고 있는 '영화적' 경험을 생성하는 작품과 큐레이토리얼 실천을 전반적으로 살펴보고 국내 실천사례를 살펴보았다. 국내에서 이루어진 제시를 위한 실천은 앞에서 이야기했듯 아직까지는 작품과 담론을 소개하는 데에 머물러 있는

33) 빌 비올라의 〈연인들〉, 하싼 칸의 〈무슬림거즈 R.I.P〉, 한스 옵 드 비익의 〈스테이징 사일런스 2〉, 정은영의 〈정동의 막〉, 쉬린 네샤트의 〈황홀〉, 문경원+전준호 〈세상의 저 편〉, 스티브 맥퀸의 〈애쉬즈〉, 우창 〈더 룩스〉, 미카일 카리키스의 〈해녀〉, 앙리 살라 〈UNRAVEL〉, 폴 파이퍼의 〈여인상〉, 사라 추 징 〈잠재된 차원〉 등이 전시되었다.

것으로 보인다. 물론, 그러한 작품을 소개하는 것 자체도 의미 있지만, 일시적으로 열린다는 한계성을 때문에 지속적인 관심을 끄는 데 어려움을 가지고 있다.

국내에서도 2000년대 초반 커뮤니티로부터 영상예술문화가 형성되었고 최근 진행된 '비디오 릴레이 탄산' 역시 작가 커뮤니티를 형성하고 있다. 그러나 불과 몇 년 사이에 각각의 커뮤니티는 산발적으로 각개전투하고 있는 듯하다. 가능하다면, 영국, 미국, 자카르타의 사례처럼, 국내에서도 영상예술의 근원지가 만들어져 한 흐름을 만들고 영상예술 문화와 담론을 생산한다면 더 생산적이지 않을까. 연대의 목소리가 더욱 유효함을 고려할 필요가 있다.

2. 수집, 보관, 유통을 위한 실천(아카이브/ 배급)

1990년대 이후부터 예술제도는 작품과 이를 제시하는 전시뿐만 아니라 그 이전과 이후 시간도 중요하게 여긴다. 사전 리서치, 제작과정, 아카이브, 네트워크 등 결과물에서 드러나지 않는, 과정 속에 쌓여있는 시간과 그 이후 기록도 예술생산을 지속하는 힘이라 보는 것이다. 이러한 맥락 속에서 영상예술은 매체 특성상 수집, 보급, 유통 시스템을 다른 예술 매체보다 수월하게 활용할 수 있다.

수집과 보관을 중점으로, 때에 따라 활용이 가능한 영상아카이브는 설립 형태나 수집 범위, 복원과 보존, 활용 중 어디에 중점을 두는지에 따라 다양한 형태로 존재한다. 그 특성에 따라 국립 영상아카이브, 방송아카이브, 시청각기록 박물관프로그래밍아카이브, 대학 및 학술아카이브, 주제별 전문 아카이브, 지방아카이브, 콜렉션 중심 아카이브로 나눌 수 있다.

예술의 영역에서 영상예술작품을 다루는 아카이브는 주제별, 컬렉션 중심 아카이브의 특성을 가지고 있으며 포괄적으로 '미디어아트아

카이브',[34] '필름아카이브'의 하부 구조에 있다고 볼 수 있다.

서구에서는 1935년 뉴욕 현대미술관(MoMA)은 아방가르드 영화를 수집, 보존, 상영하기 위해 설립한 필름라이브러리를 시작으로 테이트 모던의 필름 전문부서, 영국영화협회 국립아카이브(British Film Institute National Archive) 등 국공립 기관에서 영상예술을 소장, 보관하고 전시하기 위한 시스템이 구축되기 시작하였다.[35]

1970년대 들어서는 유럽과 미국 각지에 영상예술가를 지원하기 위한 비영리 단체가 등장했다. 뉴욕의 EAI(Electronic Arts Intermix)(1971~), 시카고 예술대학교 부속 비디오 데이터 뱅크(Video Data Bank)(1976~), 네덜란드 몬테 비디오(Monte Video)(1978~)와 같은 대안 공간들이 영상예술을 전시, 배급하기 위해 나섰다. 이 아카이브는 영상예술작품을 연구하고 제시하려는 목적이 있는 대상에게 작품을 대여하며 작가에게 로열티를 제공한다.

제도에 의지하지 않고 독립적으로 영상예술을 유통하는 시스템을 구축하기 위해 대안 공간이 나서서 배급을 실천하였다. 이를 통해 현재까지 1960년대에 많은 작품을 공유되며 커뮤니티가 작품 중심으로 성장할 수 있는 힘이 되었다.[36]

뉴 아메리칸 시네마 그룹의 요나스 메카스(Jonas Mekas)가 1970년

---

34) 미디어아트 아카이브는 미디어아트 작품 및 관련 기록물을 보존 및 영구적 열람 제공을 위한 시설로, 기술이 발달하면서 계속해서 변화하는 예술의 발전에 발맞춰 연구, 확장되고 있는 영역이다. 미디어 기술을 기반으로 하는 1960년대 비디오 아트, 1980년대 후반 디지털 아트, 1990년대 웹 아트 등 다양한 기술 매체를 보존, 활용, 복원 하는 방식을 연구한다. 1970년대 전문 비디오 아트 기관을 시작으로 디지털, 멀티미디어 아트 등 다양한 영역에 오프라인, 온라인 아카이브가 생겨나고 있다.; 조정욱, 「미디어아트 아카이브의 소장자료 온라인 공개 활성화 방안 연구: 저작권 문제를 중심으로」, 서울대학교대학원 협동과정 기록관리학전공 석사학위논문, 2015, pp. 9-10.

35) 송지현, 오준호, 「필름 큐레이팅 실천 방법에 대한 고찰: 90년대 이후 필름 전시와 상영 프로그램 분석을 중심으로」, 『예술과 미디어』, 한국영상미디어협회, 제13권 제3호, 2014, p. 133.

36) 조정욱, 앞의 논문, pp. 13-14.

설립한 앤솔로지 필름아카이브(Anthology Film Archives)는 수집과 보존에 주력하며 주기적으로 상영 프로그램을 개최한다. 이 같은 방식은 대중에게 수집한 작품을 선보이는 것과 동시에 소장하는 작품 컨디션을 점검할 수 있는 물리적인 시간을 만들며, 기획에 따라 수집 범위를 넓힐 수 있는 계기가 된다. 수집하는 작품연도와 매체에 따라 영사, 보존하기에 용이한 프로젝터, 비디오와 유지 및 보수 장비까지 꾸준히 수집한다.

외국 영상예술아카이브는 단순히 수집과 보관만을 위한 공간이 아닌 활용을 고민하며 자연스럽게 아카이브의 정체성을 제시하며 그에 필요한 장비 또한 계속해서 늘려가고 있다.

국내에서는 2005년 인사미술공간에 만들어진 '인사미술공간 아카이브'가 2009년 아르코미술관으로 이전하며 현재는 '아르코 미디어아카이브'로 운영되며 미술제도권에선 처음으로 영상예술작품을 아카이빙하기 시작하였다. 아르코 아카이브는 특화된 아카이브와 지속적인 워크숍 활동을 기초로 시각예술 프로젝트 연구개발의 토대를 마련하였고, 2006년에는 프로젝트 컨설팅과 출판기획활동을 결합하여 외국 기관과 교류하고 지속가능한 형태로 기능할 수 있는 체제를 만들었다.

유망작가를 지원하는 전시공간으로 출발한 인사미술공간의 미션에 맞춰 "다양한 전공분야의 접근이 가능한 미래형 아카이브로, 급진적 프로젝트의 출현, 작가와 연구자의 도발적 협업을 가능케 하며 영구적 진화를 거듭하는 대안적 아카이브"로서 운영하기 시작하였다.[37]

인사미술공간은 아카이브를 시작하며 2005년 10월 21일부터 다음해 2006년 2월 20일까지 〈evr Seoul branch〉 프로젝트를 진행하였

37) 강성은, 앞의 글: 최태만 편, 앞의 책, pp. 484-485.

다. ‘evr(e-flux video rental)’은 뉴욕에 기반을 둔 미술전문 사이트 ‘e-flux’를 운영하는 ‘Electronic Flux Corporation’가 기획한 프로젝트다. 이 프로젝트는 세계 미술기관을 거치며 각 지역의 큐레이터와 작가의 추천을 받아 그 지역 작품의 에디션을 추가한다. 인사미술공간에서는 50여 명의 큐레이터가 선정한 영상예술작가 200여 명의 작품 600여 점을 선보였다. 공간에서 작품을 열람하고 비디오 형식으로 작품을 대여할 수 있었다. 대여하기 쉬운 영상예술의 특징을 살린 아카이브 프로젝트를 시작으로 영상예술 아카이브의 시작을 알렸다. 서울 이후 다음 도시로 넘어갈 때는 큐레이터 김성원과 유현정이 추천한 한국 영상예술작가 10명의 작품도 포함되었다.

‘인사미술공간 아카이브’는 2006년 인사미술공간이 원서동으로 이전하면서 본격화되었다고 볼 수 있다. 당시 인사미술공간의 수석큐레이터였던 백지숙은 “전시보다는 전시 이전과 이후를 중요하게 볼 것”이라고 선언하며 그에 맞게 새 공간을 지하 1층을 전시 공간, 지상 1층은 커뮤널 스페이스 2층은 아카이브, 3층은 학예사무실로 구성하였다.[38] 전시 앞, 뒤 시간을 공간으로 전유, 확장하여 전시 주변에서도 무언가를 얻어갈 수 있는 가능성을 열어두었다.

2층 공간에 위치한 영상예술 아카이브는 수집, 연구, 활용 기능을 목표로 미술전시 및 프로그램 관련 기록물, 한국 작가의 포트폴리오를 모두 아카이빙했다. 이곳에서 수집한 영상예술의 범주는 한국 작가의 싱글채널작품과 해외 아방가르드, 실험영화와 작가 인터뷰영상, 전시 및 프로젝트 기록영상이다. 인사미술공간은 영상아카이브 활용을 높이고자 2008년 9월 12일부터 10월 12일까지 한 달 동안 전시, 상영, 라운드테이블을 구성한 〈시네마틱, 무빙이미지의 확장: 아티스트 필름&

38) 윤원화, 『1002번째 밤: 2010년대 서울의 미술들』, 워크룸프레스, 2016, pp. 99-101.

비디오 쇼케이스 2008〉에서 2005년부터 수집한 소장 작품 350여점을 선보였다.

이 아카이브는 수집, 보관을 위한 아카이브뿐만 아니라 배급을 위해 2006년부터는 'IASmedia'를 운영하였다. 국내외 영상 관련 단체, 미디어페스티벌 등을 대상으로 소장하는 작품의 배급서비스를 제공하는 것이다. 'IASmedia'는 국내 미술제도에서 시행한 첫 배급 사례로 볼 수 있다.

2009년부터 '아르코 미디어아카이브'로 옮겨가며, 영상예술 작품 컬렉션은 공모를 통해 선별하는 형식으로 '활용계약서'와 '배급계약서'를 체결한다. 선별된 작가의 작품에 대해서 2012년부터 '아르코 미디어비평 총서시리즈'를 출간하며, 아르코미술관 아카이브 내에서 열람이 가능하고 예약을 통해 1회당 5만 원에 대여가 가능하다.

현재는 수집과 열람을 중심으로 운영되고 있지만, 배급 서비스도 지속되고 있다. 그러나 시작 당시 만들어졌던 사이트(www.insaartspace.or.ke/isamedia)는 사라지고, 아르코미술관 사이트에 게시된 PDF 파일을 통해서 보유 목록을 확일 할 수 있어 배급시스템을 활용하는 데 어려움이 있어 보인다.

배급은 본래 영화에서 시작한 제도로, 영상예술작품과 영화와 특성이 달라 다수가 아닌 '전시 및 상영을 목적으로 하거나 교육을 목적으로 하는 연구자와 학생'에게 일정의 대여료를 받고 배급을 진행하는 것이 현 상황이다.

외국 배급 사례를 살펴보면 온라인 플랫폼을 통해 좀 더 활발하게 활용하고 있는 것을 볼 수 있다. 대표적인 기관으로는 영국의 '럭스(LUX)'를 살펴볼 수 있다. 럭스는 영상예술작품을 지원하고 홍보하기 위해 설립된 비영리 기관으로 영국문화예술위원회의 지원을 받고 있다.

영상예술 전문 아카이브이자 배급사인 럭스는 영상예술 작가들을 지원하기 위한 홍보와 배급을 통해 관객을 개발하고, 세인트 마틴 예술디자인대학(Central Saint Martins College of Art and Design)과 연계하여 교육프로그램과 워크숍을 진행하고 있다. 아울러 컬렉터에게 작품을 판매하기도 한다. 웹사이트(www.lux.org.uk)를 통해 소장하고 있는 작품 리스트와 짧은 클립을 열람할 수 있다.

전시, 상영, 교육을 목적으로 작품을 대여할 수 있는 배급시스템을 통해 작품의 러닝타임과 목적에 따라 이용가격을 달리 한다. 교육적 목적으로 이용할 경우 더 저렴한 가격에 이용할 수 있다. 그에 맞는 신청서를 온라인을 통해 제출하고 조율 후 외국에서도 패키지를 받아 이용할 수 있다.

온라인에서 제공하는 럭스 플레이어[39]는 한화로 약 5천 원 정도를 지불하고 48시간 동안 스트리밍이 가능한 플랫폼이다. 매달 대여섯 작품을 선별하여 웹사이트에 짧은 클립을 게시하고, 사용자가 작품을 보고 싶을 경우, 비메오 혹은 유튜브 등으로 연결하여 대여료를 지불할 수 있는 플랫폼 역할을 하고 있다. 대여료의 50%는 예술가에게 전달되며 나머지는 럭스 운영에 사용된다. 플레이어를 통해 온라인서비스를 통해 스틸이미지만 확인할 수 있던 영상예술작품을 어디서나 쉽게 접속하여 관람할 수 있다.

온라인 열람이 가능한 다른 외국 아카이브로는 1976년 시카고 예술대학교가 설립한 비디오 데이터 뱅크[40]가 있다. 이 아카이브는 5천 점이 넘는 영상예술작품을 보유하고 있으며 2011년 웹사이트를 리뉴얼하며 30초 길이의 미리보기 영상을 제공한다. 2016년부터는 영상예술작품을 월별로 몇 점 선별하여 비평과 함께 제공하고 있다.

---

39) LUX 웹사이트 http://luxplayer.org.uk
40) VDB 웹사이트 http://www.vdb.org

국내에서 온라인 아카이브플랫폼을 활용하고 있는 곳은 2015년부터 운영된 '더 스트림(The Stream)'[41]이다. 국내 영상예술작품을 공유하는 온라인플랫폼을 구축한 '더 스트림'은 리서치를 통해 작품을 선별하고 수집하는 비영리 단체이다. 국내 영상예술작품의 아카이브가 관내에서만 열람이 가능하다는 한계를 극복하기 위해 어디서나 접속 가능한 온라인을 활용하여 한국의 영상예술작품을 알리는 데 목적을 둔다.

'더 스트림'의 웹사이트에서 원작을 30초 정도의 짧은 영상으로 확인할 수 있으며, 원작을 관람하기 원하는 이용자를 작가와 연결해준다. 영상예술작가에게 링크를 공유 받아 온라인에 업로드하는 시스템을 구축하였다. 두 달에 한 번 정기적으로 리서치를 통해 발굴한 작가의 작품을 초기작부터 최근작까지 소개하는 스크리닝을 통해 온라인과 오프라인 수요자를 연결한다. 또한 일 년에 한 번 정기적으로 비평지를 발간하고 온라인에 작가 인터뷰와 리뷰를 게재하는 등 영상예술에 관한 연구를 지속적으로 진행하여 비평과 전문적인 시선으로 대중에게 영상예술을 보는 시각을 넓혀주고자 한다.

영상예술아카이브는 작품을 수집하고 보관하는 역할뿐 아니라 어떻게 '활용'하는지에 따라 기관의 성격을 판가름할 수 있다. 현재 영상예술아카이브는 기관에 방문하지 못하는 경우나 잠재적인 이용자가 온라인을 통해 열람할 수 있는 플랫폼을 만들어 적극적으로 활용방안을 고안하는 추세이다. 그러나 국내 영상예술아카이브 기관은 관내 방문열람을 중심으로 운영된다. 폐쇄적 운영에서 벗어나 공개 활성화가 필요하다. 열람 제공에 따른 저작권해결 지원을 통해 영상예술아카이브의 활용도를 높일 필요성이 있다.

41) 더스트림 웹사이트 http://www.theartram.kr

적극적인 아카이브 활용과 배급을 통해 작가에게 로열티를 제공할 수 있으며 잠재적 고객을 개발할 수 있다. 한국 기관으로는 처음 인사미술공간이 시작했던 배급시스템을 지속적으로 활용하는 방안을 고민해야 할 것이다. 존재하는 제도를 활용하여, 영상예술 학술연구와 창작을 직간접적으로 지원하고, 나아가 영상예술문화 지형을 더 넓게 만들어 나갈 수 있도록 말이다.

V. 결론

움직이는 이미지를 기반으로 탐구하는 '영상예술'은 고정된 특정 매체가 아닌, 중간에 위치한 매개체로, 재현의 가능성이 중첩되어있는, 언제나 변형 가능한 함수이다. 이에 따라 예술계에서 영상예술담론과 관객성은 내러티브로 서사를 따라가기보다는 공간에서 움직이며 주체적이고, 능동적인 관람을 위한 전개로 흘러가는 경향을 보인다.

이 연구는 2000년대 초반 다른 나라와 비슷한 속도로 전개되던 국내의 영상예술작품을 위한 큐레이토리얼 실천들이 최근 몇 년 동안 정체되어있는 현상을 포착하고 그 연유를 찾아보고자 과거 사례를 검토하였다. 사소한 질문에서 출발한 이 연구는 새로운 것을 다시 만들어내기보다 유의미한 구체적인 실천을 찾고, 그 안에서 새로운 방향을 제시하고자 하였다.

1990년대에 다양한 문화를 흡수하며 국내에도 영상예술가 '커뮤니티'가 생성되었으며 지금까지 유지되고 있다. 이 흐름에 맞춰 제도권 역시 2000년대 중반 아카이브와 배급시스템을 만들어 그들의 활동을 지원할 수 있는 시스템을 갖추었다. 그중 몇 개의 실천들은 10년 넘게

지속되고 있으나 대부분은 단발성에 그쳤으며, 설립된 제도는 처음 포부만큼 잘 활용되지 않는 현실이다.

연구자는 이 이유가 국내에서 개인 혹은 소규모 커뮤니티가 영상예술의 흐름을 이끌며 그 실천이 산발적, 간헐적으로 이루어지기 때문이 아닌지 조심스럽게 추측한다. 좋은 실천이라 할지라도 지속되고 영향력을 발휘하기 위해서는 개인 영역에서 소화하기 어렵다. 지금 지속되고 있는 실천들 역시 이를 이끄는 소수의 작가와 활동가가 지쳐버린다면, 없어질 수도 있다는 위기의식을 가져야 한다.

생산적인 문화와 담론을 만들려면 지지와 연대가 필요하다. 서로에게 용기가, 힘이 되어야 한다. 이 보고서에 제목이기도 한, '포지티브-섬'은 추구하는 목표에 도달하기 위해 개개인이 서로 상호 협력하는 전략이다. 영상예술문화의 시작 또한 '협력적 연계'로부터 출발하지 않았던가.

지속되고 있는 의미 있는 실천과 활용을 통해 멈춰있는 제도를 활성화하고 이제 막 시작된 실천들이 국내 영상예술에 생산적인 담론, 문화 생산을 위해 '포지티브-섬' 전략을 취해보면 어떨까. 개별 실천들이 연결되어 그물을 만들고, 단단해진다면 지속 가능하고 생산적인 이야기를 만들 수 있을 것이다.

■ 참고문헌

단행본

기 드보르, 이숙경 역, 『스펙터클의 사회』, 현실문화연구, 1996.

김장언, 『미술과 정치적인 것의 가장자리에서』, 현실문화, 2012.

마이클 오프레이, 양민수, 장민용 역, 『아방가르드 영화』, 커뮤니케이션북스, 2010.

아르코미술관, 『2011 아르코미술관 아카이브 애뉴얼 리포트』, 아르코미술관, 2011.

윤원화, 『1002번째 밤: 2012년대 서울의 미술들』, 워크룸프레스, 2016.

자크 랑시에르 저, 양창렬 역, 『해방된 관객』, 현실문화, 2016.

최태만 편, 『한국 시각예술의 과제와 전망』, 다할미디어, 2009.

Altshuler, Bruce, *Collecting the New: Museums and Contemporary Art*, Princeton: Princeton University Press, 2013.

Balsom, Erika, *Exhibiting Cinema in Contemporary Art*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2013.

Curtis, David, *A History of Artists' Film and Video in Britain 1897-2004*, London: British Film Institute, 2008.

Trodd, Tamara, *Screen/Space: The Projected Image in Contemporary Art*, Manchester: Manchester University Press, 2011.

Uroskie, Andrew V., *Between The Black Box and The White Cube*, Chicago: The University of Chicago Press, 2014.

Usai, Paolo Cherchi et al., *Film Curatorship: Archives, Museums, and the Digital Marketplace*, Vienna: Austrian Film Museum, 2008.

Wasson, Haidee, *Museum Movies: The Museum of Modern Art and the Birth of Art Cinema*, Berkeley: University of California Press, 2005.

Youngblood, Gene, *Expanded Cinema*, New York: E. P. Dutton & Co., Inc., 1970.

논문 및 기타

박선영, 이현진, 「더글라스 고든의 비디오 설치에서의 스크린 구성방식과 관객

성 연구」,『기초조형학연구』, 한국기초조형학회, 제15권 제2호, 2014.
박영선,「예술적 실천으로서의 디지털 아카이빙과 사진의 상호관계」,『기초조형학연구』, 한국기초조형학회, 제15권 제6호, 2014.
백영주,「스크린 기반 설치미술의 공간 체계와 관객성: 초기 스크린 기반 설치미술 작품을 중심으로」,『기초조형학연구』, 한국기초조형학회, 제12권 제4호, 2011.백영주,「현대 예술에서의 수행적 리서치의 양상과 의미-아카이브아트를 중심으로」,『기초조형학연구』, 한국기초조형학회, 제13권 제1호, 2012.
서현석,「하룬 파로키의 〈딥 플레이〉와 영화적 장치의 새로운 정치학」,『영상예술연구』, 영상예술학회, 제19권 제19호, 2011. 송지현, 오준호,「필름 큐레이팅 실천 방법에 대한 고찰: 90년대 이후 필름 전시와 상영 프로그램 분석을 중심으로」,『예술과 미디어』, 한국영상미디어협회, 제13권 제3호, 2014.
송지현,「UnFolding Time-필름 큐레이팅의 공간적 실천 방법론 모색」, 서강대학교 영상대학원 석사학위논문, 2015.
오준호,「미술에서 제도비판에 대응하는 영화적 실천: 제도비판 1세대와 문자주의/상황주의 영화에서 장소화 개념을 중심으로」,『기초조형학연구』, 한국기초조형학회, 제14권 제6호, 2013.
윤자정,「미니멀리즘과 '상황의 미학'」,『현대미술학 논문집』, 현대미술학회, 제13호, 2009.
이수연,「재매개의 관점에서 본 백남준의 TV 작업」,『현대미술사연구』, 현대미술사학회, 제36집, 2014.
이행준,「프로젝트 비아 2015 결과보고서-인도네시아의 동시대 무빙이미지」, 예술경영지원센터 프로젝트 비아 홈페이지, 2015. (http://project-via.kr/se_upload/3498592576_A_.pdf)
조정욱,「미디어아트 아카이브의 소장자료 온라인 공개 활성화 방안 연구: 저작권 문제를 중심으로」, 서울대학교대학원 협동과정 기록관리학전공 석사학위논문, 2015.
허상범,「뉴미디어플랫폼에서의 영화규정에 대한 고찰」,『학술지디지털영상학술지 Preview』, 한국디지털영상학회, 제9호, 2012.

잡지 및 기타

2005주안미디어문화축제, 『프랑스 실험영화의 도전, 예술영화제프로그램북』, 2005주안미디어문화축제 집행위원회, 2005.

곽영빈, 「먼지와 기념비 사이의 '콘텐츠': 오디오 비주얼 이미지의 진동」, 『OKULO』, 미디어버스, 제2호, 2016, pp. 29-30.

문지문화원사이 편집부, 『인문예술잡지 F』, 제7호, 문지문화원사이, 2012.문지문화원사이 편집부, 『인문예술잡지 F』, 제11호, 문지문화원사이, 2013.

문지문화원사이 편집부, 『인문예술잡지 F』, 제16호, 문지문화원사이, 2015.

스벤 뤼티켄, 이한범 역, 「변형하는 시간」, 『OKULO』, 미디어버스, 제3호, 2016.

오준호, 「유현목의 〈손〉과 관련된 사실들과 하나의 가설」, 『OKULO』, 웹사이트, 2016. (http://www.okulo.kr/2016/05/critique-001.html)

유운성, 「벽이 없는 영화: 확장 영화와 필름퍼포먼스 입문」, 『KMDB』, 한국영화데이터베이스, 2015. (http://www.kmdb.or.kr/column/indi_column_view.asp?tbname=indi_column&seq=130)

일주아트하우스, 『일주아트하우스 제1회 실험영화제카탈로그, Super-8mm 작은창문』, 일주아트하우스, 2003.

Michelson, Annette, '10x10, Concrete Reasonableness', Artforum, JAN, 1967.

Païni, Dominique, 'le retour du flâneur/The Return of the Flâneur', Art Press, No. 255, March, 2000.

Peyer, Siri, 'Curating Film', On Curating, Iss. 3, 2009. (http://www.on-curating.org/files/oc/dateiverwaltung/old%20Issues/ONCURATING_Issue3.pdf)

웹사이트

더스트림 웹사이트 http://www.theartram.kr

LUX 웹사이트 http://luxplayer.org.uk

OK 비디오 http://www.okvideofestival.org

VDB 웹사이트 http://www.vdb.org

Positive Sum

Seeking Methods to Invigorate Video Art Discourse through Curatorial Practices for Korean Film/Video Art

Jihyeon Song

Contents

Ⅰ. Prologue

Ⅱ. Research Subject and Methods

Ⅲ. Returning / Reversing Spectatorship

Ⅳ. Curatorial Practices for Korean Film/Video Art in Korea

1. Practices for Presentation

2. Practices for Collecting, Archiving and Distribution

Ⅴ. Conclusion

Bibliography

Ⅰ.Prologue

This study is based on 10 months of research supported by the curatorial program in visual art at ARKO Creative Academy. The work investigates the history of curatorial practices in film/video art after the 2000s and explores coexisting strategies in film/video art culture through the mutual forms of cooperation that connects each of the curatorial practices.

In order to understand the Korean art scene of the 2000s that is examined in this paper, it is necessary to explore the atmosphere of the 90s. Ever since the 1990s, which was considered to be the beginning point of contemporary art in Korea, for the past 30 years the Korean art scene has been quite kaleidoscopic.

In becoming fully democratized, the 90s was a period of "excitement and potentials, regardless of the differences between specific events." The social and cultural events during that time were full of life. At the time the art scene questioned the concept of modernity and proposed alternatives, expanding the field of art. Various people in the art scene, including artists, curators, and critics gathered to generate a fruitful discourse that was triggered by the emerging alternative spaces that shifted the forms of cultural production. They were able to dream of a bright future, where forms of critical contemplation were possible.[1)]

1) "Although the economic growth did not sustain longer than ten years, it had provided us sweet affluence while the cultural shift of society had allowed new sensibilities. I thought these situations would transform contemporary art, which used to be confined in the ambiguous virtue of beauty into a site of critical contemplation. It could also transform contemporary art from the "vague literary vanguard of real politics" into a space of sensual

Since the 2000s, artist's self-reliance has become the main concern that is related to the questions of positioning themselves within the art scene through activities involving the community, labor, and emerging art spaces.

After less than 30 beautiful years of an art discourse that emerged with vague dreams of a bright future we currently observe an overall crisis in the art scene. Furthermore, the art scene—as well as many other alternative forms of culture - exposes itself naked, posing questions whether it has only ever existed on the mere surface.

Film/video art also shares the aforementioned historical context of the Korean art scene and society. For Fluxus and avant-garde artists in Britain and the United States in the 1960s, employed as a medium for writing like a pen[2] experimental video art works were naturally introduced to Korea. The artist-run communities such as Experimental Film Making Workshop[3] (at the end of 70s), Indie Video Maker's Association,[4] and Diagonal Film Archive[5] researched and produced video art. Expanding into curatorial work in the early 2000s their practices have provided the potential for creating a scene of video art culture. Nonetheless, it is predominantly observed

---

emancipation." Jangeon Kim, *On the Edge of Art and Politics* (Seoul: Hyunsil Publishing, 2012), 10.

2) Fluxus, Avant-garde.

3) Supported by Goethe-Institut at the end of 1970s, numerous experimental filmmaking workshops were held in the 1970s -Asia (Philippines, Indonesia, Singapore, etc.), introducing production methods by Jomsun Kim, Okhee Han, Mokhyun Yu.

4) This became the basis of the I-gong.

5) Emerging in the early 2000s, Diagonal Film Archive was run as an incorporated Moving Image Forum. From 2004, "Experimental Film and Video Festival in Seoul (EXIS)" aims to support the filmmakers and contribute to the diversity of video culture by holding regular screening events and promoting Korean experimental films abroad. (www.exis.org)

that the current video art practices in mainstream institutions are consumed while maintaining a boundary between film and art, preventing the necessary discussions from advancing.

In the western world, moving images in visual art are connected under the umbrella of "artist's film & video."[6] However, 'film' and 'art' are separated in Korea, and there is indeed a subtle gap between them.

Looking back at the 2000s this paper investigates how and why the curatorial practices in video art have emerged in Korea. Looking forward to this retrospective journey in order to shed light on the current darkness, we should prepare for the morning through the dark night and dawn.

A 'Positive-Sum' is a strategy of coexistence through mutual cooperation in pursuing the goals of individuals or organizations. Film and video art started from 'communities' rather than individuals, thus there were strong ties of mutual support and solidarity where film/video art flourished. Perhaps the notion of 'cooperative links', as stated by Howard Becker, is the core of film/video art culture.

In order to create productive discourse and culture, I would like to trace where each practice's traditions converge (the vanishing points) so that I can start a process of seeking a harmony between the two in the future. I am not sure how further I can interrogate,

6) lux

but in the era of observing this crisis these stories will continue if we do not abandon these already existing meaningful practices and connect these past-present-future practices, while consolidating and developing their networks.

Ⅱ. Research Subject and Methods

This chapter will examine the development of contemporary video art and its related curatorial practices after the 2000s. From the gap between the two and by comparing them to international cases, I will also find the links between film and art.

The term 'film/video artworks' in this research refers to artists' moving images in the context of visual art in the contemporary art scene. It includes artist films and video (documentary, experimental film, essay film and video art), expanded cinema, film Installation and is also called the projected image.[7] The reason I am examining the context of video art, such as its curatorial practices, is because the role of the curator is as important as that of the artist and work itself.

After Herald Szeemann, I think 'curating' has to provide new possibilities in this capital-oriented art world and play an active role by suggesting the public value of art. It is necessary for curators to not

7) Tamara Trodd suggested that video art works be called 'projected images,' focusing on the fact that they are 'projected' in the space through the advancement of technology —from 16mm film, video, to digital video. This terminology treats them as inclusive concepts, and seeks to overcome the misunderstandings of dividing film and video, or separating them from film territory. (For more details, see Tamara Trodd, Screen/space (Manchester : Manchester University Press, 2011))."

only draw conversations and participation from the audience, but to also generate discourse.

According to Maria Lind, "expanded from 'curating', performing the 'curatorial' implies an artistic methodology that concerns concrete content, time, and questions that can challenge the current system; it also means to carry out the potential for change from various positions such as curators, editors and educators."

The main subject of this paper consists of 'returning spectatorship and curatorial practices for film/video art works.' The second chapter divides curatorial practices into 'practices for presentation' and 'practices for selection, archiving, and distribution,' which reviews these activities within Korea and the global situation.

The first chapter, 'returning spectatorship' is drawn upon the argument that "film is never a medium but a function or a condition where much potential for representation overlap at the same time."[8] As film/video art migrated to the white cube in the 1990s, this part explores the movement of reversing and returning to the spectatorship of early films, one that granted the audience an astonishing experience with moving images.

The second chapter examines how the methodologies of presenting film/video art developed and expanded, along with the practices of the artists. After the 1920s (the birth of cinema), experimental films that explored alternatives and carried out experiments were linked with art. It was not simply a phenomenon that tried to cross the boundary

8) Unseoung Yoo, "At the Periphery of Lumiere Galaxy Part.2: Images as Proper Names, Film Theaters as an Art Galleries." *Magazine F* 16 (2015): 87-103

between genres, but it took on a new position that broke with social, political, institutional customs and conditions. In this chapter, while making links between them I chronologically organize the works and exhibitions by local and global artists. Comparing them to the significant curatorial cases abroad I will trace the coordinates and flows of Korean film/video art. Reviewing the curatorial cases in Korea in a chronological order (such as *Seoul International New Media Festival* (2001~), *International Experimental Film &Video* (2004~), *The 1st Juan Media Festival* (2005~), *The Cinematic, Expansion of Moving Images: Artist Film & Video Showcase* (2008), *Video Relay Taansan* (2012-2016), *Mujanhyang* (2014), *Staging Film* (2016)), I will examine the concerns and implications of film/video art.

The final chapter investigates the archive and distribution of film/video art. Film/video archives that collect, store, and sometimes influence the use of video works adopt different methods of collection, storage, and utilization depending on the target audience, mission and goal. I address the state of today's film/video art archive in Korea through the Arko Media Archive currently located at Arko Museum (which initially started as the Insa Art space Archive in 2005) and the online archival platform, The Stream (2014~). Additionally, I look into the structures for the distribution of video art, such as LUX (England), Video Data Bank (U.S.A), and IASmedia (the only video art distribution system in Korea started at Insa Art Space in 2006, then moved to Arko Art Center).

Based on the curatorial practices for film/video art starting from the 2000s, this research seeks the impetus for a new operation of video art and the mediator that would allow us to constantly draw maps and

form new discourse. The research starts from questions of finding a path to progress in a positive direction, discovering something from the gap between the bifurcated histories that started as dreams for potential, but got temporarily lost.

Ⅲ. Returning / Reversing Spectatorship

> The damming of the stream of real life, the moment when its flow comes to a standstill, makes itself felt as reflux: this reflux is astonishment.
>
> -Walter Benjamin, 'What is Epic Theatre?'-

The birth of cinema (moving pictures) is considered to be the *Arrival of a Train*, which was shot in 35mm film and screened through a projection apparatus called the cinematographe at Grand Cafe in Paris, France in 1895. Instead of prioritizing the film *Arrival of a Train* or the cinematograph, we must remember that the birth of cinema is constituted by the three fundamental elements together in the screening context (moving images (screen), audience, and the projection device).

Jonathan Crary argues, "From the end of the 1920s to the 1960s, perhaps to the early 1970s, movies as a form of technology were composed of their relationships with other relatively fixed elements." Going through technological transformations from the 1950s to the 1970s—such as from film, television, to videos—, movies (moving pictures) share the flow of common experience. What we define as the characteristics of media (film, television, video) based theories are temporary elements that make up an enormous constellation that are

fluid and unpredictable. In other words, rather than just being forms of 'media' that are temporarily fixed to specific devices, film and video art simultaneous overlap with many possibilities of representation, depending on its context. However, they are now thrown into an uncertain status as they encounter the era of digital technologies.[9] Namely, we have returned to the times of a 'cinema of attraction.'

In the era of early cinema, there were active interactions inside and outside of the screen. Audiences laughed and chatted, expressing their excitement and astonishment throughout the screening. Installing an analogue projector in the middle of the auditorium, Lumiere brothers surprised the audience by playing *Demolition d'un mur* (1896), forwards and backwards in turn.

Even when reflecting on the American film *Hale's Tours* (1905), the movie was more about experience than viewing. These were not merely movies on a screen, but experiences engaging the audience's whole body, completed by the entire viewing situation altogether; the reaction of the other audience members, theater environments, projection devices and musical performances.[10]

Alfred Hitchcock's *Psycho* (1960), the well-known thriller film was a turning point in our conception of the conventions of cinema wherein the audience remained 'focused' and watched in a linear manner. Hitchcock asked the audience to enter the theater of time as

9) Unseong Yoo, "At the Periphery of Lumiere Galaxy Part.2: Images as Proper Names, Film Theaters as an Art Galleries," *Magazine F* 16(2015): 96-98.

10) Chancheol Jeong, "The Film Experience at the Early Period of Cinema: Theater Communicating with Spectacles," *Cinema Heaven* (2016).

he enhanced the astonishing effect of the premature death of the main character 'Marion' in the middle of the film.[11] With the success of a narrative-oriented Hollywood cinema watching films in fixed seats has become familiar to us, however, this way of viewing does not have a long history.

On the periphery of the film scene, via Avant-Garde(emphasi-zing 'situation') and Fluxus(focusing on *intermedia*[12]), there were practices that closely penetrated the two institutions of film and art through the concept of 'site.'

Contemplating spectatorship and the site of phenomenological experience, Situationist and Lettrist filmmakers Isidire Isou, Guy Debord, and Marcel Broodthaers shook the conventions of film at that time. Instead of simply treating it as visual output imprinted on celluloid their practices viewed film not only as a medium, but also as a 'function' through which various 'processes of presentation' and 'situations' where 'a film is seen'.

In *Hurlements en faveur de Sade Guy Debord* (1952), which marks the beginning of Guy Debord's Situationist practice, light and darkness, sound and silence are repeated in turn. Among the total 75 minutes of running time there are lights and sounds for only 20 minutes, and the last 25 minutes are filled with a silent darkness. Removing 'images'

11) Youngbin Kwak, "'Contents' Between Dusts and Monuments; Vibration of Audiovisual Images," *OKULO 002* (2016).

12) In Fluxus terms, *intermedia* refers to 'the middle of genre and medium using different sensibilities' or combinations of 'art medium and the medium of everyday lives.' This concept appeared with the publication of Dick Higgins' *intermedia*. It has an attribute to combine different genres of arts that use distinct sensibilities. In intermedia works, art is an object of senses expressed by media, rather than object of concept or theme, which permeates into audience's perception. (Sooyoun Lee, "The Work of Nam June Paik from the Perspective of Remediation", in *Korea Association for History of Modern Art* (2014), 34.)

from 'moving pictures' through the dark transition, Debord exposed time, situation and the process of mediation in order to engage the audience. He tried to create a site of dispute and discussion by opening up the possibility where a disconcerted audience can interfere and criticize.[13] Debord's concept of 'spectacle' is to reveal 'mediation.' Applying this concept to the film, the mediating condition of film is 'spectacle' and the critique of a fetishized society of late capitalism becomes possible when these conditions are exposed.

Presented though his *Movie-Drome* (1965) Stan Vanderbeek appropriates the Fluxus concept of 'intermedia' to investigate the system, apparatus and environmental structure of film while disturbing, deconstructing and reconstructing it through his practice of an expanded cinema.

Around the same time Andy Warhol's *Empire* (1964) deconstructs filmed time. This piece shows a nightscape with the Empire State Building in New York City for eight hours (the fixed frame footage of 24 frames-per-second is extended into 16 frames-per-second).

Deconstructing and reconstructing the structure of film, expanded cinema and its artists whose explorations were based on modernist methodologies of examining the nature of a medium through the medium itself, deconstructed the structure of film-screen-projection and device- audience.[14] *Line Describing a Cone* (1973) by Anthony McCall is a performance that utilizes the effects of light and projection.

---

13) Debord, Guy, *The Society of Spectacle*, trans. Sookkyung Lee, (Seoul: Hyunsil Publishing, 1996), 10-11.

14) Unseoung Yoo, "Film without a Wall: an Introduction to Expanded Cinema and Film Performance," *Korean Movie Database*, 2015. http://www.kmdb.or.kr/column/indi_column_view.asp?tbname=indi_column&seq=130

Here, a 'a white dot' enlarges to the shape of a huge cone in the dark and foggy room. This piece moves the audience's fixed viewpoint from the two dimensional screen to the outside of the screen, allowing them to look around their environment, expanding the screen into space.

The Minimalist movement in the art scene at the time can be understood from the perspective of a "situational aesthetics."[15] According to Annette Michelson, "the work of art is not sufficient in itself, but more significantly evokes the situational conditions surrounding them that generate various differences."[16] In *Art and Objecthood* (1967) Michael Fried criticizes the so called 'diminished' Minimalism, regarding its attitude as ideological in that it expands the boundary of art by interacting with other genres (theater) through a theatricality and pursuing phenomenological experience—theatrical spectatorship—as a way of appreciating art. However, the spectatorship explored by Minimalism is not simply an aim to expand the territory of art, but based on the critique of conventions and institutions of art. In other words, it raises questions about the traditional ways of exhibiting and viewing art.

The first generation artists of institutional critique such as Michael Asher and Richard Serra inherited these inquiries of conventions inside the exhibition spaces. They construct discourses that perceive each

15) The term was first used in Victor Burgin's "Studio International," which refers to the inclination of producing experiential and temporary situations focusing on the conditions or procedures of how objects are perceived. As quoted from Junho Oh, "Cinematic Practices Corresponding to Institutional Critique in Art – A Focus on the Concept of Siting in the First Generation of Institutional Critique and Lettrist / Situationist Cinema," *Korean Society of Basic Design and Art* (2013).

16) Annette Michelson, "10x10: Concrete Resonableness," *Artforum* (1967), 31.

exhibition space as a 'site' that is not only a physical place, but also "sites of cultural frameworks defined as institutions of art" and 'fields of knowledge, intellectual exchanges, or cultural debates'[17] by disclosing issues.

We might be able to tie together the practices of film and art between the 1960s to the 1980s under the concept of 'spatialization.' Andrew Uroskie suggests the notions of "site and sitedness"[18] in order to interpret the expanded cinema as an aesthetic and conceptual approach of redefining the medium of video, exceeding institutional conventions such as museums or theaters.

Perceiving that familiar spaces and moreover institutions could not generate new perceptions the artists naturally altered conventions and transformed passive spectators into 'subjects' by deconstructing 'situations' and 'conditions' though their practices.

After the 60s the artists' cinematic experiments unfolded inside of the white cube—which was constituted by a more open space than the film theater—, aiming to deviate from conventions and institutions. While narrative film became the mainstream cinema, experimental videos were welcomed as alternatives in the art scene as a way to explore the outside of the institution at the time.

Boris Groys' argument, "our culture provides two different models that allow us to control over time: the immobilization of the images in

17) Miwon Kwon, *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, (Cambridge, MA: Mit Press 2004), 13- 26, quoted in Junho Oh, "Cinematic Practices."

18) Andrew Vincent Uroskie, "Beyond the Black Box and the White Cube: Warhol, Expanded Cinema, and the Emergence of the Moving Image in American Art, 1963-1965" (PhD diss., University of California, Berkeley 2005), (Ann Arbor:ProQuest/UMI, 2005, 21), quoted in Junho Oh, "Cinematic Practices."

the museum" and the "immobilization of the audience in the movie theater. The two models however collapsed when video came into the museum"[19] ask us to reconsider the meaning of presenting video art.

Influenced by the development of technology, the 'cinematic' tendency of art practices became more prominent after the 1990s. Artists fundamentally examine moving images—videos—by employing images and narrative. They appropriate and examine the formal and existential qualities of cinema in order to show how cinema is imminent in our memories and influential in shaping and structuralizing artistic ideas.[20]

While the performative tendency was emphasized in past video art experiments, various types of film installation appearing after 1990s such as sculptural installations, fully reveal the hidden parts of the film apparatus. Examples of such can be found in Rosa Barba's works[21]; Douglas Gordon's works which defamiliarize the audience's encounter with screens that shifting their angles, heights and sizes; Harun Farocki's *Deep Play* (2007), a multichannel installation in which audiences create a montage of the narrative by walking throughout the space.

Spectatorship after the 1990s transformed into a montage in space-time, surpassing the screen and moving from the space of presentation to the 'relational practices' between the work, space and audience.

---

19) Sven Lutticken, "Transforming Time," *OKULO.003 : Timeless Times*, 2016.

20) In his journal, *le rectour flaneur/The Return of the Flaneur*, Dominique Paini categorizes video artists into four generations according to the time period. The artists with cinematic tendencies stated here are parts of the 3rd, 4th wave artists including Douglas Gordon, Pierre Huyghe, Doug Aitken, Isaac Julien, etc…

21) exhibition- wiels

In other words, the audience got to play the role of 'editing,' which traditionally belonged to artists. The audiences mutually see themselves and others at exhibition spaces(museums). They become agents, who not only watch the works but also walk around the exhibition space, walk in and out of the projection room and move between protagonists and spectators during the running time of the film as well as the opening hours of the space.

Nonetheless, this is not a newly invented idea of the past twenty years. The idea of an emancipated and active audience resembles the spectatorship of early cinema. Continuing on from the previous discussion, the 'the cinema of attraction' has returned—what Tom Gunning refers to as the experience of earlier cinema, which is not solely about watching the film itself but the memories of the fascinating experience of visiting the theater. Like variables, the 'continuously transforming' function of film—which was temporarily lost while culture focused the around cinematograph and narrative—returns in the White Cube (like a sheet of white paper it is a freely transformable space).

There is certainly a positive effect one can gain while watching a film passively in a fixed seat. Even though contemporary ideologies contend that we all must behave "actively," the passive film audience is a given condition in which to consider the mode of spectatorship that is in crisis today. This mode of spectatorship guarantees the primary dialectic of cinematic experience, generate criticism, contemplate, and allow the tension to maintain the meaning of film's existence.[22] Spectators can

22) *Magazine F* 11(2013), 81-82.

focus on each moments of whole duration from the beginning to the end, as well as sensitively capture sophisticated details, such as subtle convulsions. Dealing with current affairs and the context of the time, documentary works open up potentials for critique through the mode of viewing that encourages people to focus in silence. Moreover, these viewing events become a potential site for generating 'community' and 'solidarity,' where people with similar interests can spend time together in a shared space.

> "It requires spectators who play the role of active interpreters, who develop their own translation in order to appropriate the 'story' and make it their own. An emancipated community is a community of narrators and translators."
>
> -Jacque Ranciere, The Emancipated Spectator

Ⅳ. Curatorial Practices in Film/Video Art in Korea

In contemporary art it becomes impossible to define art through the artist or the artwork alone. Howard Becker (sociologist of art) emphasizes that the art world is comprised of collective activities within cooperative links.[23)]

The experiments in film/video art were always forged in communities that formed its own culture—London Filmmakers' Co-Operative and New American Cinema Group are good examples.

---

23) Howard Becker, "Art Words", (Berkeley: University of California Press, 2008), quoted in *Magazine F* 11, 73.

Except for ones that serve a commercial purpose, culture is generated when artists and activists band together to practice and support art. The periphery—situation, system—of what we call art must operate together in an organic manner.

After the 1990s the practices of film/video art expanded beyond the individual practices of artists to activities related to contemporary art institutions, including archiving, exhibition, and education.

In this context,[24] film curators appear to have taken part in the institutionalization of video art. Curators are required to be capable in collecting and presenting film/video art through new perspectives in the context of both film and art history, as well as be knowledgeable about technology and ways of operating apparatuses. When the medium of film/video art is discussed within the institution its public attributes such as collecting, preservation, presentation, and education are taken into consideration like any other medium. We must also form a new perspective on the inherent value of film.

1. Practice for Presentation

Exhibitions that raise questions about spectatorship and methodologies of presenting video art began in the 1970s, when video art migrated from film theaters to art museums.

Prospect 71: Projection at Kunsthalle Dusseldorf raised questions about the 'projected' environment of space. Concentrating on the idea of the 'projection,' this exhibition shifted its focus to the projected

24) Expanding from simply meaning celluloid films such as 16mm and 35mm, today film refers to the broad scope of moving images that appropriates filmic language.

'situation' of the video works (related to the approaches of the previously mentioned artists).

As video art deviated from film in the late 1980s—due to the advancement of various digital technologies and the invention of various materials and devices: video, DVD, digital devices and projection—, celluloid film obtained the 'aura' as an original material. Films naturally moved from being relatively fixed in location to being able to be presented in different galleries[25] as they became easier to transport in the mid to late 1990s, bringing about active discussion on presentation methodologies and related discourses.

The exhibitions listed below bring up questions about the presence, spatiality and active spectatorship of earlier cinema: Hall of Mirrors: Art and Film since 1945 (1996) at Museum of Contemporary Art, Los Angeles, MOCA, *Spellbound* (1996) at Hayward Gallery, London, *Into the Light: The Projected Image in American Art: 1964-77* (2001) at Whitney Museum, NYC, *X-Screen: Filmshe Installation und Aktion der 60er und 70er Jahre* (2003-2004) at Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, MUMOK, *L'évènement Le Mouvement des images* (2006) at Centre Pompidou, Paris, *The Cinema Effect: Illusion, Reality, and the Moving Image* (2008) at Hirshhorn Museum, Washington, *Expanded Cinema* (April 2009) at Tate Modern, London.

'Architectural experiences' connected to tactical attributes and mental distraction through the transformation of perceptual structure after 'the era of mechanical reproduction" by Walter Benjamin, were

25) Film theorists in the mid to late 1990s named a movement where films migrated from theater to the gallery as follows: Jean-Christophe Royoux first called it Cinema d' Exposition in 1999, and in the context of Britain and the U.S it is called gallery films.

manifested in the exhibition space.

Originating in the West, Film/video art and their related practices migrated to Asia in the early to mid-2000s. Many video festivals and exhibitions were held in various locations including Jakarta, Taiwan, Hong Kong, Japan and China, generating related discourses as well as research on each country's geographical location and current situations. The alternative space Videotage was established relatively earlier in Hong Kong in 1986, and *Moving Image in China 1988-2011* was published by Minsheng Art Museum in China.

Located in Indonesia, Ruangrupa is a hive of the most experimental film communities in Jakarta. Emerging out of artists' own practical demands for an alternative space, it continues and supports various activities such as festivals, exhibitions, labs, performances, publications, workshops and research. A 'community' based division of Ruangrupa, OK Video'[26] has been holding *Jakarta International Documentary & Experimental Film Festival* annually since 2013. Rather than seeing it as a means of expressing and presenting art, OK Video perceives the role of video as being a mediator in social phenomena or in the process of socialization. Therefore, the collective focuses on community building when running festivals or forming audiences. Ok Video's festival catalogue includes film introductions and critiques from writers in their twenties to their seventies, connecting a wide generation

26) Ok Video is one of the divisions under Ruangrupa, and presents the *Video-Jakarta International Video Festival* every two years. Their activities include Indonesian video art workshops, production, collection, as well as distribution. Through exhibitions, festivals, art labs, workshops, research and publication Ruangrupa is an art group founded in Jakarta in 2000. It is a non-profit organization that supports artworks within an urban and cultural context. http://www.okvideofestival.org/

of theorists in one book. They also offer a one-week workshop for younger generations who wish to make video works during the festival preparation period. The workshop covers Indonesian art, film screenings, critique and a filmmaking program. The workshop plans various strategies to attract more audiences.[27] Their strategies are related to the question of the specific characteristic held by a collective consciousness and unconsciousness using a particular media (film/video); the strategies resemble the film/video art history led by London Film-Makers Cooperative or New American Cinema.

Reflecting art's increasing global character, some important curatorial practices for film/video art appeared in Korea in the 2000s. Such emergences centered around activities such as 'Seoul International New Media Festival' ("Nemaf"), 'Ilju Art house', 'International Experimental Film&Video' ("EX-IS"), Off and Free International Film Festival, Art Sonje Center, and Insa Art Space.

Years back, experimental films of Avant-garde and Fluxus artists that were actively developed in Britain and the U.S. were introduced to Korea by Ciné-poème[28](established by Hyunmok Yu as a central Plate in the 70s'), KAIDU(the first women's experimental film group ran by Okhi Han), and through the experimental film making workshop executed by Goethe Institute. Moving beyond individual art practices, the more sporadic activities that engaged experimental

27) Hangjun Lee, *Project ViA Final Report: Moving Images of Indonesia*, (Seoul: Korean Arts Management Service), 2015. 1-6.

28) Junho Oh, "Facts and a Hypothesis Related to "Hand" by Hyunmok Yu," *OKULO* (2016). http://www.okulo.kr/2016/05/critique-001.html

films (categorized as film/video art in this study) in the 1970s were community-based movements that sought for alternative forms of culture.

It was in the 1993, at the *Whitney Biennale Seoul 93* held in Korea by Nam June Paik, when video art first received attention within the art institutions in Korea.

Coming back to the early-mid 2000s, film/video practices in Korea centered on workshops and support programs that introduced film/video art to a mass audience and helped artists share their skills.

Ilju Art house, which resided in Gwanghwamun Artcube organized its own experimental film festival on four separate occasions from 2002 to 2003. It was expected that the success of commercial films that governed the market would "threaten the footings of small films, but the program introduced a culture that has been ever since joyfully shared amongst the participating young artists who develop their creative and individual experiences into films."[29]

Rooted in indie Video Maker's Association[30] (1999-2001), every year since 2001 i-Gong holds 'Nemaf'. They consider video a tool for writing and focus on the stories of minorities that can be exposed through the medium, as well as nurturing alternative forms of culture.

Publishing *Code Reading of Digital Visual* in 2003 in order to systematize and enlist a vocabulary of Korean video art, i-Gong generates an effort to define video art in the Korean context that is

29) Catalogue of *The 1st experimental film festival*, Ilju Arthouse, 2003.

30) Followed by the wide distribution of digital camcorders in the 1990s, a community that researched video culture and made video works. They were based in the Hongdae area of Seoul from 1999 to 2001.

distinctive from the West. While both media activism and aesthetic explorations were simultaneously carried out overseas, in Korea documentary forms of video art were more prevalent than video that explored the aesthetic dimension. i-Gong speculates that this is due to the social and political situation in Korea, thus, it focuses on presenting works of social commentary.

i-Gong constantly organizes screenings and exhibitions to support emerging artists, as well as amassing an archive. They reopen the *Feminist Video Activism Biennale* (which they organized from 2003 to 2010), changing its name to *Feminist Media Artist Biennale* as misogyny has become a huge social issue in Korea since April of this year (2016). While other film festivals place emphasis on introducing foreign works, NeMaf is concerned with the meaning of video art in Korea. NeMaf explores how works that reflect political situations in Korea or made by Korean artists can be contextualized and theorized in the Korean art scene, as well as the significance of film/video art in Korea. Focusing on the video works completed for screenings, they also organize exhibitions, screenings and forums.[31]

Run by Moving Image Forum, Inc., which started as Diagonal Film Archive, taking place every year since 2004 *Exis*[32] is the first program to introduce expanded cinema works. They introduced for the first time in Korea works of expanded cinema that were prevalent between the 1960s to the 1970s. Including pieces from Malcom Le Grice, Lis Rhodes and Anthony McCall these works deconstructed and recomposed the 'screening situation.'

---

31) Jen YH Kim Jang, in discussion with the author, June 2016.

32) Exis was titled *Seoul Experimental Film Festival* in 2004 and changed its name to *Experimental Film and Video Festival in Seoul*.

Sometimes in collaboration with other galleries, the festival not only presents works but also holds forums and workshops introducing the network that forms around video art of England, Canada, Philippines, and Japan. *Exis* emphasizes the importance of connections between individuals in the video art community by introducing overseas cases. Holding continuous workshops with 'Space Cell'—the only film making lab in Korea—the event also organizes a separate screening section for this workshop.

Rather than the narrative or subject matter of films, *Exis* is dedicated to investigating the core of the medium. In other words, they select works that acknowledge and explore the medium of 'moving images,' focusing on formal experiments and the spirit of experimentation.

They concentrate their strength on introducing works that contemplate the attributes of the medium, forming international and domestic networks in order to sustain an exploration that is marginalized by narrative-based video works. This becomes an opportunity to provide access to various video works and discussions for artists and activists who are invested in 'medium-specificity.'

Video Relay Taansan is a screening program through which we can see the possibility of emerging video artists' communities formed since 2010. The program was an intensive four weeks, every August from 2012 to 2016. The video artists who participated in the screening got to choose the next participants for the line-up of the subsequent screening. Organized by video artist Jungsuck Kang, the line-up not only focuses on emerging artists, but also includes video works that influenced the artists, showing them in a chronological order. For the screening the artists invite those who are close to them, setting up a

session for a fruitful conversation and questioning of the works. The artist and director, Kang, believes that artists should actively take on the distribution of their video works. In that spirit, *Video Relay Taansan* provides a screening and session for conversation, where video artists can support each other and form networks.

At the *Juan Media Festival* held in 2005, under the theme of 'breathing inside love' a screening program composed of French and Korean experimental films and a media art exhibition were held together. Rather than merely holding a screening portion of the festival, the director Wankyung Sung thought it would be important to also provide a place for lectures and discussions. Thus, he organized the event hoping that people who supported culture, the archive, and media technology would naturally come together at Juan.[33)]

Supervised by Sung, the video art screening program was co-curated by Pip Chodorov. For the program, Pip emphasized the significance of originality and aura of films, raising the problems of digital restoration and the presentation of video art after the 1990s. He focuses on the fact that it is impossible to revive the exact sensual experience of the original once the media is transformed, despite the benefit of digital copies that can be widely distributed without damaging the original.[34)]

The Cinematic, Extension of moving images: Artists Film & Video

---

33) Juan Media Festival catalogue, 2005.

34) "I have seen grim expressions on the biggest authorities of 1960s' film studies; Annette Michelson, Adams Sitney, Michael Snow, at the symposium of Tribeca Film Festival in New York. They were concerned that the recent students no longer experience important films through the projector." (Sangbum Heo, "A Bordering on Film in New Media Platform," *The Korean Journal of Digital Moving Image* Vol. 9 (2012), 167-168.)

Showcase 2008 (2008) held at Insa Art Space, posed questions associated with *artists film and video*—which is dealt with comprehensively as film/video art in this paper. The questions included: 'what kind of challenges do *artist film and video* bring forward to the (traditionally) separated mediums, when the notion of media itself is collapsed and reconstructed?' and 'Should we consider *artist film and video art* after film or just another form of film?' This project consisted of an exhibition, screenings, round table conversations and lectures that dealt with the subject of video art (in the West in the 1990s) migrating to galleries.

The exhibition surveyed pioneering works of film and video installation by artists including Mathew Buckingham, Annika Lasson, Mark Lewis, and Ann Lislegaard. These works demonstrate how the extensive practice of contemporary moving images cannot be grasped by a singular form or medium, and show focused interests in experimental film that diverges from narrative cinema, video works, and screen based installations in the galleries.[35] There were also lectures that focused on themes that coped with the historical, cultural, and technological context of 'artist film & video'. This project is highly acclaimed for providing a site of discussion by organically coordinating the exhibition, archives and round table sessions, while utilizing the archive of Insa Art Space which started in 2005.

Film/video art was exhibited by private organizations in the early-mid 2000s. However, inaugurated on the twelfth of November,

35) Sungeun Gang, "The Cinematic, Extension of moving images: Artists Film & Video Showcase" in *Visual Arts Forum 2006 2007 2008*, ed. Taeman Choi (Seoul: Dahal media 2009): 484-485.

2013, with the purpose of examining the topography of video art and appreciating their aesthetic values within the art institution, the Museum of Modern and Contemporary Arts (MMCA) established a film theater that was separate from their exhibition halls. This gesture could be seen as an evidence of the medium of film being legitimized by the art institutions of Korea. A screening program, *Scintillation or Disappearance: focus on artist film and video* (2014–2015) was held at the museum's theater called 'Film and Video.' The program accompanied a forum, 'Cul-de-sac of Image: Between Exhibition and Screening,' which attempted to explore the status quo of moving images that cross the boundaries between film and art.

Man with Mirror (1976) by Guy Sherwin and *Cellue d'intervention* by Metamkine were performed for *Mujanhyang* (2014) which was held at Multi-Project Hall in MMCA Seoul. These works introduced 'cinematic performance,' by combining music, video and performance, to the art institutions of Korea.

In the same year, *Total Recall: records of film, memories of art museum* (2014) was co-organized by Ilmin Museum, Korean Film Archive (KOFA) and Moonji Cultural Institute, Saii.

Utilizing the documentary archive at Ilmin Museum, they aimed to understand the exchanges between film and art that were mediated by the genre of documentary in Korea, and held video art screenings by film directors in both the film theater and art museum.

In 2015, under the theme of 'found footage' (a reoccurring technique in film), Coreana Museum of Art held *Film Montage, Seoul, 2015*. The exhibition focused on works that created new realities by

recomposing existing footage.

Since 2010, various performances and exhibitions have incorporated the 'situational' and 'cinematic' features of video art. However, we must consider if they acknowledged the present meaning of video art—a consideration of the context and particular viewing circumstances of the medium.

This is to question whether these exhibitions merely introduced trendy works and discourses from the West, exploring themes with narrative-oriented works while dismissing the possibility of exploring spatiality and spectatorship of the white cube. Or, in lieu of separating the two, these exhibitions are attempts to absorb film into art.

Unless these exhibitions are merely to consume and exploit video art and culture as an up-and-coming and content for consumption, it is important to examine the development of artists' practices and the relevant curatorial practices. Rather than merely screening them in the black box, curatorial decisions need to consider an active spectatorship by deconstructing, combining and recomposing works inside the space.

Staging Film (2016) at Busan Museum of Art and *Distanced Room* (2016) at Ilmin Museum, both held this year, deal with such concerns.

Directed by the invited curator, Till Fellrat, *Staging Film - The relation of space and image in video art* (2016) aims to achieve spatiality in viewing video art in the museum environment, and furthermore extending the experience of the audience. The twelve video art pieces[36)]

36) The exhibited works were: Bill Viola, *The Lovers*, Hassan Khan *Muslimguaze R.I.P*, Hans Op de Beeck, *Staging Silence ii*, Siren eun yuong Jung, *Act of Affect*, Shirn Neshat, *Rapture*, Moon Kyungwon & Jeon Joonho, *El Fin Del Mundo*, Steve McQueen *Ashes*, Wu Tsang,

overlap with each other by sharing the context of 'spatial design,' allowing the audience to 'edit the screen' of the pieces and 'create their own film.'. Without a particular division of the space, the audience's sightlines can move across the work, situating themselves in specific points of view. They have the ability to watch multiple pieces at the same time in the space without being limited to a single scene. The audience gets to experience *montage*; the technique of film making, in the space. Experimenting with an active spectatorship perceived through the audience's body, *Staging Film* suggests an architectural experience with dispersed and tactile qualities, based on the audience's movement in the open space and their freedom to choose the duration of watching each film.

Distanced Room (2016) is an exhibition made through the collaboration of the Portuguese film director, Pedro Costa and the sculptor, Rui Chafes. Presenting the two artists' works from different mediums in a dark space, the show questions the essence of each medium—film and sculpture. The heavy sculptures of Chafes are enveloped by the projection and sounds of Costa in the space, creating a different mood than a conventional film screening.

On the whole, this paper inspected the meanings of video art that diverge from mainstream narrative-oriented films, and overviewed the works and curatorial practices that generated transformative 'cinematic' experiences in Korea. The (curatorial) practices in Korea still seem to be

---

The Looks, Mikhail Karikis, *SeaWomen*, Anri Sala, *Unravel*, Paul Pfeiffer, *Caryatid (Red, Yellow, Blue)*, Sarah Choo Jing, *The Hidden Dimension*.

bound by introducing the works and discourses as mentioned above.

Perhaps, it might be useful to introduce these works, but there are difficulties in sustaining continued interests due to the temporalities of these events.

Like in other countries, video art culture in Korea stemmed from communities in the early 2000s. The recent screening event, 'Video Relay Taansan' also formed a community. However, in the past few years each community seems to be sporadically struggling. If there were a hub for Korean video art where activities converged into a flow, wouldn't it be a more effective solution for constructing a strong video art scene and discourse, like in the cases of England, the United States and Jakarta? We should acknowledge that collective voices can be stronger than the dispersed voices of individuals.

2. Practices for Collecting, Archiving and Distribution

After the 1990s, the process before and after the artwork and exhibition is considered important in the art world. The entire process of preliminary research, production, archive and network, as well as, future records is also regarded as an important element in sustaining an art practice (even though it is not apparently visible in the results). Regarding the nature of the medium, film/video art can easily engage with the system of collection, archiving and distribution in this context, compared to other mediums.

Video archives mainly collect and store works and sometimes utilize them; depending on where they place emphasis among various

functions such as restoration, preservation, and utilization of work, scope of collection and types of archive, video arties exist in various forms. Based on their characteristics, we can classify them into national video archives, broadcasting archives, audio visual record museum programming archives, universities and scholarship archives, professional archives by topic, regional archives, and collection based archives.

In the art world, archives that deal with film/video art are called collection based archives (and are based on topics). These archives are subcategories from within the media art archives[37] and film archives.

Beginning at the film library of Modern Museum of Arts (MOMA) in New York in 1935, for collection, preservation and presentation of avant-garde cinema, systems were established to collect, preserve and exhibit video art in the national/public museum. The same process was established in the film department at the Tate Modern and British Film Institute National Archive.[38]

From the 1970s, non-profit organizations started to emerge in

37) Media art archive is a facility that preserves and provides permanent browsing of media art works and related documents. This realm is being researched and extended following the continued development of technology and associated art practice. Their study is focused on the means of preserving, utilizing, and restoring various media based on technology, such as video arts of 1960s, digital art of late 1980s, web art of 1990s. Starting as a professional video art institution in 1970s, their online and offline archives emerged in diverse fields including digital and multimedia art. Jungwook Cho, "A study on utilizing online access to the collections of the media art archives: focused on the copyright issues" (master's thesis, Seoul National University, 2016) 9-10.

38) Jihyeon Song, Junho Oh, "Investigation of Film Curatorial Practices - Analysis of Film Exhibitions and Programming since the 1990s," *The Korean Journal of Art and Media*, vol 13 (2014).

different places of Europe and America to support video artists. A number of alternative spaces such as Electronic Arts Intermix (1971~) in New York, Video Data Bank (1976~) at Chicago Art Institute, and Monte Video (1978~) in the Netherlands, came forward to exhibit and circulate video art. These archives lend works for those who desire to research or present video art, and pays royalties to the artists.

The alternative spaces took on the distribution process of video art in order to provide an independent system for circulation without depending on art institutions. Thanks to these practices, many video works were shared from the 1960s until the present, supporting the development of communities around the works.[39]

Anthology Film Archives founded in 1970 by Jonas Mekas (a member of New American cinema group) has been hosting periodical screening programs along with collecting and preserving works. The screening programs are not only platforms to share works with audiences, but also, an opportunity to broaden the collection based on the themes of the screening, while providing time to inspect the condition of the collection. They also collect devices for projection and preservation, as well as the equipment for maintaining and repairing the works, based on the year or medium of the collection.

Their international video art archive is not only for collecting and preserving the works, but also for utilizing the works so that the works can naturally construct the identity of the archive. They also update the required equipment for their screenings.

Insa Art Space Archive founded in 2005 at Insa Art Space, renamed

39) Jungwook Cho, "copyright issues," 13-14.

the Arko Media Archive after moving to the Arko Museum in 2009, among art institutions in Korea was the first archive that collected video art. Starting from 2005, based on its specialized archive and continuous workshops the archive provided a cornerstone for visual arts research. Since 2006 they incorporated project-consulting and publications, establishing infrastructure for international exchanges and sustainable activities.

Following their mission for supporting emerging artists, Insa Art Space archive started as an alternative and future-oriented archive that had access to various disciplines. They were capable of continuous evolution, generating radical projects as well as conducting provocative collaborations between artists and researchers.[40]

Starting the archive, *evr Seoul Branch* was held by Insa Art Space from Oct. 21st, 2005 to Feb.20th, 2006.

Run by the online art journal *E-Flux*, 'evr(e-flux video rental)' project started off at 'Electronic Flux Corporation' in Manhattan, New York. The project added artworks through recommendations by local curators and artists, traveling to museums around the world. As part of the project, six hundred works by two hundred video artists, selected by fifty curators, were presented at Insa Art Space, Seoul. The audience could rent the video tapes or browse them at the space. It marked the beginning of a video art archive in Korea, made possible through the archival project which brought out the merits of the easy accessibility of videos. Ten video artists were included when it moved to the next city, after Seoul (recommended by curators, Sungwon Kim and Hyunjung Yu).

40) Taeman Choi ed., *Visual Arts Forum*, 2009.

Insa Art Space Archive hit its stride after moving to Wonseo-dong in 2006. Jeesook Beck, the chief curator at the time, assigned the basement for an exhibition space, the first floor for a communal space, the second floor for an archive, and the third floor for a curatorial office, and declared that "before and after the exhibition is more important than the exhibition itself."[41] She opened up the possibilities of obtaining something around exhibitions by transforming and extending the time before and after the exhibition into a space.

The video arts archive on the second floor, which aimed to collect, research, and utilize video works, also included documents related to exhibitions and screening programs and the portfolios of Korean artists.

The collected materials encompass single channel video works by Korean artists, foreign avant-garde films, experimental films, artist interviews, and videotaped documentation of exhibitions and projects. *Cinematic, Extension of moving images: Artists Film & Video Showcase 2008* was held for a month from the 12th of September to the 12th of October in 2008, presenting 350 pieces from the archive collected since 2005 in order to increase the use of the video archive. The event consisted of an exhibition, screenings, and round table discussions.

Operating the archive for collection and preservation, the Insa Art Space also ran IASmedia in order to distribute the works from 2006. Amongst Korean art institutions, IASmedia is the first case of a video art distributor.

Moving to the Arko Media Archive, the organization started to

41) Wonhwa Yoon, *1002nd night: Art in Seoul, 2012*, (Seoul: Workroom, 2016).

choose works for their collection through open-calls and signed 'application contracts' and 'distribution contracts.' About the selected works, the Arko Media Critique Series was published from 2012. This publication could be browsed in the archive or rented for 50,000 won per use through a reservation system.

Currently, the archive focuses on its collections and browsing, but it also continues to provide distribution services as well. However, after the initial website (www.insaartspace.or.ke/isamedia) closed, their file inventory can only be browsed through a PDF file on the Arko museum website — this is causing difficulties in accessing their distribution system.

The system of distribution has been adopted from film. Unlike films, video art is not aimed towards a mass audience, but for exhibitions or screenings, or rented out to researchers and students receiving prescribed rental fees.

Looking at the cases abroad, many organizations actively utilize online platforms for distribution. 'LUX' in England is one of the representative organizations. LUX is a non-profit organization funded by Art Council England, which was established to support and promote video art.

Operating as both video art archive and a distributing agency, LUX develops their audience by promoting and distributing video artists, running workshops and educational programs affiliated with Central Saint Martins College of Art and Design. The inventory of works and short clips from their collections can be viewed on its website (www.lux.org.uk)

In cases of distribution systems designed for exhibition, screening and education, the rental fee varies depending on the running time of the piece and the purpose of the rental. Usually, the costs are a little cheaper when the screening is for educational purposes. The renter fills out a sign out sheet online and makes some adjustments, then they can receive packages even from abroad.

LUX player[42] is a platform that utilizes online streaming service, in which the users can pay 5000 won in order to play a desired video for 48 hours. The website select 4 to 6 videos every month and displays short excerpts of the chosen works on their website. If the user wants to see the full length, they can pay a rental fee through Vimeo or YouTube to rent the piece. 50 percent of the rental fee goes to the artist and the rest is used for operating the system. The 'player' makes it easier to access video art via an online service, which in the past was only possible though the form of still images.

The other foreign archive that possesses an online browsing service is Video Data Bank,[43] established by the School of Art Institute of Chicago in 1976. This archive contains over 5000 video artworks and provides 30 second previews of the works (after the update in 2011). And since 2016, the site pairs essays with the selected video works every month.

'The Stream'[44] is a Korean archival platform operating since 2015. Collecting artwork based on research, it is a non-profit organization

42) Lux website http://luxplayer.org.uk
43) VDB website http://www.vdb.org
44) The Stream website www.theartram.kr

built into an online platform for sharing works of Korean video artists. They aspire to share and promote Korean video art, overcoming the limits of the previous archives that were only accessible inside institutions.

Viewers can watch 30 second previews of the works collected through their research, and contact the artists by inquiry. The archive collects online streaming links from the artists.

The Stream selects artists every two months through research, and holds a screening event which introduces the earlier to recent works of the artists, bridging the online and offline viewers. They continue their research on video art and conduct various activities, such as publishing magazines every year, writing reviews and interviewing artists online, in order to broaden the perspective of the viewer toward video art through professional perspectives and criticism.

The characteristics of a video art archive are not only defined by their collections and means of preservation, but also by how they utilize their materials.

Thanks to the online platform, the current video art archives have become more easily accessible. They are open for those who cannot physically visit the archive, or assessable for their potential users. However, many Korean video art archives are based on on-site browsing. They must depart from their closed operating system, and find ways to disclose and vitalize their materials. It is important for them to invigorate video art archives by resolving copyright issues during the viewing.

Because of the inherent qualities of video art they can provide royalties for the artists and develop potential users through the efficient

use of the archive and distribution. We must find ways of employing the distribution system which started at the Insa Art Space. Utilizing the existing system, we can indirectly support artists' creative activities and research into video art, extending the topography of video art culture.

V. Conclusion

Based on the exploration of moving images, video art is not a fixed medium but a medium located between different genres. As a constantly changeable variable, it overlaps with various possibilities of representation. Therefore, within the art world the discourse and spectatorship of video art tends to focus on the active and independent experience of audiences moving in the space, rather than solely focusing on narrative.

This research focuses on the recent stagnation of curatorial practices for video art in Korea—which progressed at a similar pace with other countries in the early 2000s—and investigates its reasons by looking at examples from within Korea.

Embarking from the seemingly insignificant question, this study attempts to find answers from concrete meaningful examples of already existing practices, rather than seeking entirely new alternatives.

Video art and related artists' communities emerged as part of various cultures introduced in Korea in the 1990s, and some of these communities still remain. Following the trend, archives and

distribution systems were established to support the activities of video artists in the mid-2000s. Some of these institutions still remain after 10 years, however, most attempts have been discontinued. The distribution system has failed to obtain the wide accessibility that was expected.

I carefully assume that this was because video art activities were led by individuals or small groups operating in a sporadic and intermittent manner.

It is difficult for individuals to exercise broad and continuous influence, regardless of the value of their practice. We must beware that current practices of video art can also confront the dangers of extinction, once a few people who lead the movement become exhausted.

Alliances and support are both necessary for sustaining a productive culture and discourse. We must give courage and strength to each other. 'Positive-Sum', which is the title of this paper, is a strategy for individuals to mutually cooperate to reach the goal. The beginning of a video art culture also stems from 'cooperative links.'

What if the strategy of 'Positive Sum' is employed together by continuing meaningful practices, stagnating institutions and emerging practices, in order to generate productive video art discourse and culture? Sustainable and productive stories can be made, once individual practices are linked together and their networks solidify.

Bibliography

Altshuler, Bruce. Collecting the New: Museums and Contemporary Art. Princeton: Princeton University Press, 2013.

Arko Museum. 2011 Arko 2011 ARKO ART CENTER ARHIVE ANNUAL REPORT, 2011.

Baik, Youngju. "The Spatial Organization of Screen-based Installation Works and Spectatorship: based on earlier screen-based installation arts." *Korean Society of Basic Design & Art* Vol.12 No.4 (2011).

Baik, Youngju. "The Semantics of Performative Research in Contemporary Art Practices - Focusing on Archival Art." *Korean Society of Basic Design & Art* Vol.13 No.1 (2012).

Balsom, Erika. *Exhibiting Cinema in Contemporary Art*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2013.

Cho, Jungwook. "A Study on Utilizing Online Access to the Collections of the Media Art Archives: Focused on the Copyright Issues." *Master's thesis*, Seoul National University, 2015.

Choi, Taeman, ed. *Visual Arts Forum 2006 2007 2008*. Seoul: Dahal media, 2009.

Kim, Jangeon. *On the Shores of Art and Politics*, Seoul:Hyunsil Publishing, 2012.

Curtis, David. *A History of Artists' Film and Video in Britain 1897-2004*. British Film Institute, 2008.

Lee, Hangjun. *Project Via 2015 Final Report : Contemporary Moving Images in Indonesia*. Korea Arts Management Service, 2015.

Magazine F 7, 2012.

Magazine F 11, 2013.

Magazine F 16, 2015.

Oh, Junho. "Cinematic Practices Corresponding to Institutional Critique in Art – A Focus on the Concept of Siting in the First Generation of Institutional Critique and Lettrist/Situationist Cinema." *Korean Society of Basic Design & Art*, Vol.14, No.6 (2013).

OKULO, 002 : Images Between Dusts and Monuments, 2016.

OKULO, 003: Timeless Time, 2016.

On Curating. "Curating Film." http://www.on-curating.org/files/oc/dateiverwaltung/old%20Issues/ ONCURATING_Issue3.pdf

O'pary, Michael. *Avant-Garde film*. Translated by Minsoo Yang, Minyong Jang. Seoul: Communication Books, 2010.

Park, Sunyoung, Lee, Hyunjean. "A Study on Screen Placement and Its Spectatorship in Douglas Gordon's Video Installations." *Korean Society of Basic Design and Art*, Vol.15 No.2 (2014).

Park, Youngsun. "The Interrelation between the Digital Archiving as an Artistic Practice and Photography." *Korean Society of Basic Design and Art* (2014).

Ranciere, Jacques. *The Emancipated Spectator. Translated by Changyol Yang*. Seoul: Hyunsil Publishing, 2016.

Seo, Hyunseok. "New Politics of the Cinematic Apparatus in Harun Farocki's Deep Play." *Association of Image and Film Studies*, Vol.19 (2011).

Song, Jihyeon, Oh, Junho. "Investigation of Film Curatorial Practices –Analysis of Film Exhibitions and Programming since the 1990s." *The Korean Journal of Art and Media*, Vol.13, No.3 (2014)

Song, Jihyeon. "Unfolding Time – Investigation of Film Curatorial Practices." *Master's thesis*, Sogang University, 2015.

Trodd, Tamara. *Screen/Space: The Projected Image in Contemporary Art*, Manchester: Manchester University Press, 2011.

Usai, Paolo Cherchi et al. *Film Curatorship: Archives, Museums, and the Digital Marketplace*. Austrian Film Museum, 2008.

Uroskie, Andrew V. *Between The Black Box and The White Cube*. Chicago: University of Chicago Press, 2014.

Wasson, Haidee. *Museum Movies: The Museum of Modern Art and the Birth of Art Cinema*. Berkeley: University of California Press, 2005.

Yoon, Jajung. "Minimalism and 'the Aesthetics of Situation'." *Korea Association for History of Modern Art* Vol. 13 (2009).

Yoon, Wonhwa. *1002nd night: Art in Seoul, 2012*. Seoul: Workroom, 2016.

Youngblood, Gene. *Expanded Cinema*. Boston: E. P. Dutton, 1970.

‘문래동’의 예술재료
- 경험의 확장성 연구

신동혁

| 차 례 |

Ⅰ. 서론

Ⅱ. 지역 환경과 예술

1. 예술작품의 재료, 그 개념과 범위

2. 지역의 공간 특성과 영향

3. 예술재료로서의 경험을 위한 미학적 탐구

Ⅲ. 사례연구- "문래동"

1. 문래동- 일상적 공간으로서의 상황

2. 문래동- 예술 공간으로서의 상황

Ⅳ. 문래동- 한계상황

1. 공공/대안이라는 이름의 허상(소외된 개인들)

2. 왜곡된 프레임- 문래동예술창작촌(상징)

3. 갈등, 경계 짓기(주민, 산업종사자, 예술인)

Ⅴ. '문래동'의 예술재료- 경험의 확장성

1. 예술재료로서의 문래동 경험, 그 미적 확장을 위한 서(序)

2. 문래동의 기억: 연구자의 기억

3. 문래동의 경험: 한 예술인의 사건일지

Ⅵ. 결론

참고문헌

Ⅰ. 서론

예술에서 '재료'라는 요소는 우리에게 예술작품을 수용하거나 이해하는 다양한 관점과 배경을 제공한다. 우선 '재료'라고 하는 것을 우리는 예술작품의 탄생을 가능케 하는 '고유한 물질적 조건과 상태'라고 한정해볼 수 있다. 물론 이는 유물론의 특정 입장들을 수용하는 것은 아니며 단지 일상적 차원에서 보편적으로 통용되는 범주화의 견해를 수용하는 것이다.

현대미술에서 재료는 더 이상 특정한 물질적 기반으로서만 한정되지 않는다. 근대이후 무의식이라는 인간 정신의 광막한 어둠의 심연이, 프로이트를 통해 발견/발명 되어 다양한 관련 담론이 모든 영역에서 막강한 영향력을 행사해왔다. 예술의 영역도 예외일 수는 없으며 특히 예술재료의 경우 물질/비물질 식의 도식적 구분과 범주화는 사실상 무의미해진 상황이다.

따라서 연구자는 예술인의 표현 욕망/의도가 그가 제작한 작품을 통해 발현, 즉 왜곡, 확장, 축소, 오독의 가능성이 내재된 상태에서의 발현된다는 전제를 받아들이고 창작욕을 불러일으키거나 단념시키는, 나아가 실제 결과물의 구성요소로서 존재하는 여러 요소 중 물질적 기반으로서의 재료를 추적하는 것으로 본 연구를 시작하였다. 예술인이 작품 제작을 위해 재료를 선택하기까지의 다양한 정신적 연산 과정까지를 염두에 두고 추적했다. 이를 통해 단지 예술적 행위를 추적하고 정리하는 작업에 그치는 것이 아닌 예술인이 예술재료와 맺고 있는 관계가 드러나길 바랐다. 그 관계를 드러냄으로써 예술작업을 가능케 하는 다양한 조건을 둘러싼 어떤 부분 중 특히, 재료의 중요한 의미가 구체적으로 발견될 수 있다고 생각하였다.

그러나 심화 연구 과정에서 연구자는 물질적 기반으로서의 재료탐

구의 단면적, 폐쇄적 성격을 인지하게 되었다. 이에 따라 연구자는 연구의 범위를 정신적 기반으로서의 재료의 범위까지 확장, 수정하였다. 이러한 수정을 통해 예술가가 예술재료와 맺고 있는 관계가 더욱 구체적으로 드러날 수 있었다. 예술작업을 가능케 하는 다양한 조건의 미시적/경험적 관찰 또한 수정된 연구방향의 토대 위에서 이루어진 것이다.

연구자는 수년간 예술창작공간으로서의 문래동 상황을 관찰해왔다. 몇몇 예술인과 지역의 산업 종사자를 인터뷰하면서 '문래동'의 특수한 상황이 본 연구의 구체적 사례를 위한 토대로서 채택 가능하다는 생각을 하게 되었다. 따라서 연구자는 앞서 언급했던 '재료'의 의미에 대한 구체적 연구를 위하여 예술창작공간으로서의 '문래동'이라는 특수한 공간적 배경을 비판적으로 관찰하고 정리하였다.

연구자는 본 연구를 다음과 같은 순서로 구성하였다. Ⅱ장에서는 예술에 있어서 재료의 개념과 범위 등을 광의의 범위에서 개괄, 정리하였다. 이어서 예술재료가 지역 환경과 맺고 있는 관계성을 논의하였고 이후 논의를 위한 재료의 비물질적 측면, 즉 '경험'의 예술재료적 의미에 대해 소명하였다.

Ⅲ장에서는 앞선 추상적, 개괄적 논의를 구체적으로 탐구하기 위한 조건과 토대를 '문래동'으로 한정하였다. 이는 연구자의 연구 활동 기반이 된 '문래동' 지역을 중심으로 생산되어온 여러 가지 논의를 간략히 정리한 것이다.

Ⅲ장이 문래예술창작촌에 대한 일반적인 연구 결과를 정리하였다면 Ⅳ장을 통해서는 연구자의 관찰을 통해 수집된 정보를 바탕으로 Ⅲ장의 내용에 비어있는 부분을 비판적으로 채워 넣었다. 채워 넣음의 핵심은 선행 작업을 비판적으로 검토하고 '공백' 상태로 남아있는 문래동 지역의 특수한 상황에 대한 면밀한 추적 및 보고 작업이라고 할

수 있다.

Ⅴ장에서는 한 명의 예술인이 사건의 피해자로 연루되어 있는, 문래동에서 발생했던 어느 화재 사건, 그리고 사건을 둘러싼 정황들을 포함한 징후와 연구자 본인의 문래동 관련 기억을 상세하게 기술하였다. 연구자에 의해 '경험'의 영역까지 확장된 예술재료의 범위를 구체적으로 사례를 통해 한정하는 차원에서 연구자의 기억과 한 예술인의 경험을 정리, 기술한 것이다. 이를 통해 본 연구를 가능케 한 근본적 토대와 연구의 전시화를 위한 전망을 드러내고자 하였다. 이 과정에서 보다 효과적인 내용 전달을 위해 수기(手記) 형식과 사건 보고서, 보도자료 형식 등의 형식적인 수정을 가했다. 이는 이번 연구의 근원적 토대가 되는 '문래동을 둘러싼' 기억과 경험을 보다 날것의 형태로 드러내고자 하는 의도를 담고 있다.

본 연구는 포괄적으로는 예술인이 특정한 지역과 관계 맺게 되는 다양한 방식을 탐구하는 목적을 가지고 있으며, 그 중에서도 작가들의 작품제작을 가능케 하는 재료라는 요소를 탐구함으로써 그 재료가 보여주는 장소의 현상성, 혹은 현현성까지를 전시를 통해 추적해보고자 한 것이다. 이는 기존의 문래동에 대한 전시가 일방향적으로 치우쳤음을 환기해보고자 하는 의도와 함께 나아가 이를 극복할 수 있는 다양한 방향과 방법을 통해 특정 지역에서의 기억이 공유되고 서사화 되어 작품이 탄생하는 메커니즘을 탐구해보려는 시도이다. 연구자가 인지한 이 메커니즘의 핵심적 측면을 통해 경험의 예술재료로서의 미적 확장 가능성이 고찰될 것이다.

Ⅱ. 지역 환경과 예술

1. 예술작품의 재료, 그 개념과 범위(현대예술에서의 재료)

예술에서 '재료'라고 하는 요소는 우리에게 다양한 관점을 제공한다. 본 연구를 위하여 연구자가 취하는 '재료'의 개념은 예술작품의 재료가 될 가능성이 열려 있는 광의적 의미의 물질적 정신적 조건을 의미한다. 어떤 재료든지 간에 각 지역들이 성립 및 유지되는 다양한 인문(人文)적 기반에 따라 그 내구성은 다양하게, 지역적 특성이 반영되거나 흡수된 형태로 드러나게 된다. 특정 지역의 지리적·물질적 특성, 예를 들어 고유한 기후 상황 등에 따라 형성 및 변형되는 지역 특유의 색채적 개성 또한 '재료'라는 개념을 통해 일정부분 고유하게 드러나기 때문에 '재료'라는 요소 한 가지를 통해서도 지역의 풍토, 역사, 전통, 개성 등을 살펴볼 수 있는 것이다.

재료는 또한 특정 지역의 물질적 기반요소가 서로 얼마나 시각적, 기능적 조화를 이루고 있는지 통합적인 단위에서 지역을 탐구할 수 있도록 해준다. 버스나 택시 정류장, 자주 가는 쉼터나 벤치, 카페, 간판, 가드레일 및 지역의 다양한 제반시설 등은 그러한 요소를 관찰, 분석해볼 수 있는 다양한 기반요소의 예라고 할 수 있을 것이다.

공공성의 관점에서는 재료를 지역민의 공유재산이라고 볼 수도 있다. 도로, 공원, 하천 등과 같은 공공시설뿐만 아니라 개인의 사유시설물까지도 지역주민, 산업종사자들 등의 다양한 지역민의 공감대를 충족시키는 방향과 닿아있기 때문이다. 지역 사회 안에서 예술작품은 감상의 대상이라기보다 사람들의 생활을 둘러싸고 있는 지역 환경의 일부로써 존재한다. 예술가들은 쾌적한 지역경관조성의 일환으로 도시경관(환경)의 색채적 특수성을 부각시킨 공공 예술작품을 다양하게 제작, 실험하고 있다. 재료는 그러므로 공공성의 관점에서 예술이 어

떤 의미를 갖는지에 대한 중요한 관점 또한 제공한다.

미술 분야에서 20세기 초 주로 사용된 재료는 전통적인 것으로서 회화에서는 안료, 수채물감, 캔버스 등이고 조각에서는 대리석, 브론즈, 철 등을 들 수 있다. 그러나 인상주의, 표현주의, 입체파, 미래파, 추상주의, 초현실주의 등의 변화를 겪으면서 재료는 다양한 형태로 확장, 발전, 분화되기 시작하였다. 이러한 변화는 예술 표현 대상으로서의 삶을 새로운 재료를 통해 보다 실제적/급진적으로 작품으로서 표현/구현해보려고 했던 일선 예술가들의 욕망과 밀접한 연관을 갖는다.

전통적인 재료에서 탈피하기 시작한, 다양한 재료에 대한 첫 번째 시도는 입체파인 피카소와 브라크가 시작했다. 르네상스 이래로 여전히 강력한 영향력을 행사해오던 환영주의(illusionism)와 원근법을 거부하기 위해 입체파들은 그동안 지속 되어왔던 단일 시점을 포기하고 다(多)시점으로 작품경향을 전환하였다. 그 결과 표현대상이 해체되었으며 공간의 연속성 또한 사라지게 되었다. 그 결과 표현된 대상으로서의 사물의 실재감이 약화되었고 현실과의 관계가 느슨해지게 되었다. 그리하여 그들은 현실과의 연결고리는 약화되지 않도록 하면서도 환영주의를 배제한 방법으로서 파피에 콜레(papier collé, 실제 사물을 화면에 부착하는 것)를 해결방법으로 제시했다. 이는 최초로 실제 사물을 예술재료로 이용했다는 점에서 전통적인 재료의 기존 개념틀이 깨어지는 시발점이라 할 수 있다.

1917년 다다이스트인 마르셀 뒤샹은 〈샘〉이라는 남성용 변기를 전시했다. 그것은 레디메이드(ready-made) 오브제로서 관객에게 미적인 정서를 불러일으키려는 의도가 아니라 관객이 가진 예술에 대한 고정관념에 파문을 일게 하려는 의도를 도전적으로 담고 있었다. 뒤샹의 본래 의도는 비 미술적인 일상의 상품을 작품화함으로

서 손으로 만들거나 그린다는 환영주의에 대한 냉소를 드러내고자 하는 것이었다. 그러나 아이러니하게도 그것은 캔버스와 대리석을 대체할 수 있는 새롭고 확실한 표현방법의 장을 열게 된 것이다.

이와 같이 다다가 표방했던 반(反) 예술, 비(非) 예술을 위한 재료를 보다 엄밀하고 확실하게 표현수단으로 전환시킨 것은 누보 레알리즘(Nouveau Realism), 네오 다다(Neo-dada), 그리고 팝아트(Pop Art)이다. 뒤샹이 폐기될 변기를 조롱조로 미술관에 안치했다고 하지만 아르망과 라우셴버그(Rauschenberg) 등 동시대의 많은 예술가에게 그러한 재료는 무한한 가능성을 내포한 새로운 표현수단으로 여겨졌다. 그들은 대량생산된 상품과 그것들의 죽음인 폐품을 미학적으로 의미 있는 물건으로 전환하는 전략을 구사했다. 아르망은 한 가지 사물을 무수히 모으거나, 때로는 서로 다른 사물들을 끌어 모아 놓음(assemblage)으로써 대상물의 성격과 의미를 근본적으로 변형해보고자 했다. 라우셴버그는 이른바 컴바인 페인팅(combine painting)을 통하여 사물을 하나의 기호로 취급해보고자 했다. 그는 전통적인 회화의 재료였던 물감까지도 사물화하고 다른 사물들과 병치하여 표현했다. 누보 레알리즘의 이론적 리더였던 레스타니에 의하면 다다(Dada)가 의도와 목적을 가지고 재료를 집적했다면 네오다다나 라우셴버그의 경우에는 그 재료를 특별한 의도를 담지 않은 채 끌어 모았다는 것이다. 이러한 상황은 팝아트에서도 나타났다. 앤디 워홀(Andy Warhol), 클래스 올덴버그(Claes Oldenburg), 재스퍼 존스(Jasper Johns) 등은 점점 더 거대해지는 산업사회에 대한 비판으로 그 안에서 재생산된 재료를 사용하거나 그와는 반대로 발전된 현대문명을 제2의 자연으로 보고 그것을 소재로 작품하기도 하고 양가적 의미를 병치하기도 하였다. 여기서의 재료는 개인적인 특성, 문명적인 특성을 고루 담게 되었으며 예술가와의 상호교류를 통해 그 의

미맥락이 대폭 확대, 재생산 되었다.

미니멀리즘(minimalism)은 추상미술의 전통에서 회화 자체를 오브제화함으로써 재현대상과 재현의 결과물을 일치시킨 경우이다. 그것은 작품과 작품이 아닌 것, 미술과 비 미술 사이의 경계에 작품을 위치시켰다. 그림으로서의 작품자체도 하나의 사물로 간주한 것이다. 조각 또한 마찬가지였다. 도날드 저드(Donald Judd)나 칼 안드레(Carl Andre)는 작품으로서 알루미늄 등의 금속성을 지닌 재료로 정방형 또는 장방형 형태를 제작하였다. 이런 행위는 제도권 미술 자체에 대한 도전적 질문이자 그에 대한 자답이기도 하였다. 미니멀리즘 풍조의 확산 속에 같이 등장한 개념미술(Conceptual Art), 대지미술(Earth Art), 신체미술(Body Art), 프로세스아트(process art) 등도 재료의 범주 확장 및 확산에 널리 기여했다. 특히 대지미술에 이르러 재료는 단순한 사물, 인공물에 국한되지 않게 되었다. 그들에게 재료는 세계 자체이며 환경과 지구, 더 넓게는 우주까지도 해당 범위인 것이다. 그것은 이제까지의 재료들과는 달리 거대하며 복합적인 것이었다. 대표적인 대지미술가 마이클 하이저나 로버트 스미드슨의 작품은 미술관을 벗어나 토목공사 규모로 제작된 바 있다. 거기에는 자연에 대한 명상적 고찰과 1960년대의 반문명적 운동 분위기가 서려있다. 자신의 신체를 재료로 하는 신체미술도 해프닝과 함께 재료의 범주적 연장과 확대를 보여준다. 데니스 오펜하임(Dennis Oppenheim)이 책을 가슴에 덮고 햇볕에 피부를 태우는 과정을 보여주는 두 장의 사진을 통해 우리는 자신의 몸을 재료로 사용한 구체적 사례를 살필 수 있다. 길버트와 조지(Gilbert & George) 역시 '살아있는 조각'으로서 자신의 몸을 재료로 다루는 행위를 보여주었다. 재료의 범위가 확장되고 발전하는 모든 일련의 과정은 미술이 현실과의 연결고리를 잃지 않으려는 부단한 노력의 소산이었다고 할 수 있다.

2. 지역의 도시 공간적 특성과 예술 활동에의 영향

지역의 경관을 구성하는 요소는 하늘, 땅 등의 자연적인 것들과 도로, 시설물, 광고물, 차량 등 인공적인 것들로 나눌 수 있으나 그 중에서도 주목할 만한 것은 인공적인 요소, 특히 건축물의 외벽이다. 생활을 구분 짓는 건축물이 모여 공간을 창출한다. 건축에 있어 가장 중요한 요소 중의 하나는 '형태'이며 하나의 건축 형태가 얼마나 효과적인지는 그 건축물의 외관과 내부의 디자인이 결정한다. 그것들을 실제 공간에 구현하는 재료 또한 중요한 요소라고 할 수 있다. 우리의 생활환경 속에서 끊임없이 어떤 공간적 상황을 구성하고 확정 변형하는 건축적 요소에는 그러나 또 하나의 중요한 특징적 측면이 있다. 건축물이 각각 고유한 색을 지니고 있다는 점이다. 사람들은 자신의 의지와는 상관없이 건축물이 발산하고 있는 색(color)과 감성적·무의식적으로 계속 관계할 수밖에 없는 것이다. 따라서 건축물의 색채를 통해 건축물이 위치하고 있는 지역의 색채적 특색이 드러나는 것은 자연스러운 현상이다. 그 지역에서 생산되는 재료의 색, 그 지역의 기후와 환경의 색에 조화를 이루는 특유의 색감들은 세월이 지나면서 자연스럽게 형성되기 때문이다. 환경의 색채적 측면은 인간의 심리에 가장 큰 영향을 끼치는 요소 중의 하나이기도 하다.

앞으로 본 연구에서 주된 고찰 배경이 되는 공간은 '도시 공간'이라고 할 수 있다. 어떤 의미에서 지역의 경관을 구성하는 인공적 측면들은 '도시 공간'을 통해 가장 명확하게 드러난다고 할 수 있다. 도시 공간은 사회구조와 생산시스템의 흐름에 따라 손쉽게 영향 받을 수 있는 최전선에 놓여 있다. 세계화라는 이름 아래 전 지구적 확장을 가속화하고 있는 자본주의 생산체제는 도시를 중심으로 정보, 재화, 인구의 집중과 분산을 수행하고 있으며 교환가치 개념의 확산에 기반을 둔 공간 조직의 모습은 시간이 흐를수록 보편적인 양상을 띤다.

이러한 자본의 흐름 속에 도시는 잉여상품생산과 소비활동의 촉진에 알맞은 조건으로 조직되기 시작했다. 르네상스 시대로부터 촉발되기 시작한 공간재현양식의 급격한 변화는 사용가치를 압도하는 교환가치의 지배적 현상에 공헌하였다. 이는 곧 자본주의적 생산양식의 공간조직과 맞물려 공간에서의 인간소외현상을 가속화시켰다. 공간의 실 사용자와 소유자간의 갈등 속에서 교환가치의 성격을 우선시하는 현대도시는 공간의 의도적인 가치저하와 개발로 인한 차익의 극대화, 부동산시장의 자극과 의제자본 형성 등을 통한 이윤창출의 역할을 충실히 수행한다.

현대도시의 이러한 환경 속에서 인간의 유희적 속성은 자본주의 생산양식과 공간 성격이 변화하며 억압받게 되었다. 도시의 공간적 요소가 본래 성격으로부터 변질되는 과정 속에서 축제와 역사적 유산은 환영적 관광산업의 수단으로 편입되기 시작하였다. 변질된 축제의 성격과 함께 외관적 공간이미지에 대한 집착은 교환가치의 성격을 중시하는 현대도시 공간의 또 다른 단면을 보여준다. 과거의 건축적 형태에서 차용한 양식의 무한 복제와 콜라주(collage), 몽타주(montage) 형식의 혼합은 자본주의적 소비사회에서 공간과 기호의 상품화를 자극하는 수단으로 작용하게 되었다. 이미지에 대한 도시 간의 경쟁적 집착과 엄격하게 관리, 통제된 도시 축제의 모습들에서 인간은 공간을 자율적으로 전유할 수 있는 권리를 침해받음과 동시에 사회적·공간적으로도 소외를 빈번히 경험하고 있다. 생산양식의 유지, 이윤창출, 권력 관계의 고착화에 집중하는 현대적 공간조직의 모순은 보다 구체적으로 쇼핑센터의 공간 잠식과 소외 계층으로부터의 공간적 격리 등으로 나타난다.

공간을 조직함에 있어 인간의 무기력한 모습은 인지적이고 체험적인 관찰 대신 논리관계에 의해 구성된 공간적 사고에 의해 심화되었

다. 객관화되고 합리화된 근대적 측량에 의해 제작된 지도를 근거로 하여 모든 도시 계획은 경제성과 합리성만을 추구하여 토지 공간을 이용하게 되었다.

도시 공간조직에 있어 합리성과 경제성은 인간의 체험과 감각이 형성하는 일상적인 문화를 즐기는 여유를 제공하지 않는다. 공간에 대한 인간의 판단은 개인이 가진 고유한 체험과 감각보다는 사회구조적으로 형성된 기호와 담론에 전적으로 의지하게 되었다. 일상생활 속에서 인간의 인지적 체험과 감성에 의해 스스로 형성되어야 할 문화는 거대 기업의 상업화되고 표준화된 담론적 문화로 대체되고 있으며, 이 과정에서 스스로 공간을 느끼고 조직할 힘을 잃어버린 개인은 공간에 대한 전문가나 일반적인 의견에 자신의 의지를 전적으로 맡겨버린다.

결국 언어와 기호가 일상생활에서의 참조 대상을 지배되는 현상은 인간의 선천적 감각에 의한 진정한 공간체험을 멀리하도록 만들었다. 대신 그 빈자리에는 국가적 신화와 상징화된 건조 환경을 통해 주체적인 공간인식을 기만하는 담론화된 이미지가 자리 잡게 된 것이다. 언어가 확정한 공간이미지는 우리가 특정 장소를 감각적으로 체험하기도 전에 이미 각자의 행동과 감각을 지배하게 되었다.

3. 예술재료로서의 경험을 위한 미학적 탐구

계몽주의 이래 유럽 철학사를 살펴본 이라면 누구나 유럽 철학사가 미적 문제에 이상하리만큼 높은 지위를 부여하는 것에 놀라지 않을 수 없다. 칸트에게 미적인 것은 자연과 인간 사이의 화해의 약속이 가능함을 제시한다. 헤겔은 자신의 이론체계 내에서는 예술에 낮은 지위를 부여하지만, 그럼에도 예술에 관한 방대한 저작을 내놓는다. 키에르케고르에 있어 미적인 것은 윤리와 종교적 신앙 등 보다 높은 진실의 차원에 자리를 내주어야 하지만, 미를 여전히 그의 사유를 거듭 사

로잡은 관심사로 남겨 놓았다. 쇼펜하우어와 니체에게 미적 경험은 극적(劇的)으로 대비되는 방식을 통해 가치의 지고한 형식을 기술한다. 하이데거의 비의적인 명상은 일종의 심미화된 존재론에서 절정을 이루는 반면, 루카치에서 아도르노에 이르는 서구 마르크스주의의 유산은 유물론적 사조치고는 일견 놀라운 이론상의 특권을 예술에 할당한다. 어떻게 한 사회의 육체적·감각적 생에 속하는 모든 것, 생명 있는 것의 영역과 관련을 맺지 않고 어떤 새로운 미적 질서가 꽃필 수 있을까? 어떻게 '경험'이 한 사회를 지배하는 개념들 너머에 미적으로 위치할 수 있을까?

일반적으로 경험이란 어떤 사건을 직접적으로 관찰하거나 행동에 참가함으로써 얻은 결과로서의 기술, 지식, 실천 등으로 개인의 삶을 형성하는 의식적인 사실이다. 경험에는 경험하는 주체로서의 마음과 경험되는 대상으로서의 객체인 사물이 다 포함된다. 그러나 경험에 대한 정의는 학자에 따라 차이가 있다.

플라톤(Platon)은 경험의 개념을 관념과 완전히 분리하여 물질적 현상의 세계에 한정하고 경험의 세계를 일시적 환상으로 폄하하였으며 참지식의 대상에서도 제외하였다. 반대로 경험론자 로크(J. Locke)는 천부적인 선험적 표상(idea)을 부정하고 모든 지식과 관념은 감각, 또는 그것에 토대한 반성적 경험을 통해서 얻어진 것이라고 했다. 헤겔(G.W.F. Hegel)은 경험에는 감각적인 것과 정신적인 것이 다 포함된다면서 양자를 종합한 새로운 범위의 경험개념을 제시하였다. 듀이(J. Dewey)는 경험을 행동과 그것에서 얻어진 결과의 앞뒤를 연결함으로써 얻어진 것이라며 마음과 육체적 행동의 연속성을 주장하고 마음과 몸을 분리하는 이원론을 배격했다. 본 연구에서 연구자가 다루는 '경험'의 개념과 의미는 경험을 삶의 과정과 결과의 총체라고 보았던 듀이의 이론을 중심으로 구성한 것이다.

인간은 누구나 과거의 경험에 대한 기억이나 정서를 지닌다. 그것이 현재로 연결되며 의식적, 혹은 무의식적으로 유기적인 정신세계를 형성한다. 일상의 소재는 개인의 구체적 체험, 내적인 정신세계, 자신이 살고 있는 시대에 대한 개인적인 반응, 자신의 생각, 느낌, 신념, 열망, 이상 등으로부터 형성되는 심리적 요인들과 맞물려 주관적인 이미지로 형상화된다. 이 이미지를 생성하는 과정에서 과거의 경험과 그 속에서 연상되는 또 다른 이미지가 결합된다. 이러한 개인적이고 주관적인 일상적 경험의 이미지는 적절히 구성되고 조정될 때 미적 성질을 띠게 된다. 그리고 그러한 정서를 가진 사람들과 예술가들에 의해 표현되는 순간 예술적 가치를 더하게 된다.

예술을 제작하는 과정이든 감상하는 과정이든 경험 자체는 언제나 '맥락'을 띤다는 특성을 갖는다. 연구자가 보기에 예술 활동은 인간이 환경과 상호작용하는 상황에서의 경험에 커다란 영향을 받는 것으로 보인다. 따라서 일상적인 삶이 예술 활동의 기초가 된다고 볼 수 있지만 그렇다고 해서 일상에서 겪게 되는 모든 경험들이 다 예술이라는 의미는 아니다. 일상에서 겪는 많은 사건은 미적이거나 잠재적으로 미적인 요소가 들어있는 불확실하고 불안정한 혼란과 무질서의 상태에 불과하기 때문이다. 이런 불안하고 정련되지 않은 사태를 계속 상기하고 숙고하여 하나의 혹은 하나 이상의 의미를 획득할 때 우리는 그것이 '경험'에서 '체험'이 되었다고 말할 수 있다. 체험이란 경험의 산술적 퇴적(堆積)이 아니며 경험에서 하나 혹은 하나 이상의 의미를 발견해냈을 때에만 형성되는 어떤 것(시적/예술적인 것)이다.

경험의 재료가 미적인 성질로 통합될 때 하나의 경험 중 미적 경험이 이루어진다. 어떤 경험이든 그 경험이 중도에 포기되지 않고 끝까지 완성되는(완성에의 과정은 만족스러울 수 있지만 고통스러울 수도 있다) 경험이라면 그 경험은 미적 성질을 가지게 된다. 여기에서 완성

이라는 단어의 의미는 확정성을 내재한 의미의 닫힌 상황을 의미하는 것이 아니며 정합적으로 구성할 수 있게 된 일련의 경험 축적이라는 의미이다. 연구자는 '완성'이라는 단어를 또 다른 완성을 향한 과정으로서의 가능성으로 열려있다는 의미로서 사용하였다. 미적 성질은 경험의 구성요소를 전체로 묶어주는 역할을 하는 것으로서 미적 경험뿐만 아니라 지적, 실제적 경험에도 내재한다.

모든 경험에 미적인 성질이 존재한다고 긍정할 수 있다 하더라도 모든 경험이 예술이 될 수는 없다. 예술작품은 예술가가 관찰하고 질적 관계를 지각하여 표현한 지성을 통해 창작되기 때문이다. 지성이란 능동적으로 행하는 것과 수동적으로 행하는 것 사이의 관계를 인식하는 것이다. 예술가는 일반적으로 자신의 작업과정 속에서 이미 행한 것과 앞으로 행할 것 사이의 관계를 파악하며 창작을 시작한다. 예술가와 예술가가 아닌 사람의 차이는 동일한 경험을 통해서도 드러날 수 있다. 끝없는 경험의 홍수 속에서도 대부분의 사람들은 하나의 사건과 그 선행사건 그리고 후속될 사건에 대하여 관심을 갖지 않는다. 그러나 예술가는 경험 속에서 예민하게 감각하며, 사유를 통해 조직할 수 있는 것을 조심스럽게 연결, 조절해 나간다. 예술가는 자신이 작업하고자 하는 것을 정확히 의식하고 구성하려 노력한다. 경험 간에 포착한 감각의 연쇄작용이 희미해지게 된다면 예술가는 다시 관련 사유가 강화될 때까지 무의식적 감각에 의존한다. 예술가는 이러한 활동을 통해 경험을 부단히 재조직하며 하나의 특별한 경험을 획득하게 되는 것이다. 우리는 이것을 체험이라고 부를 수 있다

우리는 경험하는 내용의 감각이 정합적 구성단계에 이르게 될 때 비로소 하나의 경험을 진정으로 소유하게 된다. 경험은 무언가로부터 시작되어 무언가로 흘러가는 것이다. 한 부분이 또 다른 부분으로 유입되고 하나의 부분이 앞서 있던 부분을 계속 따라함으로써 각각의

부분은 그 자체의 개별성을 지니게 된다고 할 수 있다. 다양한 행위, 에피소드, 사건으로 인해 경험의 개별성은 하나의 단일체가 되기도 한다.

듀이에 따르면 경험은 한 유기체가 세계 안에서 투쟁과 성취를 통해 얻어낸 실현(fulfillment)이며 그 경험은 예술의 씨앗이다. 경험은 초기의 형식일지라도 미적 경험이라는 유쾌한 지각을 약속하고 있다.

예술재료로서의 경험이라는 것은 미적으로 조직화된 일상적 경험의 총체이다. 미적 조직화란 거칠게 말하면 일상 경험을 통해 지각된 감각의 연쇄고리들을 사유를 통해 정합적인 정신의 덩어리로 구성하는 것이다. 이 덩어리는 마치 찰흙 덩어리와 같이 예술작품의 재료가 된다. 심미적으로 구성된 이 덩어리가 예술의 재료가 되기 시작했을 때에 또 다시 무한한 가능성으로 열린, 조직화·정합화를 요하는 예술작품의 '토대'가 되는 것이다.

Ⅲ. 사례연구- "문래동"

1. 문래동- 일상적 공간으로서의 상황

해방 이후 경제개발의 가속화와 산업 재구조화의 거센 압력 속에서 많은 변화를 겪어왔던 문래동은 현재 쇼핑센터와 주상복합, 소규모 철재공장 등이 한데 어우러진 독특한 경관을 보여주고 있다. 일제 강점기부터 공업지역으로서의 기능을 충실히 수행해왔던 문래동은 해방 이후에도 그 기능을 이어갔다. 경제개발에 박차를 가하던 1950~1960년대의 시대적 상황은 문래동에 다른 여유를 제공하지 않은 채 대규모 공장지대와 소규모 철재상가가 혼재된 경관을 만들어갔다. 열악한 경제상황을 벗어나 발전된 단계의 경제적 수준을 이루고자

하는 열망은 당시의 시대적 상황에서 절대적인 가치로 군림했다. 도시의 일상을 조직하는 자명한 사회적 가치는 공간조직에서 그대로 드러난 채 문래동을 포함한 영등포의 공간적 실천을 이끌어 낸 동력이라고 볼 수 있다.

하지만 1990년대로 접어들면서 국내 산업구조는 2차 산업에서 3차 산업으로 흐르는 양상을 보인다. 제조업을 통한 제품 생산과 수출에 의존하던 경제구조를 벗어나 서비스업을 중심으로 한 3차 산업 중심의 경제구조로 재편되어 가던 현상은 특히 수도권을 중심으로 도시지역에서 급진적으로 나타났다.

결과적으로 이러한 사회적 움직임이 문래동에 그대로 반영되었다. 공장 이전 적지의 개발은 문래동의 경관을 순식간에 변화시켰으며 활발한 생산 활동이 주를 이뤘던 풍경은 이제 아파트와 각종 상업시설이 들어선 경관으로 대체되었다. 공간을 사회 변화과정의 결과물로 바라봤을 때, 이는 1990년대 말 경제위기를 겪고 난 이후 국내의 양극화된 계층불균형 상태를 대변한다고 볼 수 있다. 날이 갈수록 시장원리에 충실해지는 경제구조는 공간적으로 빈민이나 공공의 필요보다는 부유층과 사적 소비자에게 영합할 가능성이 더 커지게 되었으며 이는 저소득층이나 비주류계층의 소외, 도시 공간의 개인화, 의무공간과의 격리 등으로 이어졌다. 문래동 역시 집합화 되었으나 철저히 개인적인 거주형태로 채워졌으며 생산-소비-생산의 순환 고리를 연결하고 소비욕구를 자극할 목적의 쇼핑센터에 의해 잠식되었다.

공장들이 서울 외곽으로 이동하면서 발생한 이전 적지는 곧 아파트와 기타 상업용지로 활용되었다. 3,000m^2 이상의 대규모 이전 적지는 소유권 양도가 용이하고 개발이 편리하다는 이유로 보다 신속하게 개발되었다.

2. 문래동– 예술 공간으로서의 상황

문래동에서도 예술인들의 작업실이 많은 지역은 2가와 3가이다. 이곳의 건축 환경에는 예전 산업화시대 농어촌 주택에서 쉽게 볼 수 있던 단층 건축물이 다수 존재한다. 1970년대 취락구조 개선사업과 농가 개량 등을 통해 원색 지붕이 대량으로 보급되었던 것처럼 파란 슬레이트 지붕을 가진 건축물이 많은 상황이다. 게다가 많은 건축물은 내부 공사를 통해 지층 안의 복층으로 구성되어 있으며 건물 입구는 문이 없는 개방형 구조가 많다. 그 안을 살펴보면 채도와 명도가 낮은 시커먼 색을 띤 바닥, 철골구조, 계단 등이 그대로 드러난다. 차분함, 아늑함, 따뜻함, 친근감 등은 전혀 찾아 볼 수 없는 색이다. 외벽 또한 색채적인 활기가 전혀 드러나지 않는 회색뿐이다. 콘크리트 숲 그 자체인 문래동의 건물은 전체적으로 어둡고 단조롭게 보인다. 건물의 재료를 살펴보면 대부분의 건물 벽에는 오랫동안 부식된 흔적과 함께 인근 공장의 기계가 만들어내는 진동과 뜨거운 열기에 지속적으로 노출되어 산화를 겪어 크고 작은 균열이 다수 존재한다. 벽은 벽체 구성 재료가 그대로 노출된 경우가 많으며 창이나 문 같은 개구부에 유리를 끼우거나 벽 구성재 위에 돌, 타일 모르타르, 금속판 등을 덧붙여 완성되었다.

"방림방적 회사 같은 게 있었을 때에는 사람이 많아서 밤낮이고 거리가 '북적북적' 했지. 하지만 2000년대에 상권이 죽어서 지금은 동네가 '부도났어.' 지금 여기 밤에 와봐. 술집 봐. 예전엔 장사가 잘됐어. 가게가 영업이 잘돼야, 돈이 많이 들어가도 사람들이 술도 많이 먹고 하는데 지금은 주변 사람들이 돈이 없으니까 안 되잖아. 술도 못 마시고, 예전에는 다방에서도 많이 시키고 그랬는데 지금 봐. 지금은 그냥 컵에 마시고……. 지금은 월세가 싸도 잘 안 들어와. 그러니까 예술하

는 분들이 거기를 차지하기 시작한 거야."

- 문래 4가에서 열쇠 집을 운영 중인 K씨

문래동3가를 중심으로 한 소규모 철재상가 지역은 영세업체들의 복잡한 토지소유 관계와 도시 내 제조업체의 입지적 장점으로 개발의 경향과 속도로부터 무관한 위치에 놓였다. 철재상가 지역의 이러한 상황은 아이러니하게도 예술인들이 모일 수 있는 공간적, 경제적 조건을 충족시켜 주었다. 철재상가의 2, 3층 혹은 지하에 자리 잡았던 업체들은 1990년대 정부가 이주조치를 시행하자 서울 외곽으로 이전하면서 해당 공간은 비어있게 되었다. 1층에 자리 잡았던 업체들은 지금도 여전히 활발한 생산 활동을 펼치고 있지만 상가의 2, 3층 및 지하는 공실로 남게 되면서 매우 저렴한 지대(rent)를 형성하게 되었고, 이는 경제적으로 불안정한 위치에 있던 예술인에게 안정된 작업 공간을 마련해 주는 계기가 되었다.

"실질적으로 여기 예술인들이 들어와서 작업에 매진하는 사람들이 많지 않죠. 투 잡을 뛰거나……. 그래야 돈이 되고 낮에는 (돈을 벌어야 하기 때문에) 예술인들이 거의 없어요……. 몇몇 이름 있는 예술인은 (작업에) 매진할 수도 있는데 저 또한 과외를 한다든가 그런 식으로 생계를 유지하죠. (작품으로만 수입을 얻을 수 있는) 예술인이 있긴 해요. 하지만 실질적으로 그렇게 많지는 않아요. 저 같은 경우에는 이제 개인전을 하는데……. 모르죠. 개인전을 해도 완판이 되기는 많이 힘들어요."

- 예술인 B씨

문래동에 들어와 활동하고 있는 예술인 B씨의 진술은 예술인들의

경제적 여건을 짐작하게 해준다. 결국 서울의 비싼 지대조건은 경제적으로 고정된 수입을 내기 힘든 예술인들이 도시 내부에서 활동할 수 있는 공간적 여유를 앗아갔고, 이는 다른 서울 도시 내부에 비해 임대료가 저렴한 문래동 철재상가지역에 예술인들이 모이게 된 배경으로 작용하였다. 산업적 배경으로 형성되기 시작한 문래예술공단에는 회화, 조각, 사진, 다큐, 디자인 등의 시각예술과 연극, 무용, 음악, 국악 등의 공연예술 등 다양한 분야에 걸친 예술인들이 모여들어 활동하기 시작했다. 이들은 꾸준히 문화예술 행사들을 개최해오기도 하였다. 예술과도시사회연구소에 따르면 2000년대 중반 이후에는 예술인들이 자체적으로 개최한 문화예술행사가 해마다 최소 7, 8건 이상씩은 있어 왔다.

예술인들이 모이면서 사회적 관심을 받게 된 문래동에 대한 언론기사는 폭발적으로 증가했다. 예술인들이 모이기 시작한 2000년대 중반 이후로 언론보도에 의한 사회적 관심은 꾸준히 증가한 것으로 보이며 예술가들이 문래동에서 주최하는 문화행사가 집중적으로 몰려 있는 가을은 특히 보도 가 집중되는 시기인 것으로 나타났다.

Ⅳ. 문래동- 한계상황

1. 공공/대안이라는 이름의 허상(소외된/밀려나는 개인들)

철재공장에서 들리는 한낮의 굉음과 해가진 후의 적막은 문래동의 풍경을 이루는 중요한 요소이다. 대부분의 건물이 1960~1970년대에 지어졌다 보니 환경적인 여건이 쾌적할 수 없다. 겨울엔 난방이 제대로 되지 않으며 철공장에서 날리는 쇳가루는 매캐한 냄새를 풍기면서 온 골목을 가득 채운다. 이런 환경에 불편함을 느끼는 예술가들 또한

적지 않다.

문래예술창작촌을 향한 사회의 단편적인 시선, 이들을 강제적으로 하나로 묶으려는 시도, 또한 문래동 내부의 다양한 행위와 갈등에 대한 고찰의 부재는 이곳의 공간적 성격을 왜곡하고 있다. 주변의 과도한 관심과 시선으로 인해 문래동에 모였던 초창기 예술인들은 오히려 자유분방함을 잃어버렸다고 진술하기도 한다.

"여기 예술인들이 대체로 경제적 상황이 여의치 않잖아요. 기금을 타야해요. 기금을 타려면 그런 식으로 밖에 접근을 할 수밖에 없어요. 그런 것 싫어한다면, 그런 분들끼리 하고. 그런데도 아까 말씀드린 것처럼, 젊은 친구들은 '뭔가 해볼까'라고 해도 실제론 행동이 없어요. 게다가 공공미술은 공공미술대로 하는 것이라 제 생각이 배제되는 경우가 대부분이거든요. 내 생각을 담으려고 노력하면 할수록 접점을 찾기가 어려워지더라고요. 저도 (공공예술 사업에 참여 을 때) 결국은 공장 사장님들께 맞췄어요. 사실 말씀도 잘 안하세요. 어떻게 하라는 건지 눈치껏, 다 빼고 심플하게 가는 거죠. 결국엔 그렇게 가더라고요."

- 예술인 N씨

문래동을 거점으로 활동하는 예술인들의 작업의 경우 일반적으로 연상하게 되는 이미지가 있다. 철재, 용접 등 준 공업지역의 환경적 특성과 결합된 예술작업이 많다는 것이다. 그러나 그것만으로는 문래동에서 창작되는 다양한 예술작품을 수용하고 이해하기 어려운 측면이 있다. 생색내기식의 기금교부를 위해서든 트렌드를 조장하려는 미디어의 조회수 증가를 위해서든 외부에서 기대하는 '문래동스러운 결합과 요소'는 창작하려는 작가의 심중에 적지 않은 영향을 끼친다. 창작

촌이 형성되기 시작한 초기부터, 공업지역의 환경적 특성이 자연스럽게 반영된 작품이 다수 제작되었다는 것은 사실이지만 상당부분 인위적으로 이루어졌다는 측면을 간과할 수는 없다. 다른 지역에 비해 공공예술 사업이 활성화되어있다고 하지만 공공이라는 이름으로 위에서 할당하는 방식의 작업의뢰가 범람하는 통에 개인 작업에 한계를 느끼는 예술인의 수가 늘었으며 개인 작업에 몰두하는 예술인들은 작품창작 기회를 제공하는 대부분의 장에서 배제되기 십상이다.

최초에는 창작 활동만으로 충분히 생계를 유지하기 어려운 젊은 예술인들이 작업을 위해 저렴한 곳을 찾아 문래동에 모여들기 시작했지만 이제 상황은 변했다.

"제가 문래동으로 와야겠다고 마음먹었을 때가 2007년도 즈음이에요. 문래동 관련 정보를 찾다 보니 거기서 예술인들끼리 공동체 같은 것을 만들어놨다는 거예요. 이미 사람들이 몰리기 시작했는지 집세가 조금씩 올라가고 있다는 말을 들었어요. 직접 가봤는데 열 평 안 되는 공간이 20~25만원 정도였거든요. 2009년도쯤에는 월세가 2배 정도, 2년 사이에 그렇게 오른 거예요. 전에 봤던 작업실 정도 되는 공간이 50만 원이 넘게 된 거죠. 50만 원 이상이 월세로 들어가는 상황에서 일도 안 하고 작업만 하려면 어떻게 감당해요."

- 예술인 H씨

문래동에 예술인들이 모인다고, 상당히 모인 상태고 앞으로 더 많이 모일 것이라는 호들갑은 미디어를 통해서도 더 이상 찾아보기 어렵다. 창작촌이 형성되면서 치솟은 임대료와 각종 투기로 인해 이제 지속가능한 창작촌의 미래는 불투명한 상황이다. 많은 예술인이 작업실이나 전시 공간을 매물로 내놓거나 음식점, 카페 등의 수익사업장으

로 용도를 변경하고 있다. 앞으로 이런 사례는 점점 더 증가할 것으로 예상된다. 문래동은 이미 예술인 개인에게는 억압적·규범적 제약이 심하고 경제적으로는 부담스러운 '비싼' 지역이 돼버렸다.

2. 왜곡된 문래동 프레임(상징)

우리가 주목할 만한 사항은 서울시 아트팩토리와 관련된 문화정책과 컬처노믹스 사업발표에 대한 보도 횟수가 다른 내용의 보도에 비해 월등히 많다는 점이다. 문래동예술창작촌을 다룬 보도를 보다 자세히 들여다보면 사람들이 사회적으로 기대하는 바가 무엇인지를 짐작할 수 있게 된다. 2008년 초부터 시작된 컬처노믹스와 문화도시 리모델링 계획에 관한 보도내용은 하나같이 문화를 통한 고부가가치 창출과 도시 이미지 개선에 대한 기대를 숨기지 않는다. 특히 '문화의 새 옷 입고 명품도시로 거듭나는 서울시'(뉴시스)나 '문화와 경제가 통하면 컬처노믹스'(경향닷컴), '문래동, 도시재생의 최전선'(컬처뉴스) 등의 보도 내용은 이러한 기대 심리를 읽을 수 있게 해준다.

서울시 문화정책에 대한 이 같은 보도내용과 함께 준 공업지역 아파트건립 허용안과 관련된 보도도 그에 발맞춰 한꺼번에 쏟아져 나왔다. 이러한 보도현상은 2008년 7월, 준 공업지역 내 공동주택건설을 허용하는 도시계획조례 개정안을 서울시 의회에서 통과시키면서 두드러지게 나타났다. 이와 비슷한 맥락으로, 문화를 통한 부동산 가치의 상승을 기대하는 보도내용은 '문화의 향기, 부동산 가치 높이네'(헤럴드경제) '영등포 타임스퀘어-문래철재거리 연결, 쇼핑, 문화벨트 만든다'(문화일보) 등에서 가시적으로 나타나며, 이러한 보도현상은 시정부와 지역주민에게 철재상가 지역의 물량투입에 기반을 둔 자본주의적 개발방식을 기대하게 만든다. 실제로 예술과도시사회연구소의 연구에 따르면 대부분의 시정부 관계자와 인근 지역주민은 문래예술

공단을 포함한 철재상가 지역의 전면적 재개발을 찬성하는 여론을 형성했던 것으로 드러났다.

이러한 언론보도의 흐름에는 서울 도시 공간 내부에 어울리는 현대적 입지여건과 시설이 어떤 종류여야 하는지에 대한 일종의 규범화와 상징화가 내포되어 있다. '철물공장 있던 곳에 예술공장'(포커스 신문) 등은 철재상가와 같은 제조업 지구가 기본적으로 '낡았다'라는 인식을 주입시킴과 동시에 뉴욕의 소호, 브롱크스, 서울의 홍대, 삼청동, 청담동 등과 같은 장소가 되길 바라는 심리를 조장하고 있는 것이다.

텍스트를 통해 사회적 함의와 견고한 기호체계를 형성하는 언론의 힘은 장소에 대한 이미지 씌우기나 사회의 실천적 힘을 이끌어내는 역할을 하게 된다. 문래예술공단을 소개하는 기사에서도 문래동의 본질에 대한 내용보다는 이러한 이미지 씌우기(왜곡)와 상징화에 치중하는 경향이 강하다. 일종의 전문가나 사회적 기호체계에서 지식인이 생산하는 텍스트는 강한 사회적 파급력을 지니기 때문에 사람들에게 강력한 참조대상으로 군림한다. 이는 공간에 대한 기존 사회의 강제적 질서부여, 그리고 이를 실천하려는 구조적 힘의 생산 등으로 귀결된다. '한국판 브루클린, 문래예술공단 눈길 끄네'(헤럴드경제), '철공소 거리서 한국의 몽마르트로'(서울신문) 등의 기사에서 나온 장소적 이미지들은 듣는 사람의 귀에 얼마나 그럴듯하게 다가오는가? 문래동에 대한 이미지를 생산하고 선입견을 전파해 사람들에게 문래동에 대한 환상이나 왜곡된 이미지를 주입하게 되고, 그것에 기반을 둔 구조적인 실천이 가시화 되면서 문래동의 공간적 특수성은 더욱 왜곡될 수밖에 없게 되었다.

예술인들 역시 문래동에 대한 외부 사회의 시각이 왜곡된 방향을 띠는 사실에 심한 거부감을 드러내고 있다. 초기의 문래동은 작가의 유입과 철재상과와의 공존이 만들어내는 창작적 잠재력과 가능성이

내재한 공간으로 보였다. 하지만 문래동에 대한 사회적 상징과 기호적 텍스트의 확산이 너무나 빠르게 진행된 결과 예술인들과의 협의나 논의 없이 이 공간에 대한 행정상 실천적 계획들이 쏟아져 나오게 되었다. 계획이 세워지는 것까지는 좋으나 충분한 고민과 논의 끝에 산출된 계획이 아니라는 점에서 문제가 발생한다. 창작촌에 대한 전반적인 이해가 없는 계획은 결국 왜곡된 실천과 장소에 대한 허황된 환상을 낳게 했다. 이는 비단 잘못된 기대에 따른 실망감만을 안겨주는 데 그치는 것이 아니라 창작촌이 가진 창조적 잠재력을 앗아가고 예술인들을 공간으로부터 배제할 수 있다는 데 문제의 심각성이 있는 것이다.

3. 갈등, 경계 짓기(주민, 산업종사자, 예술인)

창작촌의 예술인들이 흔히 겪고 있는 문제, 매우 중요한 핵심적 상황이 있다. 산업종사자들과의 크고 작은 갈등이 심화되고 있다는 점이다. 예술인들은 지역에 정착하려는 과정에서 지역민, 산업종사자와 크고 작은 분쟁과 갈등, 소통의 부재를 겪고 있다. 끊임없이 돌아가는 기계소리로 시끄러운 공간에서 사람들의 신경이 상당히 예민해져 있는 것도 이 갈등의 배경에 적지 않은 영향을 미친다. 예술인들이 산업종사자들에게 협업(예술 활동을 위한)을 제안 하는 것도 밥벌이를 위해 고강도의 노동을 견디고 있는 산업종사자들에게는 고운 시선으로 받아들여지지 않는다.

"먹고 살기 바쁜데 뭐하려고 그런 걸 해. 뭐 할라고 그런 고민을 해. 여기 사람들 다 먹고 살기만 바쁘다니까."

- 공업사 사장 A씨

"공장 사장님들은 월세가 오른다던지, 사람들이 사진을 찍으러 오

니까 예술인들을 싫어해요. 그 분들도 임대니까요. 그 분들이랑 만나서 뭐라도 하고 싶고 작업을 의뢰하고 싶지만, 뜬금없이 찾아가서 의뢰할 수도 없잖아요. 세대 차이나 나이 차이가 쉽게 극복되는 것은 아니잖아요. 공장 사장님들을 만나보면 쟤네들은 좀 배운 애들이고, 나는 좀 못 배우고 노동만 한 사람이라는 생각을 하시는데 태도의 출발점 자체가 조금 다른 것 같아요. 왜 저렇게 말씀하실까 싶을 때도 있고 하지만 그런 갭을 줄이는 노력이 꽤 오래 걸릴 것 같다는 생각을 했어요. 저는 도저히 할 수 없다는 생각을 했어요. 20~30대라도 정말 넉살 좋은 친구들이 아니라면 못할 것 같았어요. 차라리 나이 지긋한 40대 후반에서 50대 예술가들은 잘 지내거든요. 공장 사장님들은 술 마시면서 얘기하는 걸 좋아하시는 것 같아요. 그런데 저는 술도 잘 안마시고.

사실상, 이제는 문래동이 '무엇을 해보자'하는 분위기는 아닌 것 같아요. 서로 상처를 받은 것 같아요. 공장사장님들은 너무 쉽게 상처를 주시고, 예술인들은 상처를 많이 받았어요. 저도 (공공예술 사업인) 간판 사업을 했는데 다른 사람들에게 어떤 교감을 가지고 했는지 묻고 싶더라고요. 대부분 '이거 하려니 하세요', '그럼 니들이 알아서해' 이런 식이예요."

- 예술인 N씨

지역주민이나 산업종사자만 갈등을 겪는 것이 아니다. 문래동에 오랫동안 터를 잡아온 단체를 중심으로 강력한 네트워크가 형성되어 있음은 주지의 사실이다. 그런데 그 네트워크를 중심으로 일종의 권력이 작동하고 있음을 많은 예술인이 직간접적으로 경험하고 토로하고 있다. 2010년 전후였다. 이제 문래동은 불과 몇 년 전의 모습도 보기 어려워지고 있다. 초창기, 주변 권역에 비해 지역의 임대료가 저렴하고 일반적으로 구하기 어려운 산업재료를 취득하기 용이한 점, 작업에 수

반되는 소음에 대한 통제가 자유롭다는 점 등에 매력을 느낀 예술인들이 모여 들었던 문래동은 이제 초창기의 동력을 상실한 것 같다. 임대료는 폭등했으며 산업종사자와의 공존에 따르는 여러 문제점은 해결미답의 상태로 방치되고 있기 때문이다. 문래동은 이제 마치 젠트리피케이션이 진행된 지역과 같은 상태가 되어가고 있다. 문래동 자체에 관심 있는 예술인이 적지 않았었으나 현재에는 어느 정도 경제적 여유가 보장된 예술인들이 자신의 작업에 몰두하기 위해 진입하는 사례가 늘어나고 있다.

Ⅴ. '문래동'의 예술재료- 경험의 확장성

1. 예술재료로서의 문래동 경험, 그 미적 확장을 위한 서(序)

지금까지 연구자는 재료의 논의를 위한 구체적인 사례 탐구를 위해 문래동의 상황을 비판적으로 조명했다. 이제 연구자는 본 연구의 마지막 부분인 5장을 통해 미적으로 조직화할 수 있는 경험 사례를 하나 제시할 것이다. 그 경험 사례는 연구를 진행하는 과정에서 한 예술인으로부터 전해들은 기막힌 이야기에서 출발한다.

자신이 입주해있는 곳 건너 건너편 사업장에서 불이 났는데 앞쪽에 위치한 자신의 작업실에도 불이 옮겨 붙었다는 이야기였다. 피해 당사자인 예술인의 작품들, 노트북 등 대부분 모두 불에 타거나 물에 젖어 못쓰게 되었다고 했다. 경찰에 신고하고 발화지점의 사업장을 상대로 소송을 준비하면서 예술인이 경찰로부터 전해들은 사실은 '화재는 그 업장에서 발생한 게 맞지만 특별한 원인을 발견할 수 없다는 것'이었다. 전선이 오래됐기 때문인지, 다른 요인이 있는 것인지 명확한 이유를 밝힐 수가 없는 상황이라는 것이다.

결국 소송을 해봤자, 원인을 밝힐 수 없기 때문에 보상받을 수 없는 상황이라고 그가 말했다. 게다가 최초로 화재가 발생한 곳을 포함해 같은 건물에 입주해있는 6개의 사업장 모두 피해자라고 주장하는 상황이었다.

이 화재사건은 피해자끼리의 갈등, 사건 지역 주변 사람들의 관심/무관심, 불에 타 소실되어버린 재산, 피해자의 정서적 상처, 이 모든 정황이 웃음을 동반한 자극적인 가십거리로 소비되고 있는 상황 등이 복합적으로 얽혀있다.

문래동을 둘러싼 연구자의 다양한 경험은 본 연구의 강력한 동기 중의 하나이지만 그 중에서도 중요한 특정 '체험'이 있었다. 그 체험이 화재사건을 둘러싼 상황을 대하는 연구자의 시각에 깊은 영향을 끼쳤다. '연구자의 기억'이라는 제목 아래 놓일 연구자의 사적인 체험의 기록은 문래동에서의 공간임대 및 철수 과정에 관한 소(訴)이다.

'연구자의 기억'은 모든 것을 근본적으로 새롭게 바라보게 되는 계기로서의 미적 경험의 토대는 무엇인가에 대한 질문을 담고 있다.

연구자는 예술재료로서의 경험이라는 것이 미적으로 조직화된 일상적 경험의 총체라고 전술한 바 있다. 다시 정리해보면 미적 조직화란 거칠게 말해서 일상 경험을 통해 지각한 비선형적 감각의 연쇄고리를 사유를 통해 정합적인 감각의 덩어리로 구성하는 것이다. 이 덩어리는 예술가의 손길을 기다리는 하나의 '재료'로 승격된 경험이라고 할 수 있다. 심미적으로 구성된 이 덩어리가 예술의 재료가 되기 시작했을 때에 또 다시 무한한 가능성으로 열린, 조직화·정합화를 요하는 예술작품의 '토대/가능성'이 형성될 수 있을 것이다.

2. 문래동의 경험– 연구자의 기억

연구자는 그동안 문래동을 참 많이도 드나들었다. 그럼에도 불구하

고, 문래동을 전시 공간이 있는 지역이라고만 생각했다. 어느 날 신문에서 보았다. 영등포구 문래동에 예술가들이 모여 다양한 활동을 하고 있다는 내용이었다. 기사 속에서 문래동은 예술창작촌이거나 예술공단이라는 그럴듯한 이름으로 명명되어 있었다. 인터넷에 올라온 글을 통해 임대공지를 본 다음날 직접 가서 가계약을 했다.

자체적인 전시 공간이 있다는 이유 때문인지, 기획자로서 응모한 공모에 선정되기 시작하였다. 전시 공간이 있다는 이유 때문인지 예술인들과의 만남을 시작할 수 있었다. 작업실 주변의 사업장 사람들과도 어울리려고 노력했다.

문래동에서의 시간이 쌓일수록 '뭐 하려고 예술 같은 것에 관심을 갖고 사느냐'고 물어왔던 공업사 사장님의 이야기가 머릿속에 남는다. 그 사장님은 질문하는 상대를 쳐다보지도 않았다. 뭔가 쇠붙이를 갈고 계셨고 어느 정도 갈고 나면 정확한 크기로 절삭하고 계셨다. 뭐 하는 작업인지 물어도 대답해주지 않으셨다. 알아서 뭐할 거냐는 태도처럼 보였다. 물러서지 않고 끈질기게 물어보니, 먹고 살기 힘든데 그런 것에 왜 관심을 갖느냐는 대답이 돌아왔다. 더 이상 아무 말도 하지 않았다. 막걸리를 마시고 있는 슈퍼집 사장님께는 욕도 들었다. 당신 같은 사람들이 많이 와서 이 동네가 이상해지고 있다고, 이상한 그림들 그리고, 사람들이 와서 사진이나 찍는다고 불만이 많으셨다. 더 이상 그런 것을 묻고 다니기가 어려웠다. 아니 욕 듣는 것이 싫어서 그냥 하지 않았다.

오며가며 당구장 사장님과 자주 인사를 나눴다. 쓰지도 않는 화장실 물 값이라며 한 달에 만원씩 받아가기 때문이었다. 꼬박꼬박 돈을 드렸다. 가끔 올라가 인사도 드렸다. 식사를 배달하는 단골집이 있는지 여쭈기도 했다. 어느 날, 잘못 전달된 택배를 받으러 올라갔을 때 당구장에서는 소소한 술판이 벌어지고 있었다. 자연스럽게 술자리에

합류했다. 소주 몇 병을 함께 마시며 동석하셨던 사장님들과 전화번호도 주고받았다. 당구장 사장님도 자주 보자고 했다. 그뿐이었다. 각자의 일이 바빴다. 전화를 드린 분들은 받지도 않으셨고, 다시 전화가 걸려오지도 않았다.

오랫동안 쌓아 올려왔던 그들만의 관계 속으로 내가 들어갈 틈은 없었던 것일까. 뭘 하고 돌아다니는지도 모르겠는 젊은 놈 하나와 친해지고 싶지 않았던 것일까. 겨울에도 이마에 맺힌 땀 닦을 사이도 없이, 공장에서 쇳가루와 먼지를 마셔가면서 노동하는 사람들에게는 내가, 시답잖은 짓거리나 하는 사람쯤으로 보였을 것이다.

건물주가 건물을 담보로 받은 대출금을 갚지 않았다는 소식을 접했다. 건물이 경매에 넘어 간지 3개월 만에 알게 된 사실이다. 1년 전부터 소송 중이었다고 했다. 그 황망한 사실을, 우편함에 꽂혀 있었다는 법원 등기소의 선명한 활자들로 전해 보았다. 확정일자를 받고 소유권 신청을 하라고 했다. 빨리 신청할수록 보상에서 우선순위를 할당받을 수 있다고. 건물에는 총 여섯 업체가 입주해있었고 나는 6순위로 신청을 했다. 내가 얻은 공간이 보증금을 받을 수 없는 상황에 처했다는 것이 명징했다. 부동산에 전화를 했다. 이런 상황인 것을 왜 미리 알려주지 않았냐고 따졌다. 부동산에서는 건물주가 대출금을 갚을 테니 걱정하지 말라고 했다. 그 정도 갚지 못할 건물주가 아니라는 말로 나를 안심시키려 들었다. 주변에 물어보기 시작했다. 다른 부동산에도 가보았다. 그제야 내가 부동산 계약의 기본적인 절차조차 제대로 모른 채 계약을 진행했다는 사실을 알게 되었다. 얼마 안 되는 돈이라도 아껴보려는 심정에서 부동산을 통해 정식으로 계약하지 않고, 부동산이 보증만 선 채 계약서만 작성해주는 정도로 계약을 매듭짓고 당사자 간 직접 거래를 했던 것이다. 예술가들이 모여들어 공방 같은 것들이 하나둘 생기기 시작하니, 직거래가 활발해진 상황이었기 때문이다. 부동

산은 수수료로 15만원을 받았는데, 계약서 작성에 대한 대가는 5만 원 정도만 지불하면 문제없다고 했다.

전혀 몰랐던 사실을, 내가 벌인 일과 내게 닥쳐온 일을 이해해보려고 노력했다. 앞서 나의 공간에 머물던 예술인과 부동산에게 속았다는 생각만 들었다. 전의 세입자도 작업실이 나가지 않아서 보증금을 받지 못하는 상황이었던 것이다. 건물주는 세입자가 들어오기 전까지는 보증금을 돌려주지 않으려고 하였으며, 세입자와 건물주 사이에는 월세 정산도 제대로 되지 않은 상황이었다. 사실상 세입자는 그냥 그 공간을 방치한 채 다른 세입자에게 떠넘기고 빠져나오려고 한 것이다. 그런 곳에 내가 자발적으로 들어갔던 것이다. 마음을 가다듬고 임대차 계약서를 천천히 살폈다. 부동산 임대법도 찾아봤다. 융자금을 공지할 의무를 지키지 않은 부동산 계약을 통해 발생한 피해는 보호받을 수 있다는 정보를 봤다. 따졌다. 싸우고 또 따지고, 건물주와 부동산에 매일 전화했다. 공간을 넘긴 예술인은 전화번호를 바꿨고 바뀐 연락처를 알 방법이 없었다.

생각해보면 그동안 40만원의 월세를 내는 것도 사실 아깝고 마뜩찮았었다. 그 공간에서 오래 견디기 힘들었기 때문이다. 어딘가에서 벌레가 끊임없이 기어 나오거나 날아오는 그곳에서는 조금만 앉아 있어도 쇳가루 섞인 먼지가 느껴졌으며 음기와 습기가 가득했다. 천장 위에서 들리는 공장의 망치 소리로 쉴 새 없이 시끄러웠다. 그제야 이곳에서 사람이 무슨 작업을 한다는 것 자체를 상상하기 어렵다는 생각이 들었다. 역시, 전에 살던 예술인이 거짓말을 했다는 생각에 화를 누르기 어려웠다.

생각이 거기에까지 미치자 어떻게든 그곳을 하루빨리 빠져나오고 싶었다. 마침 경매로 넘어가는 상황도 벌어져 있었기에 계약 파기라고 주장하면서 다른 세입자를 구해서 나오려고 했다. 부동산 사장과 건물

주는 끈질긴 나의 요구에 황당해하면서도 결국 다른 세입자를 구해보겠다고 잠정적으로 합의해줬다. 그로부터도 한동안 밤잠을 설치는 것은 일상이 되었고 나날이 신경은 날카로워져 갔다. 얼마 후에, 음악 한다는 사람들이 새로운 세입자로 들어온다는 소식을 전해 들었다. 그들은 현 세입자인 나도 모르게 건물주와 가계약을 마쳤다고 했다. 공간을 직접 본 후 들어오기로 결정했다고 한다. 현 세입자였던 내가 열쇠를 건넨 적도 없었는데 열쇠로 열고 들어와서 공간을 보고 갔다고 했다. 많은 생각을 하고 싶지 않았다. 모든 문제를 빨리 매듭짓고 싶었다. 계약 직후 도망치듯 그 공간에서 빠져나왔다.

잘못은 내게 있다고 스스로를 다그치며 문래동에서의 기억을 정리했다.

어느 날, 문래동에 거주 중인 어떤 예술인의 화재 소식을 들었다.

3. 문래동의 경험– 어떤 예술인의 사건일지

오래된 단층 건물이 겹겹이 이어진 문래동예술창작촌 안에서 화재사건이 일어났다. 예술인 A씨는 건너편 사업장에 불이 났는데 자신의 작업실에도 불이 옮겨 붙어서 큰 피해를 입었다고 했다. 그는 그동안 작업했던 작품과 노트북 등 작업실에 있던 대부분의 소유물을 상실하였다.

3-1. 사건 경위

사건의 개요는 다음과 같다. 2015년 6월 19일 16시 20분 경 서울 영등포구 문래동3가 00-00 ○○○업체 2층 다락방에서 원인미상의 화재가 발생하여 업주인 A씨 등 6명이 운영하는 공장 및 공방에 피해금액 미상의 재물을 연소하고 16시 49분경 진화 완료. 사건 관련 진술조

서에 의하면 ○○○업체 근무자는 동료 1명과 함께 사건 발생 전일 구매한 자재를 공장에 내려놓고 다시 차량을 주차장에 가져다 놓기 위해 공장 출입문을 잠그고 나갔으나 대략 20분 뒤에 주변 업체 근무자로부터 공장에 불이 났다는 전화를 받고 가보니 검은 연기와 함께 불길이 지붕 위로 올라온 상태였고, 소방차가 막 도착한 상태였다고 한다.

3-2. 화재 원인 미상, 피해자는 여섯 업체

피해 건물은 1개동으로 구성되어 있으나 실제 건물은 5필지에 소유자가 4명이며, 6개 업체가 사용하고 있는 노후한 건물로 방화구획이 제대로 되어 있지 않았다. 화재보험에도 가입되어있지 않았다. 발화지점에는 가스시설이 설치되어있지 않았으며 화재발생 당시 공장 출입문이 자물쇠로 잠겨있어 외부인의 출입이 불가능하였다. 그러므로 방화에 의한 가능성도 해당 없다고 결론 난 것이다. 화재발생지점 안쪽 벽면의 인입전선에서 단락흔이 발견되었으나 이는 외부화염에 의해 피복이 녹으면서 발생한 것으로 보이며, 콘센트나 가전제품 전기배선에서 특이점이 발견되지 않고 냉장고, 선풍기, 환풍기 모터, 벽걸이형 에어컨 실내기, 형광등이 소실된 상태로 발견되었으나 마찬가지로 화재를 발생시킬만한 특이점이 발견되지 않았다. 종합해보면 화재를 발생시킬 만한 특별한 요인이 없는 것으로 판단되어, 원인미상의 화재사건이 된 것이다.

* 현장상황보충

1〉 발생장소는 소규모 공장이 밀집한 지역으로 업체1~6이 입주한 단층 건물이며, 단층 건물은 내부에 다락이 시설된 구조로 다락을 중심으로 연소 확산된 형상임.

2〉 업체2는 벽체를 통해 구획되어 있는 구조로 출입구에서 바라보았을 때 좌측 내부는 건물 뒤편까지 연결된 구조이며, 우측 내부는 중간을 중심으로 벽체로 구획된 구조이며, 좌, 우측 내부는 소훼되지 않은 형상임.

3〉 업체2 우측 앞 부위에 다락으로 통하는 사다리가 시설되어 있고, 업체2 다락 내부는 화재로 인하여 지붕이 개방되어 방수포로 덮여진 상태임.

4〉 다락 내부 바닥부위는 소훼되지 않고, 다락 중단부위까지 소훼된 형상이며, 업체1과 경계벽체와 인접한 앵글이 사다리 방향의 앵글보다 심하게 수열, 변색된 형상임.

5〉 업체1 내부는 직사각형을 교차해 붙인 형의 구조로 1층 내부는 사다리를 통해 소락된 가연물에 의해 사다리 주변 기계만 일부 소훼된 형상이고, 피해자가 휴게실로 사용하는 다락이 심하게 소훼되고 지붕이 개방된 형상임.

6〉 업체1에서 휴게실로 사용하는 다락 내부는 약 6.6m^2 규모로 에어컨, 침대, TV, 냉장고, 수납장이 시설된 상태이고, 바닥부위에 소락된 지붕 및 벽체 구조물이 식별되고, 집기류 등이 소훼된 형상임.

7〉 지붕 상단에 시설된 에어컨 실외기 및 배선이 화재로 소훼된 형상이고, 냉장고 좌측 상단 지붕 주변으로 소훼된 에어컨 배선에서 합선흔적이 식별됨.

8〉 휴게실 입구 좌측 부위 바닥에 소훼된 매트리스가 식별되고, 그 위로 소락된 지붕 구조물이 식별되고, 업체1의 창고로 사용되는 휴게실 옆 다락 내 창고부위는 휴게실 방향에서 확산된 열기에 의해 창고 내부 및 지붕이 소훼된 형상임.

9〉 업체4, 업체5, 업체6 내부는 천장 일부는 소훼된 형상으로 각 점포에서 발화와 관련지을만한 특이점 식별되지 않음.

10〉 업체1 다락 내부 발굴 및 검사

가) 다락 바닥에 시설된 전기온돌 패널은 심하게 소훼된 형상으로 조명기구 잔해가 식별되며, 다락 입구 수납장 및 침대 매트리스 주변은 심하게 소훼된 형상으로 화재와 관련지을만한 특이점 식별되지 않음.

나) 침대 매트리스에서 냉장고 방향으로 바라보았을 때 냉장고 좌측 상단부위에 환풍기 등이 시설된 철제 틀이 시설되어 있었던 상태이나 화재로 인해 소실된 상태이며, 냉장고 앞 바닥부위에서 식별되는 선풍기, TV, 환풍기 모터에서 화재와 관련지을만한 특이점 식별되지 않음.

다) 에어컨 실내기, 모터, 난로, 냉장고는 심하게 소훼된 형상으로 화재와 관련지을만한 특이점이 식별되지 않음

라) 냉장고에서 침대 매트리스를 바라보는 방향으로 우측 경계 벽체 중단에서 소훼된 멀티콘센트가 식별되며, 멀티콘센트에서 화재와 관련지을만한 특이점 식별되지 않음.

* 피해내역보충(화재 사실 확인원 참조)

업체1 : 공장 반소 등 (피해금액 미상)

업체2 : 금형 500여개 파손, 전기용광로, 팩스 등 집기 파손, 공장 지붕 연소 등 (피해금액 미상)

업체3 : 샷시, 셔터, 측정공구 파손, 벽면 그을림, 화재로 인한 영업손실 등 (피해금액 미상)

업체4 : 선반, 밀링, 보루망, 벤치프레스 등 기계 수리, 공구류 파손, 원자재 및 집기 파손 (피해금액 미상)

업체5 : 컴퓨터 6대 파손, 컴퓨터 관련 부속품, 공구 파손, 냉장고, 온수기, 자전거 등 집기류 파손, 내부 인테리어 비용발생 (피해금액 미

상)

업체6 : 가게천장 파손, 전자제품, 제작물건 파손, 창문 파손, 인테리어 비용발생 (피해금액 미상)

Ⅵ. 결론

연구자는 이 모든 연구 활동의 시작점에서 아도르노의 다음과 같은 문장에 사로잡힌 바 있다.

"재료란 예술가가 결정을 내려야 할 것으로서 이들에게 다가오는 것 모두이다."

- 아도르노, 『미학이론』

예술가의 결정을 기다리고 있는, 예술가에게 다가오고 있는 모든 것. 예술재료에 관한 아도르노의 급진적인 진술은 연구자가 예술재료의 범위를 단순한 물질적 기반으로부터 주체의 '경험'에까지 확장해 갈 수 있었던 근본 동력이었다. 듀이의 경험 예술론에 힘입어 예술재료로서의 '경험의 확장성'을 탐구해볼 수 있었던 것도 연구자에게는 중요한 또 하나의 '경험'이었다.

연구자는 그동안 문래동에서 진행되어온 전시들이 '문래동'이라는 '공간'적 상황 혹은 특수성에 집중하고 있음을 확인할 수 있었다. 최초 연구자는 문래동에서 예술작품 활동을 수행하는 작가들이 공업 분야에서 주로 쓰이는 산업재료를 작품재료로 취사선택하는 것은 그들이 표현하고 싶은 작업 속의 공간이 주는 분위기가 예술가의 내면에 침투하여 나타나는 현상이라고 보았다. '설치된(installed)' 작품의 경

우 그런 특성이 보다 명확하게 드러났다. 설치하는 작가들은 그들이 사용하게 될 재료가 어떤 공간에서 작품으로 구현되고 전시될지에 대해 다른 장르의 작업을 하는 작가들과 비교해 특별히 민감하기 때문이었다. 이는 재료의 물적 특성이 그대로 드러나는 오픈스튜디오나 작업 창작현장을 가감 없이 노출한 형식의 작품이 '문래동'에서 빈번하게 나타나는 것과도 무관하지 않았다. 그러나 이것만으로 '문래동'에서 작가에게 다가오는 모든 것/감각을 살펴보기에는 한계가 분명했다.

본 연구는 결과적으로 예술가가 예술재료를 매개로 특정한 지역과 관계 맺는 방식을 탐구하는 방향으로 그 기조를 수정, 집중한 바 있다. 사례 연구 지역으로 '문래동'을 선정한 것은 연구자의 실존적 이력과 무관하지 않음을 밝혀둔다. 문래동예술창작촌/문래예술공단의 상황과 성과를 분석, 정리한 연구 결과와 성과들이 적지 않은 상황에서 '대안적 예술 공간으로서의 문래동'이라는 이름의 부풀려진 허상적 이미지를 구별, 검토하는 일은 쉽지 않았다.

역설적으로 쉽지 않았던 그 상황이 연구자로 하여금 기존의 문래동 전시들이 일방향으로 치우쳤음을 환기해볼 필요가 있다는 의지를 불러일으켰다. 나아가 다양한 방향과 방법을 통해 특정 지역에서의 기억이 공유되고 서사화되어 작품이 탄생하는 메커니즘을 탐구할 수 있는 계기에 이르도록 연구자를 추동하였다. 연구자는 그러한 메커니즘이 작동할 수 있는 근본 조건을 예술작품의 가능성으로서 존재하고 있는 예술재료로 파악한 바 있으며 최종적으로 이 연구 작업을 통해 제시한 것, 즉 특정 지역에서의 기억을 공유하고 서사화하는 것을 가능케 하는 예술재료, 혹은 해결할 수도 통제할 수도 없는 문제 상황에 봉착한 주체의 경험이다.

처음 단순한 호기심에서 출발한 화재사건에 대한 연구자의 관심은

점차 '화재원인'이 중요한 문제가 아니라는 문제의식으로 방향을 틀게 되었다. 그러한 문제의식을 통해 연구자가 진정으로 중요하다고 인식하게 된 사건 경험의 새로운 단면은 '벌어진 일이 수습되지 않는 어떤 상황에 한 개인이 놓였다'는 점이다.

따라서 '문래동'이라는 공간적 특수성 또한 부수적인 의미/요소로 축소되었다. 연구의 관심은 문래동에서 문래동의 사건, 사건의 한복판에 서게 되었던 한 주체의 경험으로 변형되어갔던 것이다. 이는 분명한 개인의 특수한 경험이었지만 사건과 만난 주체의 경험이라는, 그 본질적 측면의 맥락 차원에서는 일상적으로 벌어질 수 있는 상황이었다. 향후, 본 연구서를 토대로 전시를 기획할 수 있다면 그 전시에는 참여 예술인들이 이 사건을 각자의 방식으로 해석/재현해가는 과정과 결과가 담길 것이다. 이를 위해 연구자는 주목이 필요한 지점인 '벌어진 일이, 수습되지 않는 상황에 처했다'는 층위를 참여 예술인들에게 전달하지 않고 '현장상황'과 '피해내역'만을 수정/보완하여 전달할 것이다. 연구자의 주관적인 판단이 오히려 참여 예술인들에게는 작업을 제한하는 요소로 작용할 것 같기 때문이다.

연구자가 제시한 경험과 이를 통해 특정 지역에서의 기억이 공유되고 서사화 되는 과정에서 '지역'의 협소적인 맥락은 부차적인 요소로 변하는 반면, 사건과 경험 그 자체가 예술재료의 가능성으로 부상하는 것을 살펴보았다. 이 과정에서 '지역'이라는 맥락이 부차적인 것이 되었던 이유는 화재사건을 계기로 부상한 사건의 새로운 국면인 '피해자는 있지만 가해자를 특정할 수 없는 상황' 때문이다. 연구자가 집중했던 지점은 이 새로운 국면이 문래동에서뿐만 아니라 어디에서도 일어날 수 있는 사건/상황이라는 보편적 공유 가능성이었다. 이를 통해 연구자는 일상적 경험이 미적 경험으로 화(化)하는 중요한 순간/사례를 포착, 제시했다고 생각한다.

모든 오독(誤讀)은 정독(精讀)의 한 이면이다. 치열하게 사유된 어떤 오독은, 그러나 그 자체 하나하나 개별적으로 살아 숨 쉬는, 새로운 정독의 공동체가 될 수도 있지 않을까.

■ 참고문헌

단행본

김상환,『예술가를 위한 형이상학』, 민음사, 1999

김상환,『해체론시대의 철학』, 문학과지성사, 1998

김우창,『심미적 이성의 탐구』, 솔, 1992

린다 노클린, 권원순 역,『리얼리즘』, 미진사, 1997.

마르틴 하이데거, 신상희 역,『숲길』, 나남, 2008.

박이문,『예술철학』, 미다스북스, 2016.

C. P. 보들레르, 정혜용 역,『현대의 삶을 그리는 화가』, 은행나무, 2014.

신동혁,『문래동 공공예술 연구』, 영등포구청, 2015.

신동혁 외,『문래의 언어 전시 도록』, 서울문화재단, 2016.

앙리 르페브르, 박정자 역,『현대세계의 일상성』, 기파랑, 2005.

양효실,『권력에 맞선 상상력, 문화운동 연대기 – 차이를 넘어 금지를 깨트린 감각의 목소리와 문화다원주의』, 시대의 창, 2016.

E. H. 곰브리치, 백승길, 이종숭 역,『서양미술사』, 예경, 2003.

윤난지,『모더니즘 이후 미술의 화두』, 눈빛, 2007.

이정우,『세계의 모든 얼굴 – 현대 회화의 사유』, 한길사, 2007

정연심,『현대공간과 설치미술』, A&C, 2014

조정환,『예술인간의 탄생 -인지자본주의 시대의 감성혁명과 예술진화의 역량』, 갈무리, 2015

존 듀이, 박철홍 역,『경험으로서 예술』, 나남, 2016.

테리 이글턴, 방대원 역,『미학사상 – 미적인 것의 이데올로기』, 한신문화사, 1995.

T. W. 아도르노, 홍승용 역,『미학 이론』, 문학과지성사, 1994.

페터 뷔르거, 최성만 역,『아방가르드의 이론』, 지식을만드는지식, 2009.

할 포스터, 이영욱, 조주연, 최연희 역,『실재의 귀환』, 경성대학교출판부, 2012.

허버트 리드, 박용숙 역,『예술의 의미』, 문예출판사, 2007.

논문

강안나, 「시각예술 창작공간 지원정책에 대한 연구」,동덕여자대학교대학원 큐레이터학과 석사학위논문, 2009.

김다정, 「포스트모더니즘 예술에 나타난 일상적 경험의 실천적 특성에 관한 연구」, 고려대학교 교육대학원 미술교육전공 석사학위논문, 2014.

김연진, 「예술창작촌의 장소성 연구 –서울시 영등포구 문래동 사례」, 서울대학교대학원 조경학전공 박사학위논문, 2010.

김재희, 「삶의 경험을 통해 본 예술의 의미」, 이화여자대학교대학원 서양화과 석사학위논문, 2001.

김지은, 「커뮤니티에 기반한 예술공간 사례 연구 – 지역과 미술의 관계를 중심으로」, 경기대학교 대학원 서양화과 석사학위논문, 2013.

신정훈, 「'포스트-민중' 시대의 미술: 도시성, 공공미술, 공간의 정치」, 『한국근대미술사학』, 한국근현대미술사학회, 제20집, 2009.

안지언, 「지역문화예술공단으로서 예술촌에 관한 탐색적 연구」, 『예술경영연구』, 한국예술경영학회, 제26집, 2013.

윤지환, 「도시공간의 생산과 전유에 관한 연구: 서울문래예술공단을 사례로」, 『대한지리학회지』, 대한지리학회, 제46권 제2호, 2011.

정소라, 「M. 메를로-퐁티의 예술론:신체 지각에 의한 미술작품의 창작과 감상」, 이화여자대학교대학원 조형예술학부 박사학위논문, 2015.

정희선, 「문화예술을 매개로 한 도시 재생과 창조성의 배양」, 『국토지리학회지』, 국토지리학회, 제45권 제2호, 2011.

조은비, 「서울 문래동 창작촌의 문화정치학」, 연세대학교대학원 문화학협동과정 문화학전공 석사학위논문, 2011.

조혜진, 「문화적 실천으로서의 예술운동 연구: 문래동 창작촌 사례를 중심으로」, 한국외국어대학교 대학원 신문방송학과 석사학위논문, 2016.

최지인, 「문화예술중심 도시재생에 관한 사례연구」, 동덕여자대학교 문화예술치료대학원 문화콘텐츠산업학과 문화콘텐츠산업학전공 석사학위 논문, 2016.

연구자료집
조광호,『문화를 통한 지역 구도심 재생 활성화 방안 연구』, 한국문화관광연구원, 2013.

Artistic Material of Mullae-dong:
Study on Extension Experience

Donghyuk Shin

Content

Ⅰ. Introduction

Ⅱ. Local Environment and Art

1. Material, Concept, and Scope of Artworks

2. Spatial Character and Influence of Region

3. Aesthetic Research for Experience as Artistic Material

Ⅲ. Case Study: "Mullae-dong"

1. Mullae-dong – Circumstance as Ordinary Space

2. Mullae-dong – Circumstance as Artistic Space

Ⅳ. Critical Situation in Mullae-dong

1. Illusion of Public/Alternative (Isolated Individuals)

2. Distorted Mullae-dong Frame (Symbol)

3. Conflict and Boundary (Residents, Workers, Artists)

Ⅴ. Artistic Material of 'Mullae-dong': Extension of Experience

1. Mullae-dong Experience as Artistic Material and the Clue for Aesthetic Extension

2. Mullae-dong Memory: Memory of a Researcher

3. Mullae-dong Experience: Case Record of an Artist

Ⅵ. Conclusion

Bibliography

Ⅰ. Introduction

In art a 'material' is the element that provides the various perspectives and backgrounds for accepting or understanding artworks. First, we may define 'material' as 'unique physical conditions/states' that enable the creation of an artwork. Of course, this does not mean accepting the particular position of materialism but accepting a common categorization that is generally used on a level of daily life.

In contemporary art, a material is no longer limited to a particular physical state. Since the modern age, the vast and dark abyss of humanity called the unconscious was discovered/invented by Freud, and the various dimensions of discourse related to the unconscious have enormously influenced all fields. The domain of art is no exception, and particularly for artistic materials the schematic division and categorization between the physical and immaterial are in fact meaningless.

Therefore, this study begins as accepting the premise that an artist's desire/intention of expression is manifested in the state that embeds the possibility of distortion, extension, reduction, and misinterpretation, as well as the tracking of the materials amongst the many elements that arouse or deter creative desires, even existing as a component of the actual result. This process of tracking considers an artist's various psychological calculations in selecting material for a creation. Through this, I want to reveal the relation of artist and artistic material, not to merely track and organizing the artistic activities. I believe that in revealing this relationship the significance of the elements that enable artistic activity in many conditions, especially material, will be uncovered.

However, in intense study I recognized the fragmentary and closed character of a material study that examined only the physical. Thus, I

extended and modified the scope of this study to include psychological aspects of production. Through this modification, the relation of artist and artistic material could be verified more concretely. Microscopic/experiential observations of various conditions that enable artistic activity was also conducted based on this modified research direction.

For years, I have been observing Mullae-dong as a creative space. When interviewing local artists and workers I decided to select 'Mullae-dong's special circumstance for this case study. Thus, I have critically observed and analyzed the unique spatial background of 'Mullae-dong' as a creative space for concrete research on the concepts of 'material' as mentioned above.

The study is organized as follows:

In chapter 2, the concept and scope of artistic material are summarized and organized in a broad sense. This is followed by a discussion on the relationship of artistic material with local environment, setting up a conversation on materiality's non-physical aspects for the following debates – that of the significance of experience in artistic material.

In chapter 3, the conditions of 'Mullae-dong' for the concrete exploration of abstract and general discussions of the above are made. The chapter briefly explains the various debates from 'Mullae-dong,' the base of my research activity.

While chapter 3 presents general research on Mullae Arts Village, based on the information gathered from my observation chapter 4 critically fills in what is missing from chapter 3. The key points of this section are critical reviews of previous works and a meticulous tracking and reporting of the special situation of Mullae-dong, one that remains 'open.'

Chapter 5 describes an accidental fire in Mullae-dong, one where an artist is involved as a victim. The description includes its circumstance, signification and the researcher's own memory of Mullae-dong in detail.

Through specific cases and concrete examples this section organizes and explains the researcher's memory and the artist's experience in order to frame the scope of artistic materials (which I extended to experience). It intends to reveal the fundamental basis of the research and a find a prospect for exhibiting the research. For a more developed presentation style the work takes shape as an edited memoir, incident report, and press release. This is designed to uncover the memory and experiences surrounding Mullae-dong, the original base of this research, in the raw.

This research generally aims to explore various ways that an artist forms a relation with a particular region. And amongst this, by exploring the element of 'material,' which enables artistic creation, it tracks phenomena or even the manifestation of space that materials show through exhibition. With intent to draw attention to the unilateral bias of previous Mullae-dong exhibitions, it tries to acquire new mechanism of artwork creation by sharing and narrating of memory in certain region through various methods to overcome past ways. Through this mechanism I have recognized, aesthetic extension of experience as artistic material is considered.

Ⅱ. Local Environment and Art

1. Material, Concept, and Scope of Artworks (Material in Contemporary Art)

Material in art provides various perspectives. The concept of material used in this research is the potential physical and psychological condition that becomes artistic material in a broad sense. Regardless of what it is a material's durability is diversely presented—in a form where regional

characteristics are reflected or embedded—according to the human centered basis upon which each region is established and maintained. A region's unique color—one that is formed and changes by specific geographical and materialistic character (for instance, climate)—is also partially revealed through the concept of material; thus one can study a region's climate, history, tradition, and uniqueness through the single element of a material.

Artistic material also helps investigate how physical factors of a specific region form a visual and functional harmony at an integrated level. Infrastructure like buses, taxi stops, rest areas and benches that one frequents, to cafes, neon signs and guardrails are examples of various base elements that enable observation and analysis of such factors.

In light of its public character, artistic material can be perceived as public property. Not only public infrastructure like roads, parks and rivers, but also private facilities are related to the goals that fulfill the common interests of a diverse populace of local residents and workers. Rather than being objects for mere appreciation, in a local community artworks exist as a part of the local environment around people's lives. Artists are creating and experimenting by manifesting public artworks that highlight the colorful character of the cityscape (environment) as a way to form a pleasant regional landscape. Thus artistic materials also provide important points of view on what meaning art maintains in terms of public interest.

In the 20th century's art scene, the primarily used artistic materials in painting were pigment, watercolors and canvas, while in sculpture it was marble, bronze, and steel. Nevertheless, through changes like Impressionism, Expressionism, Cubism, Futurism, abstraction and Surrealism materials began to expand and develop into many different forms. Such changes can be attributed to the avant-garde artists who tried

to realistically/radically express/realize life as the object of artistic expression with these new materials.

Beginning as deviations from more traditional artistic materials the first attempt for a more varied artistic material was done by Picasso and Braque (Cubism). Refusing illusionism and perspective, which were still greatly influential since the Renaissance, Cubists discarded the preexisting single viewpoint and switched their orientation towards multiple points of view. As a result the object of expression was dismantled, neutralizing the continuity of space. Consequently, the presence of the expressed object was weakened, easing its relation with reality. As such they suggested papier collé (attaching an actual object onto the picture plane) as the solution to maintain a connection with reality while eliminating illusionism. This would be the beginning point that broke with the conceptual framework of traditional artistic materials – this point where an actual object was inserted into art for the first time.

In 1917, Dadaist artist Marcel Duchamp exhibited a urinal titled Fountain. Instead of arousing aesthetic sentiment this ready-made object had the defiant intention of creating a stir in the audience's stereotype of art. Duchamp originally intended to reveal his sarcasm towards illusionism by creating and drawing works of art by hand and by transforming everyday objects into artworks. However, ironically it opened the door for new and authentic form of expression that replaced canvas and marble.

The materials for anti-art and non-art, in this manner pursued by Dada transformed into a more precise and definite method of expression by Nouveau Realism, Neo-dada, and Pop Art. Although Duchamp sarcastically installed a discarded urinal in museum, such material was accepted as a new method of expression embedded with infinite possibility by many contemporary artists like Armand and Rauschenberg. These

artists employed the strategy of transforming products of mass production and its waste (its death) into objects that were aesthetically meaningful. Armand tried to fundamentally transform an object's quality and meaning by collecting large amount of one object or by putting different objects into one assemblage. Rauschenberg tried handling many objects as a single sign through the so-called combine painting. He even objectified paint (a traditional painting material), juxtaposing it with other objects. According to Restany, the theoretical leader of Nouveau Realism, while Dada integrated materials with certain intention and purpose, Neo-Dada or Rauschenberg drew the materials without specific purpose. This phenomenon occurred in Pop Art as well. For a cultural critique of highly industrialized societies, Andy Warhol, Claes Oldenburg and Jasper Johns used materials reproduced in industrial society; or, inversely, perceived advanced contemporary civilization as 2nd nature, taking it as the work's subject; or juxtaposed both meanings. Here, materials could present the character of individual and civilization, drastically extending the context of its meaning, reproducing a mutual exchange with artists.

Minimalism is the case that harmonizes the object and result of its representation by objectifying painting itself from the tradition of abstract art. Thus Minimalism positions art on the border between what is art and not - art and non-art. It even regards a painting itself as an object; the same for sculpture as well. For their works Donald Judd and Carl Andre produced square and rectangular forms from metal alloys such as aluminum. This was a defiant gesture against the art system itself, as well as being the answer to their own questions. Emerging along the lines of this minimalist trend, Conceptual Art, Earth Art, Body Art and Process Art also largely contributed to the extension and spreading of the categories of artistic material. Particularly in Earth Art, artistic material was no longer

limited to mere objects or artifacts. For them artistic material was the world itself and included environment, earth, and even the universe in a broad sense. This was enormous and complex, unlike previous artistic material. Representative earthwork artists like Michael Heizer or Robert Smithson produced works outside of the museum, in scale as large as civil engineering projects. They embraced meditative contemplation on nature and the atmosphere of the anti-civilization movements of the 1960s. Body Art, which takes the artist's own body as material also reflects on the categorical extension and spreading of material with Happenings. Studying the particular case of using one's own body as artistic material the example of the two pictures by Dennis Oppenheim sunbathing himself with a book covering his chest, comes to mind. Gilbert & George can also be counted in as representative performances, treating their own bodies as artistic material, 'living sculptures.' This series of processes—extending and advancing the scope of artistic material—will be the fruit of a constant effort to not lose the connecting links between art and reality.

2 Urban Spatial Character of a Region and its Influence on Artistic Activity

A regional landscape can be divided into elements of nature; like the sky, the land and various man-made things like roads, facilities, advertisements, and cars. What is significant among these are artificial elements, especially the exterior of a building. Buildings that divide lives assemble and create spaces. In architecture one of the most important elements is form, and a building's exterior and interior designs determine the efficiency of its form. The material that realizes it in actual space is also an important element. However, in the architectural elements that constantly form, determine and transform certain spatial situations in our living environment there

is another important element; that of each building's individual 'color.' People cannot avoid an emotional/unconscious relation to the 'color' of buildings. Thus, it is natural that a building's 'color' reveals the character of a region it is built in. It is because the colors of the region's material and the unique colors that harmonize with the climate and environment are naturally formed as time passes. The environment that affects color is one of the things that most impacts human psychology.

The main field behind the work's research is urban space. In a certain manner the artificial aspects that form a regional landscape are most clearly presented through an urban space. Urban spaces are at the front line of what can be influenced by social structures and the flow of production systems. Under the term 'globalization,' capitalist production systems accelerate forms of global expansion, rendering a concentration and spread of information, capital and people with the city as its center. Furthermore, forms of spatial organization based on the expansion of the concept of exchange value tends to be universalized as time passes.

In such a context of capitalism a city begins to be organized into appropriate conditions for producing surplus goods and promoting consumption. Beginning in the Renaissance era the rapid change in forms of spatial representation contributed to the domination of exchange value over that of use value. This was soon followed by the spatial organization of a capitalist production system and an accelerated human isolation from space. Between the conflict of a user and an owner of a space, the contemporary city, which places priority on exchange value, steadily plays the role of maximizing marginal profit by intentional depreciation of value and development as well as profit making by stimulating real estate markets and forming fictitious capital.

In the environment of a contemporary city like this, the trait of human

playfulness is oppressed by a capitalist production system, grafting itself onto its spatial characteristics. In the process where the original character of a city's spatial elements are distorted, festivals and historical heritage sites are incorporated into the tools for an illusionistic tourist industry. The degenerated character of festivals and an obsession towards external appearance of space prove to be another side of contemporary urban spaces, ones that favor exchange value. In a capitalist society of consumption, combining infinite copies of previous architectural forms, collage and montage are activated to stimulate commercialization of space and sign. Due to cities' competitive obsession for image and its strictly controlled urban festivals, humans are violated from their right to autonomously monopolize space, and often experience forms of social and spatial isolation. The organization of contemporary space is a contradiction as it focuses on the maintenance of a system of production, profit-making and solidifying power relations. It is more concretely exposed in its encroachment of space with its shopping centers and in its spatial segregation from minority groups.

A human lethargy in organizing space deepens due to a spatial thinking based on logical relations, instead of cognitive and experiential observation. All urban planning pursues only economical and rational use of land space, based of a map made by objectified and rationalized modern measurement.

Rationality and the conservativeness of urban spatial organization do not leave a room for daily culture created by human experience and senses. Human judgment on space comes to wholly depend on signs and discourses formed by social structure, rather than an individual's own experience and sense. Although culture needs to be established through a human cognitive experience and sensitivity, it is being replaced by a commercialized and standardized discursive culture informed by large

companies. Furthermore, individuals lose the ability to feel and organize space, completely giving over their own points of view for "experts of space" or popular opinions.

Finally, the phenomenon in which daily life is dominated by language and signs deter true spatial experience that is based on an innate human sense. Instead, it is filled by a discursive image that deceives independent spatial awareness through national myth or the symbolically built environment. The spatial image defined by language already dominates each person's action and sense, even before one realizes a sensual experience of a specific space.

3. Aesthetic Research for Experience as Artistic Material

If you have studied the European history of philosophy since the Enlightenment, it is oddly surprising that it grants a high status towards aesthetic agendas. For Kant, aesthetics suggests the possibility of the promise for reconciliation between nature and human. Although Hegel assigned art a low status in his theory structure he still left large amounts of writing on art. While Kierkegaard assigns a higher truth to ethics and religion, aesthetics still remains a subject that often dominates his thoughts. For Schopenhauer and Nietzsche, aesthetic experience describes a sublime form of value through extreme contrast. Heidegger's esoteric meditation reaches its peak in a sort of aestheticized ontology, and on the other hand, the Marxist legacy from Lukacs to Adorno assigns surprising theoretical privilege to art, despite their materialist thinking. How can a new aesthetic order blossom without relating itself to the domain of everyday living things that belong to a society' physical and sensual life? How can an aesthetic experience take precedence over everyday social concerns?

In general an experience is the skills, knowledge and practice achieved

by directly observing or participating in certain events, along with the conscious facts that form an individual life. Experience includes both the mind of an agent who goes through the experience and the object of the experience. However, the definition of experience differs from scholar to scholar.

Plato completely separates the concept of experience from idea, limiting it to the world of physical phenomena and disparaging the world of experience as a momentary illusion and excluding it from the subject of true knowledge. On the opposite side, the empiricist J. Locke denies natural intuitive ideas and states that all knowledge and ideas are learned from senses or reflective experiences based on sense. G. W. F. Hegel says that sensual and psychological objects are included in experience, suggesting a concept of experience that combines both sides. J. Dewey says that experience is earned by connecting an action and its result, asserting the continuity of mind and physical action and rejecting dualism which separates mind and body. In this research, the concept and meaning of 'experience' is constructed based on Dewey's theory of perceiving experience as a whole process and result of life.

All humans cherish memory or sentiments based on past experience. Those memories and sentiments connect to the present and build organic mental world consciously or unconsciously. Daily life is projected as a subjective image that depends on the psychological factors of one's individual responses in time, his thoughts, feelings, beliefs, aspirations and ideals. While forming this image, past experiences are combined with other images that are inspired from that experience. Images of individual and subjective experiences in daily life like this come to project an aesthetic character when appropriately composed and adjusted. The moment it is expressed by people with such sentiments (or by artists), it is enhanced

with an artistic value.

Experience itself, whether it is the process of artistic creation or appreciation always has a contextual character. In my opinion artistic activity seems to be largely influenced by the experience of a situation where humans interact with the environment. Hence, while a state of ordinary life is the basis of artistic activity, it does not necessarily mean that every experience of daily life is art. This is because countless events are nothing more than uncertain, unstable, chaotic, and disordered states with aesthetic or potentially aesthetic elements. When such an insecure and unrefined state is continuously manifested and deliberately obtained (with one or more than one meanings) then we can affirm that this becomes 'empirical' from 'experiential.' Empirical experience is not an arithmetical deposit of experience, but something - poetic/artistic - that is formed only when one or more meanings from experience are found.

When materials of experience are integrated by aesthetic quality, aesthetic experience is established in one experience. Regardless of what experience it is, the process of completion with no break can be satisfying but also painful. If it is experience, that experience earns an aesthetic quality. Here, the meaning of the term 'completion' does not mean a closed situation with an inherent determinacy, but the accumulation of a series of experiences that can be structured coherently. I employ the term 'completion,' meaning that there is open possibility for the process of another completion. Aesthetic quality plays the role of uniting the components of experience into a whole and exists inherently in not only aesthetic experience but also in intelligent and practical experience.

Although we can affirm that every experience holds an aesthetic character, not all experiences can be art, because an artwork is created through the intelligence presented by an artist's observation and awareness

of qualitative relationships. Intelligence is the understanding of the relationship between what is done actively and what is done passively. An artist, generally, begins creation by recognizing what he already does and what he could potentially do in his work process. The difference between an artist and non-artist can be revealed by an identical experience. Even amongst the endless flood of experiences, most people do not have an interest in one event, its preceding and succeeding events. However, an artist sensitively feels inside an experience and carefully connects and adjusts what he can organize through contemplation. An artist tries to accurately recognize and compose what he tries to create. If the serial interaction of senses captured in experience grows weak, an artist relies on unconscious senses until a relevant form of thinking is strengthened again. An artist steadily reorganizes experience through activities like this and constructs a special experience (which we can call empirical experience).

When senses of experienced contents reach the stage of coherent composition, at last we can truly own an experience. An experience begins from something and flows into something else. As one part flows into another part and one part follows previous parts, each part gets to possess its own individuality. Various actions, episodes, and events also can make individualities of experiences into a single body.

According to Dewey, experience is the fulfillment that an organism earns through struggle and achievement in the world, and that experience is the seed of art. Although the experience is in the form of an early stage it promises pleasant sensations, which is aesthetic experience.

Experience as artistic material is the whole of ordinary experiences that are aesthetically organized. Aesthetic organization, to express it roughly, is the formation of connections of senses perceived from ordinary experiences into the coherent mass of spirit through reasoning. This mass becomes

artistic material like a mass of clay. When this aesthetically composed mass becomes artistic material, it becomes the 'basis' of artworks—requiring organization and adjustment—with infinite possibilities.

Ⅲ. Case Study: "Mullae-dong"

1. Mullae-dong – Circumstance as Ordinary Space

Since liberation, Mullae-dong has undergone many changes under the accelerating economic development and experienced a strong pressure from industrial reconstruction. Now it shows a peculiar view wherein shopping centers, commercial and residential complexes, and small-scale steel factories exist together. Mullae-dong actively functioned as a manufacturing district during the Japanese colonial era, and it carried this function after liberation as well. Spurring economic development, the situation of the 1950s and 1960s created Mullae-dong's landscape where large-scale factories and small steel stores intermingled, with no breaks in the region. The era's absolute value was in aspiring to overcome the poor economic circumstances and achieving an advanced economic standard. The obvious social value that organized the city's daily life, explicit in its spatial organization, would be a motive to influence the spatial practices in Yeongdeungpo-gu, which includes Mullae-dong.

However, in the 1990s domestic production shifted from the secondary industry to the tertiary industry. Especially with the metropolitan area as center, urban areas rapidly broke away from the economic structure that relied on the production and export of manufactured goods and reorganized its economic structure towards the tertiary industry.

Consequently, social movements like these were reflected in Mullae-

dong. Development of land for factory relocation instantly transformed the landscape of Mullae-dong, and a scene that was dominated by active production was replaced by apartments and commercial facilities. When observing the space as the result of social processes this shift represents the imbalance of a polarized hierarchy in Korea after the economic crisis of the late 1990s. The economic structure that follows market principles is more likely to accommodate the rich and private consumers rather than the poor or public, leading to the alienation of low-income groups and minorities, the individualization of urban space, and isolation from compulsory spaces. Although people gathered, Mullae-dong was also filled by completely privatized residential forms and encroached by shopping centers with the purpose of linking the production and consumption cycle while stimulating people's desires for consumption.

As factories moved out to the outskirts of Seoul, sites were soon repurposed for apartments and other commercial facilities. Large repurposed sites (over 3,000㎡) underwent faster development because of the easy transfer of ownership and convenience of development.

2. Mullae-dong – Circumstance as Artistic Space

In Mullae-dong, artist studios are most concentrated on the 2nd and 3rd streets. The architectural environment of this area possesses many one-storied buildings that were often found in agricultural and fishing villages of the old industrial era. As roofs of primary colors were supplied in large number in the 1970s in order to improve suburban communities and farm houses, many of them have blue slate roofs. Also, many of the spaces are rooms within the basement and often have open structures without entrance doors. The buildings reveal the design of the building itself. When you look inside, steel framed structure, stairs, and floors with darker

colors—that have a muted saturation and brightness—are exposed intact. The interior is far from being calm, cozy, warm or comforting. The outer walls are only gray with no hint of energy from use of color. It is a concrete forest that presents a generally dark and monotonous appearance. The building materials have numbers of old, corroded marks as well as small and big cracks due to oxidation from being exposed to vibration and heat from the factories around them. In most cases, the construction material of the walls are exposed and openings like windows and doors are fitted with glass, or the walls are completed by adding stones, tile mortar or metal plates on the wall component materials.

When there was a company like Pangrim, there were a lot of people and the streets were crowded all day and night. However, in 2000s the business slowed down and now the town is bankrupt. Try visiting here at night and see the pubs. When the businesses did well before, all the pubs were busy. People came to drink even though it cost a lot, but now the pubs are dying because people here don't have money. They don't drink. In the past they often ordered coffee from a coffee shop, but now they just make their own coffee...Now people don't rent the spaces even though the monthly rent is cheap. So the artists have begun to take over the space.

A keysmith on Mullae 4-ga

The small steel store area, with Mullae 3-ga as center, was not connected to the development trends and speeds due to complicated land ownership of small companies and manufacturers' locational specific advantage from being around the city. Ironically, this situation allowed the spatial and economic conditions for artists to gather. The businesses on the 2nd and 3rd floors or the basement of the steel store buildings were moved to the

outskirts of Seoul by movement measures of the government in 1990s, and the spaces remained empty. Although the businesses on the first floor are still active, the 2nd and 3rd floor and the basement were unoccupied, which provided stable workspaces for artists whose incomes are precarious.

> "Practically, there are not many artists who move in here and solely focus on creation. They often have two jobs…That way they can make a living, and in the day time there are almost no artists (because they have to make money)... Some renowned artists can concentrate (on creation), but even I maintain my living by tutoring or something. There are some artists (who can make income only with art). But practically there are not many. In my case I am finally opening a solo exhibition…But I don't know. Practically even if you do have a solo exhibition, it is really difficult to sell all the work."
>
> Artist B

The statement of artist B who moved to Mullae-dong to produce work, exemplifies the economic environment of artists. After all, the expensive rent of Seoul can't provide the room to work for artists who hardly earn a fixed income. This is the reason why artists have gathered in the Mullae-dong steel store area, where rent is cheaper than other parts of Seoul. The site, formed amongst an industrial background, the Mullae Arts Village is where artists of various fields gather (visual artists, painters, sculptors, photographers, documentarians, and designers, as well as performance artists, dancers, musicians, and classical Korean musicians. Here, they consistently produce art and other cultural events. According to the Urban Society & Art Research Center, there were at least 7 to 8 independent art and cultural events per year by the artists since the mid-2000s.

As artists began to gather, interest began to spread and led to an

explosive increase in media reports on Mullae-dong. The social interest caused by the media coverage seems to have been continuously increasing since the mid-2000s when the artists began to gather, and the coverage is most concentrated in the autumn because cultural events are concentrated during this season.

Ⅳ. Critical Situation in Mullae-dong

1. Illusion of Public or Alternative (Isolated/Forced Out Individuals)

The roars of the day from steel factories and the silence after sunset are important components of the Mullae-dong landscape. Because most buildings were built in the 1960s and 1970s, the environmental conditions are not ideal. The heating does not work well in the winter, and iron powder from steel factories cover every alley with a smoky smell. Many artists feel uncomfortable in this environment.

The spatial character of Mullae Arts Village is being violated by a biased view of society, forceful attempting to bind two into one. The absence of reflection on the various activities and conflicts in it adds to the situation. Some artists from the earlier phases even testify that they lost their freewheelingness because of excessive attention from the outside and the public gaze.

> You know artists here are mostly not doing well economically. They need to receive funding. You can only approach it in that way if you want to get funding. If you don't like such things, you make art with others like yourself. And still, like I told you before young artists think 'I need to do something'

and actually don't act at all. Public art needs to follow public art trends, so most artists' thoughts are excluded. The more I try to express my idea, the harder it gets to reach an agreement. I also had to cater to the factory owners eventually (when participating in public art projects). Actually they don't say much. You have to work along with the situation, guessing their intention, and you eventually have to eliminate all your ideas and be simple. At last it went like that.

Artist N

Mullae-dong based artists generally have particular style of works that they are generally renowned for. A lot of works adapt to the environmental character of the semi-industrial area of steel and welding. Nevertheless, knowing this is not enough to understand the various artworks created in Mullae-dong. Whether it is for the delivery of funds (which is just showing off) or bolstering the views of the media (that aims to promote trends), the 'combination and elements of the Mullae-cong style' anticipated by the outside world has greatly influenced the minds of the artists creating artworks. It is a fact that many artworks produced in the early phase of the Arts Village naturally reflected the environmental factors of the industrial area, but we cannot overlook that quite large parts were produced artificially. Although public art is more invigorated in this area than others, there are too many work requests allocated by superior powers in the name of public art, therefore a growing number of artists feel limited in their individual works. Furthermore, artists who concentrate on their own works are often excluded from the opportunity for various work commissions.

At the beginning, young artists who could not make their living solely with art gathered in Mullae-dong, searching for cheap spaces to create, but now the situation has changed.

It was about 2007 when I decided to come to Mullae-dong. When I looked up some information about Mullae-dong, I found that artists had made something of a community there. I also heard that perhaps because people had already began to converge there that the rent was increasing little by little. When I went to look for a room for myself, a space smaller than 10 pyeong was about 200,000 or 250,000 won. In 2009, the rent doubled - that much in only 2 years. In a space as big as the studio I found before was now over 500,000 won. In a situation where rent costs over 500,000 won how can you manage to live with no other work?

Artist H

There is no more exciting expectancy even in the media that artists converge in Mullae-dong, that quite many already converged and more would gather in the future. Due to rising rent and excessive speculation as Arts Village is formed, now it reached the situation that sustainable future of the Village is uncertain. Many artists are putting their studios or exhibition spaces on sale or altering its use into profit businesses such as restaurant or cafe. Such case is predicted to increase in the future. Like this, current Mullae-dong became the 'expensive' region that is economically burdening with intense oppressive/normative restrictions for individual artists.

2. Distorted Mullae-dong Frame (Symbol)

One remarkable thing is that compared to other topics there is an extraordinary amount of media coverage on the culture policy regarding the Seoul Art Factory and many announcements for cultural economic projects. When researching the media coverage on Mullae Arts Village in more detail, one can find hints of what people socially expect. Beginning

from early 2008, media coverage on cultural economics and cultural city remodeling showed expectations of improving the image of the city and creating added value through culture. This anticipation can be read in articles like 'Seoul Being Reformed as Luxury City in the New Skin of Culture' (Newsis), 'Culturenomics: When Culture and Economy Blend' (Kyunghyang Shinmun), and 'Mullae-dong, the Front Line of Urban Revitalization' (Culture News).

Following the media coverage on the cultural policies of Seoul, the media converage on the issue of granting permission for apartment construction in semi-industrial districts flooded in. Such reports occurred particularly more when the Seoul City Council passed the revised urban planning ordinance that permitted apartment construction in semi-industrial districts. In a similar context, media reports such as 'The Scent of Culture Raises Property Value' (The Herald Business) and 'Connecting Yeongdeungpo Time Square and Mullae Steel Street Creates Culture and Shopping Belt' (The Munhwa Ilbo) reflected the anticipation of the rise of property value through culture. And such articles convinced the city government and local residents to expect the capitalist development based on the deployment of supply in the steel store area. In fact, according to the study of the Urban Society & Art Research Center, most officials in city government and local residents near Mullae-dong formed the public opinion of approving the overall redevelopment of the steel store district, including Mullae Arts Village.

This flow of media coverage implies the standardization and symbolization of contemporary locational conditions and how these facilities should function in order to suit Seoul's urban space. Reports like 'Art Factory on the Site of a Steel Factory' (Focus News) fundamentally instill the idea that the manufacturing district like the steel store area is

'worn out,' while promoting the hope for this place to become like Soho and Bronx of New York, or Hongik University, Samcheong-dong, and Cheongdam-dong of Seoul.

The power of the press that forms these social implications and the substantial symbolic system through which text plays the role of assigning an image to a place, harnesses practical power from society. The articles introducing Mullae Arts Village also tend to focus on constructing such images (distortions) and symbols, rather than finding the essence of Mullae-dong. The text produced by experts or intellectuals under symbolic systems carries great social impact and prevails as strong references for people; thereby resulting in forceful a designation of order through existing society and producing a form of structural power for actualization. How plausible do the spatial images seem in 'Brooklyn of Korea, Mullae Arts Village is Catching Eyes' (The Herald Business) and 'From Iron Factory Street to Montmartre of Korea' (The Seoul Shinmun)? Producing the image of Mullae-dong and the spreading of stereotype instills a fantasy and distorts images of Mullae-dong. Furthermore, as its structural formation that is based on these images is actualized, its spatial specificity is distorted even more.

Artists are also finding ways to resist the fact that outside views are influencing Mullae-dong in a distorted direction. Mullae-dong of an earlier phase seems to be a space with creative potential and possibility due to the inflow of artists and its coexistence with steel factories. However, as the result of the overly rapid spreading of its over determined symbolic image along with symbolic texts about Mullae-dong, practical administrative plans on this area have flooded in without any consultation or discussion with the artists. The problem is not the plan itself, but that it was not created with enough concern and discussion. The plans that do not possess

general understandings of the Arts Village have consequently brought distorted activities and an absurd illusion of the place. It is a serious problem because it does not only lead to disappointment, but also deprives the Village of its creative potential while excluding artists from the space.

3. Conflict and Boundary (Residents, Workers, Artists)

There is a problematic situation the artists of the Arts Village often experience. Big and small conflicts between the industry laborers and the artists are intensifying. As they are settling in the town, artists are encountering big and small disputes, conflict, and lack of communication with the local residents and laborers. In the background of this conflict is the fact that the noisy environment with its continuously running machines, sensitize the people and make them nervous. For industrial workers who endure intense labor to a make living, an artist's suggestion for collaborating is not favorable at all.

> Why would I do that when I'm so busy making a living?
> For what would I spare my time in thinking? People here are all so busy maintaining their living.
>
> Factory Owner A

> The factory owners don't like the artists because of the rent increases and the hoards of people who come to take photos. They are also tenants. I would like to do something with them or commission works from them, but I cannot randomly propose things. We cannot easily overcome this generational age gap. When I actually meet with them, it feels like we have different starting points in attitude, like they think we are educated and

they are not, being merely laborers. At times I can't understand why they would talk like that, and I think it will take quite awhile to narrow this gap. I will not be able to do it. If you're in your twenties or thirties, you won't be able to do it unless you're really humorous and friendly. On the other hand, artists in late forties or fifties do well with them. The factory owners seem to like drinking and talking. But I can't drink well.

In fact, now Mullae-dong is not in the mood of a 'let's do something.' I think we've hurt each other. The factory owners hurt us easily, and the artists are hurt a lot. I produced a sign project (which was a public art project), and I wanted to ask others what kind of experiences they had. But most were like 'just do what you have to do,' or 'just do it on your own.'

Artist N

It is not only the local residents or industrial laborers who find themselves in this situation. It is well known that a strong network has been centrally formed by organizations settling in Mullae-dong for a long time. Many artists are directly and indirectly experiencing and complaining about this particular power that is activated on the network. This was around the year of 2010. Now, Mullae-dong is changing rapidly. In the early phase, artists gathered in Mullae-dong because the rent was cheap compared to other nearby areas. Additionally, it was easier to find industrial materials that were harder to find in other ordinary stores, and it was free of restrictions on noise production - but now it has lost these motors of the past. The rent has risen sharply, and many problems raised from the coexistence with industrial workers remain unresolved. Mullae-dong is becoming like other areas where gentrification has occurred. There have been many artists who are interested in Mullae-dong itself, but now more economically established artists are coming to the area in to concentrate on

making their works.

Ⅴ. Artistic Material of 'Mullae-dong': Extension of Experience

1. Mullae-dong Experience as Artistic Material and the Clue for Aesthetic Extension

Until now, I have critically highlighted the situation of Mullae-dong as a concrete case study to discuss artistic material. Now, through this last chapter I will provide cases from personal experience that can be examined aesthetically. This case begins from the surprising story I heard from an artist during the research.

A fire started in the business across his studio, and it spread to his space. Most of the property of the victim (the artist), such as artworks and his laptop were damaged by the fire or water. When reporting to the police and preparing a lawsuit against the business where the fire started, the police told the artist that "the fire did begin from that business, but no specific cause was found.' Thus the situation could not be clearly ascertained whether it was caused by old electric wiring or other factors.

He said he could not receive compensation even though he took legal action, because the cause could not be clarified. All six businesses in the building, including where the fire first began, were insisting that they were the victims.

In this incident of fire, many factors are complexly involved, including the conflicts between victims, concerns/indifference of people near the accident area, the properties lost in the fire, emotional wounds of the victims, and the situation that all these circumstances are consumed as

sensational gossip.

While my various experiences in Mullae-dong were the strong motives for this research, there was one important, particular 'empirical experience.' This experience deeply influenced my perspective regarding the situation around the incident of the fire. The record of my private experiences that are introduced under the title 'Memory of a Researcher' involves the process of leasing and eviction in Mullae-dong.

'Memory of a Researcher' explores the foundation of aesthetic experience as a motivation to fundamentally perceive everything anew.

Earlier, I have stated that experience as artistic material is the sum of ordinary experience that is aesthetically organized. In other words, aesthetic organization, to express this roughly, is the process of forming connections between the nonlinear senses into a coherent mass of spirit through reasoning. This mass is experience elevated into 'artistic material,' waiting for the hands of the artist. When this aesthetic mass becomes artistic material, it forms another 'foundation/possibility' of an artwork, open for infinite potential, requiring organization and adjustment.

2. Mullae-dong Memory: Memory of a Researcher

For past years, I have visited Mullae-dong countless time. And yet I only perceived Mullae-dong as a region with exhibition spaces. One day, I read in the newspaper that many artists were gathering in Mullae-dong, Yeongdeungpo-gu, and spreading diverse activities. In the article, Mullae-dong was appropriately renamed Arts Village or Art Industry. The day after I saw this notice for rent on the internet, I travelled to Mullae-dong to sign the interim contract.

Perhaps because I had my own exhibition space and I was a curator, I began to win contests. Perhaps because I had an exhibition space I could

start exchanges with the artists. I also tried to get along with industrial workers near the studio.

I still remember one factory owner's questions as I spent time in Mullae-dong: 'Why would you ever be interested in art?' He did not even look at the person he asked the question to. He was grinding a piece of iron and cutting it into accurate portions. He did not answer when I asked what he was doing. His attitude seemed to say 'why would you want to know?' I did not give up but persistently asked He finally answered, saying that I did not have to be interested, because life is just hard. I did not say anything. One store owner who was probably drunk even cursed at me. He was complaining that too many people like me came in and made the town abnormal, and that people drew weird paintings and took pictures. It was difficult to ask questions. I just quit, avoiding the frequent curses.

As I went about the town, I often said hello to the owner of the billiard hall. He asked me for 10,000 won every month to be able to use the water in the bathroom, which I did not even use. But I gave the money every month. At times, I went in to say hello or asked if he had a favorite restaurant to order takeout. One day, when I went in to pick up a parcel that was mistakenly delivered there, they were having a small drinking party. Naturally, I joined them. After drinking a couple bottles of soju, I exchanged phone numbers with the business owners there. The billiard hall owner told me to come back often. But that was it. Everybody was too busy with their own work. When I called them, they did not pick nor call back.

There was probably no room for me between their relationship (which was probably already established for a long time). They might have not wanted to be friends with this young man with mysterious agendas. For people who labor in factories, breathing iron powder and dust, and

sweating even in winter, I must have seemed to be doing a trivial and meaningless job.

I heard that the building owner did not pay the mortgage and the building was its collateral. It was 3 months after the building was put up for auction. It was in litigation for one year. I found out this shocking news from the vivid prints in the mail from court registry office. It said to secure a fixed date confirmation (on the lease agreement) and request for the ownership (of the building). And it said that the faster I requested, the faster I would be given priority in compensation. There were six businesses in the building, and I made the request as the 6th. It was clear that I would not receive my deposit. I called the real estate agent and argued why he did not let me know of this situation in advance. He said I should not be worried because the building owner would pay the mortgage. He tried to calm me down saying he had enough money for it. Then I started asking other people and consulted with other real estate agents, too. I realized that I proceeded with the contract without knowing the very basic process of real estate contracts. To save a little money, I didn't make an official contract through a real estate agent. Instead, I ended up dealing directly with the building owner and the real estate agent merely wrote a contract form with standing surety. Direct transactions were occurring as often as artists were beginning to gather and open up studios. By this time, the real estate agent commission was 150,000 won, but he said there would be no problem if he wrote contract and I only paid 50,000 won.

I tried hard to understand what I did not know, what I proceeded with and what has happened to me; I could only surmise that I was deceived by the artist who rented the space before me, and the real estate agent. The artist who rented the space before was also struggling to receive the deposit because there was no tenant to move in afterwards. The building owner

was refusing to return the deposit until the next tenant moved in, and the building owner and original tenant were not even done with the monthly rent. Practically, the artist was trying to escape, neglecting the space and shifting the burden to the next tenant. I moved into that place by myself. Calming myself down, I carefully studied the lease contract. I also searched real estate laws. I discovered information that the damage could be protected if it was caused by a contract that did not abide by the duty of notifying an existing loan. I argued. Arguing over and over, I called the building owner and the real estate agent almost every day. The artist who moved out changed their phone number, and there was no way to find the number.

When I think back, the monthly rent of 400,000 won was in fact too expensive and suspicious, because it was not a space that was tolerable for long. Along with the bugs that kept appearing or flying around, I could feel the dust of the iron powder only after being there for a little while—as well as feeling the shadiness and the dampness. Above the ceiling, the insistent noise of hammering from the factory did not cease. I then realized that it was unimaginable to be able produce an artwork in that space. I could not suppress my anger, thinking that the artist who was here before lied to me.

When I thought that far, I wanted to escape from the space in any way. Since the building was being put up for the auction, I tried to claim contract cancellation and pass the space over to another tenant. The real estate agent and building owner seemed embarrassed, but after my relentless demands we provisionally agreed to find another tenant. Since then, I have not been able to sleep and have become nervous. Before long, I heard that some musicians were moving in. They completed a provisional contract with the building owner (even before I, the present tenant, knew about it). They looked into the space by themselves and decided to move

in. They opened the space with their key and saw my studio, even though I had not yet given in my key. I did not want to think much and just wanted to finish everything. Right after the contract ended, I left the space as if I were running away.

Blaming myself that it was my fault, I erased the memories of Mullae-dong.

One day, I heard of the incident of the fire at an artist studio in Mullae-dong.

3. Mullae-dong Experience: Case Record of an Artist

A fire occurred in Mullae Arts Village, where an old one-story building stood. Artist A said the fire started from the business across his studio and spread to his space, causing large amounts of damage. He lost most of his property such as artwork and a laptop.

_Details of the Accident

The outline of the event is as follows. On June 19th, 2015, around 16:30, a fire (its cause still unknown) started in the attic of the second floor of Business OOO located at 00-00, Mullae-dong 3-ga, Yeongdeungpo-gu, Seoul. The property in the factory and studio, run by six people, including the business owner A, sustained an unknown amount of damage because of the fire. The fire was extinguished at around 16:49. According to the record of statement, an employee of OOO and his co-worker carried materials bought the day before to the factory, locked the gate, and left to move a car back to the parking lot. About 20 minutes later, he received a phone call from a worker of the neighboring business that the factory was on fire.

When he arrived at the factory, the fire had spread over the roof with black smoke, and a fire truck has just arrived.

_Cause of the fire is unknown and six businesses are victims

Although it was just one building, the damage spread throughout five units, owned by four people, used by six businesses since fire-fighting partitions are not properly installed. The building was not insured against fire. Gas equipment was not installed at the point source of ignition, and visitor access was restricted at the time of the fire since the factory gate was locked. Therefore, there was no possibility of arson. Although traces of a short-circuit was found on the incoming power cable inside the wall near the fire, it was seemingly caused by the melting of the wire from the outside fire. There were no significant finds in electrical outlets and electric wirings of appliances. A refrigerator, electric fan, ventilator motor, wall-mounted air conditioner, and fluorescent light were found burned, but they were not suspected sources of the fire. Consequently, the fire department could not find any specific cause of the fire, which remains unknown.

*Supplementary Information on the Scene (Referenced in the public information from the identification report)

Location Photo: Space of Mullae-dong where fire started.

1> Located in an area populated by small-scale factories, the site of the fire is a one-story building that Businesses 1~6 occupy. The building has an attic, and this is where the fire began to spread to other units.

2> Business 2 is partitioned by wall structures. When looking in from

the entrance, the interior of the left side leads to the back of the building and the interior of the right side is partitioned by walls around its center. The interiors of the left and right are not damaged.

3> At the front right of Business 2, a ladder to the attic is installed. The roof of the attic was exposed because of the fire. It is now covered by waterproof cloth.

4> The floor inside the attic is not damaged, and the damage reaches to the middle of the attic. The angle where Business 1 and a bordering wall meet is more transformed and discolored compared to the angle towards the ladder.

5> The interior structure of Business 1 is in the shape of two rectangles intersecting. Inside the first floor, machines near the ladder are partially damaged by the objects that were on fire that fell through the ladder, and the attic that people used as a rest area is greatly damaged with an opened roof.

6> The attic that Business 1 used as a rest area is 6.6㎡ in size, and an air conditioner, bed, TV, refrigerator, and cabinet were installed. On the floor, fallen pieces of the roof, wall and furniture were burned and damaged.

7> The outdoor fan and wiring of the air conditioner installed above the roof were damaged by fire. Around the roof on the upper left corner of the refrigerator, the trace of a short circuit was found in the damaged air conditioner wiring.

8> On the left floor of the rest area entrance, a burned mattress was identified with the fallen roof structure above it. Next to the rest area inside the attic, the interior and roof of Business 1's storage were damaged due to the heat from the rest area fire.

9> Inside Business 4, 5, and 6, the roofs were partially damaged, with no specific relation to the fire.

10> Excavation and examination of the interior of Business 1's attic.

A) An electric floor heating panel installed in the attic floor is extremely damaged, traces of light fixtures were identifiable. The mattress and cabinet at the entrance was extremely damaged, but was not a culprit of the fire.

B) When looking towards the refrigerator from the mattress, an iron frame was installed for a ventilator on the upper left corner of the refrigerator, but now it is lost because of the fire. The electric fan, TV, and ventilator motor are identified on the floor in front of the refrigerator, but they were found to not be culprits of the fire.

C) An indoor air conditioner, motor, heater, and refrigerator were extremely damaged, but not culprits of the fire.

D) When looking towards the refrigerator from the mattress, multiple electrical outlets were found in the middle of the right border wall, but were also found to be not related to the starting of the fire.

*Supplementary Information on the Damage (Referenced in the confirmation application of the fire)

Business 1: The factory is half burned (Amount of damage unknown)

Business 2: About 500 molds are damaged. Properties like electric appliances and fax machines are damaged. Roof of the factory is burned. (Amount of damage unknown)

Business 3: Window frames, shutters, and measuring equipment are damaged. Wall is blackened. Business lost due to the fire. (Amount of damage unknown)

Business 4: Needs to fix equipment including shelf, milling machine, drilling machine, and bench-press. Damage of tools, raw materials, and appliances. (Amount of damage unknown)

Business 5: Six computers, computer-related parts, and tools are damaged. Appliances including refrigerator, water heater, and bicycle are damaged. Needs expenses for interior repair. (Amount of damage unknown)

Business 6: Roof of the store is damaged. Electronic devices and production equipment is damaged. Windows are damaged. Needs expenses for interior repairs. (Amount of damage unknown)

Ⅵ. Conclusion

From the beginning of this research activity, I have been captivated by this statement from Adorno.

> "it [material] is everything that artists encounter about which they must make a decision."
>
> Theodor Adorno, *Aesthetic Theory*

Everything that artists encounter, await their decisions. Adorno's radical statement on artistic material was an essential motive for me to broaden the scope of what defined artistic material from being a merely materialistic foundation to the 'experience' of an agent. Another important 'experience' for me was in exploring the 'extension of experience' as artistic material as influenced by Dewey's experimental school of thought.

I discovered that the exhibitions of Mullae-dong in the past concentrated on 'spatial' circumstances or the specificity of 'Mullae-dong.' Firstly, I perceived that artists who perform their artistic practices in Mullae-dong generally choose industrial materials for their artworks

because the atmosphere of the space that the artists try to express in their artworks has filtered into their hearts. These materials are more commonly found in installation works, because installation artists are more sensitive about the space where their materials are actualized and exhibited compared to the artists in other fields. This is relevant with works produced in 'Mullae-dong' because the space where the work is presented is at an open studio or where the space is left as-is. However, it had clear limits in the examination of everything and all the feelings that approach artists in 'Mullae-dong.'

This research has modified and concentrated its basis for exploring the way an artist forms a relation with a particular region through the medium of artistic materials. Selecting 'Mullae-dong' as a case study area was not irrelevant with my actual background. While there are quite a few studies that analyze and review the circumstance and fruits of Mullae Arts Village, it was not easy to distinguish and examine elements of boosterism in 'Mullae-dong as alternative art space.'

Paradoxically, this difficulty provoked me to reconsider the existing unilateral bias on Mullae-dong exhibitions. Furthermore, it motivated me to research the mechanism where the memory of a specific area is shared, narrated, and put into an artwork through various directions and methods. The fundamental condition of this mechanism is identified as artistic material that exists as the possibility of artworks; and ultimately, what is suggested in this research—the experience of an agent who encounters a problem situation that cannot be resolved or controlled—is the artistic material that enables a sharing and narration of memory in a specific area.

At the very beginning, my interest in the incident of the fire was aroused by mere curiosity. My direction shifted towards the critical opinion that

'the cause of the fire' was not an important matter. Through such a critical mind I came to realize what was truly important in the experience of the accident was that 'the situation an individual confronts in an accident is never settled.'

Therefore, the spatial specificity of 'Mullae-dong' was also reduced to being subsidiary meaning/factor. The interest of the research was modified into the experience of an agent who was standing by himself in the middle of an accident—the accident in Mullae-dong. Although this is clearly the special experience of one individual, this can occur everyday in the dimension of an essential context of the experience of an agent encountering an accident. From now on, if an exhibition can be based off this research, it will present the process and result where an artist interprets and represents the event in their own ways. For this, I would only revise, supplement, and provide 'information on the scene' and 'information on the damage,' excluding the layer that 'the accident occurred and it is not being settled,' which is the point that demands attention. It is because I fear that my subjective judgment would be a factor that would constrain one's creation.

The research examines that an event and experience emerges as the possibility of artistic material in the process where the memory in a specific region is shared and narrated through the experience, while the narrow context of 'region' becomes subsidiary. In this process, the context of 'region' becomes subsidiary because of the new situation—there are victims from the fire but a culprit cannot be identified. This was the point of focus for its potential in being shared universally (an event/situation like this can occur anywhere besides Mullae-dong). Through this, I believe I capture and propose a significant moment/case where an ordinary experience becomes an aesthetic experience.

Every misinterpretation is the other side of comprehension. Some intensely reasoned misinterpretation yet can become a group of new comprehensions, where each one is individually alive and vibrant.

Bibliography

Book

Adorno, T. W. (1970). *Aesthetic Theory*. trans. Hong Seung Yong. Seoul: Moonji Publishing, 1994.

Baudelaire, C. P. (1975). *The Painter of Modern Life*. Translated by Hyeyong Jeong. Seoul: Eunhaengnamu Publishing, 2014.

Burger, Peter (1974). *Theory of the Avant-garde*. Translated by Sungman Choi. Seoul: Communication Books, 2009.

Cho, Sunghwan, *The Birth of Homo Artis: Sensible revolution and capability of artistic evolution in the age of cognitive capitalism*. Seoul: Galmuri, 2015.

Chung, Yeonshim. *Installation Art in/and Contemporary Space*. Seoul: A&C, 2014.

Dewey, John(1972). *Art as Experience*. Translated by Chulhong Park. Paju: Nanam Publishing House, 2016.

Eagleton, Terry(1990). *The Ideology of the Aesthetic*. Translated by Daewon Bang. Seoul: Hansin Munhwasa, 1995.

Foster, Hal (1996). *The Return of the Real*. Translated by Yeongwook Lee and Yunhee Choi. Busan: Kyungsung University Press, 2012.

Gombrich, E. H.(1950). *The Story of Art*. Translated by Paik Seungil, Lee Jongseung. Seoul: Yekyong, 2003.

Heidegger, Martin (1977). *Off the Beaten Track*. Translated by Sanghee Shin. Paju: Nanam Publishing House, 2008.

Kim, Sanghwan. *Metaphysical Reflection for Artists*. Seoul: Minumsa, 1999.

Kim, Sanghwan. *Philosophy in the Age of Deconstruction*. Seoul: Moonji Publishing, 1998.

Kim, Uchang. *Exploring Aesthetic Reason*. Seoul: Sol, 1997.

Lee, Jungwoo. *Every Face of the World: Reason of Modern Painting*. Paju: Hangilsa, 2007.

Lefebvre, Henri (1947). *Everyday Life in the Modern World*. Translated by JungJa Park. Seoul: Guiparang, 2005.

Nochlin, Linda(1972). *Realism*. Translated by Wonsun Kwon. Paju: Mijinsa, 1997.

Park Yeemun, *Art Philosophy*, Seoul: Madas Books. 2016.

Read, Herbert (1984). *Meaning of Art*. Translated by Yongsook Park. Seoul: Moonye Publishing, 2007.

Shin, Donghyuk. *A Study on Public Art in Mullae Art Village*. Seoul: Yeongdeungpo-gu Office.

Shin, Donghyuk and others. *Catalogue of "Mullae's Language."* Seoul: Seoul Foundation for Arts and Culture, 2016.

Yang, Hyosil. *Imagination against Power, the Chronicle of Cultural Movement*. Seoul: Window of Times, 2016.

Yoon, Nanji. *Discourses in Art after Modernism*. Seoul: Noonbit, 2007.

Thesis

An, Jiun. "Local Culture as Arts Art Village An Exploratory Study - Focusing on the Perspective of Community Business." *Korean Association of Arts Management* 26 (2013).

Cho, Kwangho. *A study on Regeneration and Revitalization of Old Downtown through Culture*. Seoul: Korean Culture and Tourism Institute, 2013.

Choi, Hyejin. "A Study on the Art Movement as Cultural Practices: Focusing on the Case of Mullae Arts Village." *Master's thesis*, Hankuk University of Foreign Studies, 2016.

Choi, Zhiin. "A Study of Art and Culture Centred Urban Regeneration."

Master's thesis, Dongduk Women's University, 2016.

Chung, Heesun. "Revitalizing Urban Space and Cultivating Its Creativity by Culture and Arts." *The Geographical Journal of Korea* 45, no. 3 (2011).

Jo, Eunbi. "Cultural Politics of Mullae-dong Artists' Colony in Seoul Urban Space." *Master's thesis*. Yonsei University, 2011.

Jung, Sola. "A Study on M. Merleau-Ponty's Theory of Art: Creating and Experiencing Art Works Based on Perceptions of the Body." *PhD diss*. Ewha Women's University, 2015.

Kang, Anna. "A Study on the Visual Art Policy for the Artist Residence Program." *Master's thesis*, Dongduk Women's University, 2009.

Kim, Dajung. "A Study on the Practical Character of Everyday Experience in Postmodernism Art." *Master's thesis*, Korea University, 2014.

Kim, Jaehee. "Art as a Life." *Master's thesis*, Ewha Women's University, 2001.

Kim, Jieun. "Study on Example of Art Space Based on Community: Focus on relation between region and art." *Master's thesis*, Kyonggi University, 2013.

Kim, Younjin. "Formative Process of Artists' Village as a Place: Case Study of Munrae-dong Yeoungdeungpo-gu." *PhD diss*. Seoul National University, 2010.

Shin, Chunghoon. "Art in the Post-Minjung Era : Urbanism, Public Art, and Spatial Politics." *Journal of Korean Modern & Contemporary Art History* (2009).

Yoon, Jihwan. "A Study on the Production of Urban Space and Appropriation Activity: The Case of Mullae Art Village in Seoul." *Journal of the Korean Geographical Society* 46, no. 2 (2011).

헤테로토피아(Heterotopia) 공간을 구현하는 현대미술 분석
– Mirror-Glass Architecture를 중심으로

이경미

| 차 례 |

Ⅰ. 들어가는 말

Ⅱ. 푸코의 공간 이론과 헤테로토피아
1. '배치(emplacement)'로서의 공간
2. '다름(otherness)'의 공간
3. 현대 건축과 도시 이론에의 영향

Ⅲ. 헤테로토피아 공간 특성 분석
1. 열림과 닫힘의 매커니즘
2. 양립불가능한 복수의 공간, 복수의 배치
3. 거울 효과(Mirroring role)와 주체의 인식

Ⅳ. 헤테로토피아 관점에서 본 설치작품 분석
1. 댄 그레이엄 (Dan Graham)
2. 모니카 본비치니 (Monika Bonvicini)
3. 발리 엑스포트 (VALIE EXPORT)

Ⅴ. 나가는 글

참고문헌

도판

Ⅰ. 들어가는 말

스펙터클한 효과와 관람자의 감각을 이용한 즉각적인 반응의 극대화, 그리고 작업이 위치한 환경과의 관계에 대한 인식이 무엇보다도 중요해지는 현대미술에서 공간은 논쟁적인 주제이다. 이는 1960년대 미니멀리즘 이후 미술이 스스로의 자율성(완결성)을 부정하고, 공간과 관계를 맺으며 의미와 규모의 면에서 변모하고 있다는 점에서 확인할 수 있다. "공간"은 미니멀리즘의 연극성을 위한 무대였다가 제도비평을 위한 소재로 탈바꿈하였고, 작업을 제작하는 스튜디오(작업실)거나 작업에 의미를 더하는 특정적인 장소, 대지의 너른 자연을 배경으로 설치되는 '건축적인 조각(Architectural Sculpture)' 그리고 관람자와 유기적인 관계를 맺으며 작품 그 자체가 되었다. 오늘날은 거대한 규모와 최첨단 기술을 통해 "건축적 공간"을 실내 · 외에 구현하고, 과학적인 기술을 이용하여 전시장 안에 태양, 안개, 이끼 등 자연의 현상을 유사하게 재현하거나 스크린을 아예 공간 자체로 통째로 바꿔 프로젝션하기도 한다. 그리하여 점차 관람자의 참여를 통해 공간을 경험하는 방식의 작업이 중요해지는 것을 쉽게 목도할 수 있다.[1] 이제 작품은 작품 내의 세계가 아니라 캔버스나 모니터, 설치물을 감상하는 관객의 세계로 확장되었다. 이 불특정의 관객들은 대다수 후기자본주의 사회의 도시에 거주하는 "퍼블릭(public)"이며, 그들의 공간경험이 작품을 주요 축을 이룬다.

본 연구는 공간론에 대한 조사 및 연구를 통해 도시공간의 경험을

1) 공간을 중심으로 경험을 제공하는 이러한 오늘날 미술에 대하여 후기자본주의 하에서 발생한 '체험경제'라는 경제학 용어를 끌어들이는 논지가 있다. 하버드비즈니스 스쿨에서 1999년 출간한 책에서는 상품->서비스->경험으로 변화되는 양상을 미술에도 적용하여 설명하였다. ; B. 조지프 파인, 제인스 길모어, 『체험의 경제학』, 21세기북스, 2010

구현하는 설치작품 사례를 분석할 목적으로 기획되었다. 최종적으로 본고에서 분석대상은 연구자가 실제로 경험한 바 있는 댄 그레이엄(Dan Graham)의 설치작품[도판1, 2]과 같이 거울이나 유리 재료로 제작된 파빌리온(Pavilion)이나 큐브 형태의 설치작품으로 한정시켜 논의를 진행하고자 한다.[2] 본 연구에서 다루고 있는 그레이엄의 파빌리온 프로젝트와 모니카 본비치니(Monika Bonvicini), 그리고 발리 엑스포트(VALIE EXPORT)의 설치작품들은 공통적으로 거울이나 유리와 같이 반영성과 투명성을 지닌 재료를 사용하여 모더니즘 건축의 심플한 형태를 구현하고 있다. 또한 관람자가 들어갈 만 한 신체 크기 이상의 규모로 제작되고, 공간의 출입을 직간접적으로 드러내면서 공간의 내 · 외부를 모두 경험할 수 있도록 개·폐의 기능을 지니고 있다. 이러한 특징들은 모두 "건축적"이라 여겨질 만한 것들로, 여기에서 다른 설치작품과는 차별화되는 지점이 생겨난다. 현대 도시 건축에 대한 이해를 바탕으로, 모두 도시라는 공간이 지닌 사회적 맥락을 짚는 동시에 기존의 체계를 중지시키거나 그 사이에서 갈등을 유발시키는 "다른" 공간을 구현하고자 한다. 따라서 본 연구는 연구자가 '거울-유리 건축(Glass-Mirror Architecture)'이라고 명명한 이러한 "건축적 공간"을 구현하는 작품이 갖는 의미를 도출함으로써, 오늘날 현대미술 설치작품의 공간에 대한 이해의 실마리를 얻고자 한다. 그리고 이 공

2) 본 연구가 분석 대상을 공공미술로 특정하지 않았음에도 불구하고 대표적인 사례로 야외설치작업들이 선정되었다. 따라서 공공미술의 관점에 대한 후속연구가 필요할 것으로 보인다. 한편 파빌리온 형태의 설치작업 양상은 1960년대 후반 카셀도큐멘타가 시작된 이래 급증하게 되었고, 1980년대 초, 궁궐과 공원 및 정원 주위에 동시대 예술작품을 위한 커다란 전시들이 급증하였다. 한편 건축과 디자인 관련 전시 및 프로그램이 등장하고, 도시 공간 내에서도 건축적 스케일의 작업 및 건축가 및 디자이너들과의 협업이 돋보이는 작업들이 속속 등장하면서, 파빌리온 등의 작품유형은 더욱더 자주 선보이게 된다. 이는 본고에서 살펴보게 될 공간에 대한 새로운 인식과 더불어, 1970년대 모더니스트 건축가와 도시계획자들 사이에서는 역사적인 복원과 유형학적 모델에 대한 관심이 급증하는 흐름과도 무관하지 않다.

간에 대한 유용한 분석 도구로서, 푸코의 공간에 대한 논의를 빌려오고자 한다.

주지하는 바와 같이, 미셸 푸코(Michel Foucault, 1926-1984)는 각 시대와 문화가 지닌 독특한 사유의 틀을 밝혀내고자 했고, 이 지식과 권력의 장에서 자유롭지 못한 주체를 살필 수 있는 하나의 틀로 공간을 바라보았다. 그의 공간 인식은 감시와 통제의 시각적 방식을 통해 주체와 객체의 시스템을 폭로하였고, 심리 · 사회학적 관점을 바탕으로 한 미술작품 분석에 적용되었다. 그러나 본 연구에서 주목하고자 하는 푸코의 개념은 그의 기존 논리에 상충하는 공간인 '헤테로토피아(heterotopia)'이다. 이 개념은 권력에 의한 사회적 규범과 논리의 장에서 벗어난 공간이며 "주어진 사회 공간에서 발견되지만 다른 공간들과는 그 기능이 상이하거나 심지어 정반대인 독특한 공간"이다. 이 공간들에서 우리는 일종의 "자유의지"를 획득하게 되고, 예술작품은 그들이 마땅히 제기해야 하는 물음, 즉 '정상성(normality)'이라는 미명하에 공간에 내재된 구조를 드러내고 해체시키는 과정을 보여준다. 헤테로토피아는 푸코의 주된 논의가 아니었음에도 불구하고 최근 다른 공간론과 더불어 도시공간 연구와 미학적 분석의 틀로 논의되고 있다. 이에 대한 연구는 푸코의 공간사유에 대한 일원화된 시각을 종식시키고 그의 공간론에 대한 더욱 풍부한 논점을 제시할 것이다.[3)]

3) 헤테로토피아에 대한 연구는 2010년을 전후하여 국내외에서 번역서와 학술논문 및 관련 연구사례를 묶은 단행본 출판 등을 통해 이뤄지고 있다. 앙리 르페브르나 데이비드 하비의 공간론 등과 함께 도시이론 연구와 미학적 분석의 틀로 언급되어 그 중요성을 더하고 있다. 본 연구는 국내 단행본『헤테로토피아』(미셸 푸코, 이상길 역, 문학과지성사, 2014)와 학술서「미셸 푸코의 '헤테로토피아'- 초기 공간 개념에 대한 비판적 검토」(허경,『도시인문학연구』(제3권 2호(2011)), 해외 학술서 "Foucault and Heterotopian Art" (Johnson, Peter, Heterotopian Studies, 2015)와 단행본 Heterotopia and the City: Public Space in a Postcivil(Dehaene, Michiel, De Cauter, Lieven ed., Society(Routledge, 2008) 등을 주로 참고하였다.

따라서 2장에서는 우선 푸코의 공간론을 '배치'와 '다름'의 키워드를 통해 점검해보고자 한다. 그에게 있어 공간은 기본적으로 권력에 의해 "배치된" 관계의 집합이다. 그러나 동시에 그가 '반-공간(contre-espace)'이라고 부르는 독특한 시공간인 헤테로토피아가 존재한다. 이곳은 사회 안에 존재하지만 공통된 질서에서 벗어난 이질성을 특성으로 하며, 도시의 건축을 닮고 있으나 새로운 공간을 창출하는 미술작품에 대한 논의와 연결시키는데 유용한 관점이 된다. 이어서 푸코의 공간론이 도시이론 및 현대 건축이론과 어떠한 연결선상에 있는지를 살펴봄으로써 오늘날 '공간'이 지닌 특수한 위치와 개념을 개괄하고 현대미술에서의 공간에 대한 본 논의의 필요성을 제기하고자 한다.

3장에서는 '헤테로토피아' 개념을 세 가지 특성으로 나누어 살펴봄으로써 구체적인 분석의 틀을 갖추고자 한다. 첫째, 공공 공간(public space)에 대한 새로운 논의를 발생시키는 열림과 닫힘의 매커니즘. 구조 혹은 형식상 공간의 외부에서 내부로 들어가는 경험을 통해 형성되는 이 개 · 폐적 성격은 공간론에서 공공성 및 공적 영역과 사적 영역에 관한 논의와도 연결 지을 수 있는 중요한 특성이다. 둘째, 정체성이 모호한 복수의 공간과 배치. 지배적인 사회 규범에서 벗어난 사람들이 섞여있는 헤테로토피아는 공적인 동시에 사적인 의미를 내포하는 대안적인 공간의 가능성을 시사한다. 셋째, 거울효과를 통한 주체의 인식과 자유의지의 가능성. 푸코는 저서와 강연을 통해 거울의 반영성에 대한 논지를 펴왔다. 환경과의 관계성 내에서 본인 스스로를 인식하게 만드는 이 거울의 특성은, 공간경험이 필수적인 오늘날 관객의 주체성에 대한 좋은 이론적 토양을 제공한다.

4장에서는 헤테로토피아 공간을 구현하는 미술작품 사례로 댄 그레이엄, 모니카 본비치니, 그리고 발리 엑스포트의 작품을 살펴본다.

70년대 후반 이후 지속적으로 파빌리온 작업을 해오고 있는 그레이엄과 달리 본비치니와 엑스포트는 다양한 작업을 통해 설치미술가와 페미니스트 퍼포먼스 작가로서의 입지를 굳히고 있다. 그럼에도 그들이 공통적으로 제작한적 있는 '거울-유리 건축' 작업은 앞서 제시한 헤테로토피아의 특성을 반영한다. 모더니스트 건축 특성을 반영하여 도시공간에 대한 은유를 내포하는 동시에 공적 영역과 사적 영역, 주체와 객체의 이분법을 탈피하는 정체성이 모호한 공간을 구현한다. 이를 통해 본 연구는 정상적이고 일상적이며 단조로운 사유를 정지시키고, 상대적으로 비특권적인 그룹이나 표면에 드러나지 않았던 '다른' 공간을 되찾기 위한 전략을 드러내고자 한다.

Ⅱ. 푸코의 공간 이론과 헤테로토피아

1. '배치(emplacement)'로서의 공간

푸코는 서구 철학에서 중시하던 시간의 문제틀을 공간으로 변형시킨 사상가로 평가된다. 그는 공간이 갖는 역사에 대해 주목하고 각 시대별 공간에 대한 인식이 변화함을 통해 그 배후에 내포하고 있는 지식과 권력을 드러내고자 시도하였다. 그는 '배치'(emplacement)로서의 공간에 주목하고, 특정한 이동경로와 기능, 상호관계의 코드화를 보장하는 건축에 대한 논의를 진행한 바 있다. 그리고 공간과 건축에서 권위에 벗어나는, 즉 정상적이고 통상적인 관계의 바깥에 주목한 '헤테로토피아'라는 다소 독특한 시공간 개념을 1967년에 제안한다. 이 개념은 건축가들을 위한 한 강연에서 비롯된 것으로, 일상 공간의 지속성과 정상성(normality)을 중지시키는 다양한 기관과 장소를 가리키는 용어였다. 이들은 단조로움(sameness), 진부함(commonplace),

일상의 관심사(topicality of everyday society)에 다른 것(alterity)을 제시하였고, 문자 그대로 '다른 공간들'을 만들었다.[4] 이곳은 분명 일상에 존재하지만 여러 질서가 엉켜있어서 공통된 하나로 규명하기 어려운 새로운 차원의 공간이다. 그의 특유의 공간 개념은 1960년대 중반 이후 몇 차례 발표된다.[5] 푸코는 여기에서 '우리 시대'는 동시성, 병렬, 원근, 분산으로 구성되는 시대이며, '시간을 가로질러 전개되는 거대한 삶 보다는 지점들을 연결하고 실타래들이 엮이는 그물망'의 비유에 보다 적합한 시대라고 설명한다. 이런 점에서 오늘날 이른바 '구조주의'라는 이름 아래 묶여질 수 있는 다양한 시도들 역시 '이전에는 시간의 축을 통해 시도되었던 다양한 요소들을 일종의 배치에 의해 나타나는 관계의 집합으로 설명하려는 노력'이라고 본다.[6] 이러한 자리(place)와 배치(emplacement)의 문제는 푸코의 공간개념의 핵심으로, 이러한 배치를 정의하고 지시하는 준거로서 기능하는 관계들의 총체가 무엇인지를 규명함으로써 우리의 세계를 더욱 명확하게 이해하고자 하는 것이다.

더욱이 이는 오늘날 네트워크사회의 부상과 연결하여 생각할 여지

---

4) Dehaene, Michiel, De Cauter, Lieven ed., Heterotopia in a postcivil society, *Heterotopia and the City: Public Space in a Postcivil Society*, Routledge, 2008, p.4

5) 1966년 12월 7일과 21일에 프랑스의 라디오 방송인 프랑스-퀼티르(France-Culture)에서 진행된 강연에서 밝힌 신체와 공간개념은 각각 「유토피아적 신체(Le Corps Utopique)」와 「헤테로토피아(Les Hétéropies)」라는 이름으로 2009년 책으로 묶여 발표된다. 한편 1967년 3월 14일 프랑스의 건축가들의 모임에서 공간에 대한 발표문은 1984년 10월 「다른 공간들(Les Espaces Autres)」이라는 이름으로 출판된다.

6) 푸코는 1961년 『광기의 역사』의 초판 「서문」에서 이 책에 드러난 '지역(région)'과 '공간'의 중요성에 대해 언급하면서, 한 문화 혹은 합리성의 한계와 연관시킨다. 당시의 지배적인 조류들인 베르크손 주의와 헤겔주의 및 마르크스주의가 모두 각기 '지속' 및 '역사'의 개념을 통해 시간의 분석에 몰두하고 있었으며, 당시의 또 다른 지배적 조류였던 현상학과 실존주의적 경향 역시 하이데거와 니체의 영향 하에 공간보다는 시간의 문제 집중하고 있었다.: 허경, 「미셸 푸코의 '헤테로토피아'- 초기 공간 개념에 대한 비판적 검토」, 『도시인문학연구』, 제3권 2호(2011), p.247

를 제공한다. 그는 공간의 역사를 언급하면서 중세가 계급적 공간이었다면 초기 근대에서 데카르트적 공간으로 확장되었고, 현대에 이르러 '배치의 공간'으로 진행되었다고 주장한다. 이러한 배치의 공간, 즉 네트워크 공간은 단순히 평범함을 멈추거나 중지하기보다는, 공간에서의 공통 경험을 구현하거나 시뮬레이션하는 곳이다.[7] 따라서 헤테로토피아는 마크 오제(Marc Augé)가 언급한 현대사회의 특징인 '비-장소(non-place)'와 '장소(place)' 사이의 갈등을 유발하는 공간으로도 이해할 수 있다. 오제는 그의 논고 「비-장소: 슈퍼모더니티의 인류학 개론」에서 '장소'는 사람들과의 사회적인 상호관계성을 보여주는 곳이며 역사적인 의미를 공유하는 곳으로 인식된 반면, 슈퍼 모던한 현대에 이르면 '비-장소'가 대두한다고 분석하였다. '비-장소'는 공항, 전철역, 호텔체인, 레저파크 등의 공간으로 일시적이고 덧없는 공간이자 장소에 얽힌 정체성이 차단된 공간이다.

이처럼 동시대를 성찰하는 방법으로 공간에 대한 새로운 고찰을 시도한 학자는 푸코만은 아니었다. 바슐라르(Gaston Bachelard)와 현상학자들 역시 공간에 주목하고, 이를 내부적이며 '균질하고 비어 있는 공간'으로 규명한다. 이에 반하여 푸코는 공간 외적인(External space) 문제, 바깥의 공간(Espace du dehors)에 집중한다.

"우리가 그것 안에 살고 있으면서도 그것에 의해 우리 자신의 바깥으로 이끌리는 공간, 바로 우리의 삶, 시간, 역사가 침식되어가는 공간, 우리를 주름지게 만들고 부식시키는 공간은 그 자체로 불균질한 공간(espace hétérogène)이기도 하다. 달리 말하면, 우리는 그 내부에 개인과 사물이 자리 잡을 수 있는 일종의 비어 있는 곳에 살고 있는 것이

7) Dehaene, Michiel, De Cauter, Lieven ed., Heterotopia in a postcivil society, *Heterotopia and the City: Public Space in a Postcivil Society*, Routledge, 2008, p.15

아니다. 우리는 희미하고 다채로운 빛들로 채색될 수 있는 어 떤 공백의 내부에서 살고 있는 것이 아니다. 우리는 서로 환원될 수 없으며 절대로 중첩될 수 없는 배치들을 규정하는 관계들 속에서 살고 있다."[8)]

2. '다름(otherness)'의 공간

1966년 출간된 『말과 사물』에서 푸코는 보르헤스가 창안한 가상의 중국 백과사전을 묘사하며 글을 시작한다. 이 사전에서 동물에 대한 정의 14가지를 그 분류법에 있어서 "가능한 질서의 수많은 조각들을 반짝거리게 만드는 무질서"라고 칭하며 처음으로 '헤테로토피아'라는 용어를 사용하였다.

"나는 보르헤스의 텍스트를 읽고서 […] 아마 엉뚱함이나 서로 어울리지 않는 것들의 근접보다 더 심한 무질서가 있다는 의심이 […] 생겨났기 때문일 것이다. […] 즉 거기에서는 사물들이 몹시 상이한 자리에 '머물러' 있고 '놓여' 있고 '배치되어' 있어서, 사물들을 위한 수용 공간을 찾아내거나 이런저런 자리들 아래에서 공통의 장소를 규명하는 것이 불가능하다. 유토피아는 위안을 준다. 왜냐하면 유토피아는 실재하는 장소를 갖지 못한다 해도, 고르고 경이로운 공간에서 펼쳐지(기 때문이다.) […] 헤테로토피아는 불안을 야기하는데, 이는 헤테로토피아가 언어를 은밀히 전복하고, 이것과 저것에 이름 붙이기를 방해하고, 보통명사들을 무효가 되게 하거나 뒤얽히게 (한다.) […] 헤테로토피아는 화제를 메마르게 하고 말문을 막고 문법의 가능성을 그 뿌리에서부터 와해하고 신화를 해체하고 문장의 서정성을 아예 없애버린다."[9)]

---

8) 미셸 푸코, 이상길 역, 「다른 공간들」, 앞의 책, pp. 45-46.
9) 미셸 푸코, 이규현 역, 『말과 사물』, 민음사, 2012, pp. 11-12.

위의 텍스트에서 푸코의 공간과 관련된 개념과 관련된 중요한 태도가 엿보인다. 그는 공통된 사유체계라는 '질서'와 그 체계가 성립 가능했던 배후에 대한 관심을 표방하였고, 결국 언어와 공간에서 공통된 질서를 벗어난 상태에 대한 흥미로운 시사점을 제시할 수 있었다. 그리고 기존 질서와는 상이한 두 가지 공간인 유토피아와 헤테로토피아를 구분하여 설명한다. 유토피아는 세상에 실제로 존재하지 않는 비현실적인 공간으로서, '뒤집힌 형태로 한 사회의 존재 방식을 보여준다'는 점에서 유의미하다. 그리고 실재하지는 않지만 상상력의 작동이라는 측면에서 한 사회 구성원들의 의식과 무의식을 규정하는 하나의 주조적 요소가 된다.[10]

유토피아와 대비되는 개념으로서 푸코가 '반-공간(contre-espace)'라고 부르는 헤테로토피아는 굉장히 독특한 공간이다. 이곳은 한 사회가 일상적인 것이자 정상적인 것이라 규정한 한계의 바깥에 위치하는, 특이성(singularité)을 지닌다. 다시 말해, 현실 세계에 존재한다는 점에서 유토피아와 구분되는 동시에 이질화 기능을 통해 여타 장소들과도 절대적으로 다른 기능을 수행하는 공간인 것이다.

이 공간은 구체적인 층위로 (임의적으로) 구별할 수 있는데, 첫째로는 어린이들의 놀이 공간으로 이용되는 침대 밑, 다락방, 옥상, 놀이터, 정원과 같이 사회 내부에 실존하는 공간이지만 고유의 상상력을 동원하여 새로운 질서가 부여된 공간이다.

두 번째로는 휴양소, 요양원, 고아원, 양로원, 호스피스시설, 정신병동 및 각종 수용소, 감옥, 병원, 학교, 공장, 그리고 사회로부터 일정하게 분리된 나름의 완벽한 제국, 이질적 공간을 구성하는 선박에 이르기까지 사회에서 정상적이고 일상적인 공간으로 규정된 특성을 지워

10) 허경,「미셸 푸코의 '헤테로토피아'- 초기 공간 개념에 대한 비판적 검토」,『도시인문학연구』, 제3권 2호(2011), p.250

버리는 공간이자, 특수한 환경이나 특정 구성원이 머무르는 공간이다.

세 번째로는 신혼여행, 극장, 영화관, 도서관, 박물관, 페어, 카니발, 캠핑, 공중목욕탕, 사우나, 모텔, 사창가 등과 같이 지속적인 시간의 흐름을 중단시키고 공간의 지속성을 방해하는 공간이기도 하다.

3. 현대건축과 도시이론에의 영향

푸코의 공간논의가 지닌 중요한 의의는 1960년대 후반 이후부터 발전하기 시작한 현대건축과 도시이론에 영향을 주었다는 점이다. 다만, 푸코가 건축이 단순히 권력을 재현한다거나 내재적인 정치적 의미나 기능을 가질 수 있다고 주장하는 것은 그의 주장을 잘못 이해한 것이다. 오히려 '권력의 효율적인 확대를 허용하는 것, 또는 반대로 저항에 직면하도록 만드는 것은 사회적인 관계를 실현하는 기술로서, 그 사회적 관계들은 공간적으로 짜이고 분절된다'고 이해하는 것이 바른 것이다.[11]

푸코는 1967년 건축가들을 대상으로 한 강연과 이후 1982년 폴 레비나우와의 인터뷰를 통해 건축가의 정치적 의지와 규율적인 의무 등에 대해 많은 문제를 제기하였다. 이를 바탕으로 그는 1968년 이후에도 건축가들이 여전히 19세기 유토피아적인 공간에 관심을 갖는다고 비판하면서, 자본주의의 확장과 건축과의 관계성을 이해하지 못한다고 보았다.[12] 앞서 언급한 것처럼, 1970년대 모더니스트 건축가와 도시계획자 사이에서는 역사적인 복원과 유형학적 모델에 대한 관심이 급증하고 있었고, 따라서 몇몇 건축가들은 19세 중반 건축된 주택 단지 '파

11) 미셸 푸코, 「공간, 지식, 그리고 권력」: 마이클 헤이스 편, 봉일범 역, 『1968년 이후의 건축이론』, Spacetime, 2013, p. 566.

12) Dehaene, Michiel, De Cauter, Lieven ed., The many mirrors of Foucault and their architectural reflections (M. Christine Boyer), *Heterotopia and the City: Public Space in a Postcivil Society*, Routledge, 2008, p.84

밀리스테르(Familistères de guise)'[도판3]를 견학하기도 하였다. 이는 안드레 고댕(André Godin)이 프랑스 북부 기즈에 1859년 건축한 것으로, 노동자 공동체를 위한 이상적인 주거 건축이었다. 공동 세탁실, 목욕탕, 학교, 극장, 수영장 등 삶의 질을 높이기 위한 다양한 프로그램이 마련되어있었음에도 불구하고, 푸코가 보기에 이 건물은 판옵티콘적인 속성 때문에 집단적인 압력과 훈육의 도구로 사용되기에 적합하였고, 이는 소비의 합리화와 공간의 합리적 사용 모두에 의해 작동되는 것이었다.

푸코는 1972년 가타리(Felix Guattari)가 이끄는 그룹과 함께 집합시설에 대한 역사와 도시와의 관계에 대한 연구를 진행하는 한편,[13] 프랑수아 베쟁(François Bégin)의 지도 아래 다른 건축가 그룹과 19세기 주택의 정치에 대한 연구를 진행하였다. 두 연구의 방법론 모두 하나의 건축적인 개체가 만들어지는 과정과 상황을 일차적으로 정치적이고 행정적인 개입의 대상으로 연구하기 시작했다는 중요한 공통점이 있다.[14]

이들 중 어떤 연구에서도 '헤테로토피아'가 언급되지는 않지만, 권력에 대한 문제를 표면화하기 위한 공간적 은유와 개념의 배치에 관한 분석방법을 발전시키고자 하는 의도가 있었다. 이점은 레비나우와의 인터뷰에서 푸코가 공간에 대해 집중하는 바가 건축가가 건물이나 벽을 세우는 것에 관심을 갖는 것과 어떻게 다른지에 답하는 과정에

13) 푸코는 집합시설에 대한 '계보학적' 접근을 제시하였는데, 이를테면 19세기 의사가 법의학 안에서 정신의학적 전문가로 부상하고, 병원 건축의 형태와 규범 설정에 이바지하는 기술자로 등장하는 현상에 대한 연구 등이다.; 미셸 푸코(이상길 역), 「헤테로토피아-베니스, 베를린, 로스앤젤레스 사이, 어떤 개념의 행로」(다니엘 드페르 해제), 『헤테로토피아』, 문학과지성사, 2014(1994), pp.108-113

14) Dehaene, Michiel, De Cauter, Lieven ed., The many mirrors of Foucault and their architectural reflections (M. Christine Boyer), *Heterotopia and the City: Public Space in a Postcivil Society*, Routledge, 2008, pp.84-85

서 드러난다. 푸코는 건축가들이 사람들이 공간에 그저 분포한다고 믿고, 사회적 관계를 위한 구조 내지 그릇으로서 역할을 하는 벽, 복도, 계단 등의 형태에 관여한다고 보았다. 그 예로 건축역사가들은 굴뚝이 어떤 시기에 집안에 설치되었으며 이것이 사회적 관계성에 어떠한 영향을 미쳤는지 연구한다. 이와 반대로 푸코는 사유의 역사에 관심을 갖고 어떻게 공간과 아이디어가 불가분의 관련성을 가졌는지를 탐구했다. 예를 들면 '왜 사람들은 굴뚝을 집 안에 놓으려고 했을까? 혹은 왜 그들은 기술을 발명하면서까지 이것을 사용하려한 것일까?' 같은 질문을 던진 것이다. 사유의 역사는 이러한 전환을 만들도록 밀어붙인 건축의 질서가 만들어진 배경과 조건을 질문한다.

이처럼 사유의 역사와 관계 내에서 공간을 탐색하는 푸코의 이론은 "차이"에 집중하는 현대 건축계에 큰 영향을 주었다. 건축 이론가 매리 맥러드(Mary McLeod)는 데리다(Jacques Derrida)와 푸코의 두 축으로 그 이론의 계보를 나눈다. 데리다를 중심으로 건축에서 해체주의자들은 한결같이 "불편함", "분열", "탈중심화", "전위", "위배" 등의 전략을 구사한다. 데리다가 일정한 대상(object) 안에서 형식적인 분열과 도치를 통해서 현 상태를 전복하고자 하는 반면, 푸코의 헤테로토피아에서 "다른 것(other)"은 형식적인 동시에 사회적인 것을 내포한다. 이는 다른 장소와 권력의 분배도 포함하는 것으로, 결국 대상 "안에서"만의 사안이 아니라 경기장 밖이자 우리 일상의 미미한 것에 대한 쟁점으로 확장되는 것이다.[15] 푸코의 공간개념은 이처럼 일상의 재발견과 관련하여 오늘날 도시 공간을 이해하고, 이를 구조적으로 드

15) 맥러드에 따르면, 데리다를 중심으로 한 해체주의자의 예로는 피터 아이젠만, 베르나르 추미, 마크 위글리, 제프리 키폰스 등이 있다. 한편 푸코의 헤테로토피아 개념은 앤서니 비들러, 디미트리 폴피리오스, 애런 배츠키, 에드워드 소자 등이 있다. McLeod, Mary, "Everyday and "Other" Spaces", *Architecture and Feminism*, Princeton Architectural Press, 1996, p.5

러내는 설치작품을 이해하는 데 매우 중요한 이론을 제시한다. 주지하다시피, 일상을 재발견하는 담론은 르페브르(Henri Lefebvre)나 드 세르토(de Certeau) 등에 의해 주창되어 왔다. 이들은 주로 현대 네오아방가르드 건축가의 엘리트주의나 대중문화의 상업화에 대한 불만에 의해 동기화되었다.[16] 푸코의 경우는 평범함 안에 잠재된 비범함을 찾아내고자 하였다. 그곳이 바로 헤테로토피아이다.

Ⅲ. 헤테로토피아 공간특성 분석

1. 열림과 닫힘의 메커니즘

헤테로토피아는 넓게는 도시와 마을, 건축의 기획에서부터 거울을 마주하는 개인에 이르기까지 푸코 특유의 사유가 돋보이는 공간개념이다. 일차적으로 이 공간은 시대마다의 견고한 사유가 강제하는 획일화된 '정상성'과 '일상성'이 멈추거나 배제된, 혹은 시-공간이 섞여있는 '다른 곳'으로, 공간에 새로운 가능성과 잠재성을 필연적으로 내포하는 개념이다. 푸코는 이 공간을 여섯 가지 원리로 설명한다.[17] 그 중에서도 다섯 번째 원리는 헤테로토피아가 고립과 동시에 침투가 가능한, 열림과 닫힘의 체계를 전제한다는 것이다. 푸코에 따르면, 헤테로토피아에는 군대나 감옥처럼 특정한 의례나 정결의식에 따라서 들어

16) Dehaene, Michiel, De Cauter, Lieven ed., Heterotopia in a postcivil society, *Heterotopia and the City: Public Space in a Postcivil Society*, Routledge, 2008, p.13

17) '헤테로폴로지(hétéropologie)'라고 부르는 이 원리는 다음과 같다; 첫째, 헤테로토피아를 구축하지 않는 문화란 없다. 둘째, 모든 사회는 이전에 구축한 헤테로토피아를 완전히 다른 방식으로 작동시킬 수 있다. 셋째, 양립불가능한 복수의 공간, 복수의 배치를 하나의 장소에 구현한다. 넷째, 시간의 독특한 분할과 연결된다. 다섯째, 고립과 동시에 침투가 가능한 열림과 닫힘의 체계를 전제한다. 여섯째, 자신 이외의 나머지 공간에 어떤 기능을 가진다.

갈 수 있으며, 특정한 허가를 받고 특정한 행동을 수행하지 않으면 그 안에 들어갈 수 없는 '닫힘'의 속성을 가진다.[18] 한편으로 미국식 모텔처럼 불법적인 섹슈얼리티가 절대적으로 보호되고 감춰지는 동시에 공개적으로는 드러나지 못한 채 고립되고 마는 공간이기도 하다. 여기에서 닫힘은 대중을 배제하고 '다름'을 기술하고 공적 공간에 관하여 폐쇄됨을 의미한다. 반면 열림은 공적 영역으로 개방됨을 말한다.[19] 결국 헤테로토피아의 개·폐적 성격은 공간론의 공공성, 그리고 공적 영역과 사적 영역에 관한 논의와도 연결할 수 있는 중요한 특성이다.

푸코의 헤테로토피아 개념은 1960년대 후반 건축과 도시 이론에 영향을 미쳤으나 본격적인 논의는 1984년 책으로 출간되고 난 이후, 1990년대 공적 공간(public space)의 전환에 있어서 건축과 도시이론에 대한 다양한 연구가 생성되기 시작하면서부터이다.[20] 도시이론에 있어 공간의 공적 영역과 사적 영역은 중요한 이슈였다. 이는 도시계획 연구의 최초 사례라 볼 수 있는 히포다무스(Hippodamus of Miletus, BC 498~408)[도판4]의 도시국가 구성에서도 엿볼 수 있다. 아리스토텔레스는 히포다무스가 고대 그리스의 도시국가를 크게 세 가지, 즉 시장(Markets)과 광장(Agora) 그리고 성지(Sanctuaries)로 구획한다고 소개한다. 경제적이며 사적인 '시장'이나 정치적이고 공적

18) 미셸 푸코(이상길 역), 「다른 공간들」, 『헤테로토피아』, 문학과지성사, 2014(1994), pp.22~23

19) Dehaene, Michiel, De Cauter, Lieven ed., Heterotopia in a postcivil society, *Heterotopia and the City: Public Space in a Postcivil Society*, Routledge, 2008, p.6

20) 예를 들어 소킨(M. Sorkin)은 1992년 「테마 파크의 다양성: 새로운 미국도시와 공적 공간의 종말(Variations on a Theme Park: The New American City and the End of Public Space)」에서 공적 공간은 사라졌다는 의견을 냈고, 체이즈(J. Chase)는 1999년 쇼핑몰이나 스포츠 센터와 같이 공동 사용을 위한 사적 공간들이나 주차장과 같은 대안 공간들에 위치한 공적 영역으로 형태가 전환되었다고 주장한바 있다; Dehaene, Michiel, De Cauter, Lieven ed., Heterotopia in a postcivil society, *Heterotopia and the City: Public Space in a Postcivil Society*, Routledge, 2008

인 '광장'과는 달리 '성지'는 신성한 공간에 가깝다. 이 장소는 경제적인 것과 정치적인 것, 그리고 사적 영역과 공적 영역의 이분법이 성립되지 않는 대안적인 성격의 공간인 셈이다.

한나 아렌트(Hannah Arendt)는 광장이나 성지와 같이 정치적이고 공적인 공간이 점차 소멸하고 사유화되는 과정을 현대사회의 위기 징조로 파악한다. 아렌트는 저서 『인간의 조건』에서 고대그리스 사회에서 '정치적 조직체'인 폴리스(Polis)를 언급하면서, 개인적인 생존 문제가 아닌 도시공동의 삶, 다수의 평등한 인간이 언어적 행위를 통해 가치 있는 사안을 논의하는 공간으로 파악한다. 공적 영역의 중요성은 "타인의 지속적인 현존"에 의존함으로써 인간으로 하여금 개인적인 욕망이 지배하는 사적 영역의 주관적 세계로부터 벗어나 타인과의 관계를 형성하게 할 뿐 아니라 자신의 존재에 대한 객관적인 실재를 획득하는 것을 가능케 하는 데 있다.[21] 아렌트의 공적 영역이란 개인적인 차원이 지닌 생존 욕망을 벗어나 여러 구성원이 사회적 가치를 논쟁하는 영역인 것이다. 그리고 아렌트는 앞서 히포다무스의 도시국가에서 성지에 해당하는 곳을 사적인 동시에 공적인 공간이자, 사적이거나 공적인 공간에 속하지 못하는 모든 것에 제공되는 공간이라고 말한다. 이는 소유나 즐거움을 나누는 대안적이고 집단적인 형식으로 설립된다.[22] 여기에는 푸코가 말한 신혼여행, 묘지, 사창가 등이 포함되며, 종교나 예술, 스포츠와 레저 등 '문화적인 영역'과 가장 맞닿아 있는 곳으로, '다른 공간'으로서의 헤테로토피아의 주요 특성을 잘 드러난다. 푸코는 공간이 여전히 '우리가 완전히 주어진 것으로 간주하

21) 정미라, 「'공적 영역'의 상실과 현대사회의 위기-한나 아렌트의 정치철학을 중심으로」, 철학논총 81, 2015, p.246.

22) Hénaff, Marcel & Strong, Tracy, *Public Space and Democracy*, Univ. of Minnesota Press, 2001, p.5

는 몇몇 대립 쌍에 의해' 지배되고 있다고 주장하는데, 사적인 공간과 공적인 공간을 뚜렷이 분리하는 것은 모두 공간의 신성화와 대립하는 것으로 간주한다. 그리고 헤테로토피아는 일반적인 공간이 지닌 이 대립각을 해체하는 공간인 셈이다. 특히 앞으로 살펴볼 소위 "건축적인" 작업들은 너른 공간에서 다수의 대중을 대상으로 공간의 외부에서 내부로 들어가는 경험을 제공한다. 이는 사적 영역과 공적 영역의 이중 구조를 시각적으로 보여주는 특성으로 매우 중요한 논점을 제공한다.

2. 양립 불가능한 복수의 공간, 복수의 배치

헤테로토피아는 다양한 주체(subject)에 대한 탐색이 진행되는 현대사회에서 공공성이 중요한 구성요소로 자리매김함에 따라 더욱 주목되는 공간개념이다. 헤테로토피아의 '다름'은 1990년대 초 본격적인 페미니즘연구를 통해 모든 주체를 포함하는 공적 영역이란 실재하지 않으며, 오늘날의 공적 공간이 민주적이라는 생각이 얼마나 이상화된 것인지를 드러내는 목소리에 힘을 실어준다. 이는 앞서 아렌트가 공적 공간이 사유화되고 사적 영역에 잠식되는 현상을 주장한 것과도 연결된다.

푸코는 「다른 공간들」에서 고대와 근대의 헤테로토피아를 연구하면서, 각 시대마다 완전한 공적 영역에 포함되지 못하는 비 특권적인 그룹이 만들어내는 공간에 집중하였다. 예를 들면, '위기의 헤테로토피아(heterotopias of crisis)'는 원시시대에 청년이나 생리 중인 여성, 혹은 임신 중인 여성과 같이 사회적으로 용인된 정체성에서 일시적으로 벗어난 상태의 개인들이 머무는 장소를 일컫는다. 이는 아놀드 반 제넵(Arnold van Gennep)이 명명한 '통과의례(rites de passage)' 이론과 연결해 '통과 공간(espaces de passage)'으로 이해되기도 한다.[23] 민속학자 제넵은 1909년 출간된 저서 『통과의례』를 통해서 장소, 상

태, 사회적 지위, 나이 등 모든 변화에 수반되는 의례에 주목한다. 이는 속해 있는 집단이나 거주하는 공간 등의 변화와 같이, 인간의 실존적 상황에서 중요하게 등장하는 변화의 과정에 대한 해석이다. 통과 공간이란 결국 원시시대에서의 헤테로토피아의 기능, 즉 그 사회에서 용인된 정체성의 바깥에 위치한 사람들을 용인하는 '다름'의 공간이다.

한편 푸코는 근대사회에서는 '일탈의 헤테로토피아(heterotopias of deviation)'가 존재한다고 주장한다. 감옥, 정신병원, 양로원, 묘지 등이 이에 해당한다. 범죄자, 정신이상자, 노인과 죽음은 모두 근대 이후 사회적 양태의 변화와 함께 '정상성'의 범주에 들어가지 못하는 지위를 갖게 된 대상이다. 묘지로 상징되는 죽음의 경우만 하더라도 그 공간에 대한 인식의 변화가 곧바로 공간의 변화로 이어진 사례이다. 푸코는 마을 중심에 있는 교회의 뜰에 위치하던 묘지가 근대에 이르러 외곽으로 이동한 사실로부터, 근대 이후 죽음을 터부시하는 사유방식의 변화와 연결하여 공간 분석을 시도하였다. 그리고 이처럼 근대사회로 넘어오면서 헤테로토피아는 더 이상 사회적 역할 사이의 통과 공간이 아니라 지배적인 사회적 규범, 즉 생산적이고 정상적인 사회적 역할을 수행할 수 있는 사람에 어울리지 않는 이탈자들을 위한 자리로 변화하게 된다. 결국 푸코는 시대에 따라 사유와 공간에 대한 인식이 변화하고, 헤테로토피아는 이 시대정신에 따라 다른 방식으로 기능한다는 것이다.[24]

---

23) Dehaene, Michiel, De Cauter, Lieven ed., Heterotopias of difference (Marco Cenzatti), *Heterotopia and the City: Public Space in a Postcivil Society*, Routledge, 2008, p.115

24) 푸코가 예견하지는 않았지만 현대에서의 헤테로토피아에 대한 다양한 의견 중 아감벤(Giorgio Agamben)의 주장은 흥미롭다. 그에 따르면, 오늘날 캠프와 같은 상황의 확산을 목도된다. 이곳은 법이 유예된 공간으로 결국 사적이고 공적인 것의 분리가 유예된 곳이다. 홈리스, 불법이민자, 슬럼가 주민 등의 삶의 공간이자 군대 캠프부터 난민 수용소를 거쳐 노동자 캠프와 비밀 감옥에 이르기까지 '캠프'의 의미는 다양하다. 그리고 헤테로토

이처럼 헤테로토피아는 하나의 장소에 보통은 양립 불가능한 여러 다양한 요소가 복합적으로 기능하는 경향을 갖는다. 그럼으로써 공공장소에서 정체성이 모호하거나 지배적인 사회규범에서 벗어난 사람들이 섞여들고, 공적인 동시에 사적인 의미를 내포하는 공간에 대한 가능성을 시사한다. 푸코는 이러한 특성을 '중층 결정(surdétermination)'이라고 부르는데, 고전적인 정원이 이루는 구성요소가 이를 잘 보여준다. 도서관과 미술관, 박물관과 같이 시간이 '무한하게 축적되거나' 극장과 휴양지, 축제의 공간과 같이 특정 시간대에 머무는 현상도 벌어진다. 또한 항상 구성원을 격리하고 받아들이는 고유의 열림과 닫힘의 구조를 지닌다. 이는 이 장소가 단순한 개방적 체계로 보이지만 실제로는 기묘한 배제의 체계를 지니기도 한다는 것을 보여준다.

공공 공간에서 다양한 층위의 대중이 섞이면서 발생하는 대립은 현대 공간개념의 중요한 사상가인 르페브르가 언급한 공간의 세 가지 층위와도 연결된다.[25] 르페브르는 저서 『공간의 생산』에서 공간과 관련된 세 가지 '순간'을 규정한다. 공간적 실천(spatial practice)은 물리적인 공간으로 건축 환경 자체를 의미하고, 공간재현(representation of space)은 공간에 대한 우리의 지식으로 정신적 이미지나 지도 등을 일컫는다. 한편 재현 공간(spaces of representation)은 거주자들에 의해 점거되고 변화되는 공간들로서, 공연이나 거리 시위, 폭동 등이 이에 해당한다. 이 공간은 특정한 사회적 관계와 공간의 조합을 통해 생성되며, 복수의 사회적 정체성을 가지며 배제와 포함의 비가시적인

피아는 캠프의 확산에 대응전략으로 기능할 수 있다. 캠프는 성지(sanctuary)로서의 헤테로토피아와 비슷한 특성-'정치적이거나 경제적이지 않은'-을 공유하지만, 헤테로토피아가 타자와 차이를 위한 공간이라면, 캠프는 모든 차이와 다름이 소멸되는 공간이다.

25) Dehaene, Michiel, De Cauter, Lieven ed., 「Heterotopias of difference (Marco Cenzatti), *Heterotopia and the City: Public Space in a Postcivil Society*, Routledge, 2008, pp.122-123

변화가 일어나는 후기포디즘(Post-fordism) 사회에서 공간적 일시성(spatial ephemerality)으로 드러난다. 이는 푸코가 헤테로토피아를 통해 정의한 두 가지 다른 시-공간이 함께 머물고 하나에서 다른 하나로 변화되는 대안적인 공간으로서의 특성과도 일치한다. 예를 들면, 극장은 관중의 실제 공간과 무대의 가상공간이라는 두 개의 다른 공간의 조합으로 구성된다. 연극이 시작되면, 가상은 곧 현실이 되고 극이 끝나면 그 반대가 된다. 특히 그리스 비극에서 공적이고 사적인 것을 중개하는 놀라운 순간이 일어난다. 묘지의 경우도 삶과 죽음, 과거와 미래 사이의 중개적인 기능을 한다. 스포츠와 게임의 경우는 앞서 통과의례로서 존재의 미숙함과 성숙함, 통제할 수 없는 행동과 시민적 삶 사이에서 기능한다.[26]

3. 거울 효과(Mirroring role)와 주체의 인식

푸코는 「유토피아적인 몸(Le Corps Utopique)」에서 프루스트(Marcel Proust)의 소설 『잃어버린 시간을 찾아서』의 도입부를 암시하면서, 매일 아침 일어나 거울에 비친 이미지를 통해 본인의 육체를 확인하는 우리의 모습을 묘사한다. 푸코에게 몸이란 '강요된, 어찌할 수 없는 장소'이다. 몸은 그 자체로 완결되고 통합된 것이 아니라 그 주위로 사물들이 배치되어 있고 관계 속에 놓여 있다. 그리고 육체는 언제나 부분적으로 그리고 타자화 되어 생경하게 인지될 뿐인 것이다.

"거울, 묘지, 사창가, 혹은 제르바 섬에 있는 폴리네시아 휴향촌과 같이 이종적인 장소가 특수한 시간-공간들의 범주가 된다. […] 이 시

26) Dehaene, Michiel, De Cauter, Lieven ed., The space of play: Towards a general theory of heterotopia, Heterotopias of difference (Marco Cenzatti), *Heterotopia and the City: Public Space in a Postcivil Society*, Routledge, 2008, p.137

공의 통합체들(unités spatio-temporelles), 시간-공간들은 거울이나 묘지처럼 내가 있으면서 또 없는 장소가 된다는 공통점을 지닌다. 혹은 사창가나 휴양촌이나 일상적 존재를 카니발화 하는 축제에서처럼, 그 장소들에서 나는 타자이다. 이 통합체들은 간극, 문턱, 편차를 의례화하고 국지화한다."[27]

푸코는 존재와 부재가 공존하는 장소로서 '거울'이라는 모티프에 집중하면서, '거울 효과'로 형성된 헤테로토피아 공간을 주체형성 분석까지 밀고 나간다. 그는 거울이 지닌 반사성과 반영성을 바탕으로 벨라스케스와 마네 등의 회화 내부와 관람객 사이의 공간에 대한 분석을 시도한 바 있다. 벨라스케스(Diego Velázquez)의 〈시녀들(Las Meninas)〉[도판5]은 화면 속 공간 너머에 있는 거울 속에 마르가리타 공주의 부모, 즉 국왕 펠리페 4세와 왕비 마리아나를 묘사하고 있다. 푸코는『말과 사물』에서 '거울은 화실의 벽조차 넘어 그림 앞에서 일어나는 사태를 보여 줌으로써, 내부와 외부의 경계를 흔들리게 한다'고 평했다.[28] 화면에서 가장 덧없고 가장 비현실적인 존재인 왕과 왕비는 역으로 그림의 외부로 물러남에 따라 재현 전체에 질서를 부여하는 중심축이 된다.[29] 그리고 거울을 통한 그림 내 · 외부 공간의 확장성은 결국 국왕부부의 자리에 관람자를 배치하여 실재적 중심을 되찾게 해준다.

일찍이 르네상스 이후 모든 회화는 특유의 일루전을 통해 관람자가 작품이 물질적 재료로 만들어진 재현적 도구라는 인식을 하지 못하도록 했다. 그러나 푸코는 마네(Edouard Manet)의 〈폴리 베르제르의 술

27) 미셸 푸코(이상길 역), 헤테로토피아, 문학과지성사, 2014, p.101
28) 미셸 푸코(이규현 역),『말과 사물』, 민음사, 2012, p.36
29) 위의 책, p.41

집(A Bar at the Folies-Bergère)〉[도판6]을 분석하면서, 네모난 표면에 색으로 칠해진 물리적인 대상으로 인식하도록 만들었다고 주장한다. 앞서 살펴본 〈시녀들〉은 거울을 통해 일루전 공간묘사에 집중했다면, 여기서는 가상적인 이동방향을 따라 움직이는 관람자에 의해 조망된 장면을 보여주고 있다. 특히 이는 관람자를 규범적인 위치에서부터 벗어나게 만들고 가상의 표현을 아무런 의문 없이 받아들이는 것으로부터 관람자를 일깨웠다.

흥미로운 지점은 푸코가 분석한 마네 작품 속 거울의 역할이 현대미술에서도 1970년대부터 본격적으로 실험되기 시작했다는 것이다. 1970년 조안 조나스(Joan Jonas)는 등신크기의 거울을 이용한 작업을 하였는데, 관람자 자신을 비추도록 유도되었다. 댄 그레이엄 역시 1970년대 중반에 여러 번에 걸쳐 〈퍼포먼스/관람자/거울〉[도판7]이라는 작업을 통하여 이를 시험하였다. 이 순간 무엇이 이뤄지고 있는지를 명백히 파악하고자 작가는 행위 내내 관람자와 거울을 번갈아가며 관찰하고 이를 묘사한다. 기침하고 꼼지락거리는 움직임이나 유리의 광택 등의 디테일에 대한 그의 묘사는 관람객을 전체이자 부분의 집합체로 소환하고 만들어낸다. 더불어 퍼포먼스 진행 내내 이어지는 현재에 대한 자각을 유도해 낸다.[30] 따라서 이러한 작업은 현재의 순간으로 관람자를 불러내고 때때로 선택되고 연출된 상황과 사실에 대하여 명백히 의식하게 만든다. 그리고 이는 퍼포먼스에서 행위자와 관람자가 함께 의미를 만들어가도록 연결되어있다는 것을 의미한다.[31]

거울은 관람자에게 가상적인 이동을 통한 응시의 가상 경험을 이해시킴으로써 평면의 재현적 묘사를 넘어서 일루전과는 차별화된 공간

30) Anne M, Wagner, Performance, Video, and the Rhetoric of Presence, *October*, Vol.91(Winter, 2000), p.71
31) Ibid, pp.69-70

을 만들어 낸다. 그리고 이러한 푸코의 공간개념은 거울과 유리의 투명성으로 말미암아 건축이론에서 좀 더 본격적으로 주체의 인식에 이르는 다양한 담론이 가능토록 하였다. 앤서니 비들러(Anthony Vidler)는 1994년 텍스트 "건축의 낯선 두려움"에서 거울의 기능, 즉 거울의 반사에 관한 주제와 낯설고 두렵게 만드는 효과를 프로이트의 이론과 관련지어 설명한다.[32] 그는 거울이 익숙하고 낯선 것 사이의 인접 때문에 동요를 불러일으키고, 일반적인 경험을 왜곡한다고 주장한다. 다시 말해 거울을 통해 "주체가 반영된 이미지와 주체의 욕망이 투영된 이미지 사이의 복잡한 중첩"이 진행된다는 것이다. 이런 불안과 낯선 두려움의 원인으로 '모든 것이 한꺼번에 일어난다'는 '갑작스러움'의 개념(unheimlich)을 설명하기도 한다.[33] 그리고 이 '불안'의 경험은 『말과 사물』에서 푸코가 이야기한 헤테로토피아를 다시금 떠올리게 한다. 정상성 바깥에 위치한 이질적이고 특이한 이 공간에서 주체는 스스로의 '낯선' 이미지를 급작스럽게 맞닥뜨리게 되고, 이러한 경험을 주체의 새로운 인식을 형성하도록 한다.

근현대 건축에서 매우 전형적인 유리표면은 가시성(visibility)과 명료성(clarity)의 특징을 기초로 하고 있다. 주지하다시피, 1990년대에 들어 유리는 빛, 명료성, 투명성의 민주주의적 모델로서 보다는 혼란스러운 반투명성(semi-transparency), 배제와 지배, 프레이밍과 언캐니한 나이트 비전(uncanny night vision) 등에 관한 관점에서 활발히 논의되었다. 피터 아이젠만(Peter Eisenman)의 건축에 관한 데리다(Jacques Derrida)의 언급은 이러한 기조를 보여준다.

---

32) 앤서니 비들러, 「건축의 낯선 두려움」, 마이클 헤이스 편(봉일범 역), 『1968년 이후의 건축이론』, Spacetime, 2013, p.1021

33) 위의 책, p.1023

"당신의 작업에서 유리는 무슨 의미입니까? […] 시각적인 용어입니까, 아니면 촉각적인 용어입니까? 촉각성과 관련하여 당신은 건축적 형태의 에로틱한 장난, 욕망과 성적 매력에 대해 말씀하시는 것이라고 볼 수 있을 것입니다."[34]

비들러는 근대건축의 '투명성의 신화'를 언급하면서 "자아의 자연에 대한 투명성, 자아의 타자에 대한 투명성, 자아들의 사회에 대한 투명성, 이 모든 것들을 제레미 밴덤(Jeremy Bentham)으로부터 르코르뷔지에(Le Corbusier)까지 건물재료의 보편적이 투명성에 의해 공간적인 관입과 편재하는 빛과 공기의 흐름 그리고 물리적인 움직임을, 구축은 아닐지라도, 재현하고 있다"고 말한다.[35] 비들러를 위시한 이러한 관점은 투명한 유리의 본성을 반영적인 효과를 바탕으로 도덕적 은유로 간주하고 물리적인 유리가 생성하는 반영을 정신적인 모호함으로 해석하였다. 다시 말해, 그들은 물리적인 효과를 심리적이고 정치적인 방식으로 해석하였다.[36]

푸코의 공간은 권력과 지식을 바탕으로 기획의 큰 틀 아래에서 존재하며, 헤테로토피아마저 그 이질성과 대립적인 요소에도 불구하고 그 안의 주체는 수동적으로 보인다. 그러나 비록 그가 명확하게 밝히고 있지는 않으나, 그의 사유 이곳저곳에는 개인의 자유와 실천이라는 능동적인 주체의 모습이 비친다.

---

34) Jacques Derrida, 'A letter to Peter Eisenman', *Asemblage: A Critical Journal of Architecture and Design* (12 August 1990), pp.6-12

35) 앤서니 비들러, 「건축의 낯선 두려움」, 마이클 헤이스 편(봉일범 역), 『1968년 이후의 건축이론』, Spacetime, 2013, p.1016

36) Widrich, Mechtild, "'I'll be your mirror': Transparency, Voyeurism and Glass Architecture", *Invisibility Studies: Surveillance, Transparency and the Hidden in Contemporary Culture*, Peter Lang AG, 2014, p.43

"만일 누군가 자유가 효과적으로 행사되는 자리를 찾는다면, 그는 그것이 사물의 질서 때문이 아니라, 자유의 실천 덕분이라는 점을 발견하게 될 것입니다. 건축 자체만으로 사회문제를 해결할 수 있는 것이 아니라, 건축가의 해방적 의도가 자유를 행사하려는 사람들이 실제 실천과 겹쳐질 때, 건축이 긍정적인 효과를 생산할 수 있다고 믿습니다."[37]

"사람들은 줄곧 '해방기계(liberating machine)'를 꿈꿔왔다. 그런데 자유의 기계 같은 것은 존재하지 않는다. 자유를 보장하는 것은 결코 사물의 속성이 아니다. 자유는 실천이다, 어떤 것도 기능상 해방적이지 않다. 자유는 행사되어야 한다. 자유의 보장책은 자유이다."[38]

건축과 관련된 인터뷰에서 푸코는 자유의 행사를 보장하는 것이 결코 사물의 구조에 내재할 수는 없다고 본다. 즉 도시나 건축 같은 공간기획의 속성이 아니라 자유를 보장받는 방법은 자유에의 실천의지가 중요하다는 것이다. 결국 푸코는 헤테로토피아를 통한 이질적인 공간의 가능성과 더불어 주체의 능동성에 대한 잠재력을 함의하고 있다고 이해할 수 있다. 그리고 바로 이점에서 현대미술 속 설치작업이 다루는 공간에 대한 다양한 담론, 즉 주체의 지위와 공적 공간 등에 대한 풍부한 논쟁점을 던져주고 있다.

---

37) 미셸 푸코(이상길 역), 「폴 레비나우와의 인터뷰」, 『헤테로토피아』, 문학과지성사, 2014(1994), p.74
38) 위의 책, pp.75-76

Ⅳ. 헤테로토피아 관점에서 본 설치작품 분석

1. 댄 그레이엄

댄 그레이엄(Dan Graham)은 잘 알려진 대로 1970년대 후반부터 쌍방향 유리(Two-way Mirror)에 의존하는 파빌리온프로젝트에 몰입하면서, 관람자와 관람자가 처한 환경 등을 다양하게 반영하거나 왜곡하는 공간을 보여주고 있다. 그는 현대사회의 공간배치와 공공성 이면에 존재하는 권력과 모순을 드러내고자 건축의 형태를 작업에 적극적으로 끌어들였고, 공적 공간과 사적 공간의 이중놀이와 주체의 인식을 위해 거울과 유리 재료를 이용하였다. 또한 도시-정원 등 대립되는 복수의 시공간을 섞어놓는 공간을 창출하여 헤테로토피아를 구현하고 있다.

그는 1967년『아츠 메거진(Arts Magazine)』에서 "모델과 기념비: 건축의 창궐(Models and Monuments: The Plague of Architecture)"이라는 글을 통해 크리스토(Christo)의 건축 프로젝트에 깊은 관심을 표명한 바 있다. 특히 마타-클락이 제작한 작품에 강한 애착을 보였던 그레이엄은 1984년 〈파리의 마타-클락 미술관프로젝트(Project for Matta-Clark Museum for Paris)〉를 제작하여 마타-클락이 시도했던 〈쪼개기(Splitting)〉에 나오는 뉴저지의 집 모델을 그대로 재현하기도 했다.[39]

공적 공간과 사적 공간 사이의 중첩 내지는 이중놀이는 거울을 이용한 그레이엄의 작업에서도 중요하다. 그는 1970년대 초반부터 지속했던 비디오작업을 종결하면서 건축프로젝트에 대한 이론적 토대를 만들기 위해 1978년 〈교외주택으로 개조(Alteration to a Suburban

39) 정연심,『현대공간과 설치미술』, A&C, 2014, p.143

House)〉의 모델[도판8]을 만들었다. 교외주택의 전통적 공간이 변형된 이 작품에서 대문을 없애는 대신 건축 전면은 유리로 대체되었다. 집 한 가운데는 거울을 두어 분할하였는데, 실내의 거실 인테리어 모습을 외부로 반사시키는 동시에 실외의 환경과 관람자를 비추는 역할도 하였다. 그리고 화장실과 침실 같이 좀 더 사적인 공간은 거울 뒤로 숨겨두어 노출시키지 않았다.

콜로미나(Beatriz Colomina)는 "이중 노출: 교외주택으로 개조(Double Exposure: Alteration to a Suburban House)"라는 논문에서 이 작품을 그레이엄의 초기작 〈미국을 위한 주택(Homes for America)〉[도판9]의 결정판으로 설명하면서 미국 교외의 건물을 그대로 보여주는 기획의 일환이라고 설명한다.[40] 동시에 이 작품은 모더니즘에 대한 일종의 고발로서, 안과 밖, 사적 공간과 공적 공간, 보는 자와 보이는 자 등의 이중성을 대비시키는 동시에 노출시키기 위해 의도적으로 거울과 유리재료를 사용하였다. 특히 쌍방향 유리는 취조실이나 사무실 등 대표적으로 시각의 권력 즉, 보는 자와 보이는 자의 이분법을 단적으로 드러내는 공간이다. 투명함은 사회적으로 허락된 특권이자 자본주의 사회를 민주적인 공간으로 포장하려는 의도를 지닌다. 근대 이후 모든 도시를 구성하는 기본적인 건축이라고 할 수 있는 미스 반 데어 로에(Mies van der Rohe)의 국제주의 양식(International Style)은 그레이엄의 파빌리온에 직접적인 모티프를 제공하였다. 디자인아트 평론가 알렉스 콜스(Alex Coles)는 그레이엄이 작품을 통해 이 건축양식의 모순을 비판하고 있다고 주장한다. 실제로 그레이엄은 1979년 쓴 "건

40) 그레이엄은 〈미국을 위한 집〉 작품에서 미국 뉴저지(New Jersey)주 근교에서 흔히 볼 수 있는 일반적인 트랙하우스(Track-House)를 지역건축이라는 근대성 특유의 흔적을 내포하고 있는 주제로 파악하고, 사진과 텍스트로 기록하였다. 이 자품을 통해 대중적인 공적 도시공간, 건축, 교통문제 등 도시성과 공공성에 대한 문제의식을 드러냈다.

축에 관련된 미술/미술에 관련된 건축"이라는 글에서 다음과 같은 추론을 내놓았다.

"유리는 보는 이로 하여금 눈에 보이는 것이 액면 그대로라는 착각을 하게 만들었다. 이를 통해서 사람들은 그 회사의 기술적인 흐름과 그 건물 구조의 기술공학을 본 것이다. 지금껏 유리의 명백한 투명함은 허위로 객관화된 실체일 뿐만 아니라 역설적인 위장이었다. 여기에 적용된 실질적인 기능은 가지 충족의 힘을 집중하고 은밀하게 정보를 통제하는 것이었다. 다만 건축의 전면부가 전적으로 개방성을 띠는 듯한 인상을 주었을 뿐이다."[41]

반 데어 로에의 건축은 따라서 자본주의의 공간적 특징을 잘 구현하고 있는데, 르페브르 역시 반 데어 로에의 작업은 "부르주아에 의해 운영되고 지배되는 사회의 성격과 같은 것"을 공식화하고 실현하는데 이바지한 대표적인 예라고 보았다.[42]

2014년도 뉴욕 메트로폴리탄미술관의 옥상정원에 설치된 그레이엄의 파빌리온 최신작[도판10]은 그가 "남은 공간(leftover space)"이라 일컫는 장소의 활용이 돋보인다. 1981년 뉴욕 〈디아센터 옥상 도시 프로젝트〉를 시작으로 작가는 옥상이라는 공간이 도시에서 점하는 의미에 관심을 갖는다. 실제로 옥상은 미학적으로는 내-외부를 연결하는 동시에 사적-공적 공간을 연결하고 있으며, 예외적이고 잉여적인 공간을 통해 르페브르가 이야기하는 공간의 "새로운 리듬"을 만들려는 시

41) 알렉스 콜스(김상규 역), 『디자인아트: 미술과 디자인의 로맨스』, 열화당, 2006
42)르페브르는 "공간이 실제로 역사적인 시대와 사회, 생산의 방식 그리고 생산관계라는 기반 위에서 특수화된다"고 보았다. 앙리 르페브르, 「공간의 생산」, 마이클 헤이스 편(봉일범 역), 『1968년 이후의 건축이론』, Spacetime, 2013, p.245

도이다. 이는 그 자체가 예술이라는 속성을 그대로 노출하는 것이기도 하다.

쌍방향 거울 유리로 견고하게 만들어진 파빌리온은 도시의 모습과 목가적인 정원풍경을 동시에 반영한다. 작가에 따르면 역사적인 형식의 정원, 센트럴 파크, 교외주택, 미술관 등과 같은 다양한 공간이 작품 공간 안에 침투하여 섞이고 있다.[43] 메트로폴리탄미술관을 위해 제작된 이 작품에서는 시간과 공간의 중첩이 더욱더 확연하게 드러나는데, 왜냐하면 18세기 풍경정원의 형식을 참조한 나무로 구성된 벽의 형태를 인위적으로 작품에 구현하고 있기 때문이다.

그레이엄은 이미 1989년 개최된 전시의 도록에 기고한 텍스트에서 본인의 작업과 정원과의 관련성을 밝힌바 있다.[44] 〈뮌스터를 위한 옥타곤(Octagon for Munster)〉[도판11]은 8장의 쌍방향 거울과 15도 정도의 각도로 기울어진 나무천장으로 만들어졌으며, 거울패널 중 하나가 문의 역할을 하여 관람자가 드나들 수 있도록 하였다.

"이 작업은 18세기 궁궐의 공원 안에 나무로 된 산책길의 한 가운데 위치하였다. 이 산책길을 제외하고, 원래 바로크식으로 디자인된 공원은 고풍스러운 영국식 정원으로 개조되었으며, 나중에는 식물원과 19세기 스타일 국립공원으로 나눠지게 되었다. 이전에는 궁궐 주위에

43) Alteveer, Ian,Wagstaff, Sheena, *The Roof Garden Commission: Dan Graham*, Metropolitan Museum of Art, 2014, p.16

44) 뉴욕현대미술관 P.S.1에서 개최된 전시는 13명의 예술가가 특별한 정원에 대한 기록으로써, 르네상스 정원이 어떠한 식으로 만들어지고 변형되었는지에 대한 동시대 전시가 어떻게 미술관 스펙타클로 이어지는지에 대한 의문들로 시작하였다. 정원에서의 극장(극무대)의 진보된 역사에 대한 조사와 건축물이 주변으로부터 의미를 도출해내는 방식에 대하여 고찰하고, 동시대 설치작업이 어떠한 식으로 픽처레스크 정원(picturesque gardens)으로 부터 진화해왔는지에 대하여 논의한다; Graham, Dan, Garden as Theater as Museum, *The Theatergarden Bestiarium: Garden as Theater as Museum exh. cat.*. The Institute of Contemporary Art/P.S.1 Museum; and Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1990

다양한 파빌리온이 일정한 간격을 두고 있었다. 8각형 형태와 산책길 내의 위치, 고전적인 바로크 시대와 연관된 거울의 표면, "원시적인" 나무기둥 사용 및 작은 크기는 내 작업이 후기 계몽주의 정원의 낭만적인 반-도시 이데올로기와 연관된 "시골 오두막(rustic hut)"과도 연관되어 보인다. 5군데에서 열리는 음악 파빌리온은 일종의 정자와도 같다. 내 파빌리온은 19세기 정자와 흡사하지만 그 전통적인 형태와는 대조된다. 일반 정자처럼 열려서 내부에서 외부의 모습을 더 잘 보여주는 대신에, 나의 작업에서는 쌍방향 거울의 사용으로 말미암아 안과 바깥의 모습이 자기 반영(self-reflection)의 효과를 보여준다."

사실 복수의 배치를 하나의 장소에 구현하는 형식을 띠는 헤테로토피아의 주요 특징으로 가장 오래된 예는 정원이다. 푸코는 페르시아의 전통적인 정원을 예로 들면서, 사각형 정원 내부에 하늘, 땅, 물, 식물을 표상하는 네 개의 다른 신성한 공간으로 구성되어 있었다고 말한다. 분수와 사원이 놓인 중심이 가장 신성하게 여겨졌고, 각기 다른 공간은 일종의 소우주로 기능했다. 즉 정원은 다양한 공간의 구성으로 이뤄진 헤테로토피아인 셈이다.[45] 이러한 시공간의 중첩은 여러 시대와 문화권, 사회적이고 개인적인 정체성을 흡수한 작품들을 아카이브로 구축하려는 미술관의 특성이기도 하다. 마찬가지로 그레이엄의 파빌리온은 쌍방향 거울유리를 통해 도시의 모습과 목가적인 정원풍경을 동시에 파사드에 담는다. 특히 최근작은 동시대미술관이 18세기 풍경정원과 비슷하게 기능함을 밝히고자 더욱 노골적으로 정원의 기능을 삽입한 것이다.

45) 미셸 푸코(이상길 역), 「다른 공간들」, 『헤테로토피아』, 문학과지성사, 2014(1994), pp.52~53

2. 모니카 본비치니

베를린을 기반으로 활동하고 있는 설치미술가 모니카 본비치니(Monika Bonvicini)는 건축, 권력, 공간, 감시와 통제의 체계 사이의 관계에 대한 작업을 지속하고 있다. 2004년 제작된 설치작품 〈Don't miss a Sec〉[도판12, 13]은 그레이엄의 파빌리온에 영향을 받아 쌍방향 유리를 이용하여 모더니스트 유리건축 형태를 구현하고 있지만, 보다 명료하게 공적 영역과 사적 영역의 관계에서 비롯되는 해프닝을 주제로 하고 있다.

반투명한 거울효과를 지닌 두 장의 유리패널로 구성된 큐브 내부에는 변기가 설치되었다. 따라서 외부에서는 내부가 보이지 않고 이 큐브가 놓인 주변 환경과 이를 보고 있는 관람자를 비출 뿐이다. 한편 공공화장실의 기능을 가진 실내에서는 바깥의 거리 풍경이 가감 없이 그대로 노출된다. 외부에서 실내를 볼 수 없지만 내부에서는 외부를 볼 수 있다는 구조는 얼핏 시각이 지닌 권력을 투영하고 있는 듯 보인다. 흔히 취조실이나 오피스에서 사용되는 쌍방향 유리를 그레이엄이 사용하는 것처럼, 보이는 사람에 비해 보는 사람이 더 우위에 있다는 사회적 권력구조로서 말이다.[46]

그러나 실제로 이 작품에서는 공간 내부로 들어간 방문자 혹은 화장실 사용자, 그리고 동시에 보는 권력을 지닌 자가 오히려 무의식적인 불안감을 느낀다. 이는 화장실이라는 가장 사적인 공간이 길 한복판이라는 공적 공간에 위치하고, 대중의 시선에 의해 안전하지 않을 것 같은 불안감이 조성되기 때문이다. 보는 이에게 부여되었던 특권을 걷어낸 이 작품은 클리닉과 수용소를 위해 제작된 벤담의 판옵티콘에 대한 작은 변주를 보여준다. 그리고 모더니스트 유리건축에 내재한 공

46) 작가는 본 작품이 그레이엄의 파빌리온 작업과 현대 건축의 투명성을 참조하여 제작되었다고 밝히고 있다.

적 영역과 사적 영역에 관한 지속적이고 잠재적인 복잡한 관계는 불편함을 유발한다. 공적 공간에서의 프라이버시의 훼손은 아이러니하고 공격적이다. 이처럼 이 작품에서 가장 중요한 지점은 바로 서로의 시선에 의하여 공적 영역이 안전하고 사적 영역이 공격받는, 공간의 반전이다. 유리파사드는 과학적인 기술과 근대건축의 민주적인 영감을 잘 보여주고 있고, 장식이 없는 위계가 드러나지 않는 큐브 형태의 개방성과 함께 중성적인 성격을 보여준다.[47]

이처럼 이질적인 두 공간의 경계가 뒤섞이고 도치된 본비치니의 공간은 헤테로토피아의 불안을 야기한다. 그리고 이를 통해서 시각이 감시와 통제라는 권력으로 작동하는 방식을 깨닫도록 한다. 적극적인 참여자가 내부에 들어서면 도시 한복판의 거리와 화장실 칸이라는 복수의 배치를 확인할 수 있는 반면, 작품을 지나치며 감상하는 행인은 작품이 그저 미니멀한 오브제라고 여기며 그 주위에서 거울에 비친 스스로의 모습과 주변 환경을 주시할 것이다. 이 작품은 건물과 주위 환경에 비춰진 우리 자신을 발견하면서 우리 뒤와 우리 주변에 무엇이 있는지를 확인하게 하는 동시에 그 작품 너머를 볼 수 없도록 시각을 차한다.

3. 발리 엑스포트

앞서 살펴본 바와 같이, 푸코는 근대사회에서 존재하는 헤테로토피아를 '일탈의 헤테로토피아(heterotopias of deviation)'로 규정한 바 있다. 범죄자, 정신이상자, 노인과 죽음은 모두 근대성의 출현과 함께 정상의 범주에서 벗어나게 되었다. 그렇다면 남성중심주의 시각을 통

47) Widrich, Mechtild, "'I'll be your mirror': Transparency, Voyeurism and Glass Architecture", *Invisibility Studies: Surveillance, Transparency and the Hidden in Contemporary Culture*, Peter Lang AG, 2014, p.52

해 대상화된 여성은 어떠할까. 페미니즘 퍼포먼스작가 발리 엑스포트(VALIE EXPORT)의 큐브작품은 이러한 지점에서 시사점을 던져준다.

1940에 출생한 작가는 공공장소에서 페미니즘에 대한 공연을 진행하여 널리 알려졌으며, 〈터치 시네마1968(Touch Cinema 1968)〉[도판14]은 그녀의 대표작이다. "확장된 시네마(Expended Cinema)"라고 불린 이 작업에서 작가는 TV스크린 형태의 박스를 가슴부위에 걸쳐두고 거리를 활보했다. 그리고 지나가는 행인에게 박스 안에 손을 넣어 실제 가슴을 만지도록 하였다. 이 작품은 사회적으로 여성이 대상화되는 것에 대한 비판으로, 여성으로서 작가 본인이 직접 주체가 되고자 했다. 이처럼 그녀의 작품은 대부분은 주위 환경과 여성의 경험 사이의 관계에 대한 탐구를 바탕으로 한다. 이는 가시적인 것과 권력의 사회적인 연관성을 드러내고자 하는 시도였다.

〈투명한 큐브(Transparent Cube)〉[도판15]는 유리패널과 철 프레임으로 이뤄진 작가의 첫 번째 대규모 건축적인 작품이다. 유럽연합이 기획한 도시개발을 위한 프로젝트의 일환으로, 비엔나의 슬럼화된 동네에 1999년과 2001년 사이에 제작되었다. 이 큐브는 기차트랙 위라는 산업적인 건축에 잘 들어맞게 제작되었고, 큐브 안에는 매춘부로 활동중인 여성들의 이미지가 붙어있다. 작가는 이 여성들을 개별적이고 자기 정체성을 가진 존재로 보이도록 했으며, 큐브의 모든 벽면을 유리로 구성하고 두 면을 열어놓아 도시 외부 환경에 개방하였다. 따라서 내부가 궁금한 누구든 공간 내부로 들어올 수 있었지만, 문제는 방문자가 들어오는 순간 본인 자체도 거리의 행인에 의해 "보이는" 위치가 된다는 점이다. 일반적인 매춘의 과정에서 주체인 남성은 공간의 안팎에서 모두 주체로서의 능동적인 위치를 점한다. 그리고 여기에서 여성은 "보이고" 선택 "받는" 입장에서 벗어날 수가 없다. 그러므로 이 투

명한 큐브는 일차적으로 사회적으로 정당성을 부여받지 못한 매춘부들에 대한 공간, 일탈의 헤테로토피아로 기능한다. 그러나 이 공간은 새로운 시각적 구조를 구현함으로써 남성으로 대변되는 방문자의 지위를 이미지 위의 여성과 같은 자리로 보낸다. 이는 다른 차원의 헤테로토피아, 즉 '차이의 헤테로토피아'로 설명가능하다.

환경디자인 이론가 센자티(Marco Cenzatti)는 시대에 따른 푸코의 헤테로피아를 분석하면서, 후기포디즘 사회라는 독특한 시공간 안에서 헤테로토피아의 개념과 역할이 변화함을 주장한다. 그는 고대의 '위기의 헤테로토피아'는 고정된 공간과 변화하는 인구를, 근대의 '일탈의 헤테로토피아'는 고정된 공간과 고정된 인구를 대상으로 헤테로토피아가 각각 역할을 했다고 판단한다. 그리고 후기포디즘 사회인 오늘날 '차이의 헤테로토피아'가 존재하며, 이곳은 변화하는 공간 다수와 변화하는 인구를 대상으로 한다. 여기서 헤테로토피아는 세계주의의 큰 틀 아래서 파편화된 인식을 지닌 대중은 그들의 다양한 정체성 사이에서 대립과 논쟁, 협상을 위한 기회로서 기능한다. '호환되지 않는 공간들의 중첩'으로서 헤테로토피아는 사회적 생산을 촉진하거나 제안하는 토양을 준비하는 데 도움을 준다.[48]

엑스포트의 큐브로 돌아가, 마지막으로 외부인은 밖에서 제대로 볼 수 없기 때문에 큐브 공간 안으로 들어올 수밖에 없다. 따라서 방문자는 공간 안과 밖을 넘나듦으로써 행위를 만들어내는데, 작가는 이 행위를 사회적 조건에 관한 퍼포먼스라고 칭한다.[49] 관음증과 숨겨진 욕

48) Dehaene, Michiel, De Cauter, Lieven ed., The space of play: Towards a general theory of heterotopia, 「Heterotopias of difference (Marco Cenzatti), *Heterotopia and the City: Public Space in a Postcivil Society*, Routledge, 2008, pp.126-127

49) Widrich, Mechtild, "'I'll be your mirror', Transparency, Voyeurism and Glass Architecture", *Invisibility Studies: Surveillance, Transparency and the Hidden in Contemporary Culture*, Peter Lang AG, 2014, p.46

망, 건축의 방식과 사회적 행동은 상호 영향을 미친다는 것이 이 작품이 전달하고자 하는 핵심이다.

Ⅴ. 나가는 글

푸코는 철학자라면 반드시 현시대 인간존재의 조건에 대해 진단해야 한다고 생각했다. 예술작품과 정치적인 기관, 사회적 규제, 합리성의 인수 등이 포함되며, 이 요소들의 네트워크를 통해 사회가 조직되고 개인이 주체성을 형성하는 방법이 규정된다고 보았다. 특히 관계의 그물망은 우리의 언어와 예술작품, 건축, 그리고 도시공간의 기획 등으로 구성되어 우리의 사유와 인식의 틀로 기능한다. 그러므로 공간적인 구축물로서 또는 사유의 형태로서의 헤테로토피아는 도시나 담론 안에서 차이를 드러내고, 비정상적이거나 환상적인 모습으로 바꾸어 새로운 각성을 요구한다.

물론 푸코의 공간관이 처음 제기된 지 몇 십 년이 지난 시점에서 이 개념이 여전히 유효한 것인지에 대한 회의적인 시각은 존재한다. 실제로 비들러는 1992년 "건축의 낯선 두려움"에서 푸코의 공간관을 모더니즘이 추구하는 '투명성'과 연결시켜 비판한다.[50] 그는 "최초의 판옵티콘으로부터 빛나는 도시에 이르기까지 온통 방사성으로 짜인 모더니즘 공간들"로 가정된 푸코의 공간이 어둠에 대한 부분을 간과하였고, 지나치게 정치적이고 건축적이며 기념비적으로 결속된 보편성

50) 비들러는 '투명성을 통한, 모든 것을 한 눈에 볼 수 있는 원칙을 통한 권력의 작용에 관한 그(푸코)의 주장은 권력이 효과를 발휘하기에 필요한 정도의 투명성과 모호성에 대한 탐색에 저항하고 이는 것'이라고 주장한다.; 앤서니 비들러, 「건축의 낯선 두려움」, 마이클 헤이스 편(봉일범 역), 『1968년 이후의 건축이론』, Spacetime, 2013, p.1012

에 입각한다고 그 한계를 지적하였다. 또한 지리학자 데이비드 하비(David Harvey)는 푸코의 헤테로토피아 개념이 칸트의 보편 대 특수라는 이분법적 도식을 탈피하지 못한 무기력한 개념이라고 비판했다.

그럼에도 불구하고 그의 공간에 대한 논의는 여전히 유의미하다. 일차적으로 그의 논의는 고유한 속성을 가진 '주체'를 전제조건으로 하는 근대철학을 비판하고, 공간분석을 통해 주체형성의 인식론적 조건을 탐구하고자 한다. 이러한 조건의 주요 질료로 '공간'이 등장하며, 주체는 하나의 실체가 아닌 각각의 요소로 구성된 하나의 효과에 다름없는 가변적인 대상으로 인식되기 시작했다. 또한 특수한 의미와 맥락 안에 '배치'된 공간에 대한 탐구를 통해 특정 장소와 건축이 지닌 함의를 폭로함으로써, 공간이 설정한 의도와 의미에 대한 맵핑(mapping)이 가능하도록 하였다. 한편 지금껏 살펴본 헤테로토피아가 공간이 지닌 배치논리의 이면을 드러내는 동시에 현존하는 유토피아의 대안을 제안하는 시도로, 예술작품에서 공간에 대한 다양한 의미와 가능성을 도출하는 데 효과적인 이론을 제시할 수 있다.

따라서 헤테로토피아라는 개념이 지닌 한계점에도 불구하고, 공공공간에서 파빌리온이나 큐브 등의 건축적 형태를 띠는 작업에서 '공간'이 지니는 의미를 고찰하는데 도움을 준다. 이 작품들은 1960년대 미니멀리즘 이후 소위 미술제도비평과 메타학문의 발전으로 공간과 미술 간의 융합을 논의하거나 미술의 확장이라 평가하는 일반적인 견해나 단순히 디자인적인 측면에서만 평가하기에는 부족하다. 더불어 최근 경험과 체험의 논리로서 예술작품을 해석하는 설치작업의 맥락으로 설명하기에도 한계가 있다. 왜냐하면 그들은 분명 도시와 주변환경과의 관계성을 내재한 건축이라는 모티프를 사용하고 있고, 건축이란 근대적인 도시적 삶의 기본 양태이자, 특정 권력의 '의지'와 '가치'가 투영된 인공물이기 때문이다. 그들이 제시하는 일종의 건축적

형태는 관람자가 공간의 내 · 외부를 경험할 수 있도록 개 · 폐의 구조를 지녔으며, 특히 모더니즘건축을 연상시키는 거울과 유리 등을 이용하여 공적 영역과 사적 영역을 구분하며 새로운 공간성을 창출한다.

헤테로토피아는 공통적으로 정상적이고 일상적이며 단조로운 사유를 정지시키고, 상대적으로 비 특권적인 그룹이나 표면에 드러나지 않았던 '다른' 공간을 되찾기 위한 일종의 전략으로 부상하였다. 그리하여 연구자는 본 연구에서 푸코가 말한 '다름'의 공간이 동시대미술현장에서 공간을 다루는 작품에 대한 하나의 분석틀로 가능함을 확인하고자 했다. 그리고 앞으로 이 분석의 틀을 바탕으로 동시대작가들의 작업을 추가로 분석하면서, 공간의 구성이 주체를 규정하는 관계망과 진술에 어떻게 연결되어있는지를 더욱 세밀하게 진단할 것이다. 공간을 통해 이와 연결된 주체에 대한 이해를 도모하는 것은 연구자가 생각하는 현대미술의 가장 궁극적인 과제 중 하나이기 때문이다.

■ 참고문헌

국내외 단행본

데이비드 하비(구동희, 박영민 역), 『포스트 모더니티의 조건』, 한울, 1994

마이클 헤이스 편(봉일범 역), 『1968년 이후의 건축이론』, Spacetime, 2013

미셸 푸코(이규현 역), 『말과 사물』, 민음사, 2012

미셸 푸코(이상길 역), 『헤테로토피아』, 문학과지성사, 2014

알렉스 콜스(김상규 역), 『디자인아트: 미술과 디자인의 로맨스』, 열화당, 2006

앙리 르페브르(양영란 역), 『공간의 생산』, 에코리브르, 2011

정연심, 『현대공간과 설치미술』, A&C, 2014

B. 조지프 파인, 제인스 길모어, 『체험의 경제학』, 21세기북스, 2010

Alteveer, Ian,Wagstaff, Sheena, *The Roof Garden Commission: Dan Graham*, Metropolitan Museum of Art, 2014

Dehaene, Michiel, De Cauter, Lieven ed., *Heterotopia and the City: Public Space in a Postcivil Society*, Routledge, 2008

Graham, Dan, "Garden as Theater as Museum", *The Theatergarden Bestiarium: Garden as Theater as Museum exh. cat.*. The Institute of Contemporary Art/P.S.1 Museum; and Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1990

McLeod, Mary, "Everyday and "Other" Spaces", *Architecture and Feminism*, Princeton Architectural Press, 1996, pp.1-37

Widrich, Mechtild, "'I'll be your mirror': Transparency, Voyeurism and Glass Architecture", *Invisibility Studies: Surveillance, Transparency and the Hidden in Contemporary Culture*, Peter Lang AG, 2014, pp.43-59

국내외 논문

임성훈, 「근대적인 공간과 장소성의 문제에 대한 이론적 고찰-푸코와 르페브르의 공간 논의를 중심으로」, 대한건축학회 논문집, 30(6), 2014

정미라, 「'공적 영역'의 상실과 현대사회의 위기-한나 아렌트의 정치철학을 중심으로」, 철학논총 81, 2015, pp.241-258

정연심, 「댄 그레이엄의 비디오와 퍼빌리온 프로젝트: '정보(information)'에서 인-포메이션(in-formation)'으로 변화」, 『서양미술사학회논문』, 제34집, 2011

허경, 「미셸 푸코의 '헤테로토피아'- 초기 공간 개념에 대한 비판적 검토」, 『도시인문학연구』, 제3권 2호(2011)

Anne M, Wagner, "Performance, Video, and the Rhetoric of Presence", *October*, Vol.91(Winter, 2000)

Johnson, Peter, "Foucault and Heterotopian Art", *Heterotopian Studies*, 2015

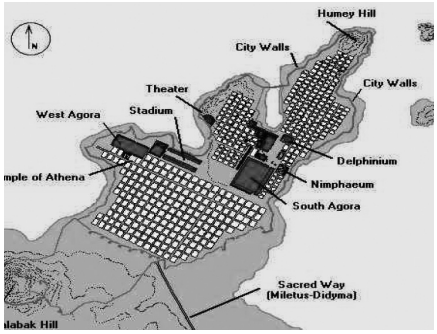
■ 도판



〔도판 1, 2〕



〔도판 3〕



〔도판 4〕



〔도판 5〕



〔도판 6〕

〔도판1, 2〕
댄 그레이엄, 〈평면으로 이분할된 원통〉 외부(좌)와 내부(우), 쌍방향 거울, 강철, 1995. 나오시마 베네세 아트사이트(Benesse Art Site Naoshima)

〔도판3〕
앙드레 고댕이 설계한 주택 단지인 파밀리스테르 내부, 1859. 프랑스 오드프랑스(Hauts-de-France)
©2015 Bibliothèque nationale de France

〔도판4〕
히포다무스(Hippodamus), 〈밀레투스 지도(Plan of Miletus)〉, 기원전 470년경. ©1998-2003 Roy George

〔도판5〕
디에고 벨라스케스, 〈시녀들〉(부분), 캔버스에 유채, 318×276cm, 1656. 프라도 미술관(Museo Nacional del Prado)

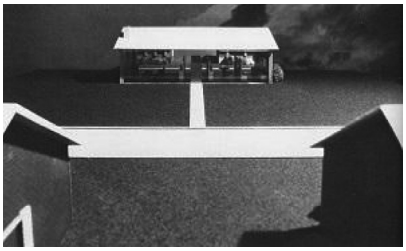
〔도판6〕
에두아르 마네, 〈폴리 베르제르의 술집〉, 캔버스에 유채, 96×130cm, 1882. 코톨드 미술학교(Courtauld Institute of Art)



〔도판 7〕

〔도판7〕
댄 그레이엄, 〈퍼포머/관객/거울〉, 싱글채널비디오, 흑백영상, 사운드, 22분 52초, 1975.
©Dan Graham

〔도판8〕
댄 그레이엄, 〈교외주택을 위한 개조〉, 나무, 합판, 펠트, 플라스틱, 종이, 크리스털, 19.1×71.8×76.8cm, 1978. 레이나소피아 미술관(Museo Reina Sofia) ©Dan Graham



〔도판 8〕

〔도판9〕
댄 그레이엄, 〈미국을 위한 집〉, 매거진 페이지, 1966.
(『아츠매거진(Arts Magazine)』, 제41권 제3호, 1966. 12-1967. 1, pp. 21-22.)

〔도판10〕
댄 그레이엄, 〈Hedge Two-Way Mirror Walkabout〉, 스테인리스 스틸, 울타리, 쌍방향 거울유리, 2014. 뉴욕 메트로폴리탄 미술관 (파빌리온-옥상정원 커미션)
©2014 Metropolitan Museum of Art



〔도판 9〕

〔도판11〕
댄 그레이엄 〈뮌스터를 위한 팔각형〉, 유리, 철, 1987.
뮌스터 조각공원(Münster Sculpture Park)
©Dan Graham, Lisson Gallery



〔도판 10〕



〔도판 11〕

〔도판12〕
모니카 본비치니, 〈Don't miss a Sec〉, 쌍방향 유리거울 구조, 스테인리스 스틸 화장실 유닛, 콘크리트, 알루미늄, 형광등, 젖빛 유리패널, 250×226×185cm, 2004.
©2014 Monica Bonvicini


〔도판 12〕

〔도판13〕
모니카 본비치니, 〈Don't miss a Sec〉(내부), 2004.
©2014 Monica Bonvicini

〔도판14〕
발리 엑스포트, 〈터치 시네마, 1'08''〉, 싱글채널비디오, 흑백영상, 1분 8초, 1968.
파리 퐁피두센터
©VALIE EXPORT, Centre Pompidou


〔도판 13〕

〔도판15〕
발리 엑스포트, 〈투명한 큐브〉, 유리, 철, 2004.
오스트리아 비엔나
©2004 VALIE EXPORT, Rupert Steiner


〔도판 14〕


〔도판 15〕

Contemporary Art Installations That Embody Heterotopian Spaces

– Focusing on Mirror-Glass Architecture

Kyoungmi Lee

Contents

I. Introduction

II. Foucault's Spatial Theory and 'Heterotopia'

1. Space as 'Emplacement'

2. Space of 'Otherness'

3. Influence on Contemporary Architectural and Spatial Theory

III. Analysis of Heterotopian Spaces

1. Mechanism of Opening and Closing

2. Space of Incompatible Pluralistic Times and Spaces

3. The Roles of the Mirror and Perception of the Subject

IV. Analysis of Installations from a Heterotopian Perspective

1. Dan Graham

2. Monika Bonvicini

3. VALIE EXPORT

V. Epilogue

Bibliography

Plate

I. Introduction

In the history of the museum, all exhibit halls used to be a kind of space. However, since the 1960s and the introduction of Minimalism, its meaning has changed. It has become a stage for Minimalist theatricality, a material for criticism of the system, a studio for the production of the artwork or a particular place that adds meaning to the work, 'architectural sculptures' installed on the land of a vast nature. Also, the exhibit hall becomes the work itself which form organic relations with the viewer. The interesting point is that the extension of space has been observed in the history of art. Nowadays, large architectural spaces are constructed through cutting-edge technologies. Besides pseudo-natural phenomena such as the sun, fog and moss, images are also projected onto exhibition spaces, turning them into screens. As a result, the participation of viewers in experiencing space becomes more important.[1)]

Since Documenta in Kassel in the late-1960s, the diversification of works along with the spaces has rapidly increased. Kassel, the city where Documenta is held is also the site of a princely palace and gardens from the 18th century. From the beginning of the 1980s, large-scale contemporary exhibitions began to take place increasingly around the

1) Created in an era of capitalism, in regards to contemporary art that provides spatially-oriented experiences there is an argument to adopt the economic term, 'experience economy.' The term is regarded as a capitalist element. In the Harvard Business Review published in 1999, the process of changing from goods to services and to experiences is explained in connection with art; B. Joseph Pine, James Gilmore, *The Experience Economy*, trans. Miok Kim (Seoul: Book21, 2010).

palaces, parks and gardens of Kassel.[2] As the exhibitions and programs on architecture and design, architecturally scaled works as well as collaborative works with architects and designers appeared, a new type of work along with the form of the pavilion emerged. These forms are also linked to a new perception of space (to be discussed in this paper) and the trend of an increased interest in historical restoration as well as typology amongst modernist architects and urban planners in the 1970s.

The work of art is not completed by itself (no longer an autonomous unit), but extends to a larger space that the viewers experience, establishing a relationship with space. Although it is impossible to define the diverse spaces represented in contemporary art with a single logic or concept, the development of art certainly correlates to our thinking towards contemporary spaces that has changed since Foucault's perceptions of space. Foucault intended to identify the framework of thought at each period and culture and saw spaces as a tool to deal with the subject that is not free in the fields of knowledge and power. In this regard, he called spaces outside the social norms and logics heterotopias. It reveals and deconstructs the structures of the space under the guise of 'normality', a question that the works of art are supposed to raise.

> "Having been invited by a group of architects to do a study of space, of something that I called at that time 'heterotopias,' those singular spaces to be found in some given social spaces whose

2) Dan Graham, *Garden as Theater as Museum, The Theatergarden Bestiarium: Garden as Theater as Museum exh. cat.*. The Institute of Contemporary Art/P.S.1 Museum; and Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1990.

functions are different or even the opposite of others. The architects worked on this, and at the end of the study someone spoke up who firebombed me, saying that space is reactionary and capitalist, but history and becoming are revolutionary. Today everyone would be convulsed with laughter at such a pronouncement, but not then."

- Interview with Paul Rabinow, "Space, Knowledge and Power", 1982[3)]

The purpose of this research is to verify that Foucault's space of 'otherness' can function as a framework for the analysis of artworks that deal with space in the field of contemporary art. Thus, among various installation works, this paper focuses on works placed in broad indoor and outdoor spaces for a larger public, a sort of architectural form that suggests space with openings and closures. These kinds of works are commonly seen in today's society where unique installation works such as 'pavilions' are frequently constructed. In this paper, cases involving the play of reflection and projection based on the 'mirroring' effect as a heterotopia, will be introduced. This is a very important point for Foucault who showed much interest in visual artworks and representations of space. In fact, Foucault intended to find out how visual structure was linked to a network, statements that defined the subject, and understand the subject connected to the space by a means of space.

Several decades after the concept was first suggested, there exists skepticism about whether Foucault's concept of space is still valid. In his

3) Michel Foucault, *Heterotopia*, trans. Sangkil Lee (Seoul: Moonji Publishing, 2014), 87-88.

paper "The Architectural Uncanny" published in 1992, Anthony Vidler criticizes Foucault's notion of space in connection to the 'transparency' pursued by modernism.[4] Vidler points out that Foucault's spaces that are assumed to be "the radial spaces of modernism from the first Panopticon to the radiant cities" are too political. Vidler states they are forms of architecture based on a monumental universality, overlooking the darker side. Vidler points out that Foucault's spaces that are assumed to be "the radial spaces of modernism from the first Panopticon to the radiant cities" overlook the darker side. He also states that Faucault's spaces are too political, architectural, and based on a monumental universality. Geographer David Harvey also criticizes Foucault's notion of heterotopia as a helpless concept that does not escape from Kant's dichotomy of universality/particularity.

Nevertheless, Foucault's notion of space is still relevant. His discourse criticizes a modern philosophy that presupposes the 'subject' with specific attributes, and aims to explore the epistemic conditions of forming the subject through spatial analysis. The subject, here, begins to become a variable object just like the effect of being composed of various elements, not a single entity. Further, by exploring the space "emplaced" in certain meanings and contexts and disclosing the implications of a specific space and architecture, the mapping of the purpose and meaning of established spaces becomes available. Foucault's heterotopia can not only reveal the hidden side of politics that space possesses, but as an attempt to propose an alternative to

4) Vidler maintains that 'Foucault's insistence on the operation of power through transparency, the panoptic principle, resists exploration to the extent to which the pairing of transparency and obscurity is essential for power to operate''; Anthony Vidler, "The Architectural Uncanny" in *Architecture Theory Since 1968*, ed. Michael Hays, trans. Ilbeom Bong (Seoul: Spacetime, 2013), 1012.

"utopia" also presents a theory that helps to generate diverse meanings and possibilities of space in works of art.

Therefore, this research investigates present day concepts of space and emphasizes the necessity of this discussion by examining discourses on space in contemporary art, the concept of space from Foucault's viewpoint, as well as the concept of space in relation to contemporary architectural theory. Furthermore, it focuses on the three characteristics as follows in order to understand Foucault's notion of 'heterotopia,' as it is opposed to the general notion of space. First, it possesses a system of 'otherness,' which is differentiated from an existing space. Second, it leads to a new discourse about public space. Third, it is a space that shows the possibility of the subject's perception, as well as that of free will. In the next chapter, installations—especially the works of Dan Graham (Plate 1,2), Valie Export and Monika Bonvicini—will be analyzed from a heterotopian perspective. They enable viewers to experience both the inside and outside of the space, while presenting a kind of architectural form such as pavilions or cubes in public spaces. Especially, they create a new spatiality that concerns the division of public and private space, using the elements of modernist architecture such as mirror and glass.

II. Foucault's Spatial Theory and 'Heterotopia'

1. Space as 'Emplacement'

Michel Foucault (1926-1984), a Poststructuralist theorist, attempted

to reveal the hidden knowledge and power behind space by focusing on the history of space and the changes of perception of space in time. Maintaining his attention to the space of 'emplacement,' he discussed an architecture that guarantees a particular path of movement and function as well as the coding of interrelations. In the middle of the 1960s, he suggested the unique spatiotemporal notion of a heterotopia, which deviates from the usual hierarchy of space and architecture, focusing deviations of these normal and usual relationships. This notion, originating from a lecture for architects refers to a wide range of institutions and spaces that interrupt the continuity and normality of everyday space. They inject an alterity into the sameness, the commonplace and the topicality of everyday society. They literally create 'other places.'[5] It is a new kind of space, difficult to define with a single common order—various orders are intertwined here.

Foucault is considered as a philosopher who transformed the questions of time that were emphasized in western philosophy into those of space. His own notion of space has been represented in various discussions since the mid-1960s. His concepts of the body and space introduced at the radio conferences broadcast by the France-Culture station on December 7 and 21, 1966, were published in books in 2009: "The Utopian Body(Le Corps Utopique)" and "Les Hétérotopies." Meanwhile, presentations by French architects at a forum held on March 14, 1967, were published under the title of "Of Other Spaces(Les Espaces Autres)" in October, 1984.

---

5) Michiel Dehaene, Lieven De Cauter ed., "Heterotopia in a postcivil society", *Heterotopia and the City: Public Space in a Postcivil Society*, (London: Routledge, 2008), 4.

Foucault argues here that 'we live in the age' of simultaneity, juxtaposition, distance and dispersion, and that this age may be compared to the 'network in which various points are connected and skeins intertwined, rather than a great life that develops through time.' In this sense a wide array of attempts in the name of 'structuralism' can also be seen as 'efforts to explain various elements that were attempted through the axis of time as a collection of relations represented by a kind of emplacement.'[6] The questions of place and emplacement are essential in Foucault's concept of space. Foucault intends to more clearly understand the world by examining whole relations functioning as criteria that define and indicate this emplacement.

In the preface of the 1961 edition of his book *History of Madness*, Foucault mentions the importance of 'region' and 'space,' relating them to the limitations of a culture or rationality. It shows that the dominant modes of thought at the time, such as Bergsonism, Hegelianism and Marxism all focus on the analysis of time through notions of 'continuity' and 'history' respectively. Further, other dominant thoughts, including phenomenology and existentialism, under the influence of Heidegger and Nietzsche also place more emphasis on time rather than space. [7]

In fact, Foucault was not the only person who took a new approach to space as a way of investigating contemporary ideas. According to Foucault, Gaston Bachelard and phenomenologists defined space as an object that was not homogeneous and void, but an object with its

6) Kyoung Huh,"On Michel Foucault`s Heterotopies –a Critical Introduction to His Early Concept of Space", *Studies in Urban Humanities*, vol. 3, issue 2(2011): 247.
7) Ibid., 237.

own characteristic. Bachelard's notion of space involved a qualitative space with a diversity of senses and images, including space of height and depth as well as space with mobility and immobility. In contrast, Foucault's main focus is external space (espace du dehors).

> "The space in which we live, which draws us out of ourselves, in which the erosion of our lives, our time and our history occurs, the space that claws and gnaws at us, is also, in itself, a heterogeneous space (espace hétérogène). In other words, we do not live in a kind of void, inside of which we could place individuals and things. We live inside a set of relations that delineates sites which are irreducible to one another and absolutely not superimposable on one another."[8)]

2. Space of 'Otherness'

In the beginning of his book *The Order of Things* published in 1966, Foucault describes an imaginary Chinese encyclopedia created by Borges. With regard to this dictionary that divides animals into 14 categories, using the term 'heterotopia' for the first time Foucault mentions the "disorder in which fragments of a large number of possible orders glitter."

> "That passage from Borges kept me [...] Perhaps because there arose in its wake the suspicion that there is a worse kind of disorder than that of the incongruous, the linking together of things that are inappropriate [...] in such a state, things are 'laid', 'placed', 'arranged'

8) Michel Foucault, "Of Other Spaces" in *Heterotopia*, trans. Sangkil Lee, (Seoul: Moonji Publishing, 2014), 45-46.

in sites so very different from one another that it is impossible to find a place of residence for them, to define a common locus beneath them all. Utopias afford consolation: although they have no real locality there is nevertheless a fantastic, untroubled region in which they are able to unfold; [...] Heterotopias are disturbing, probably because they secretly undermine language, because they make it impossible to name this and that, because they shatter or tangle common names, [...] heterotopias desiccate speech, stop words in their tracks, contest the very possibility of grammar at its source; they dissolve our myths and sterilize the lyricism of our sentences."[9)]

The above text reveals the important aspects of Foucault's notion of space as well as his attitude toward it. He devoted his attention to the 'order', a common system of thinking, and the context in which this system was able to be established. Accordingly, he could suggest interesting implications about the state that deviates our language and shared order of space. Then he explains two kinds of spaces – utopia and heterotopia – that are different from the existing orders. A utopia is an unrealistic and non-existent space; it is meaningful because 'it reveals the existence of a society in an inverted way.' Thus, although unreal, it is a major element that defines the consciousness and unconsciousness of the members of a society in terms of the operation of imagination. [10)]

In opposition to utopia, the heterotopia that Foucault calls 'counter-space (contre-espace)' is a very unique space. Heterotopia, which is a

9) Michel Foucault, *The Order of Things*, trans. Kyuhyun Lee (Seoul: Minumsa, 2012), 11-12.
10) Kyoung Huh,"On Michel Foucault`s Heterotopies -a Critical Introduction to His Early Concept of Space," *Studies in Urban Humanities*, vol. 3, issue 2(2011): 250.

space outside the limits of normality, has a singularity (singularité). In other words, heterotopia is distinguished from utopia in that it exists in the real world and performs an absolutely different function from other places through the heterogeneous function.

Heterotopias can be (arbitrarily) classified into specific categories: First, it is an actual place that exists within a society but is given a new order based on the user's own imagination, such as under the bed, the attic, the rooftop, the playground and the garden, which children usually use as a space for play.

Secondly, it is not only a place that eliminates the attributes of normal and ordinary spaces in society, but also a space in which specific environments or people stay. Cases of this category include rest homes, nursing homes, orphanages, sanatoriums, hospice facilities, psychiatric hospitals, detention centers, prisons, hospitals, schools, factories, empires that are separated from a society and possess its own completeness.

Thirdly, it is a space that interrupts the continuity of time and space, such as the honeymoon, theaters, libraries, museums, fairs, carnivals, holiday camps, hamams, saunas, motels and brothels.

3. Influence on Contemporary Architectural and Spatial Theory

After Foucault's lecture to the architects in 1966, in his interview with Paul Rabinow in 1982 Foucault brings up many questions about the political will and regulatory duties of architects. Foucault maintained that architects, still being interested in the utopian space of

the 19th century, did not understand the relations between the extension of capitalism and architecture, even after 1968.[11] As mentioned above, modernist architects and urban planners in the 1970s began to show an increasing interest in historical restoration and the typological model. And some architects even visited the 'Familistère de Guise' (Plate3), a housing complex built in the middle of 19th century. Designed by André Godin in Guise, northern France in 1859, Familistère was an ideal residential community for workers. Even though there were a number of facilities - such as the communal laundry rooms, baths, school, theater and pool - that were meant to improve the quality of life, Foucault thought the amenities more appropriate as a means of collective pressure and discipline because of their panoptic characteristics. Furthermore, the architecture also functioned through the efficiency of consumption and the effective use of space.

In 1972, Foucault and a group led by Felix Guattari conducted research on the history of collective facilities and their relationship to the city.[12] With another group of architects led by François Béguin, he also carried out research on the politics of housing in the 19th century. Their two research methodologies shared important similarities: they both began to study the process and circumstances in

11) M. Christine Boyer, "The many mirrors of Foucault and their architectural reflections' in *Heterotopia and the City:Public Space in a Postcivil Society*, ed. Michiel Dehaene, Lieven De Cauter (London: Routledge, 2008). 84.

12) Foucault proposed a 'genealogic' approach to collective units. For example, he focused his attention to the phenomena in which the doctors in the 19th century became experts in psychiatry in forensic medicine as well as technicians who contributed to establishing the forms and standards of hospital architecture.; Michel Foucault, "Heterotopia-Between Venice, Berlin and Los Angeles, The Path of Certain Concepts"(Interpretation by Daniel Defert), in *Heterotopia*, (Seoul: Moonji Publishing, 2014(1994)), 108-113.

which an architectural entity was created as an object of political and administrative intervention.[13)]

Even if 'heterotopia' is not mentioned in the aforementioned research, the metaphor and concept of space are intended to develop the method of analysis in regards to emplacement in order to externalize questions of power. In the interview with Rabinow, Foucault is asked how his main focus on space is different from the architects' interest in constructing a building or a wall. Foucault thought that architects were involved in the form of wall, passage and stairs that functioned as a structure or a container for social relations, based on their belief that people are located in space. For example, architectural historians examine the period in which a chimney was installed at home and how it influences the social relationship. On the contrary, Foucault shows interest in the history of thought and explores how spaces and ideas become inseparable from each other. For instance, 'why do people try to find ways of installing a chimney inside a house? Or why do we use their technology for this?' The history of thought asks what forms of thought are allowed within the scope of the discipline in regards to architecture that pushes ahead with such transformations.

The theory of Foucault, who explores space within the relationship of thought and history, has had a great influence on the field of contemporary architecture in emphasizing "difference." Architectural theorist Mary McLeod's ideas are divided into two main axes: Jacques Derrida and Michel Foucault. From Derrida's side, deconstructivist

13) M. Christine Boyer, "The many mirrors of Foucault and their architectural reflections' in *Heterotopia and the City:Public Space in a Postcivil Society*, ed. Michiel Dehaene, Lieven De Cauter (London: Routledge, 2008). 84-85.

architects constantly employ strategies such as "discomfort", "disruption", "decentralization", "avant-garde" and "violation." On the other hand, Foucault's concept of heterotopia relates to an "otherness". Derrida subverts the status quo through disruptions and inversions within a specific object, whereas Foucault's notion of the "other" connotes something formal and social at the same time, and includes different locations and distributions of power. Therefore, the "other" is not only a matter of "within" but also of arenas outside of or marginal to our daily life. [14)]

III. Analysis of Heterotopian Spaces

1. Mechanism of Opening and Closing

Heterotopia is a concept of space that reflects Foucault's own thoughts on the city, village, architectural planning, to individuals looking at themselves in the mirror. First of all, it is a place where the standardized 'normality' and 'ordinariness' forced by the rigid ideologies of each era are suspended or excluded, or an 'other place' in which space and time are mixed, necessarily involving a new possibility and potentiality. This research is aimed at investigating the meaning of space, focusing on works that are not only closely related with its surrounding environment, but also create their own forms of space, like

14) Following McLeod, deconstructivist architects include Peter Eisenman, Bernard Tschumi to Mark Wigley and Jeffrey Kipnis. On the other hand, Foucault's concept of heterotopia is in line with Anthony Vidler, Demetri Porphyrios, Aaron Betsky and Edward Soja. Mary McLeod, "Everyday and "Other" Spaces", *Architecture and Feminism* (New York: Princeton Architectural Press, 1996), 5.

pavilions in contemporary art installations.

The pavilion, in particular because its form is architectural, can be connected to the 'mechanism of opening and closing,' the fifth definition of heterotopias by Foucault. As a new spatiotemporal concept given to the public in public space, heterotopia becomes an important point in installation work for a number of public in a large space like pavilions.

Foucault presupposes a system of opening and closing that can be both isolated and penetrable in his notion of heterotopia. This type of heterotopia is compulsory or accessible through specific rites or purification rituals like the army or prisons. These heterotopias possess characteristics of 'closing' that are not accessible without certain permission or actions.[15] Here, closing means the exclusion of the public, the representation of 'otherness' and the closing of public space. On the other hand, opening means an openness towards public space. [16]

Foucault's concept of heterotopias influenced the theories of architecture and urbanism in the late-1960s. Since a number of research on architecture and urbanism in the transition of public space in the 1990s began to be conducted, after the publication of his book in 1984 his concept of heterotopia has been actively discussed.[17] Public

15) Michel Foucault, "Of Other Spaces" in *Heterotopia*, trans. Sangkil Lee, (Seoul: Moonji Publishing, 2014), 22-23.

16) Michiel Dehaene, Lieven De Cauter ed. *Heterotopia and the City:Public Space in a Postcivil Society*, (London: Routledge, 2008). 6.

17) For instance, M. Sorkin stated that public spaces have disappeared in his paper "Variations on a Theme Park: The New American City and the End of Public Space" published in 1992. J. Chase maintained that private spaces such as shopping malls and sports facilities for public use or alternative spaces such as parking lots are transformed into public

spaces and private spaces have been important issues in urbanism. It is also observed in Hippodamus' Hippodamus of Miletus (BC 498-408) (Plate4) plans for the city-state (the first urban planning study).

Aristotle explains that Hippodamus divides the ancient Greek city-state into three: Markets, Agoras and Sanctuaries. 'Sanctuaries' are sacred spaces, different from 'markets' that are economic and private, and the 'agoras' that are political and public. Sanctuaries possess an alternative characteristic, without having the binary distinction of being either political or economic, and public or private.

Hannah Arendt considers it as both a private and public space as well as a space offered to everything that does not belong to a private or public space. This can be established in an alternative and collective form that one can own or enjoy.[18] This space, including the honeymoon, cemetery and brothel that Foucault mentioned, is closely related to 'cultural areas' such as religion, arts, sports and leisure and represents the main properties of a heterotopia as an 'other space.' Foucault maintains that our space is still controlled by pairs of opposite notions that we believe as given; he regards a clear distinction between private and public space as an opposition related to the sanctification of space. Therefore, heterotopias become spaces that deconstruct the binaries that common spaces possess.

---

areas; Michiel Dehaene, Lieven De Cauter ed., "Heterotopia in a post-civil society" in *Heterotopia and the City: Public Space in a Postcivil Society*, (London: Routledge, 2008).

18) Marcel Hénaff & Tracy B Strong, *Tracy, Public Space and Democracy*, (Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 2001), 5.

2. Space of Incompatible Pluralistic Times and Spaces

In contemporary society where various subjectivities are explored, the concept of a heterotopia has received more attention as the concept of the public has become a more important component in space. The 'otherness' of heterotopias backs up the argument that public space containing all subjects do not exist. Furthermore, it shows, through the research of feminism in the early 1990s, how idealistic it is to think of public space as democratic. Based on his research on the ancient and modern heterotopias, in Of Other Spaces, in each era Foucault deals with spaces created by unprivileged groups that do not belong to complete public spaces.

For example, heterotopias of crisis refer to places for individuals who are in a state where a socially allowed identity is temporarily absent; such as adolescents, menstruating women or pregnant women. It can be also understood as 'spaces of passage (espaces de passage), associated with Arnold van Gennep's theory that he calls the rites of passage (rites de passage).[19] In his book The Rites of Passage published in 1909, folklorist Gennep focuses on rites in accordance with changes, including places, conditions, social status, ages, and so on. It can be seen as an interpretation of the process of changes that are critical for human existence - like changes in groups we belong to or spaces we live in. Eventually, spaces of passage are spaces of 'difference' that allow those who remain outside socially sanctioned – it is like the role of heterotopia in primitive societies.

---

19) Marco Cenzatti, "Heterotopias of difference" in *Heterotopia and the City:Public Space in a Postcivil Society*, ed. Michiel Dehaene, Lieven De Cauter (London: Routledge, 2008). 115.

Meanwhile, Foucault maintains that there are heterotopias of deviation in modern society, including prisons, psychiatric hospitals, nursing homes and cemeteries. Due to the social changes in modern and contemporary society, the criminals, the mentally ill, the elderly and the dead are those who do not belong to the category of 'normativity'. The cemetery, a symbol of death is a good example that demonstrates the shifting of space that is the result of the changes in a perception of space. Foucault connects the shift in the location of cemeteries (which used to be located at the church in the center of the town) which moved to suburban areas because of the taboo of death in modern society. In this way, a heterotopia is no longer a space of passage between social roles, but a place for those who deviate from the social norms – the norm being those who can perform productive and normal social roles.

According to Foucault, perceptions of thought and space change with the times, therefore the function of heterotopias vary depending on the spirit of the times.[20)]

Heterotopias tend to function in combination with multiple elements that are usually incompatible in a particular site. Therefore,

20) Although Foucault did not foresee, there have been various arguments about the definition of heterotopia. Among these, Giorgio Agamben's view is particularly notable. According to Agamben, phenomena like camps are expanding in today's society. In a 'camp,' not only laws, but also distinctions between the private sphere and the public sphere are suspended. Camps have a wide range of meanings from living spaces for the homeless, illegal immigrants and slum dwellers to military camps, refugee camps, labor camps and to secret prisons. Heterotopias can work as counterstrategies for the expansion of the camps. Camps have similar characteristics to heterotopias of sanctuary — 'political but not economic,' — but heterotopias are spaces for 'others' and 'difference,' while camps are spaces where all differences and otherness disappear.

people whose identities are ambiguous or those who live outside the dominant social norms are here mixed, suggesting the possibility of a space that has both public and private implications. Foucault refers to this as an overdetermination (surdétermination) and it is well reflected in the components of the classical garden. In heterotopias such as libraries and museums, time 'infinitely accumulates' and in heterotopias like cinemas, vacation villages and festivals, time is temporary. Heterotopias always possess a system of opening and closing that isolates and accepts its members. It shows that heterotopias in fact have a system of exclusion, even though they seem to be simply open.

The opposition generated by the combination of diverse layers of people in public space is also linked the sum of the three aspects of space that Henri Lefebvre, a sociologist known for his contemporary concepts of space, has mentioned. Lefebvre formulates the three 'moments' of space in his book *The Production of Space*[21]; Spatial practices relating to a physical space referring to the architectural environment; Representations of space referring to our knowledge of space, for example, mental images or maps; Spaces of representation as places that are occupied by residents and change. Spaces of representation can fall in line with heterotopias as spaces of 'famous performances, demonstrations and riots' (according to Harvey). These spaces, created by a combination of specific social relations and locations, are represented by a spatial ephemerality in a post-Fordist society with plural social identities, as well as visible changes of

21) Marco Cenzatti, "Heterotopias of difference" in *Heterotopia and the City: Public Space in a Postcivil Society*, ed. Michiel Dehaene, Lieven De Cauter (London: Routledge, 2008), 122–123.

exclusion and inclusion.

Defined by Foucault through his concepts of heterotopia, in which two other times and spaces coexist and transform from one to the other, these sits conform to the characteristics of alternative space. For instance, a theater consists of two different spaces: the real space of the audience and the virtual space of the stage. When a play begins, virtuality becomes reality and when it is finished, it is the inverse. Particularly, in Greek tragedy there is the surprising moment of mediation between something public and private. In the case of the cemetery, it mediates life and death, past and future. As for sports and games, they function as rites of passage - as previously mentioned — between immaturity and maturity, uncontrollable actions and civil life.[22)]

3. The Roles of the Mirror and Perception of the Subject

In his work "The Utopian Body (Le Corps Utopique)", referencing the opening passage of Marcel Proust's In Search of Lost Time Foucault describes the act of identifying the body through the image reflected in the mirror every morning. For Foucault, the body is a 'forced and inevitable place.' The body is also present in other spaces, as much as it is in the world. Surrounding the body are things, while the body is placed within their relations. Here the body not only resists effacement but erects its own utopia.

"The mirror, the cemetery, the brothel, or a Polynesian village on

22) Marco Cenzatti, "The space of play: Towards a general theory of heterotopia" in *Heterotopia and the City: Public Space in a Postcivil Society*, ed. Michiel Dehaene, Lieven De Cauter (London: Routledge, 2008), 137.

the island of Jerba, these heterogeneous places belong to the special spatio-temporal units. […] These spatio-temporal units, these space-times, shared the fact of being places where I am and yet I am not, as in the mirror or the cemetery, or where I am another, as in the brothel, the vacation resort, or the festival: carnival transformations of ordinary existence, which ritualize splits, thresholds, and deviations, and localize them as well."[23)]

Focusing on the motif of 'mirror' as a space in which presence and absence coexist, Foucault attempted to analyze how subjects are formed, dealing with heterotopian spaces created by the 'mirror-effect.' He also carried out an analysis of the spaces inside of the paintings of Velázquez and Manet, and the viewers based on the reflexivity and reflectivity of the mirror. Velázquez's Las Meninas (Plate5) describes Princess Margaret as well as her parents King Philip IV and Queen Mariana (who are reflected in the mirror beyond the pictorial space). In his text The Order of Things, Foucault explains that 'the mirror makes the boundary between the inside and the outside blurred by showing what is happening outside the painting beyond the canvas.'[24)] Placed outside the painting in the most evanescent and unrealistic form within a visible boundary, towards the fundamental invisibility, the King and the Queen become the center that imposes order on the entire representation.[25)] The real center is restored by placing the viewers in the same virtual place as the King and the Queen through the

23) Michel Foucault, *Heterotopia*, trans. Sangkil Lee Sang (Seoul: Moonji Publishing, 2014),101.
24) Michel Foucault, *The Order of Things*, trans. Kyuhyun Lee (Seoul: Minumsa, 2012), 36.
25) Ibid.,41.

expansion of the internal and external space of the painting by means of the mirror.

Since the Renaissance, through the construction of illusion, methods of painting hid the fact from viewers that they were indeed tools of representation and composed of the materials of paint. However, while analyzing Edouard Manet's *A Bar at the Folies–Bergère* (Plate6) Foucault argued that paintings made people consider it a physical object with colors on the rectangular surface. While the work Las Meninas is focused on the description of the illusionary space through the mirror, Manet's painting depicts scenes perceived by viewers moving along virtual sightlines. It allowed viewers to escape from a place of norms and to realize the constructed nature of the illusion.

The mirror creates a space different from the illusion beyond the representative description of the plane by making viewers understand the virtual experience of the gaze through virtual movement. In this way, due to the transparency of the mirror and glass Foucault's concept of space contributed to creating a number of discourses connected to the perception of the subject in architectural theory. In his text "The Architectural Uncanny" in 1994, Anthony Vidler explains the function of the mirror, in other words, the topic of the reflection of the mirror and its uncanny effects, in correlation to Freudian theory.[26] He maintains that the mirror causes a disturbance because of the proximity of familiar and unfamiliar things and distorts common experiences.

---

26) Anthony Vidler, "The Architectural Uncanny" in *Architecture Theory Since 1968*, ed. Michael Hays, trans. Ilbeom Bong, (Seoul: Spacetime, 2013), 1021.

Namely, the mirror involves "a complex supercomposition between the reflected image of the subject and the projected image of the subject's desire. He also explains the notion of the 'suddenness' and the 'state of the whole thing taking place at the same time' (unheimlich) as the cause of such an insecure and uncanny feeling.[27] The experience of 'insecurity' reminds us of Focault's heterotopias mentioned in *The Order of Things*. The subject in this different and unusual space, placed outside the normality, is unexpectedly faced with his/her own 'strange' image and comes to form a new perception based on this experience.

> "What is there of glass in your work? [...] In optical terms or in tactile terms? Regarding tactility, you would speak to our friends of the erotic tricks, of the calls of desire, do I dare say, of the sex appeal of the architectural forms."[28]

In modern and contemporary architecture, the very typical surface of the glass is characterized by visibility and clarity. It is noted that glass is often discussed in terms of its traits of semi-transparency, exclusion, domination, framing and the uncannyness of night vision, rather than the democratic model of light, clarity and transparency. Vidler states that 'the transparency of the self to nature, of the self to the other, of all selves to society, and all this is represented, if not constructed from Jeremy Bentham to Le Corbusier, by a universal transparency of building materials, spatial penetration and the ubiquitous flow of air, light and physical movement,' mentioning the 'myth of transparency' in

---

27) Ibid., 1023.

28) Jacques Derrida, "A letter to Peter Eisenman," *Asemblage: A Critical Journal of Architecture and Design* (12 August 1990): 6-12.

modern architecture.[29] In such perspectives as Vidler's, the transparency of glass is regarded as an ethical metaphor based on the reflective effect. Thus reflection through the physical glass is interpreted as a form of mental ambiguity. In other words, they interpret this physical effect in a psychological and political way.[30]

It seems that Foucault's spaces exist under the framework of control that is based on power and knowledge—even the subject of the heterotopias is passive despite its heterogeneity and opposing elements. However, many parts of his thinking are concerned with the active aspects of the subject, such as individual freedom and its practice.

> "If one was to find a place, and perhaps there are some, where liberty is effectively exercised, one would find that this is not owing to the order of objects, but, once again, owing to the practice of liberty. In my opinion, architecture in itself cannot resolve social problems. I think that it can and does produce positive effects when the liberating intentions of the architect coincide with the real practice of people in the exercise of their freedom."[31]

> "Men have dreamed of 'liberating machines.' But there are no machines of freedom, by definition. I don't think that there

29) Anthony Vidler, "The Architectural Uncanny" in *Architecture Theory Since 1968*, ed. Michael Hays, trans. Ilbeom Bong, (Seoul: Spacetime, 2013), 1016.

30) Mechtild Widrich, "'I'll be your mirror': Transparency, Voyeurism and Glass Architecture" in *Invisibility Studies: Surveillance, Transparency and the Hidden in Contemporary Culture*, (Pieterlen and Bern: Peter Lang AG, 2014), 43.

31) Michel Foucault, "Interview with Paul Rabinow" in *Heterotopia*, trans. Sangkil Lee (Seoul: Moonji Publishing, 2014), 74.

is anything that is functionally—by its very nature—absolutely liberating. Liberty is a practice. The guarantee of freedom is freedom."[32]

In his interview about architecture, Foucault states that the attainment freedom is never inherent in the structure of things. That is to say, freedom is not in the nature of spatial planning practices—such as urban planning or architecture—, therefore what is important is the actual practice of attaining freedom. Accordingly, Foucault implies the possibility of heterogeneous spaces as well as the potential for the subject's activity through heterotopias. In this regard, he brings up an abundance of issues about diverse discourses on the spaces expressed in contemporary installation, for example, the status of the subject and public space, for example.

IV. Analysis of Installations from a Heterotopian Perspective

1. Dan Graham

Dan Graham is one of the most exemplary artists who incorporates heterotopias. Since the late-1970s, Graham has presented spaces that reflect or distort the viewers or their circumstances in various ways, focusing on the pavilion works that employ two-way mirrors. In 1967, in his article titled "Models and Monuments: The Plague of Architecture" in *Arts Magazine*, he expressed his interest in Christo's

32) Ibid., 75-76.

architectural projects. His interest in architecture was similar to that of other contemporary artists Gordon Matta-Clark or Robert Smithson. Graham, who had a great affection for Matta-Clark's works, created the *Project for Matta-Clark Museum for Paris* in 1984 where he reproduced the New Jersey house in Matta-Clark's work Splitting.

The overlap or the double-play between public and private space is also important in Graham's works using the mirror. In 1978 while finalizing a video work he created a model, *Alteration to a Suburban House* (Plate8), to establish the theoretical ground for architectural projects. Based on the alteration of the traditional space of a suburban house, in this piece there is no front gate and the façade of the building is replaced by glass. A mirror placed in the middle of the house dividing it not only reflects the interior design of the internal living room towards the outside, but reflects the viewers as well as the external environment. Private spaces such as the bathroom or the bedroom are not exposed, and are hidden behind the mirror.

In her thesis titled "Double Exposure: Alteration to a Suburban House", Beatriz Colomina explains that this piece is the definitive version of Graham's early work, *Homes for America* (Plate9), showing American suburban buildings as they are.[33] In this piece, the artist employs glass and mirror with the intention of contrasting and exposing the duality of inside and the outside, public space and private space, as well as those who see and those who are seen, as a way of

33) Graham thought common tract homes, which were often seen in the suburbs of New Jersey in the U.S., involved traces of modernity, namely local architecture, and made a record of them in photo and text. He brought up issues of urbanism and publicity, including popular public urban spaces, architecture and traffic problems.

denunciating modernism. From this architectural model that reflects his interest in perception and intersubjectivity through the mirror, Graham began to devote his attention to architectural works, including his pavilions. As a form of diverse social and psychological media, his works have inspired many artists, including Hein and Bonvicini.[34)]

In Graham's latest work installed on the rooftop garden of the Metropolitan Museum in New York in 2014 (Plate10), the use of space he calls a "leftover space" is notable. Starting from the *Rooftop Urban Park Project: Dia Center for the Arts*, the artist becomes interested in the meaning of the space of a rooftop in a city. In fact, a rooftop connects not only internal and external space, but also private and public space. Besides, it can be seen as an attempt to create "new rhythms" of space, as Lefebvre says, through the exceptional and the redundant. Graham's attempt also exposes the characteristics of art.

The pavilion made of rigid two-way mirror glass reflects both urban aspects and the pastoral scenery of the garden. Graham says that a wide array of spaces, including historic gardens, Central Park, suburban houses and museums, penetrate the space of the work and mingle with each other.[35)] In this piece produced for the Metropolitan Museum, the superimposition of time and space is observed more obviously because the wooden wall reflecting the form of the 18th century landscape garden is artificially represented.

Graham mentions the relationship between his work and gardens

---

34) Younshim Chung, Installation Art in/and Contemporary Space, (Seoul: A&C, 2014), 144-145.

35) Ian Alteveer, *Sheena Wagstaff, The Roof Garden Commission: Dan Graham*, Metropolitan Museum of Art, 2014, 16.

in his text published in the catalogue of an exhibition held in 1989.[36] *Octagon for Munster* (Plate11) consists of eight two-way mirrors and a wooden ceiling inclined 15 degrees towards them. One of the mirror panels functions as a door through which viewers can get in.

"This piece is located in the middle of the street of trees in the 18th century palace. Except for this street, the park originally designed in a baroque style was remodeled into an antique English garden and then was divided into a botanical garden and the 19th century-style National Park. Previously, there were a variety of pavilions around the palace at a regular distance. Considering the elements such the octagonal form, the location of the promenade, the mirror surfaces in relation to the classic Baroque period, the use of "primitive" wooden pillars and the small size, my work seems to be linked to the 'rustic hut" related to the romantic anti-urban ideology of the post-Enlightenment garden. Music pavilions placed in five places are like a kind of gazebo. My pavilions are similar to the gazebo of the 19th century but contrast with its traditional form. They are open like a common gazebo and one can see the outside better from the inside. But with the use of two-way mirrors, the aspects of the inside and the outside have an effect of self-reflection."

One of the oldest examples of the main characteristic of the

36) The exhibition held at the P.S.1 of the Museum of Modern Art in New York is a record of special gardens by 13 artists. It starts from the questions of how Renaissance gardens were created and transformed and how contemporary exhibitions were connected to the spectacles of the museum. It investigates the progress of the theater garden, explores the way architecture finds meanings from its surroundings and discusses the way contemporary installations have evolved from picturesque gardens; Dan Graham, *Garden as Theater as Museum, The Theatergarden Bestiarium: Garden as Theater as Museum exh. cat.*. The Institute of Contemporary Art/P.S.1 Museum; and Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1990.

heterotopias that embody pluralist emplacements in a space is the garden. Foucault takes the example of the traditional Persian garden composed of four sacred spaces that represent the sky, earth, water and plants inside a rectangular garden. The center of the garden where the fountain and the temple are placed was the most sacred space, while other spaces were considered microcosms. In other words, the garden is a heterotopia consisting of a diversity of spaces.[37] This superimposition of time and space is also a characteristic of the museum that intends to create an archive of artworks that incorporate various times and cultures as well as social and individual identities. In a similar manner, Graham's pavilions depict urban and pastoral landscapes of the garden in the façade, using the two-way mirror glass. In particular, his latest work explicitly adds the feature of the garden in order to explain that the functions of contemporary museums are similar to those of the 18th century landscape garden.

2. Monika Bonvicini

Both Graham's pavilions and Export's cubes discussed so far involve issues of public space. Their works, represented in forms of modernist glass architecture show a continuous and potential complex relation of public and private space. *Don't miss a Sec* (Plate12,13), an installation created by Monika Bonvicini in 2004, more clearly than in the above two works deals with a happening that originates from the relationship between these two spaces.

In this work there is a toilet installed inside a cube composed of two

37) Michel Foucault, "Of Other Spaces" in *Heterotopia*, trans. Sangkil Lee (Seoul: Moonji Publishing, 2014(1994)), 52~53.

semi-transparent mirror-glass panels. This piece, in which the inside is not visible from the outside, only reflects viewers looking at it from the outside and their surroundings. Seen from the inside—along with its function as a public toilet—scenes of the outside street are visible. The structure of seeing-out but not seeing-in seems to reflect the power that our vision possesses. In terms of the social structure of power Graham's use of two-way mirrored glass, an apparatus usually installed in interrogation rooms or offices, point to those who might hold a more dominant position —compared to those who are being seen.[38)]

In this piece, the visitors entering the space—presumably to use the toilet—, or those who possesses the power to see, feel unconsciously uneasy. The toilet (a most private space) is located in the middle of the street (which is a public space), and does not seem to be protected from the public gaze. This work that eliminates the privilege given to the observer shows a small variation of Bentham's Panopticon created for clinics and prisons. In regards to the notion of a public and private realm inherent in modernist glass architecture, the work engenders complex relationships that are tacit and continuously cause feelings of uneasiness. The damage to individual privacy in public space is ironic and aggressive. The most important point in this work is the reversal of space in which a public space becomes safe and private space is attacked by another's gaze. A glass façade represents the democratic aspiration of modern architecture as well as scientific technologies, presenting a neutral characteristic with its open form of a cube which

38) According to the artist, this work was based on Graham's pavilions and the transparency of contemporary architecture.

lacks decoration and hierarchy.[39)]

Meanwhile, the passerby will not imagine there is someone inside the artwork and may look at themselves reflected in the mirror and their surroundings, regarding the work as a minimalist object. This piece enables us to find ourselves reflected inside the building and the surrounding environment, see what is around us and block our vision in order to not see things beyond the work at the same time. Based on the mirror effect this segmentation and distortion of scenery are also seen in Jeppe Hein's installation work.

3. VALIE EXPORT

As noted above, Foucault defined heterotopias in modern society as 'heterotopias of deviation.' With the appearance of modernity, the criminal, the mentally ill, the elderly and the dead deviated from normal categories. Then, what happened to women who were objectified by a male-centric gaze? Feminist performance artist Valie Export's cube works explore this point.

Valie Export, born in 1940, became well-known for her feminist performances held in public spaces. One of her major works is *Touch Cinema 1968* (Plate14). In this work, which was also called the "expended cinema," she walked on a street with a TV screen-shaped box attached to her chest and asked spectators to touch her real breasts inside the box. This work critiqued the objectification of women in society by involving the artist herself. Most of her works are based on the exploration of the relations between women's experiences and their

39) Mechtild Widrich, "'I'll be your mirror': Transparency, Voyeurism and Glass Architecture," *Invisibility Studies: Surveillance, Transparency and the Hidden in Contemporary Culture* (Bern: Peter Lang AG, 2014), 52.

surrounding environment. The performance was an attempt to reveal a social connection between power and the visible.

The *Transparent Cube* (Plate15), consisting of glass panels and steel frames, is her first large-scale architectural work. This piece was created between 1999 and 2001 in a slum town of Vienna as part of a project for the urban development organized by the European Union. The cube, located on a railway track is in harmony with forms of industrial architecture. Images of women who work as prostitutes are posted inside. The artist allowed them to be seen as individuals with their own identities. All the walls of the cube are made of glass and the two sides are open to the external environment of the city. Therefore, this space is open to all those who are curious about it. But the problem is that visitors themselves occupy a point "to be seen" from the people outside, upon entering the cube. In the work of prostitution, in general the subject who is male takes an active position both inside and outside the space. On the contrary, women are supposed to be placed in a position to be "seen" and "chosen." Accordingly, this transparent cube primarily becomes a space for prostitutes whose status is not socially sanctioned—the space becomes a heterotopia of deviation. This space levels the status of its visitors—men—with that of women by incorporating a new visual structure. The arrangement can be explained as a heterotopia on a different level, that is, a 'heterotopia of difference.

In his chronological analysis of Foucault's heterotopias, environmental design theorist Marco Cenzatti maintains that the concept and role of heterotopias changed in the peculiar time and space of post-Fordism. He believes that 'heterotopias of crisis' in ancient times

are fixed spaces that change with the population, while 'heterotopias of deviation' in modern society are fixed spaces with fixed population. In today's post-Fordist society there exist 'heterotopias of difference'—a number of changing spaces with the changing population. Under the large framework of a world with diverse identities, heterotopias offer opportunities for confrontation, contestation and negotiation between a public with fragmented perceptions. Heterotopias as the 'superimposition of incompatible spaces' contribute to preparing a ground to promote or suggest social production.[40)]

Finally, Export's cube brings visitors inside the space because they cannot see it in detail from the outside. As a result, the visitors' gesture of coming inside and outside the space take place - the artist calls this the performance of social conditions.[41)] The mutual influences of voyeurism and hidden desire, its architectural style and social acts are the essential messages of this work.

V. Epilogue

Foucault believed that it was the role of the philosopher to examine the conditions of the existence of contemporary people. This involves the arts, political institutions, social regulations and rationality and

40) Marco Cenzatti, "Heterotopias of difference," "The space of play: Towards a general theory of heterotopia" in *Heterotopia and the City: Public Space in a Postcivil Society*, ed. Michiel Dehaene, Lieven De Cauter (London: Routledge), 126-127.

41) Mechtild Widrich, "'I'll be your mirror', Transparency, Voyeurism and Glass Architecture" in *Invisibility Studies: Surveillance, Transparency and the Hidden in Contemporary Culture*, (Bern: Peter Lang AG, 2014), 46.

is a way of defining how society is organized through the network of these elements and how individuals form their own subjectivities. Particularly, a network of relations works as a frame for our perceptions and thoughts, which consists of language, works of art, architecture and urban planning. Therefore, heterotopias as spatial structures or as forms of thought reveal a difference in cities or discourses, and calls for a new awakening through the transformation into abnormal or fantastic forms.

Despite its limits, heterotopias help to investigate the meaning of spaces in artworks that possess architectural forms in public spaces such as pavilions or cubes Considering the development of institutional critique and metatheory after the 1960s, these works deserve more than common reviews that see them as a combination of space and art, or as an extension of art, or some reviews that merely consider their design. Thus, there is a limit to explain these works in the context of installations that interpret artworks based on the logic of experience or recent experiences; they certainly use motifs of architecture that involve relationships with cities and surrounding environments. Architecture is a basic condition of modern and urban life as well as an artifact onto which the 'will' and 'value' of a certain power is projected.

As discussed previously, heterotopias have risen as a sort of strategy to recuperate 'other' spaces that suspend normal, ordinary and monotonous thinking. It is also a strategy to reclaim the space of less-privileged groups or undisclosed 'other' spaces. Accordingly, this research is aimed at verifying that Foucault's spaces of 'otherness' function as a framework of analysis for works that deal with spaces in

the field of contemporary art. This paper mainly focused on artworks that take the form of architecture placed in a large indoor and outdoor space for the public, in other words, installations that possess characteristics of opening and closing. The purpose of analyzing works through the concept of heterotopian spaces is ultimately to examine how the composition of space is connected to the networks and statements that define the subject. Contemporary artists incorporate spaces using glass and mirrors (that possess a transparent and reflective nature) in public space, attempting to understand the subject linked to space by means of space.

Bibliography

Books

Alteveer, Ian, Wagstaff, Sheena. The Roof Garden Commission: Dan Graham. Metropolitan Museum of Art, 2014

Chung, Yeonshim. Installation Art in/and Contemporary Space. Seoul: A&C, 2014.

Dehaene, Michiel, De Cauter, Lieven ed. Heterotopia and the City: Public Space in a Postcivil Society. London: Routledge, 2008.

Foucault, Michel. Heterotopia. Translated by Sangkil Lee. Seoul: Moonji Publishing, 2014.

Foucault, Michel. The Order of Things. Translated by Kyuhyun Lee. Seoul: Minumsa, 2012.

Graham, Dan. Garden as Theater as Museum, The Theatergarden Bestiarium: Garden as Theater as Museum exhibition catatalgue. The Institute of Contemporary Art/P.S.1 Museum; and Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1990.

Harvey, David. The Condition of Postmodernity. Translated by Donghee Koo, Youngmin Park. Paju: Hanul, 1994.

Hays, Michael ed. Architecture Theory Since 1968. Translated by Ilbeom Bong. Seoul: Spacetime, 2013.

Lefebvre, Henri. The Production of Space. Translated by Youngran Yang. Seoul: Ecolivres, 2011.

McLeod, Mary. "Everyday and "Other" Spaces," Architecture and Feminis. New York: Princeton Architectural Press, 1996, 1-37.

Pine, B. Joseph, Gilmore, James. The Experience Economy. Translated by Miok Kim. Seoul: Book21, 2010

Widrich, Mechtild. "'I'll be your mirror': Transparency, Voyeurism

and Glass Architecture," Invisibility Studies: Surveillance, Transparency and the Hidden in Contemporary Culture, Bern: Peter Lang AG, 2014, 43-59.

Thesis

Chung, Yeonshim. "Dan Graham's Information and In-formation: His Video and Pavilion Projects from the Mid-1960s and Late 1970s." Thesis of the Association of Western Art History vol. 34 (2011)

Huh, Kyoung. "On Michel Foucault`s Heterotopies - A Critical Introduction to His Early Concept of Space." Studies in Urban Humanities vol. 3 issue 2 (2011).

Johnson, Peter. "Foucault and Heterotopian Art." Heterotopian Studies (2015) - Foucault, Michel. "Space, Knowledge, Power. Entretien avec Paul Rabinow." Skyline (1982)

Lim, Sunghoon, "Theoretical Approach on the Modern Space and Placeness - Focused on Foucault and Lefebvre's Discussions of Space." Theses of Architectural Institute of Korea 30(6) (2014)

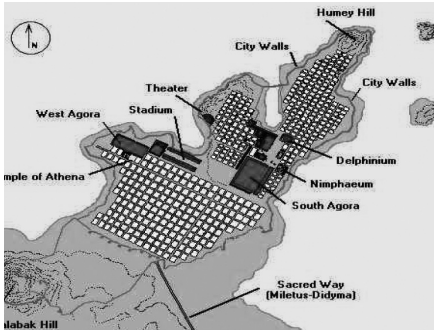
■ Plates



〔Plate 1, 2〕



〔Plate 3〕



〔Plate 4〕



〔Plate 5〕



〔Plate 6〕

[Plate1, 2] Dan Graham, *Cylinder Bisected by Plane*, Exterior (left) and Interior (right), Two way mirror, steel, 1995. Benesse Art Site Naoshima

[Plate3] André Godin, *Familistères de guise*, (Interior) 1859. Hauts-de-France. ©2015 Bibliothèque nationale de France

[Plate4] Hippodamus, *Plan of Miletus*, ca. B.C. 470. ©1998-2003 Roy George

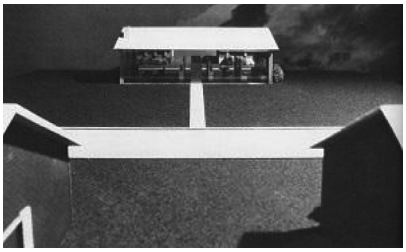
[Plate5] Diego Velázquez, *Las Meninas*, (Detail) Oil on Canvas, 318x276cm, 1656. Museo Nacional del Prado

[Plate6] Edouard Manet, *A Bar at the Folies-Bergère*, Oil on Canvas, 96x130cm, 1882. Courtauld Institute of Art



〔Plate 7〕

[Plate7] Dan Graham, *Performer/Audience/Mirror*, Single-channel video, B&W, Sound, 22:52, 1975.©Dan Graham



〔Plate 8〕

[Plate8] Dan Graham, *Alteration to a Suburban House*, Wood, chipboard, felt, plastic, paper and crystal, 19.1x71.8x76.8cm, 1978. Museo Reina Sofia. ©Dan Graham

[Plate9] Dan Graham, *Homes for America: Early 20th Century Possessable House of Quasi Discrete Cell of '66'*, 1966. (*Arts Magazine*, vol.41, no.3 (December 1966-January 1967), pp. 21-22.)

[Plate10] Dan Graham, *Hedge Two-Way Mirror Walkabout*, Stainless steel, hedge, two-way mirror glass, 2014. The Metropolitan Museum of Art (Pavilion–Roof Garden Commission) ©2014 Metropolitan Museum of Art

[Plate11] Dan Graham, *Octagon for Munster*, Glass and metal, 1987. Münster Sculpture Park ©Dan Graham, Lisson Gallery



〔Plate 9〕



〔Plate 10〕



〔Plate 11〕

[Plate12] Monica Bonvicini, *Don't miss a Sec*, Two-way mirror glass structure, stainless steel toilet unit, concrete, aluminum, fluorescent lights, milk-glass panels, 250x226x185cm, 2004. ©2014 Monica Bonvicini

[Plate13] Monica Bonvicini, *Don't miss a Sec* (Interior). ©2014 Monica Bonvicini

[Plate14] VALIE EXPORT, *Touch Cinema, 1'08''*, Single-channel video, B&W, 1:08 min., 1968. Centre Georges Pompidou, Paris (France) ©VALIE EXPORT, Centre Pompidou

[Plate15] VALIE EXPORT, *Transparent Cube*, Glass and metal, 2004-. Vienna ©2004 VALIE EXPORT, Rupert Steiner



[Plate 12]



[Plate 13]



[Plate 14]



[Plate 15]

피정(retreat)의 공간, 큐레이터 레지던시(curator-in-residence)

이은애

| 차 례 |

Ⅰ. 서론

1. 연구의 배경과 목적

2. 연구의 범위와 방법

3. 선행연구 고찰

Ⅱ. 예술가 레지던시의 이론적 고찰 및 현황

1. 예술가 레지던시의 개념과 역할

2. 큐레이터+레지던시

3. 국내 큐레이터 레지던시 운영 기관

Ⅲ. 현실적 대안들

1. 지속가능한 발전을 위한 예술적 실천

1-1. HIAP(Helsinki International Artist Program)의 프론티어 인 리트릿

2. 지역 연구

2-1. FAAM(Fukuoka Asian Art Museum)

2-2. 인천아트플랫폼(Incheon Art Platform)

2-3. 미팅 포인츠(Meeting Points)

3. 국제교류 활성화

3-1. 핀란드의 HIAP과 HICP(Helsinki International Curatorial Program)

4. 큐레이팅 인텐시브 프로그램

4-1. 데 아펠 아트센터(De Appel Arts Centre)의 큐레이토리얼 프로그램

4-2. 에꼴 드 마가쟁(cole du Magasin)의 국제 큐레이토리얼 트레이닝 프로그램

4-3. ISCP(International Studio & Curatorial Program)

4-4. 테이트모던(Tate Modern)의 테이트 인텐시브

Ⅳ. 결론: 예술가 레지던시의 시사점 및 가능성

참고문헌

Ⅰ. 서론

1. 연구의 배경과 목적

디지털 시대, 스마트 시대로 대변되는 동시대 한국 사회에서 큐레이터로서 행하는 큐레이팅(curating)이란 무엇인가? 학부에서 4년 동안 큐레이터학을 공부한 연구자 역시 이에 대한 확실한 답변을 내릴 수 없다. 어느 때 보다 시시각각 빠르게 변화하는 이 사회에서 수년 전에 배웠던 큐레이터학은 아직 유효할 수 있을까? 그 시대의 사회적 분위기와 주요 사건을 첨예하게 인식하고 있어야 하는 큐레이터는 이를 지속적으로 탐구하고 인문학적으로 해석하기 위한 연구를 진행하는 한편 이를 기반으로 한 전시 기획력 또한 갖추어야 한다. 하지만 국내에서 활동하는 큐레이터가 그 역할을 수행할 수 있는 적절한 환경이 뒷받침되지 않고 있다. 행정가, 디자이너, 편집자 등으로서 광범위한 역할을 수행하는 우리 사회의 큐레이터는 과연 스스로 기획자로서 기능할 수 있을까?

큐레이터의 업무 환경은 크게 두 가지로 그 범위를 좁혀볼 수 있을 것이다. 하나는 국공립 및 사립 기관에 종사하는 큐레이터로, 보다 안정적인 시스템 아래에서 예산을 받아 전시를 기획한다. 그러나 대부분의 전시는 기관이 추구하는 미션을 따르는 기획을 위주로 한다. 다른 하나는 기획의 과정에서 불안정한 부분을 감수해야 하지만 연구와 기획에 충실할 수 있는 시간적 여유를 가진 독립 큐레이터이다. 이들은 전자에 비해 상대적으로 현실적 이슈들을 쟁점화 할 수 있는 가능성을 가진다. 그러나 정부기금을 받아 전시를 위한 사전 연구나 기획을 실현하게 될 경우에는 결국 기금 지출 내역에 대한 근거를 산출하는 데 최소한의 시간이라도 할애해야 한다.

이렇듯 한 사람에게 가중된 업무에서 벗어나 큐레이팅의 본질을 실

천하기 위해 동시대 큐레이터가 대안으로 택하는 몇 가지 선택지가 있다. 그 중 일부가 예술가 레지던시(artist-in-residence)이다. 예술가 레지던시는 특정 기간 동안 타 지역으로 이동하여 그곳에서 일시적으로 정주하면서 그들이 창작활동에 몰입(flow)할 수 있는 기회를 예술가에게 제공한다. 예술가를 위한 창작의 산실로서 예술가 레지던시는 익숙한 환경에서 물러나 주변을 객관적으로 바라보고, 나아가 새로운 것을 실험할 수 있는 계기를 마련한다. 그들에게 주어진 이러한 피정의 공간은 현실에서 제약을 해방시키고 조용한 사색(思索)의 시간을 제공한다. 이러한 이유에서 예술가 레지던시는 예술가가 창작활동에 전념하도록 지원하는 제도로 논의되고 있으며 최근 들어 그 범위를 더욱 넓혀가고 있다. 특히, 이론가의 경우 국내에서는 연구/평론 부문으로 한 부분을 차지하여 문화예술분야에서 활동하고 있는 연구자, 평론가, 큐레이터에게 그 기회를 제공하고 있다. 하지만 지원정책이나 운영 프로그램을 살펴보면 각 예술가의 필요를 반영하여 차별화된 기회를 제공하기보다는 기존에 시각예술작가에게 지원하던 프로그램을 그대로 적용하여 운영하고 있다. 연구자는 국내 큐레이터 레지던시의 체계적인 지원정책과 운영 프로그램에 대한 조사연구가 충분히 이루어지지 않아 여전히 과제로 남아있다는 점을 주목하고 본 연구를 진행한다.

이에 따라 큐레이터 레지던시의 역할과 그 역할이 큐레이터에게 얼마나 유효한가를 살펴보고 그들에게 좀 더 실천적이고 발전적인 계기로 작용할 수 있는지 그 가능성을 살펴본다. 각 예술가 레지던시가 현재 수용하고 있는 입주 예술가의 전문적인 범위가 확장된 만큼 본 연구를 통해 국내 큐레이터와 예술가 레지던시를 포함한 기관들이 앞으로 어떠한 방향으로 나아갈 수 있는지에 대해 현실적 대안을 모색하고자 한다. 이를 위해 국내외 큐레이터 레지던시뿐만 아니라 큐레이팅

을 위한 보다 새로운 모델을 제시하는 사례들을 살펴본다. 본 연구가 동시대 활동하는 국내 큐레이터가 활용 가능한 참고 자료가 될 수 있기를 바란다.

2. 연구의 범위와 방법

본 연구는 예술가 레지던시 중에서도 큐레이터를 중심으로 한 레지던시 프로그램을 연구대상으로 한다. 예술가의 창작을 지원하고자 하는 목적으로 설립되어, 이를 위한 창작비, 체재비, 여행비 등의 경제적 비용을 보조하는 장·단기 거주 프로그램을 의미하는 예술가 레지던시는 국내외로 다른 명칭으로 이용되고 있다. 국외에서는 주로 유형에 따라 아티스트 커뮤니티(artist community), 아티스트 인 레지던스 프로그램(artist in residence program), 아티스트 인 레지던스(artist-in-residence), 아트 스튜디오(art studio) 등의 명칭으로 사용되며, 국내에서는 창작센터, 창작스튜디오, 입주 프로그램 등으로 사용되고 있다. 본 연구에서는 예술가 레지던시(artist-in-residence)로 명칭을 통일하여 사용하고자 한다. 그 중에서도 연구자, 평론가, 큐레이터 등의 이론가를 위한 레지던시는 큐레이터 레지던시(curator-in-residence)로 통일하여 사용하도록 한다.

다음의 세 가지 카테고리를 본 연구의 중심이 되는 지점으로 정한다. 첫째, 예술가 레지던시의 과거를 고찰한다. 이 카테고리에서는 예술가 레지던시가 지금의 위치로 자리 잡기까지의 전개 흐름을 파악한다. 그 중에서도 큐레이터 레지던시를 자세히 살펴보겠다. 둘째, 큐레이터 레지던시가 지닌 특수성을 기반으로 하여 현재 운영되고 있는 레지던시 프로그램을 살펴본다. 그리고 이에 해당하는 국내외 프로그램을 살펴보는 동시에 이 프로그램에 참여한 일부 큐레이터의 사례를 확인한다. 셋째, 큐레이터 레지던시라는 제도적 차원에서 벗어나 보다

현실적 이슈를 쟁점화하기 위한 새로운 모델을 제시하는 사례를 분석한다.

이에 따라 본 연구에서는 예술가 레지던시를 운영하는 기관의 담당자 그리고 큐레이터 레지던시에 참여했던 경험이 있거나 참여하고 있는 큐레이터를 대상으로 진행한 인터뷰를 포함한다. 기관 담당자와의 인터뷰에서는 해당 기관이 어떠한 운영방식으로 입주 큐레이터를 지원하는지를 중점적으로 질문하였다. 기관 담당자와의 인터뷰를 참고하여 입주 큐레이터를 대상으로 한 인터뷰를 준비하고 구성하였다. 이에 따라 인터뷰의 질문은 주로 지원 목표, 운영 전문 인력, 프로그램 지원, 국제교류 지원, 입주 큐레이터와 관련되었다. 또한, 입주 큐레이터를 대상으로 한 인터뷰에서는 주로 큐레이터 레지던시가 제공하는 프로그램과 입주 기간 동안의 연구 계획에 대해 질문하였다. 그리고 레지던시에서 제공하는 프로그램이 본인의 연구에 어떠한 영향을 가지는지에 대해서도 질문하였다.

3. 선행연구 고찰

국내의 레지던시 프로그램은 2000년대 이후 국공립미술관을 중심으로 본격적으로 생겨났으며, 관련 연구 역시 이 시기부터 이루어지기 시작했다.[1] 연구의 동향은 주로 시각예술분야 작가를 대상으로 한 레지던시 프로그램의 운영 실태와 문제점을 파악하여 운영 활성화에 대한 다양한 방안을 모색하고자 하였다.[2] 이를 위해 레지던시에 참여했던 작가를 대상으로 설문조사와 심층면접을 진행하고 이를 통해 그들에게 레지던시가 미치는 영향을 분석하기도 하였다.[3] 2016년에는 국

1) 김연진, 『창작스튜디오 현황 조사 및 지원방안 연구』, 한국문화관광연구원, 2013, p. 6.
2) 양건열, 『미술창작스튜디오 운영활성화 방안』, 한국문화관광연구원, 2004, p. 3.
3) 강현덕, 「예술가의 레지던시 참여가 창조적 예술 활동에 미치는 영향 연구」, 추계예술대

내 예술가 레지던시의 현황과 이를 활성화하기 위한 좀 더 효율적인 방안을 모색하는 가장 최근의 연구가 진행되었다.[4] 이 연구는 국내외 예술가 레지던시의 사례를 통해 레지던시 프로그램을 운영하는 담당자의 인식을 조사하여 이루어졌다.

Ⅱ. 예술가 레지던시의 이론적 고찰 및 현황

1. 예술가 레지던시의 개념과 역할

미국의 AAC(Alliance of Artists Communities)[5]는 예술가 레지던시의 기본 개념을 "일정 기간 동안 작업실과 거주공간을 제공하며, 예술가로 하여금 본래의 생활권을 떠나서 예술창작을 할 수 있도록 전문 인원이 조직되어 책임지고 운영"하는 것으로 정의한다. 1993년 설립 이래 꾸준히 예술가 레지던시를 위한 제너럴 미팅(general meeting)을 진행하고 있는 독일의 레스 아티스(Res Artis)[6]는 예술가 레지던시의 기본 개념에 "특별히 예술가를 위해 제공하는 작업실 및 조직과 더불어 독립적인 단위체로서의 경영"을 포함하기도 한다. 이처럼 예술가 레지던시는 기관과 목표에 따라 그 개념과 유형이 다양하며, 지원하는 조건도 달라진다. 이에 따라 입주 예술가에게 장학금, 창작비용, 항공료를 포함한 여행 경비, 체재비 등을 제공하기도 한다.[7]

학교 박사학위논문, 2015, pp. 143-148.

4) 허윤선, 「국내 미술창작스튜디오 현황 및 활성화 방안」, 이화여자대학교 석사학위논문, 2016, pp. 95-99.

5) AAC http://www.artistcommunities.org

6) 레스 아티스 http://www.resartis.org

7) Kunitz, Stanley, Artists Communities, 2nd ed., rev., New York: Allworth Press, 2000, pp. 35-39.

국내 예술가 레지던시와 관련된 정책은 1997년 조성되었다.[8] 창작스튜디오라는 이름으로 초기에는 주로 폐교를 문화시설로 활용하면서 예술가에게 물리적인 작업 공간을 제공하는 것을 주요 목표로 삼았다. 물론, 이와 동시에 고립된 지역을 재생하고 지역 주민의 문화생활 향유를 위해 유휴 공간을 활용하려는 목적도 있었지만 예술가 레지던시에 대한 정부차원의 지원금이나 인식의 부족으로 운영의 어려움을 겪기도 하였다. 2004년에는 "새예술정책"[9]이 발표되면서 정부차원의 국·공립 예술가 레지던시에 대한 정책을 확립하기 시작하였다. 이를 기반으로 민간에서 운영하는 예술가 레지던시가 활성화되도록 노력하기도 하였다. 이에 따라 2000년대에는 국내에서 예술가 레지던시 프로그램이 가장 활발하게 진행되었다. 그리고 현재 국내의 예술가 레지던시는 크게 창작활동지원, 지역문화교류지원, 국제문화교류지원의 역할을 하고 있다.[10]

2. 큐레이터+레지던시

레지던시는 큐레이터가 전시를 기획하기 위한 과정을 이상적으로 실현할 수 있는 특수한 환경을 제공한다. 튜터링, 워크숍, 답사, 국제교류 등 전문적으로 큐레이팅의 역량을 키울 수 있는 프로그램을 제공함과 동시에 같은 공간 내에 함께 협업할 수 있는 작가가 입주해있다. 이러한 프로그램과 환경을 제공하는 레지던시는 큐레이터에게 창작에 몰두하여 기획안을 발전시킬 수 있는 이상적인 환경을 마련한다.

하지만 동시대에 활동하는 큐레이터의 수에 비해 이러한 특수한 환

8) 박신의,「창작스튜디오의 역할 변화에 따른 정책 구도와 타당성」,『문화정책논총』, 한국문화관광연구원, 제27집 제2호, 2013, p. 81.
9) 문화체육관광부,『새예술정책-시각예술 분야』, 문화체육관광부, 2004, pp. 211-212.
10) 허윤선, 앞의 논문, p. 2.

경에서 기획안을 실현시킬 수 있는 기회를 갖는 큐레이터는 극소수다. 이는 큐레이터 레지던시 프로그램을 제공하는 국내 기관의 숫자만 보아도 알 수 있다. 국내 레지던시 프로그램 중 큐레이터를 위한 레지던시를 제공하는 주요 기관은 난지미술창작스튜디오, 인천아트플랫폼, 경기창작센터, 국립아시아문화전당 네 곳이다. 그렇기 때문에 특수한 환경에서 연구하는 국내외 큐레이터를 인터뷰하고, 그들의 이야기를 국내 예술 현장에 소개하는 것은 큰 의미가 있을 것으로 파악된다.

3. 국내 큐레이터 레지던시 운영 기관

위에 언급했듯이 국내에서 큐레이터를 위한 레지던시를 지원하는 대표적인 기관은 네 곳으로, 주로 국 · 공립 기관에서 운영하고 있다. 본 연구에서는 난지미술창작스튜디오(SeMA NANJI RESIDENCY)와 인천아트플랫폼(Incheon Art Platform)의 큐레이터 레지던시 프로그램을 살펴보고자 한다.

3-1. 난지미술창작스튜디오

□ 개요

- 서울시립미술관 운영
- 2006년부터 연구 분야 지원

□ 분야

- 순수 시각예술 연구자(미술비평, 이론가, 독립 큐레이터 등)

□ 신청자격

- 대한민국 국적을 가진 자
- 지원일을 기준으로 미술관련 기관이나 사업장에 소속되지 않은 자
- 난지 입주 기간 동안 유사 프로그램에 중복으로 참여하지 않는

자

- 이론가: 미술관련 전공(미학, 미술사, 예술학, 미술이론 등) 석사 이상의 학위 소지자로서 출판 및 학술 논문 총 2편 이상 또는 미술 전문지 기고 10회 이상
- 기획자: 시각예술 전시기획 및 개최 총 2회 이상인 자
- 외국인일 경우 나이, 국적, 성별의 제한 없음

□ 입주기간

- 국내: 1년(매해 1월~12월)
- 국외: 3개월(1월~3월, 4월~6월, 7월~9월, 10월~12월 중 택일)

□ 지원 사항

- 개인 스튜디오
- 외국인일 경우 항공료 실비

□ 프로그램

- 전시 프로그램(난지아트쇼, 난지리뷰전, 오픈스튜디오), 연구 · 학술 프로그램(난지비평워크숍, 멘토링), 국제교류, 후속지원사업 등

3-2. 인천아트플랫폼

□ 개요

- 인천문화재단 운영
- 2009년부터 연구 · 평론 분야 지원

□ 분야

- 연구 · 평론(텍스트를 기반으로 하는 연구 및 저술 활동가)

□ 신청자격

- 만 25세 이상의 창작 활동이 활발한 국내외 연구자
- 국내외 타 레지던시 참여기간이 인천아트플랫폼 레지던시 입주

기간과 중복되지 않는 자
- 지역 연계에 관심이 있고, 융 · 복합 창작을 실험하고자 하는 연구자
- 외국인일 경우 입주기간 종료 전 인천아트플랫폼 내에서 프로젝트 결과를 발표할 수 있는 자

□ 입주기간
- 국내: 1년(매해 3월~다음해 1월)
- 국외: 3개월(3~5월, 6~8월, 9~11월 중 택일)

□ 지원 사항
- 개인 스튜디오 혹은 게스트하우스
- 외국인일 경우 항공료 실비

□ 프로그램
- 프리뷰전, 오픈스튜디오, 협업프로젝트, 플랫폼살롱, 지역연구 리서치, 이론가 매칭 프로그램 등

Ⅲ. 현실적 대안들

큐레이터 레지던시는 단순히 물리적 공간을 제공하는 기능만을 추구하지 않아야 한다. 개별 연구를 진행함과 동시에 동시대 우리 사회에서 예술의 생태를 지속할 수 있는 선상에 위치해 있어야 한다. 또한, 큐레이터 레지던시는 점차 기존의 레지던시 프로그램을 넘어 좀 더 실천적인 프로그램을 제공하기 위해 폭넓은 주제를 아우를 수 있는 다양한 가능성을 실험해야하는 당위성도 포함하고 있다. 이에 본 연구에서는 국내외에서 운영되고 있는 큐레이터 레지던시가 선택하고 있는 현실적 대안으로서의 개별 사례를 살펴보겠다.

1. 지속가능한 발전을 위한 예술적 실천

1-1. HIAP의 프론티어 인 리트릿

프론티어 인 리트릿(Frontiers in Retreat)[11]은 환경 문제와 관련한 생태계 보존을 위해 HIAP(Helsinki International Artist Program)이 운영하는 장기 프로젝트이다. 이를 위해 각 영역의 전문가와 예술가가 협업하여 2013년 말에 시작하여 2018년 가을까지 5년간 계획된 국제적인 프로젝트이다. 지속가능한 발전을 위해 예술을 포함하여 다양한 학제적 접근을 통해 연구, 창작, 토론, 전시 등의 프로그램을 진행한다. 이에 참여하는 예술가는 레지던시에 입주하여 빙하, 낙후된 숲, 군도, 외진 산골 마을, 소규모 농업 공동체 등 도심으로부터 멀리 떨어진 지역에서 만나는 환경적 질문들에 대해 예술적 실천으로 풀어나간다. 생태계 문제는 단지 환경적 요인에만 있는 것이 아니다. 이들은 예술가에게 환경, 사회, 경제, 정치적 현상이 상호 의존적이자 유기적으로 연결되어 있다는 것을 이해하도록 중대한 문제를 종합적으로 바라보고 이들을 매개할 수 있는 가능성을 기대한다.

트레이시 워(Tracey Warr, 1958~)[12]는 영국과 프랑스를 기반으로 활동하면서 큐레이터이자 미술사학자로서 그리고 문학가로서 글을 쓰고 있다. 2014년 겨울부터 1년간, 그리고 2016년 가을부터 3개월간 HIAP 큐레이터 레지던시에 입주한 워는 지구상에서 가장 중요한 물질 중 하나인 '물(water)'과 관련된 글을 예전부터 써왔으며, 프론티어 인 리트릿 프로젝트에 참여하였다. 물의 연구와 관련된 출판물 중 하나는 『Meanda』[13]이다. 연구자가 진행한 인터뷰에서 워는 "생명체가

11) 프론티어 인 리트릿 http://www.frontiersinretreat.org
12) 트레이시 워 http://www.traceywarrwriting.com
13) Warr, Tracey, *Meanda*, London: Meanda Books, 2016.

존재할 수 있는 조건 중 하나인 물을 연구하면서 생태학자, 물리학자, 지질학자 등의 타 분야 전문가들과 협업하면서도, 이 주제에 대한 글쓰기 방식은 항상 예술적 측면과 인접해있도록 노력하고 있다"고 말했다. 이뿐만 아니라 그녀는 다른 예술가와 협업을 통해 물을 연구하기 위한 시각적, 물질적, 공간적, 감각적 영감을 얻으며 환경과 예술과의 교차 지점에서 텍스트를 생산하고 있다.

2. 지역 연구

최근 들어 예술가 레지던시의 큰 변화 중 하나는 문화예술의 주요 지원 대상인 도심이 아니라 강한 지역적 특성을 보이는 외곽으로 향하고 있다는 것이다. 타 지역의 예술가가 예술가 레지던시를 통해 그 지역에 거주하면서 고립되는 상황에 놓이지 않게 함으로써 국제성을 띠면서도 지역성을 탐구하기 위한 플랫폼으로 기능하는 것이다. 이와 동시에 각 지역이 갖는 특성과 정체성 그리고 이를 형성하는 구조나 메커니즘을 탐구하는 것을 포함한다. 또한, 단지 물리적 공간만을 필요로 하지 않는 큐레이터의 경우 그 공간을 기반으로 공간이 위치한 지역에 속함으로써 사회적 교류를 통한 연구를 진행하는 것이 큐레이터와 지역 레지던시가 서로를 필요로 하는 타당하고도 진정한 이유가 될 것이다.

특히 이러한 경향은 레지던시에 약 1년 이상 머무는 장기 입주 큐레이터의 경우에 더욱 적합하다. 지역 연구에 초점을 두는 레지던시의 경우에는 참여 큐레이터가 지역과 관련하여 개별적으로 연구하는 것과 동시에 지역 사회와 협업하여 워크샵, 세미나, 강의 등의 커뮤니케이션 프로그램을 함께 진행한다. 이는 지역의 문화예술 분야에 속한 전문 인력뿐만 아니라 지역 주민들과도 교류할 수 있는 환경을 조성하는 데 그 목적을 지닌다. 지역을 연구하는 예술가 레지던시의 경우

입주기간 동안 예술가가 지역을 연구해야 한다는 일정 조건을 제시하고 그들의 활동을 지원한다. 본 카테고리에서는 예술가 레지던시뿐만 아니라 특정 지역에서 출발한 이슈를 다루는 아트페스티벌도 함께 살펴보고자 한다.

2-1. 후쿠오카 아시아미술관

후쿠오카 아시아미술관(Fukuoka Asian Art Museum, 이하 FAAM)[14]은 1999년부터 후쿠오카 지역과 다양한 교류 프로그램을 고취하기 위해 아시아 출신의 리서처 및 큐레이터에게 레지던시 프로그램을 지원하고 있다. 이를 통해 아시아 문화예술에 대한 이해를 촉진시키고 후쿠오카 시민들의 흥미를 고취하며, 다양한 미학과 예술교류의 장으로 기능하고자 한다. 운영주체는 FAAM이며, 주로 정부기금으로 운영된다. 입주 리서처 및 큐레이터는 FAAM의 도서관과 아카이브를 이용하여 아시아 근현대미술에 대한 연구 및 조사를 수행하거나, FAAM의 레지던시와 교육 프로그램에 대한 연구 및 조사를 수행하고 추후 이에 대한 연구결과를 제출해야 한다. 또한, 후쿠오카 시민을 위한 워크숍, 강연, 포럼, 갤러리토크, 대학 강연 등의 교육 프로그램을 개최해야 한다. 약 70일 간의 입주 기간 동안 개인 스튜디오, 생활비, 왕복항공료, 교육 프로그램 및 연구 활동비, 숙박료, 후쿠오카 체류 기간 중의 여행자 보험을 제공한다. 한국문화예술위원회와 파트너십을 맺은 바 있다.

2-2. 인천아트플랫폼

FAAM과 더불어 지역을 연구하는 사례는 국내의 레지던시에 입주

14) 후쿠오카 아시아미술관 http://www.faam.city.fukuoka.lg.jp

한 큐레이터의 연구를 통해 살펴보고자 한다. 인천아트플랫폼의 연구, 평론 부문의 7기로 입주한 채은영은 현재 인천을 기반으로 하여 로컬 큐레이터로 활동하고 있다. 큐레이토리얼 콜렉티브인 '슬로러쉬(Slowrush)'[15]와 인천에 자리 잡은 '임시공간'[16]의 디렉터이기도 하다. 과거 쌈지 레지던시와 경기창작센터에 입주하였고, 2016년 인천아트플랫폼에 1년간 입주하게 되면서 이를 계기로 인천이라는 지역에 대한 연구를 이어나가고 있다.

최근 '로컬 큐레이팅 포럼 2016'이라는 타이틀로 10월부터 12월까지 12회에 걸쳐 진행된 포럼은 "2000년부터 현재까지 인천에서 시각예술계를 중심으로 활동하고 있는 기획자, 비평가 및 매개자들의 활동의 배경과 내용을 이해하고 비평하기 위한 토론의 장이다. 인천이라는 물리적 공간이 가진 지역성과 역사성이 시각예술과 어떤 관계성을 가져 왔는가를 다시-읽으며 인천 시각예술의 지형도를 파악"하는 것이다. 지역에서 예술을 지속하기 위한 이러한 노력은 삼부작으로 나뉘어 2016년부터 2018년까지 진행될 것이며, 2016년에는 '로컬 큐레이팅 포럼 2016', 2017년에는 인천에 부재한 '인천시립미술관'을 건립함으로써 인천이라는 지역에 산재한 정치적 간섭이나 개입에 대해 예술적 상상과 실천을 행하며, 2018년에는 시각예술 교육을 위한 '인천 오픈 프리유니버시티'를 계획하고 있다.

2-3. 미팅 포인츠

타렉 아부 엘 페투(Tarek Abou El Fetouh)가 운영하는 YATP(Young Arab Theatre Fund)은 이전부터 아랍의 젊은 예술가들을 지원해왔다. YATP는 2005년부터 아랍권역을 중심으로 열리는 컨템포러리 아트

15) 슬로러쉬 http://www.slowrush.org
16) 임시공간 http://www.spaceimsi.com

페스티벌(Contemporary Art Festival from the Arab World)인 미팅 포인츠(Meeting Points)를 개최하고 있다. 시각예술, 필름, 연극, 무용, 음악, 퍼포먼스에 주목하는 미팅 포인츠에는 다양한 국가 출신의 예술가와 큐레이터가 참여하여 아랍권역에 맞물려있는 사회, 정치, 경제적 이슈를 서로 다른 시각에서 쟁점화 한다.

특히, 이 중에서도 미팅 포인츠의 6번째 에디션은 오쿠이 엔위저(Okwui Enwezor)가 큐레이팅하였으며, 2011년부터 1년간 중동, 북아프리카, 유럽 내 8개의 국가에서 개최되었다. 그는 이 페스티벌에서 그동안 장기화되어온 중동, 북아프리카 지역의 강력한 독재정권 붕괴와 시민의 저항운동에 대한 이슈를 집중적으로 다룬다. 이러한 이슈의 시작은 아랍권에 속한 여러 국가가 처한 문제에서 출발했지만 이 페스티벌에 참여하는 예술가와 큐레이터는 단지 특정 지역의 문제로 한정하지 않는다. 이들은 이 지역의 문제를 아시아, 유럽 등의 외곽으로 가져와 새로운 담론과 가능성을 제시했다.

3. 국제교류 활성화

국제교류활동에 중점을 두는 큐레이터 레지던시의 경우 입주 큐레이터는 타 문화와의 간극과 접점에서 연구를 진행하고 네트워킹할 수 있는 기회를 갖는다. 또한, 한 문화에서 수용되지 못하는 콘텐츠를 타 문화에서 실험하기도 한다. 앞서 언급한 지역 연구와 관련된 레지던시의 경우 입주 기간이 장기일 경우 적합한 반면, 국제교류와 관련된 레지던시의 경우 그에 상응하는 입주 기간이 1개월에서 3개월 정도의 단기일 경우 상대적으로 더 적합할 것이라고 본다. 짧은 기간 동안 일시적으로 머물면서 지속적으로 사용 가능한 물리적 공간을 얻거나 레지던시가 위치한 지역적 특성을 이해, 연구하는 것보다는 연구와 관련된 국제적 네트워크를 구축하는 것에 상대적으로 더 큰 비중을 두는

것이 효과적이기 때문이다.

3-1. 핀란드의 HIAP과 HICP

HIAP은 핀란드를 기반으로 1998년에 설립된 비영리 기관이다. 주로 시각예술에 초점을 맞추지만 이외에도 무용, 문학, 음악 등 다양한 장르의 국내외 예술가에게 레지던시 프로그램을 제공한다. 매년 국제적으로 활동하는 예술가들이 짧게는 1개월에서 길게는 3개월간 참여하며, 이들에게는 헬싱키의 예술가 및 기관과의 협업 기회가 주어지기도 한다. HIAP은 예술관련 기관이 모여 있는 케이블 팩토리(Cable Factory)와 1991년 유네스코 세계문화유산으로 지정된 수오멘린나(Suomenlinna) 섬 두 곳에 위치하고 있다. 그 중에서도 수오멘린나에는 갤러리 어거스타(Gallery Augusta)가 있으며, 이곳에 입주한 예술가들은 서로 원하는 시간을 조율하여 전시, 퍼포먼스, 토크, 세미나, 정기 모임 등을 정기적으로 진행하면서 국제적 교류의 장으로 활용한다.

HIAP은 또한 FRAME(Finnish Fund for Art Exchange) 등 핀란드 문화예술기관과 협력하여 큐레이토리얼 프로젝트를 실행하기 위한 기회를 제공한다. 큐레이터의 경우 1~2개월 동안 개인 스튜디오에 입주하게 되며, 매년 2회의 오픈콜을 통해 지원할 수 있다. 그 중 하나는 HICP(Helsinki International Curatorial Programme)이며, 나머지 하나는 한국 큐레이터를 위한 한국문화예술위원회(ARKO) 큐레이터 레지던시 프로그램이다. HIAP의 2016년 현재 주요 실무자는 HIAP의 디렉터 유하 후스꼬넨(Juha Huuskonen)과 큐레이터 마리나 노론하(Marina Valle Noronha)이다. 후스꼬넨은 핀란드 내에서 HIAP의 전반적인 활동을 담당하며, 외부적으로는 추후 한국문화예술위원회와의 지속적인 교류뿐만 아니라 국제적 문화예술 기관들과의 교류와 협력에 대해 집중한다. 노론하는 핀란드 내 시각예술과 관련된 주요 인

사와 HIAP에 입주한 국제적 예술가와 큐레이터를 서로 연결하며 그들이 협업하는 프로젝트를 적극적으로 지원하는 역할을 한다. 이러한 네트워크를 통해 핀란드 내에서 생산되는 문화예술의 자원을 국제적으로 성장시키는 발판을 마련하기도 한다.

이러한 국제교류 활성화의 일환으로 HIAP은 최근 동시대현대미술을 중심으로 한 핀란드, 일본, 한국 간의 국제교류 프로그램(Japan & Korea Programme)을 적극 지원하기 시작했다. 핀란드를 기반으로 한 미디어아트 기관 AV-아르키(AV-arkki, the Distribution Centre for Finnish Media Art)[17]와의 협업으로 이루어지는 이 프로그램을 통해 HIAP은 한국의 서울시립미술관이 운영하는 난지창작스튜디오와 일본의 도쿄 원더 사이트(TWS, Tokyo Wonder Site)[18]가 운영하는 레지던시 프로그램에 입주한 예술가들의 교류 활동을 지원한다. 또한, 이 프로그램의 일환으로 2016년 8월에는 AV-아르키의 연구원 티티 란타넨(Tytti Rantanen)이 서울에서 개최되는 NeMaf(Seoul International New Media Festival)[19]를 방문하여 세미나를 개최하기도 했다.

4. 큐레이팅 인텐시브 프로그램

거주와 공간 제공을 기본 목적으로 하기보다 프로그램을 위주로 하여 단기에 집중적으로 훈련하기 위한 취지를 갖는다. 이러한 구체적인 목적을 가지고 있는 큐레이팅 프로그램은 참여 큐레이터에게 숙박,

17) AV-아르키(http://www.av-arkki.fi)는 핀란드 미디어아트와 관련된 주요 작가들의 작품을 국내외로 배급하는 역할을 담당하고 있는 기관이다.

18) 도쿄의 원더 사이트(http://www.tokyo-ws.org)는 미술, 디자인, 음악, 건축 등의 분야에서 활동하는 크리에이터가 연구, 작업, 전시할 수 있도록 지원한다. 오픈콜과 초대 2가지 형식으로 입주자를 선발하며, 3개월의 입주기간 동안 개인 스튜디오, 공동 스튜디오, 왕복 항공권, 일일 경비(3,750엔/1일), 아티스트/프로젝트 비용(300,000엔)을 지원한다. 국립현대미술관 창작스튜디오와 한국문화예술위원회와 파트너십을 맺은 바 있다.

19) NeMaf http://www.nemaf.net

체재, 항공에 대한 비용을 필수적으로 지원하지는 않지만, 이에 참여하는 큐레이터는 프로그램을 시작함과 동시에 새로 조직된 모임인 만큼 국제적 전문 인력과 교류함으로써 효과적인 큐레이팅의 방법론을 익힐 수 있는 기회를 가진다. 이에 해당하는 프로그램으로는 네덜란드의 데 아펠(De Appel)[20]과 프랑스의 마가쟁(Magasin)[21] 그리고 미국의 ISCP(International Studio & Curatorial Program)[22]라는 세 가지의 프로그램이 큐레이터를 위한 단기 집중 프로그램으로 국제적 지명도를 얻고 있다. 본 연구에서는 이 세 프로그램뿐만 아니라 비교적 최근에 시작된 영국의 테이트 모던(Tate Modern)의 사례를 함께 살펴보고자 한다.

4-1. 데 아펠 아트센터의 큐레이토리얼 프로그램

가장 대표적인 큐레이팅 인텐시브 프로그램으로는 네덜란드의 데 아펠(De Appel)이 있다. 데 아펠은 신진 큐레이터를 위한 전문적인 프로그램을 제공하기 위해 지속적으로 새로운 환경과 커리큘럼을 제시하는 기관으로, 1994년부터 큐레이토리얼 프로그램(Curatorial Programme)을 운영하기 시작했다. 운영주체는 데 아펠 아트센터(De Appel Arts Centre)이며, 재정 및 예산은 주로 정부기금과 기업후원으로 이루어진다. 신진 큐레이터를 중심으로 10개월간의 프로그램을 제공하며 모든 큐레이터는 프로그램에 지원할 때에 구체적인 전시 계획안을 제출해야 한다. 참여 큐레이터는 전문가 튜토리얼, 워크숍, 관련 기관 답사 및 전시기획 등의 기회를 제공받으며, 프로그램을 담당하는 전문적인 큐레이토리얼 프로그램 코디네이터가 있다. 프로그램 마지

20) 데 아펠 http://www.deappel.nl
21) 마가쟁 http://www.magasin-cnac.org
22) ISCP http://www.iscp-nyc.org

막에는 참여 큐레이터가 모여 지원 당시 제출한 전시 계획안을 기반으로 하여 공동으로 실질적인 전시를 기획한다. 한국문화예술위원회와 파트너십을 맺은 바 있다.

4-2. 에꼴 드 마가쟁의 국제 큐레이토리얼 트레이닝 프로그램

몇몇의 국내 큐레이터가 참여했던 프랑스의 마가쟁(Magasin) 역시 큐레이터 교육 프로그램을 운영해왔다. 프랑스 국립현대미술센터 마가쟁(Centre National de l'art contemporain-Le Magasin)의 부속기관인 에꼴 드 마가쟁(École du Magasin)은 1987년부터 큐레이토리얼 트레이닝 프로그램(International Curatorial Training Program)을 운영해왔는데, 유럽에서 큐레이터를 위한 프로그램을 운영을 시작한 가장 오래된 비영리기관이다. 마가쟁의 경우에는 소수 인원인 약 6명 정도가 매해 함께 프로그램에 참여하며 체계적인 프로그램을 수료하게 된다. 주어진 주제에 따라 참여 큐레이터가 공동으로 전시 혹은 프로젝트를 기획하고 실현하는 것을 목적으로 하며, 이를 실현하기 위해 전문적으로 프로그램을 구성하고 담당하는 튜터가 상주한다. 튜토리얼, 워크숍, 세미나, 타 분야의 전문가 방문 등 프로그램 구성과 실현을 위한 비용을 지원한다.

4-3. ISCP

1994년 뉴욕 맨해튼에서 ISP(International Studio Program)로 시작한 이후, 1999년 큐레이토리얼 프로그램을 제공하면서 ISCP(International Studio & Curatorial Program)으로 명칭을 변경하였다. 2008년 브루클린으로 이전하여 현재까지 국제적인 큐레이터의 전문성을 확보하기 위한 프로그램을 지원하고, 실험적이고 혁신적인 전시를 개최하며, 이에 대한 대중의 풍부한 이해와 감상을 위한

공공 프로그램을 제공하고 있다. 처음에는 엘리자베스 예술재단(The Elizabeth Foundation for the Arts)의 지원으로 시작하였지만, 현재는 독립한 상태이다. 주요 프로그램은 비평가 방문(Visiting Critics, 미술관, 갤러리, 대안공간, 출판사의 전문가 방문하여 비평적인 피드백 기회 제공), 현장방문(Field Trips, 뉴욕의 관련기관 방문), 오픈 스튜디오(Open Studio, 연 2회 진행), 살롱(Salons, 1개월에 2회 프로젝트성 이벤트 참여)으로 구성된다. 일반적으로 3개월 또는 6개월간 입주할 수 있으며 최장 1년까지 연장 가능하다. 개인 스튜디오를 제공하며, 스튜디오 미제공 시 생활비 및 거주비용을 지원한다. 한국문화예술위원회, 서울문화재단, LIG아트스페이스가 최근까지 파트너십을 맺고 한국의 큐레이터들을 지원한 바 있다.

4-4. 테이트 모던의 테이트 인텐시브

2016년 시작된 영국 테이트 모던(Tate Modern)[23]의 테이트 인텐시브(Tate Intensive) 프로그램은 전 세계의 큐레이터를 대상으로 하며, 그들이 기획자로서의 역량을 강화할 수 있도록 교육하는 5일간의 집중 프로그램이다. 이에 참여하는 큐레이터는 큐레이팅, 프로그래밍, 관객개발, 관리 및 디지털 기술 등에 대한 기존 관행과 더불어 새로운 접근방안을 교환하기 위해 테이트모던의 큐레이터와 토론, 워크숍 등을 진행하고, 주요 미술관을 방문하여 그들이 운영하고 있는 실질적인 방법을 살펴볼 수 있는 기회를 갖는다. 한국문화예술위원회는 선발된 큐레이터가 프로그램에 참여하기 위한 프로그램 비용, 항공료, 숙박비, 체재비를 지원한다.

테이트 인텐시브는 처음 〈Making Tomorrow's Art Museum〉이라는

23) 테이트 모던 http://www.tate.org.uk

타이틀로 진행되었는데, 21세기 미술관과 갤러리가 직면한 현실적 이슈와 최근 동향에 대해 지식과 의견을 공유하는 장이 되고자 하였다. 테이트의 큐레이터를 포함한 주요 미술관의 관련 전문가가 참여 큐레이터와 한 자리에 모여 편안한 분위기에서 이 주제에 대한 그들의 지식과 의견을 공유하였다.

Ⅳ. 결론: 큐레이터 레지던시의 시사점 및 가능성

한국에는 예술가 레지던시 프로그램이 분명히 존재하고 있지만, 이에 상응하는 지원 정책이나 제도가 미비하다는 등의 문제점이 이전부터 있었다는 것은 양건열의 연구(2004)[24]에서도 확인할 수 있다. 익숙한 환경에서 벗어나 새로운 환경에서 다채로운 기회를 갖게 될 수 있다는 막연한 기대감 때문에 예술가는 그들이 직면한 현실적 문제를 남겨둔 채 도피하듯 예술가 레지던시에 입주하기도 한다. 침체된 한국 현대미술의 현장 또는 시장에서 좁은 문을 통과하여 제도권에 침투하여 그 내부의 조금 더 안정적인 환경에서 작업하고자 하는 것이다. 예술가 레지던시에 지원하는 이유는 예술가마다 다를 것이다. 하지만 이에 대해 "레지던시에는 유명한 디렉터, 이론가, 컬렉터 등 많은 사람들이 매일 같이 방문해요. 지금 내 작업실에서 작업하는 것보다 더 많은 사람들에게 내 작업을 보여줄 수 있다는 것이 가장 큰 이유예요"라고 답하는, 국내에서 활발하게 활동하고 있는 40대 작가의 경우처럼, 스스로 해결할 수 없는 환경적 요인이 가장 클 것이다.

이러한 이유에서 국내의 경우 어떠한 구체적인 제도나 정책, 체계

24) 양건열, 앞의 책, pp. 108-110.

적인 프로그램 없이 예술가 지원사업의 일환으로 큐레이터 레지던시를 포함한 예술가 레지던시가 우후죽순 생겨나고 있고, 이에 따른 입주 경쟁률 역시 높다. 어쩌면 울음 큰 새일지도 모르는 예술가 레지던시라는 제도가 과연 젊은 예술가를 진정으로 지원하기 위한 것인지는 재고해야 할 것이다. 그럼에도 불구하고 예술가 레지던시가 동시대예술가에게 여전히 유의미한 까닭은 레지던시가 지닌 시사점이나 가능성이 분명하기 때문이다. 다른 지역으로 이동하여 일시적으로 거주하게 되는 공간과 단기간 만나게 되는 이들은 예술가에게 특수한 환경을 조성해주며, 이러한 환경에서는 현실에서의 한계에서 벗어나 가지고 있던 욕망을 해방하고 더욱 실험적인 창작활동에 전념할 수 있게 되는 것이다. 다만, 큐레이터로서 예술가 레지던시에 기대하는 것은 창작활동에 전념할 수 있는 공간을 제공하는 것과는 다른 차원의 문제가 되어야 한다. 본문에서 살펴본 사례는 좀 더 현실적 이슈에 맞물린 큐레이팅을 실천하고자 한다. 이러한 사례를 통해 아시아 지역에서 활동하는 큐레이터로서 직면한 이슈들을 국제적으로 쟁점화할 수 있는 가능성을 확인할 수 있기를 바란다.

■ 참고문헌

단행본

국립현대미술관, 『2010 국립현대미술관 고양창작스튜디오 리포트』, 국립현대미술관, 2010.

문화체육관광부, 『새예술정책-시각예술 분야』, 문화체육관광부, 2004.

Bowler, Gail Hellun, *Artists and Writers Colonies: Retreats, Residencies and Respites for the Creative Mind*, Kingston, Ontario: Blue Heron Press, 1995.

Kunitz, Stanley, *Artists Communities*, 2nd ed., rev., New York: Allworth Press, 2000.

Warr, Tracey, *Meanda*, London: Meanda Books, 2016.

논문

강현덕, 「예술가의 레지던시 참여가 창조적 예술 활동에 미치는 영향 연구」, 추계예술대학교 박사학위논문, 2015.

박신의, 「창작스튜디오의 역할 변화에 따른 정책 구도와 타당성」, 『문화정책논총』, 한국문화관광연구원, 제27집 제2호, 2013.

신정이, 「도시 유휴공간을 활용한 창작스튜디오 연구-대인예술시장 창작스튜디오 활성화 방안을 중심으로」, 전남대학교 문화전문대학원 석사학위논문, 2011.

심상용, 「한국적 상황에서 요구되는 대안 문화공간의 형태와 기능에 관한 연구」, 『현대미술학논문집』, 현대미술학회, 제5호, 2001.

안태호, 「문화외교적 측면에서 본 레지던스 프로그램 개발」, 경희대학교 경영대학원 석사학위논문, 2004.

이명옥, 「한국 레지던시 프로그램의 현황과 활성화 방안 연구」, 홍익대학교 대학원 석사학위논문, 2004.

이성원, 「공공기관 레지던스 프로그램 운영활성화 방안 연구」, 경희대학교 경영대학원 석사학위논문, 2005.

전미정, 「창동 미술스튜디오의 작가지원 프로그램 개선방안」, 추계예술대학교

예술경영대학원 석사학위논문, 2004.
지승현,「국공립미술관 창작스튜디오 지원프로그램의 활성화 방안 연구」, 중앙대학교 예술대학원 석사학위논문, 2015.
허윤선,「국내 미술창작스튜디오 현황 및 활성화 방안」, 이화여자대학교 석사학위논문, 2016.

연구자료집

국립현대미술관,『국제스튜디오 프로그램 현황』, 국립현대미술관, 2002.
김연진,『창작스튜디오 현황 조사 및 지원방안 연구』, 한국문화관광연구원, 2013.
라도삼, 이호영,『문화예술지원체계 및 프로그램 연구』, 서울시정개발연구원, 2003.
박소현,『2012 문화예술의 새로운 흐름(trend) 분석 및 전망』, 한국문화관광연구원, 2011.
양건열,『주요 국가 문화예술지원 프로그램 연구』, 한국문화관광연구원, 2003.
양건열,『미술창작스튜디오 운영활성화 방안』, 한국문화관광연구원, 2004.
이호영,『선진국의 문화예술 지원프로그램 사례』, 서울시정개발연구원, 2003.
정준모,『창작스튜디오, 지원과 교류를 위하여, 국제 스튜디오 프로그램 현황』, 국립현대미술관, 2002.
한국문화예술진흥원 편집부,『문예연감』, 한국문화예술진흥원, 2004.
한국문화예술진흥원 편집부,『문예연감』, 한국문화예술진흥원, 2005.

잡지 및 정기간행물

강수미,「담론 폭발의 장으로서 비엔날레」,『Weekly 예술경영』, 예술경영지원센터, 제189호, 2012.
(http://webzine.gokams.or.kr/01_issue/01_01_veiw.asp?idx=992&page=1&c_idx=54&searchString=)
김갑수,「새 예술정책과 창작스튜디오 지원정책」,『문화예술』, 4월호, 2005.
김선정,「레지던스 프로그램 이제 시작이다」,『기전문화예술』, 5-6월호, 2004.

김성원,「유럽 레지던스 프로그램」,『월간미술』, 2월호, 2004.
김현정,「레지던스 프로그램의 현황과 과제」,『미술세계』, 6월호, 2005.
백지숙,「국내 레지던스 프로그램」,『월간미술』, 2월호, 2004.
조주현,「국공립 창작스튜디오 현황과 실태」,『문화예술』, 4월호, 2005.

기타

김찬동,「지역활성화 및 균형발전을 위한 창작스튜디오 지원방안」, 미술창작스튜디오 발전방향 모색을 위한 세미나, 창동창작스튜디오, 2005.
박신의,「왜 창작스튜디오 지원정책인가」, 미술창작스튜디오 발전방향 모색을 위한 세미나, 창동창작스튜디오, 2005.
양현미,「창작스튜디오 활성화를 위한 제도개선방안」, 미술창작스튜디오 발전방향 모색을 위한 세미나, 창동창작스튜디오, 2005.

웹사이트

서울국제뉴미디어페스티벌 http://www.nemaf.net
슬로러쉬 http://www.slowrush.org
임시공간 http://spaceimsi.com
한국문화예술위원회 http://www.arko.or.kr
Alliance of Artists Communities http://www.artistcommunities.org
AV-arkki http://www.av-arkki.fi
Call For Curators http://www.callforcurators.com
De Appel Arts Centre http://deappel.nl
Fukuoka Asian Art Museum http://faam.city.fukuoka.lg.jp
Frontiers in Retreat http://www.frontiersinretreat.org
International Studio & Curatorial Program http://iscp-nyc.org
Magasin http://www.magasin-cnac.org
Meeting Points http://www.meetingpoints.org
Mophradat aisbl http://mophradat.org/projects-we-organize/meeting-points

Res Artis http://www.resartis.org

Tate http://www.tate.org.uk

Tokyo Wonder Site http://www.tokyo-ws.org

Tracey Warr http://traceywarrwriting.com

TransArtists http://www.transartists.org

Space of Retreat
— Curator-in-Residence

Lee Eun-ae

Content

Ⅰ. Introduction

1. Background and Objective
2. Scope and Methodology
3. Precedent Studies

Ⅱ. Theoretical Considerations and Current Status of Artist Residency

1. Concept of Artist Residency
2. Changes in the Policy and Role of Artist Residency
3. Curator + Residency
4. Case Studies of Curator Residency in Korea

Ⅲ. Practical Alternatives

1. Artistic Practices for Sustainable Development
   - 1-1. Frontiers in Retreat in HIAP (Helsinki International Artist Program)
2. Regional Studies
   - 2-1. FAAM (Fukuoka Asian Art Museum)
   - 2-2. Incheon Art Platform
3. Encouraging International Exchanges
   - 3-1. International Artist Program at HIAP
4. Curatorial Programs
   - 4-1. Curatorial Programme at De Appel Arts Centre
   - 4-2. International Curatorial Training Program at cole du Magasin
   - 4-3. ISCP (International Studio & Curatorial Program)
   - 4-4. Tate Intensive at Tate Modern
5. Other Curator Residency Programs
   - 5-1. Europe
   - 5-2. Americas
   - 5-3. Asia
   - 5-4. Middle East and Africa

Ⅳ. Conclusion

1. Implications and Possibilities of Artist Residency

References

Ⅰ. Introduction

1. Background and Objective

What does curating as a curator mean in Korea today in this smart age of digital technology? I can't give a clear answer even after having studied curatorial studies at a university for 4 years. Is curatorial studies which I studied years ago still applicable now in this society that's changing faster than ever before? The curator, who is to acutely recognize the social atmosphere and affairs of the age, must practice curating based on research in order to continuously explore this issue and interpret humanities.

However, the reality in Korea doesn't provide the background for curators to fulfill such duties. It is questionable how curators today can find the time to function as researchers when they are already also fulfilling multiple roles as administrators, designers, and editors. There are several options contemporary curators can take in order to lay down such extraneous endeavors and focus on the true purpose of curating. One such option is the artist-in-residence program.

Artist-in-residence programs offer participants the opportunity to temporarily relocate and focus intently (achieving "flow") on their creative efforts. As a cradle of creativity for artists, the artist-in-residence program allows artists to take a step back from familiar environments to view their surroundings with a more objective perspective and experiment with new ideas. The retreat-like locations free the artists from the shackles of reality and afford them the time to contemplate in placidity.

For such reasons, the artist-in-residence program is being discussed as a system to support artists to focus solely on their creative activities.

Recently, the scope of such programs has been expanding. In particular, researchers, critics, and curators are given the opportunity to participate in residency programs for as part of the research and critique category. However, existing programs and policies simply offer carbon copies of programs offered to visual artists, rather than providing opportunities tailored to the needs of each artist. In Korea, there is insufficient research on systematic support policies and programs for curator-in-residence. This study was conducted to address such task at hand.

The study will examine the role of curator-in-residence programs and how valid such experience would be for curators, and thereby explore the potential for practical outcomes and applications. As the accepted range of professional fields for artist-in-residence programs has been expanded, this study hopes to provide several specific options for Korea's curator-in-residence programs in the years to come. This study is intended to serve as reference material for curator-in-residence programs and contemporary curators in Korea.

2. Scope and Methodology

Among artist-in-residence programs, this study focuses particularly on residency programs for curators. Established for the purpose of supporting creative activities of artists by funding the artists' creative efforts, living stipend, and travel expenses for short or long durations, artist-in-residence programs are referred to by different names in Korea and abroad. Outside of Korea, names like artist community, artist in residence program, artist-in-residence, and art studio are used, depending on the form. In Korea, names like changjak center (creative center), changjak studio (creative studio), and ipju program (residency program) are used. For the purpose of this study, the terminology

"artist-in-residence" will be used, and as for the residency programs for theorists such as researchers, critics, and curators, this study will use the term "curator-in-residence."

The following two categories shall constitute the body of this research. The first category will examine the history of artist-in-residence and determine the paths artist-in-residence programs have taken until their manifestation today. Specifically, the study will closely examine the history of curator-in-residence programs. Second, the study will examine the currently active residency programs characterized by the special nature of curator-in-residence programs. Such special nature unique to curator-in-residence programs is defined as continuity, regionalism, international exchange, and training programs. The study will examine programs in and out of Korea that fit these criteria and also refer to precedents of some of the curators who participated in this program.

This study interviewed those in charge of institutions that operate artist-in-residence programs and curators who have participated or are currently participating in curator-in-residence programs. In the interviews with those in charge at institutions, the questions were mainly on how the institutions support the curators in residence. Based on these interviews, the questionnaire for interviewing the resident curators was drafted. The questions for the managers were thus mainly regarding the objectives of providing support to the curators, program staffing, program support, international exchange support, and the resident curators. In the interviews with the resident curators, the questions were mainly regarding the residency program and the curators' research plan during the residency. The curators were also asked about the impact of the program on their research.

3. Precedent Studies

Residency programs in Korea began under the lead of national and public art museums in the late 2000s,[1] and thus related research also began around this period. The research trend during this time mostly focused on determining the state of residency programs for artists and any problems therein in order to explore solutions for further facilitating these programs.[2] Some of the studies surveyed and closely interviewed artists who have participated in the residency programs in order to analyze the effect of the program on the artists.[3] Most recently, one study examined the state of artist-in-residence programs in Korea and explored more efficient methods of further invigorating these programs.[4] This study uses examples from artist residency programs in Korea and abroad while investigating the awareness of the managers responsible for the residency programs.

---

1) Kim, Yeon-jin 김연진. Changjak seutyudio hyeonhwang josa mit jiwonbang-an yeongu 창작스튜디오 현황 조사 및 지원방안 연구 [Study on the status of Changjak Studio and ways to provide support]. Korea Culture & Tourism Institute, 2013. 6.

2) Yang, Geon-yeol 양건열. *Misul changjak seutyudio unyeonghwalseonghwa bang-an* 미술창작스튜디오 운영활성화 방안 [Ways to vitalize the Art Creative Studio]. Korea Culture & Tourism Institute, 2004.

3) Kang, Hyeon-deok 강현덕. "Yaesulgaeui Residency Chamyeoga Changjoceok Yesul Hwaldongae Michineun Yeonghyang Yeongu" 예술가의 레지던시 참여가 창조적 예술 활동에 미치는 영향 연구 [Study on the effect of residency program participation on an artist's artistic activities]. (Ph. D. Thesis, Chugye University for the Arts, 2015).

4) Heo, Yun-seon 허윤선. "Kuknae Misulchangjak Studio Hyunhwang mit Hwalseonghwa Bangan" 국내 미술창작스튜디오 현황 및 활성화 방안 [Status of Korea's art creative studios and ways to vitalize them]. (MA thesis, Ewha Women's University, 2016).

Ⅱ. Theoretical Study and Current Status of Artist-in-Residence

1. The Concept of Artist-in-Residence

The Alliance of Artists Communities (AAC)[5] defines the basic concept of artist residency as "providing dedicated space for creative work and residence for a certain period of time, and organizing professional staff to take responsibility for managing the program to enable artists to leave their usual sphere of life to focus on their creative work." Since its founding in 1993, Res Artis[6] of Germany has consistently held "general meetings" for artist residency. It described artist residency as "not only the workspace and organizations provided especially for the artists but also the management of independent entities." As can be seen, artist residency may vary in concept and form according to the organization and goals of each program. The conditions for support also varies from program to program. Depending on the program, an artist residency may even provide grants, settlement stipend, travel stipend including airfare, and living stipend.[7]

2. Changes in Artist-in-Residence Policy and Role

Policy on artist-in-residence in Korea was first established in 1997.[8]

---

5) www.artistcommunities.org

6) www.resartis.org

7) Kunitz, Stanley(2000), Artists Communities, 2nd ed. Rev. NY: Allworth Press

8) Park, Sin-eui. 박신의. *Changjakseutyudioui yeokal byeonhwae ttareun jeongchaeng gudowa tadangseong* 창작스튜디오의 역할 변화에 따른 정책 구도와 타당성 [Policy structure and validity depending on the changing role of Changjak Studio] *Munwha Jeonchek Nonchong* 문화정책논총 [Cultural Policy Review]. Seoul: Korea Culture & Tourism Institute, 2013.

Named "*Changjak Studio*" (Creative Studio), the program initially used closed schools as cultural facilities in order to fulfill its main purpose of providing physical work space to artists. Granted, the program was also intended to revitalize isolated areas and repurpose the idle space as a cultural venue for the local community. However, the program faced difficulties due to the lack of government funding and awareness on artist residency. In 2004, the "*Sae Yesul Jeongchaek*" (New Art Policy)[9] was announced to establish government-level policy on national and public artist-in-residence programs. As an extension, there were even attempts to revitalize private artist residencies. Based on the New Art Policy, artist-in-residence programs in Korea flourished more than ever in the 2000s. The roles of artist-in-residence programs in Korea today can be largely categorized as support for creative activity, local community exchange, and international cultural exchange.[10]

3. Curator and Residency

Curator-in-residency programs provide curators a specialized environment that is ideal for the curatorial process. They provide professional development opportunities including tutoring, workshops, field visits, and international exchange, while also maintaining resident artists who can collaborate with the curators. By providing such programs and environment, curator-in-residence programs provide the

---

6. 27(2), p.81

9) Republic of Korea, Ministry of Culture, Sports and Tourism. *Sae-yesul-jeongchaek: sigakyesul bunya* 새예술정책-시각예술 분야 [New Arts Policy: visual arts area], 2004. 211-212

10) Heo, Yun-seon 허윤선. *Guknae misulchangjaksetyudio hyeonhwang mit hwalseonghwa bang-an*. 국내 미술창작스튜디오 현황 및 활성화 방안 [Status of Korea's art creative studios and ways to vitalize them]. MA thesis, Ewha Women's University, 2016. 2.

ideal environment for curators to focus on their creative activity and develop their curatorial plans.

However, compared to the number of contemporary active curators, not many curators have the opportunity to realize their curatorial plans in such special environments. This is demonstrated by the number of organizations in Korea that provide curator-in-residence programs. There are only four major organizations that provide residency programs for curators: Nanji Residency, Incheon Art Platform, Gyeonggi Creation Center, and Asia Culture Center. As such, interviewing curators in and outside of Korea who work in special environments and introducing their narratives to the art scene in Korea would be greatly meaningful.

4. Curator-in-Residence Cases in Korea

There are four major organizations that provide curator-in-residence programs in Korea. Most are national and public organizations. Nanji Residency was established in 2006 by the Seoul Museum of Art to support research-oriented residency. Each residency lasts for about 12 months, during which the residents are required to participate in the program exhibitions (Nanji Art Show, Nanji Review Exhibition) and an open studio. The residency also supports international exchanges. Incheon Art Platform was established in 2009 by the Incheon Foundation for Arts and Culture to support research-oriented residency. During the 12-month program, resident artists participate in group projects (preview exhibition, open studio, and final work exhibition), as well as partaking in matching programs, multi-genre collaborations, and platform salons. Gyeonggi Creation Center was established in 2009 by the Gyeonggi Cultural Foundation to support

research-oriented residency. The 12-month program provides support for mentoring, workshops, open studio, exhibition, performance, and international exchange. Sponsored by the Ministry of Culture, Sports, and Tourism, Asia Culture Center has the most recently established residency program for research activities that began in 2015. Each program can last for either five or seven months. Programs provided include ACC_R integration networking exchange and workshops.

Ⅲ. Realistic Alternatives

Curator-in-residence programs must not stop at simply providing a physical space. As they encourage individual research, they must also be at the forefront of maintaining the field of art in the contemporary society. Curator-in-residence programs should also experiment with a variety of possibilities and a wide range of topics in order to provide more practical programs beyond existing residency programs. This study examines examples of realistic alternatives that curator-in-residence programs are taking in Korea and abroad.

1. Artistic Practice for Sustainable Development

1-1. Frontiers in Retreat at Helsinki International Artist Program (HIAP)

Frontiers in Retreat[11] is a long-term project run by Helsinki International Artist Program (HIAP) for ecological conservation

11) www.frontiersinretreat.org

and environmental issues. In this five-year international project that began in late 2013 and is due for completion in the fall of 2018, experts from various fields collaborate with artists. The project takes an interdisciplinary approach to sustainable development, mixing in art alongside various research, creative, discussions, and exhibition programs. Participating artists are placed in various locations far removed from the cities such as ice caps, forest wasteland, archipelago, remote mountain villages, and small agricultural communities, where they explore responses to environmental issues through their art practice. Ecological issues do not lie solely in environmental factors. Frontiers in Retreat hopes that artists can come to comprehensively understand the interdependence and organic connection between the environmental, social, economic, and political phenomena, and act as mediators between these factors.

Tracey Warr (b. 1958)[12] spends her time in the United Kingdom and France as a curator, art historian, and writer. Warr joined the HIAP curator residency program for a year since the winter of 2014, and for another three months in the fall of 2016. Warr came to participate in Frontiers in Retreat as she continued her writing on water, one of the most important substances on earth. One publication based on her research on water includes *Meanda*.[13] In an interview for this study, Warr said, "as I conducted research on water, one of the prerequisites of life, I collaborated with experts from other fields such as ecologists, physicists, and geologists. Even so, I tried to keep my writing an artist process as much as possible." Warr also collaborates with other artists to

12) www.traceywarrwriting.com
13) Warr, Tracey. Meanda. Meanda Books. 2016.

find visual, material, spatial, and sensorial inspiration for her research on water as she crafts her words at the crossroads of the environment and art.

2. Regional Studies

One of the biggest changes in artist-in-residence programs is that residency in rural areas with strong regional flavor are selected over urban areas, the traditional recipients of support for culture and the arts. The programs serve as platforms for preventing isolation of remote areas by placing artists from other areas there, also bringing a sense of globalism as the artists study the regionality of each area. At the same time, the programs also explore the characteristics, identity, and the structures or mechanisms that comprise such traits of the regions. For curators, who require more than physical spaces for their residency process, the sense of belonging to the local region afforded by the residency spaces allows the curators to interact socially with the region in their research, truly justifying the mutual need between curators and residency programs.

This is particularly true for long-term resident curators who stay for more than a year. Residency programs that focus on regional research conduct individual research on the region while communication programs such as workshops, seminars, and lectures take place in the local community. This is intended to foster an environment for exchange with the local populace as well as arts and culture professionals in the region. Artist-in-residence programs for regional studies stipulate that the resident artists must study the residing region throughout the residency program.

2-1. Fukuoka Asian Art Museum (FAAM)

Since 1999, Fukuoka Asian Art Museum (FAAM)[14] has been providing residency programs for researchers and curators from Asia in order to promote various exchange programs in Fukuoka. Through this, FAAM hopes to increase understanding of Asian culture and arts while elevating the level of interest from Fukuoka citizens and serve as a center of aesthetic and artistic exchange. The program is run by Fukuoka Asian Art Museum and is mainly funded by the government. Researchers and curators in residency use the FAAM library and archives to research and investigate near-modern Asian art, or study or investigate the residency and educational programs at FAAM, and are then required to submit their findings later. In addition, the researchers and curators in residency have to host educational programs for the Fukuoka citizens, such as workshops, lectures, forum, gallery talk, and university lectures. During the 70-day program, the researchers and curators are provided with personal studios, living stipend, round-trip airfare, education program and research stipend, room and board, and traveler's insurance to provide coverage during their stay in Fukuoka. FAAM is in partnership with the Arts Council Korea.

2-2. Incheon Art Platform

In addition to FAAM, this study also examines domestic curator residency programs that conduct regional research. Eun-young Chae is currently active as a local curator based in Incheon, as part of the 7th residency program in research and critique department at Incheon

14) www.faam.city.fukuoka.lg.jp

Art Platform. Chae is also the director for the curatorial collective 'Slowrush'[15] and 'Temporary Space'[16] in Incheon. In the past, Chae participated in the Ssamzi Residency and Gyeonggi Creation Center. As of 2016, Chae joined the Incheon Art Platform residency for a year, which led her to conduct research on the Incheon region. Chae is involved in the Local Curating Forum 2016, which takes place in 12 sessions from October to December. According to Chae, the forum is "a place of discussion, to understand and critique the background and contents of the activities of curators, critics, and mediators active in the visual arts field in Incheon since 2000". She added that the forum "re-examines the relationship between the regionality and historicity of Incheon as a physical space through visual arts practice and determines the physical map of visual arts in Incheon." This effort to keep art active in the region takes place in three parts from 2016 to 2018. The Local Curating Forum is the first portion that takes place in 2016. In 2017, the Incheon City Museum of Art in 2017 will be constructed as the city continues to lack an art museum. This will serve to foster artistic imagination and practice regarding political interference and intervention in the Incheon region. In 2018, the Incheon Open Free University is planned for visual arts education.

3. Encouraging International Exchanges

Curator residency programs which focus on international exchanges provide the participants with opportunities to conduct research and networking across cultures. In addition, it provides curators a chance

15) www.slowrush.org
16) www.spaceimsi.com

to experiment with contents that are not fully accepted in a certain culture. While the aforementioned residency programs for regional research are more appropriate for long-term projects, residency programs for international exchange are better served as short-term projects that last from a month to three months. This is because, for the purpose of international exchange, it would be more effective to place greater emphasis on networking with experts across borders to better support the research, instead of spending the resources to find physical spaces or understanding local characteristics within a limited time frame.

3-1. Helsinki International Artists Program (HIAP)

HIAP is a non-profit organization based in Finland and established in 1998. While its main focus is on visual arts, it also provides residency programs for domestic and foreign artists engaged in the fields of dance, literature, and music. Internationally active artists participate in HIAP for a month to three months each year, which provides the artists an opportunity to collaborate with local artists and institutions in Helsinki. HIAP is located in Cable Factory, where many art-related institutions are also located, as well as the island of Suomelinna, which was designated as a UNESCO World Heritage site in 1991. Suomelinna is also the home to the Gallery Augusta, which resident artists use as a place of international exchange as they coordinate their schedules to frequently hold exhibitions, performances, talks, seminars, and regular meetings. HIAP also cooperates with other Finnish cultural and art institutions including Finnish Fund for Art Exchange (FRAME) to provide opportunities to initiate curatorial projects. Curators are given personal studios to reside in for a month to two months. Applications

for residency are open twice a year on an open call basis. One of the programs is the Helsinki International Curatorial Programme (HICP), and the other is Arts Council Korea (ARKO) Curator Residency Program for Korean curators. As of 2016, key staffing at HIAP includes the director Juha Huuskonen and curator Marina Valle Noronha. Huuskonen manages the overall activities of HIAP in Finland, while also focusing on promoting continued exchange and cooperation with not only Arts Council Korea but also other international culture and arts institutions in the years to come. Noronha connects Finnish visual artists and key personalities with the international artists and curators in residency at HIAP, and actively supports their collaboration projects. Through such networking, HIAP helps further develop the cultural and artistic resources created in Finland to an international level.

As part of promoting such international exchange, HIAP has recently begun to actively support the Japan & Korea Programme, an international exchange program for contemporary modern art in Finland and the two Asian countries. In collaboration with AV-arkki (Distribution Centre for Finnish Media Art),[17] a media arts institution based in Finland, the program will support exchange with resident artists in the Nanji Residency operated by Seoul Museum of Art in Korea and the Tokyo Wonder Site (TWS)[18] of Japan. As part of this program, Tytti Rantanen of AV-arkki visited the Seoul International

17) www.av-arkki.fi, AV-arkki is an institution responsible for the domestic and international distribution of the works of key Finnish media artists.

18) www.tokyo-ws.org, TWS supports creatives in visual art, design, music, and architecture to aid their research, creative work, and exhibition. Residents are selected through open calls or invitation. During the three-month program, the participants are provided with a personal studio, shared studio, round trip flights, daily stipend (JPY 3,750 per diem), and artist / project expenses (JPY 300,000). TWS has entered a partnership with the Changjak Studio of National Museum of Contemporary Art and Arts Council Korea.

New Media Festival (NeMaf)[19] in August 2016 to conduct a seminar.

4. Curatorial Programs

Rather than focusing on the provision of lodging and workspace as the main purpose, some curating programs concentrate on the contents of the program to enable intense training within a short period. Curating programs with such specific goals may not necessarily provide lodging, living stipend, or airfare for the participating curators. However, they do provide more vigorous opportunities to engage in international cultural exchanges with other curators and specialists from around the world and learn about effective curating methodology. Such programs include those provided by De Appel[20] in Netherlands, Magasin[21] in France, and International Studio & Curatorial Program (ISCP)[22] in United States, which are internationally renowned as intensive short-term programs for curators. This study will also examine the recently started example of Tate Modern in the United Kingdom.

4-1. Curatorial Programme at De Appel Arts Centre

The most representative program in this field is the Dutch program provided by De Appel, which is an institution that seeks to continuously provide new environment and curricula for new curators. De Appel Art Center, which derives funding for the program from mainly government grants and corporate sponsorships, begun its curatorial program in 1994. The program for new curators lasts about

19) www.nemaf.net
20) www.deappel.nl
21) www.magasin-cnac.org
22) www.iscp-nyc.org

10 months. Each curator is required to submit a detailed exhibition plan as part of the application. Participant curators are provided with specialized tutorial, workshops, visits to related institutions, and the opportunity to curate an exhibition. The program also has a dedicated curatorial program coordinator. At the end of the program, the participants gather together to jointly hold an exhibition based on the detailed plans they submitted as part of the application. The program has entered into a partnership with the Arts Council Korea.

4-2. International Curatorial Training Program at École du Magasin

The French program of Magasin also has a curatorial training program, in which several Korean curators have participated. The program is run by the oldest non-profit organization in Europe, Centre National de l'art contemporain-Le Magasin, which managed the curatorial training program since 1987. A select few of six participants receive systematic curatorial training each year in the Magasin program. The goal is to jointly design and execute exhibitions or projects for a given theme. A full-time professional tutor puts together and manages the program to support this effort. The program also covers expenses for tutorials, workshops, seminars, and invitation of experts of other fields.

4-3. ISCP (International Studio & Curatorial Program)

Founded as International Studio Program (ISP) in Manhattan in 1994, the program was renamed International Studio & Curatorial Program (ISCP) in 1999 when it began to host the curatorial program. Relocating to Brooklyn in 2008, ISCP continues to offer the program for international curators to refine their expertise. Its experimental

and innovative exhibitions are underpinned with public programs that assist the public's ability to understand and appreciate the exhibitions. The program began under the patronage of The Elizabeth Foundation for the Arts, but is currently independent. Key events include Visiting Critics (experts from art museums, galleries, alternative spaces, and publishers visit to provide critical feedback), Field Trips (to institutions across New York), Open Studios (twice a year), and Salons (project-based events that take place twice a month). The residency normally lasts for either three months or six months, and can be extended to up to a year. The program provides personal studios, or living and lodging stipend if a studio is not provided. Arts Council Korea, Seoul Foundation for Arts and Culture, and LIG Art Space have recently supported Korean curators in partnership with ISCP.

4-4. Tate Intensive at Tate Modern

In July 2016, Tate Modern in the UK launched Tate Intensive,[23] a 5-day program designed for curators across the world to enhance their curatorial capabilities. Participating curators in the program engage in discussions and workshops with the curators at Tate Modern, in order to exchange opinions on conventional practices in curating, programming, audience development, management, and digital technology as well as new approaches. The participants also visit key art museums to examine the methodologies of Tate curators through actual exhibitions and projects. Since 2016, Arts Council Korea has provided the program costs, airfare, lodging, and living stipend for Korean participants of Tate Intensive, through which curators can contemplate

23) www.tate.org.uk

on the key realistic issues faced by contemporary art institutions, such as museums and galleries, in the 21st century.

5. Other Curator's Residency Programs[24)]

5-1. Europe

Sfakiotes Residency Programme(Greece), NKD-Nordisk Kunstnarsenter Dale(Norway), De Appel Arts Centre, Jan van Eyck Academie(Netherlands), Takt Kunstprojektraum, Node Center for Curatorial Studies, ZK/U-Zentrum für Kunst und Urbanistik, Agora Collective, Künstlerhaus Schloss Balmoral(Germany), Nida Art Colony(Lituania), Davidoff Art Initiative, Embassy of Foreign Artists(Switzerland), CeRCCa-Centre de Recerca I Creació Casamarlès, Hoessesion, Can Serrat International Art Centre(Spain), D'clinic Studios, Center for Contemporary Arts Celje(Slovenia), IMMA-Irish Museum of Modern Art(Ireland), Künstlerhaus Büchsenhausen(Austria), BAU Institute(Italy), Centre for Contemporary Art Ujazdowski Castle(Poland), École du MAGASIN(France), HIAP-Helsinki Internationla Artist Programme, Arteles, Fiskars Village Artist in Residence, Saari Residence, RaumArs-Rauma Artist in Residence Programme(Finland), etc.

5-2. Americas

Instituto Volusiano de Artes, Barracão Maravilha Arte Contemporânea (Brazil), Escuela Superior de Arquitectura(Mexico), 18th Street Arts Center, Residency Unlimited, ISCP-International Studio & Curatorial

24) www.resartis.org

Program, ISP-The Independent Study Program of the Whitney Museum of American Art, Apexart, Bard College, The Wassaic Artist Residency(US), Residencia Corazón Casa de Artistas(Argentina), Curatoría Forense(Chile), The Banff Centre, Est-Nort-Est, résidence d´artistes(Canada), Campos de Gutierrez Foundation(Columbia), etc.

5-3. Asia

Instinc Air(Singapore), FAAM-Fukuoka Asian Art Museum, TWS-Tokyo Wonder Site, 3331 Arts Chiyoda, Youkobo Art Space(Japan), Chinese European Art Center, Imagine Gallery, Red Gate Residency, Dongdong & Lulu Artist Residency, Inside-Out Art Museum, OCT Contemporary Art Terminal(China), Rumpueng Community Art Space(Thailand), Nanji Residency, Incheon Art Platform, Asia Culture Center, Gyeonggi Creation Center (Korea), Spring Workshop(Hong Kong), etc.

5-4. Middle East & Africa

Artceb(Republic of Suriname), Artport Tel-Aviv(Israel), Art Commune(Armenia), GeoAIR(Georgia), Maumau Art Residency (Turkey), Asialink, Bundanon Trust, Fremantle Arts Centre(Australia), etc.

Ⅳ. Conclusion

1. Implications and Potential of Artist-in-Residence Programs

While artist residency programs have clearly existed in Korea,

policies, and systems that can duly support these programs have been lacking, as noted by the research by Geon-yeol Yang (2004).[25] Korean artists sometimes join artist residency programs as a way of escaping challenges of the reality, with a vague expectation of more diverse opportunities in unfamiliar and new environments. They hope to escape the uncertainties of the stagnant Korean contemporary art scene and join the stable and secure environment supported by established systems. Each artist has his or her own reasons for applying to residency programs. A Korean artist in his forties with a thriving art practice said, "Many people including famous directors, theorists, and collectors visit residencies every day. Artists in residency programs have more opportunities to show their work to others than if they had remained in their own studios. That is the biggest reason [for applying to residency programs]," As demonstrated by his statement, the environmental factors which the artists are inevitably faced with and cannot change on their own probably motivate the artists the most to apply to residency programs.

Such reasons have given rise to a mushrooming of artist residency programs across Korea as part of artist support programs, without sufficient deliberation on the necessary policies or systems to support them. The popularity of these programs also makes the application very competitive. As fancy as they appear, not all artist residency programs offer the substance they promise; thus it is imperative to reconsider whether these residency programs can truly support young artists.

However, artist-in-residence programs remain valuable for

25) Yang, Geon-yeol 양건열. *Misul changjak seutyudio unyeonghwalseonghwa bang-an* 미술창작스튜디오 운영활성화 방안 [Ways to vitalize the Art Creative Studio]. Korea Culture & Tourism Institute, 2004. 108 – 110.

contemporary artists because of the implications and potential only found in these programs. The established spaces provided by artist-in-residence programs can act as new, yet restrictive environments. Relocating to a new temporary place of residence and the transient encounters with new people can provide a special setting for artists. Such constrained environment allows artists to unleash their desires unfettered by the limitations of their reality and to totally focus on more experimental creative activity.

Bibliography

Books

Bowler, Gail Hellun, *Artists and Writers Colonies: Retreats, Residencies and Respites for the Creative Mind*, Kingston, Ontario: Blue Heron Press, 1995.

Kunitz, Stanley, *Artists Communities*, 2nd ed., rev., New York: Allworth Press, 2000.

Ministry of Culture, Sports and Tourism, *New Arts Policy: Visual Arts Area*. Ministry of Culture, Sports and Tourism, Republic of Korea, 2004.

National Museum of Modern and Contemporary Art, *2010 Report - Goyang Art Studio National Museum of Contemporary Art Korea*. National Museum of Modern and Contemporary Art, 2010.

Warr, Tracey, *Meanda*, London: Meanda Books, 2016.

Thesis

Ahn, Tae-ho. *Development of Residency Program from Cultural and Diplomatic Perspective*. MA Thesis, School of Management, Kyung Hee University, 2004.

Heo, Yun-seon. *A Study on Art Creative Studios in Korea and Ways to Vitalize*. MA Thesis, Ewha Women's University, 2016.

Jeon, Mi-jeong. *Improving Plan the Program for Artists Supporting of Changdong Art Studio*. MA Thesis, Chugye University for the Arts, 2004.

Ji, Seung-hyeon. *The Activation Plan of National/Public Museum's Art Studios Support Programs*. MA Thesis, Graduate School of Arts, Chung-Ang University, 2015.

Kang, Hyeon-deok. *A Study on Residency Program's Effect on Artists' Creative Work*. Ph. D. Thesis, Chugye University for the Arts, 2015.

Lee, Myeong-ok. *A Study of Development Model of Korean Residency Program and its Promotion*. MA Thesis, Hongik University, 2004.

Lee, Seong-won. *A Study on How to Vitalize the Management of Public Residency Programs*. MA Thesis, School of Management, Kyung Hee University, 2005.

Park, Shin-eui. "Political Frame and Validity According to Role Change of Art Studio." *Cultural Policy Review* vol. 27 issue 2. Seoul: Korea Culture & Tourism Institute (2013)

Shim, Sang-yong. "A Research for the Form and Function of the Alternative Exposition Space Demanded in Korea's Cultural Situation." *Journal of Contemporary Art Studies* vol. 5 (2001).

Shin, Jeong-yi. *A Study on Art-studio by Utilizing the Unused or Idle Space in Cities Focused on the revitalization of 'Dae-in Art Market' as Art-studio*. MA Thesis, Graduate School of Culture, Chonnam National University, 2011.

Research Papers

Arts Council Korea. *Culture & Arts Yearbook*. Arts Council Korea, 2004.

Arts Council Korea. *Culture & Arts Yearbook*. Arts Council Korea, 2005.

Chung, Jun-mo. *Overview on international studio programs to improve support and exchange programs for Creative Studio*. Gwacheon: National Museum of Modern and Contemporary Art, 2002.

Kim, Yeon-jin. *A Study for Current Status Research and Support Plan of the 'Artist Studio'*. Korea Culture & Tourism Institute, 2013. 6.

Lee, Ho-young. *Examples of culture and arts support programs in*

advanced countries. Seoul: Seoul Development Institute, 2003.

National Museum of Modern and Contemporary Art. *International Studio Programs*. Seoul: National Museum of Modern and Contemporary Art, 2002.

Park, So-hyun. *A Study on Analysis and Prospect of Arts & Cultural Trensds 2012*. Korea Culture & Tourism Institute, 2011.

Ra, Do-sam, Lee, Ho-young. *System and Programs of the Supporting Policy of Culture and Arts: Centering on the Supporting Policy of Seoul*. Seoul: The Seoul Institute, 2003.

Yang, Geon-yeol. *A Study on Arts Supporting Programs in Foreign Countries*. Seoul: Korea Culture & Tourism Institute, 2003.

Yang, Geon-yeol. *Ways to Vitalize the Art Studio Management*. Seoul: Korea Culture & Tourism Institute, 2004.

Periodicals

Kim, Gap-su. "New Art Policy in Support of Creative Studio." *Munhwayesul* Apr. 2005.

Kim, Sun-jung. "It is Only the Beginning for Residence Programs." *Gijeon Culture & Art* Apr. & May 2004.

Kim, Sung-won. "Residence Programs in Europe." *Wolganmisool* Feb. 2004.

Kim, Hyeon-jeong. "Status of Residency Program and Tasks Ahead." *Misulsegye* Jun. 2005.

Cho, Ju-hyun. "Status of Public and National Creative Studios." *Munhwayesul* Apr. 2005.

Baek, Ji-sook. "Residence Programs in Korea." *Wolganmisool* Feb. 2004.

Etc.

Kim, Chan-dong. "Ways to Support Creative Studio for Regional Vitalization and Balanced Development." *Seminar to Explore the Way Ahead for Art Creative Studio*. Seoul: Changdong Creative Studio, 2005.

Park, Shin-eui. "Why Art Creative Studio Support Policy." *Seminar to Explore the Way Ahead for Art Creative Studio*. Seoul: MMCA Residency Changdong, 2005.

Yang, Hyun-mi. "Legal System Improvements to Vitalize Art Studio." *Seminar to Explore the Way Ahead for Art Creative Studio*. Seoul: MMCA Residency Changdong, 2005.

Web Sites

Alliance of Artists Communities http://www.artistcommunities.org

Arts Council Korea http://www.arko.or.kr

AV-arkki http://www.av-arkki.fi

Call For Curators http://www.callforcurators.com

De Appel Arts Centre http://deappel.nl

Fukuoka Asian Art Museum http://faam.city.fukuoka.lg.jp

Frontiers in Retreat http://www.frontiersinretreat.org

International Studio & Curatorial Program http://iscp-nyc.org

Magasin http://www.magasin-cnac.org

Meeting Points http://www.meetingpoints.org

Mophradat aisbl http://mophradat.org/projects-we-organize/meeting-points

Seoul International NewMedia Festival (NeMaf) http://www.nemaf.net

Slow Rush http://www.slowrush.org

Space Imsi http://spaceimsi.com

Res Artis http://www.resartis.org

Tate http://www.tate.org.uk

Tokyo Wonder Site http://www.tokyo-ws.org

Tracey Warr http://traceywarrwriting.com

TransArtists http://www.transartists.org

현대미술 웹아카이브 플랫폼
실천을 위한 생각들

정보람

| 차 례 |

Ⅰ. 수많은 전시와 소외되는 동시대 작품에 대하여

Ⅱ. 기술에 대응하는 예술 환경

Ⅲ. 현재: 시각예술정보를 다루는 웹사이트의 한계들

Ⅳ. 참조: 예술정보를 확장하는 웹사이트들

Ⅴ. 제안: 현대미술 웹아카이브 플랫폼

1. 관람객에서 작품을 읽어내는 독자로
2. 전시 아카이브에서 작품 아카이브로
3. 자율적인 등록 및 기술 지원 플랫폼
4. 360° 콘텐츠 아카이브
5. 국제 예술정보 교류 및 대중 친화적 플랫폼

Ⅵ. 확장: 플랫폼과 콘텐츠를 연계한 큐레이션 확장

Ⅶ. 진화하는 시각예술아카이브로서의 웹 플랫폼

참고문헌

Ⅰ. 수많은 전시와 소외되는 동시대 작품에 대하여

오늘날 대한민국, 특히 서울에서 예술작품 전시는 끊임없이 이루어지고 있다. 2016년 초 발표된 래리스 리스트(Larry's List)와 AMMA(Art Market Monitor of ARTRON)의 사립미술관 조사(The Private Art Museum Report)[1] 결과에 따르면 대한민국의 사립미술관 수는 45개, 서울은 13개로 우리나라와 서울은 전 세계에서 가장 많은 사립미술관을 보유한 국가이자 도시임이 알려지게 되었다. '많다'는 것이 '좋다'라거나 '훌륭하다'는 말과 동일한 지위에 있는 것이 아니라는 것쯤은 모두가 알고 있지만, 다른 국가와 도시에 비교하였을 때 서울 시민들이 문화적인 도시를 지향하며 예술의 진흥과 보존에 관심이 상대적으로 많다고 납득할 만한 지표가 될 수 는 있을 것 같다.

서울아트가이드를 발행하며 각종 미술 정보를 지면과 웹을 통하여 제공하는 김달진미술연구소에 등록된 서울 지역의 미술 갤러리는 946개에 이른다.[2] 물론 서울 내에서도 지역별로 균등하지 않겠지만 쉬운 이해를 위하여 평균을 낸다면, 서울에는 423개의 행정동이 있고 모든 동마다 2.23개의 갤러리가 있다는 것과 같다고 가정할 수 있다.

현대미술 전시의 주요 공간으로 미술관과 갤러리 외에 일반적으로 대안 공간(代案空間, alternative space)이라고 지칭되는 비영리 전시 공간이 있는데 우리나라에서 비영리전시 공간협의회[3]에 멤버로 등록된 15개의 전시 공간 중 6개의 공간이 서울에 위치한다. 물론 협의회에

1) 다음 링크를 통해 다운로드 받을 수 있다. https://www.larryslist.com/report/Private%20Art%20Museum%20Report.pdf

2) 김달진미술연구소 http://www.daljin.com 이는 해당 웹사이트가 제공하는 전시 공간 색인에서 갤러리 분류 상 갤러리[일반] 카테고리에 등록된 전시 공간을 말한다. 갤러리 분류는 미술관, 박물관, 갤러리[일반], 대안 공간, 기타, 미분류로 나뉘어져 있다. 전시 공간 관계자가 김달진닷컴 웹사이트에 가입하여 자발적인 등록을 하게 되어있다.

3) 사단법인 비영리전시 공간협의회 http://nasn.kr

속하지 않은 비영리 전시 공간들도 다수 있을 것이다. 나아가 전시 공간이 아닌 장소, 공공장소 혹은 카페, 기타의 장소에서도 전시를 하는 것이 우리나라에서도 이제는 낯선 풍경이 아니다. 말 그대로 셀 수 없이 많은 전시 공간이 서울에 있고 각 공간들에서는 나름의 목적을 가지고 전시가 이루어지고 있다.

유료로 전시정보를 등록하면 홍보 및 기록하는 네오룩 이미지올로기 연구소(이하 네오룩)[4]의 아카이브에는 일부 전시가 자발적으로 등록되어 있다. 비교적 최근인 2016년 11월의 기록을 살펴보았을 때 공모와 행사 등의 전시 외 기록을 제하면 모두 270개 전시에 관한 정보가 등록되어 있다.[도판1] 이는 매일 9개의 전시를 한 달 내내 봐야만 모두 관람할 수 있는 수다.

이처럼 대한민국에서 시각예술은 말 그대로 공급 과잉의 상태이다. 입학 정원이 늘어난 예술대학은 그만큼 많은 수의 졸업자를 배출하고 있고(이들 가운데 일부는 다른 길로 가기도 하며 예술대학을 졸업하지 않고 작가의 길을 걷는 사람들도 물론 있다), 이들을 상대로 수많은 갤러리를 비롯한 전시 공간들이 각자의 성향에 따라 역할을 행하고 있다. 전시들은 작가들의 경험이 되고 이력이 된다. 그리고 가끔은 안타깝게도 아무도 모르거나 아무것도 아닌 일이 되기도 한다. 여기서 연구자가 주목하는 첫 번째 지점이 발생한다. 유수의 미술관에서 비용을 들여 기록되는 미술 외에도, 개별적인 노력으로 이루어지는 작가의 작품이 기록되는 루트를 발굴하는 것. 연구자는 이러한 노력이 아무도 모르거나 아무것도 아닌 일이 되지 않게 하는 방법적 실천을 이루고자 하였다. 이러한 실천 방식의 일환으로서 효과적인 웹 플랫폼 구축을 위한 토대를 마련하는 고민이 본 연구의 시작점이었다.

---

4) 네오룩 이미지올로기 연구소 https://neolook.com

Ⅱ. 기술에 대응하는 예술 환경

예술의 개념은 동서양에서 모두 기술(技術)적 어원에서 유래되었다. 동양의 예술(藝術)에서 예(藝)는 재주를 뜻하는 말이면서 작물을 심고 기른다는 의미를 지닌다. 이는 작물을 키우기 위한 방법, 즉 기술의 의미를 내포하고 있는 것이고 술(術)은 본래 길을 뜻하여 어떤 일을 해결해 나갈 때 필요한 실행적 방도(方途)의 의미를 지니고 있다. 서양의 예술, 아트(Art) 역시 그 어원이 되는 그리스어 테크네(technē)와 라틴어 아르스(ars)의 의미를 살펴보면, 일정한 과제를 해결해 낼 수 있는 숙련된 능력 또는 활동으로서 기술을 뜻하는 말이다. 이후 18세기에 이르러 의미 분화가 이루어져 용어 또한 기술과 예술이 서로 다른 의미로 받아들여지게 되었지만, 두 분야의 관계는 일정 부분 여전히 유효한 것처럼 보인다. 새로운 기술이 등장할 때마다 예술은 치열한 긴장 속에서 스스로의 존재 가치를 보다 공고히 해오는 경향이 있기 때문이다.

사진술이 발명되자 예술가들은 작품에 있는 그대로를 표현하는 것 이상의 의미를 담기 시작했고, 사진과 필름을 자신의 표현 도구로 삼기도 했다. 또한 산업혁명 이후에는 범람하는 사물에 대하여 같은 기성품이라고 해도 맥락의 차이로 발생하는 의미를 작품에 더했다. 20세기 컴퓨터의 등장으로 디지털 환경이 구축되면서 예술가들은 컴퓨터 테크놀로지, 디지털이미지, 월드와이드웹(WWW)을 사유의 표현 매개로 사용하며 새로운 예술 장르를 창조해냈다. 이러한 상호 관계성에 주목하여 이 시점 다시 기술과 예술의 관계를 이야기해본다면, 예술이라는 나무에 펼쳐진 여러 가지 중 어느 한 가지에 관한 이야기로, 동시대 기술로부터 상상의 여지를 발견하고 이를 활용하여 그 상상을 실현, 구현하는 예술 분야로 보아야 할 것이다. 하지만 이 가지는 예술

의 어원적 뿌리로부터 처음 뻗어진, 그리고 지금 이 시대에도 자라나고 있는 아주 오래되었으면서도 진취적인 가지이다. 이러한 예술과 기술의 관계적 상황을 집중 조명하여 오스트리아 린츠의 아르스 일렉트로니카(Ars Electronica)와 독일 칼스루헤의 예술매체센터(ZKM, The Center for Art and Media)는 1990년대 중반부터 국제적인 페스티벌과 함께 다양한 예술과 기술이 접목된 프로젝트를 선보이고 있다.

예술과 기술이 상호작용하며 지속적으로 다변화해온 가운데, 예술을 둘러 싼 환경의 변화는 상대적으로 매우 더디게 이루어지고 있다. 이제는 보편화된 컴퓨터 사용과 원활한 인터넷 환경은 거의 모든 물리적 제약을 뛰어넘고 있지만 유독 시각예술 분야의 경우는 그렇지 못한 것처럼 보인다. 수많은 작가와 작품, 전시의 정보가 웹에 산재해 있지만 현대의 시각예술은 웹상에서 표면적으로 제공되는 정보만으로는 제대로 인지하기 어렵다. 현대미술작품은 일반적인 사진과 텍스트만으로 전달하기 어렵기 때문이다. 작품은 다양한 미디어를 사용하며 확장하고 있는데 이를 따라잡지 못하는 예술 환경으로 인해 예술과 대중의 간극은 더더욱 좁혀지기 어려운 상황이다.

Ⅲ. 현재: 시각예술정보를 다루는 웹사이트의 한계들

예술은 이제 소수의 전유물이 아닌 우리 모두가 함께 누려야 할 공공의 지적 자산이다. 국공립미술관에서는 이러한 역할을 인지하여 본연의 미학적 담론을 제시하는 역할을 수행하는 동시에 대중에게 친화적인 미술관을 지향하며 노력하고 있다. 또한 국가적으로도 디지털 자료화와 그 활용의 중요성을 인지하여 1990년대 후반 정책적으로 문화정보화의 노력을 대대적으로 실천한 바 있다. 이는 예술 분야의 디지

털 목록화 작업에 박차를 가하는 계기가 되었다.

시각예술 분야에서는 한국문화예술위원회 예술자료원에서 공개하는 '미술작가 500인'[5]과 '한국예술디지털아카이브(DA-Arts)'[6]가 그 노력의 일환으로 이루어진 사례이며, 국립현대미술관 또한 디지털 정보화와 디지털 아카이브 사업을 지속적으로 해오고 있다.

그러나 상기의 사업들이 다루는 시각예술의 자료는 시대적 기준에 의해 선별된 작가와 작품, 전시의 정보로 이미 예술적, 혹은 역사적 가치가 확보된 작품에 집중하기에 동시대 예술에 대한 배려가 없는 것이 현실이다. 또한 1990년대 말에서 2000년대 초 제작된 형태와 양식 그대로 기술적 진보를 받아들이거나 콘텐츠의 변화 없이 그저 웹사이트를 유지하며 자료의 보존의 입장만을 취하고 있는 것으로 보인다.

이러한 상황에서 대한민국 동시대의 예술 기록이라고 한다면 이제 우리는 어쩔 수 없이 네오룩을 떠올리게 되었다. 대한민국의 모든 국공립미술관을 비롯하여 거의 대부분의 미술관, 갤러리, 대안 공간, 그 외 시각예술과 관련된 수많은 활동은 이미지올로기연구소가 운영하는 네오룩 웹사이트를 통해 기록되고 있다고 해도 과언이 아니다. 하지만 네오룩에 전시 정보를 게재하기 위해 최저 7만7천원의 금액을 지불해야하며 사진과 텍스트만으로 주어진 형식에 맞추어 정보를 제공한다. 또한 국내 시각예술 분야의 학생이나 관계자가 아니면 네오룩의 존재를 알지 못한다는 사실도 일반 대중과 시각예술계 사이의 현실적인 벽일 것이다. 또한 한국어만으로 기록되는 정보가 대다수이기 때문에 국제적인 측면에서도 매우 고립된 환경이라고 볼 수 있다. 이러한 현실에서 도출해 낼 수 있는 문제점은 아래와 같이 3가지로 요약할 수 있다.

---

5) 미술작가 500인 http://www.art500.or.kr/da/arts.do

6) 한국예술디지털아카이브 DA-Arts http://www.daarts.or.kr

첫째, 웹상에서 시각예술 작품정보의 효과적인 전달의 문제
둘째, 작품 기록 측면에서 동시대 포용의 문제
셋째, 고립의 문제

Ⅳ. 참조: 예술정보를 확장하는 웹사이트들

전시에 대한 기록은 일반적으로 브로슈어나 도록으로 남게 되며 이는 사적 자료로 개별적으로 보관되어 왔다. 그러나 예술 활동이 공공의 자산으로 가치 있고, 또 이러한 기록의 수집과 보존의 필요성을 인지한 시대적 변화로 인해 기본적으로 예산을 활용해온 미술관들은 자료실을 구축하며 스스로 아카이빙을 위한 노력을 지속해왔고, 미술관 이외의 전시 공간들은 개별적인 웹사이트나 앞서 언급한 네오룩이나 김달진미술연구소를 통해 웹페이지 혹은 지면을 통해 1990년대 후반부터 일부 전시의 정보들을 기록해왔다. 하지만 이러한 웹사이트에서 기록되는 전시의 정보들은 본래 아카이브의 개념이 아닌 전시 홍보용 자료로 사이트 내에서 제공하는 포맷을 통하여 자발적으로 전시 내용과 이미지를 업로드하고 승인을 통해 사이트에 공개하는 정도이며, 웹사이트의 존립 여부에 따라 기록보존의 존립이 흔들릴 가능성이 크다. 단순한 예술정보의 기록을 넘어서 아카이빙 한다는 것은 영구한 보존이라는 책임을 지닌다.

웹을 통한 예술정보의 기록은 2010년 이후부터 급격히 활발해지고 다각화하는 양상을 보이고 있는데 특히 가장 주목할 만한 움직임은 구글이라는 거대 글로벌 기업의 다양한 시도이다. '구글 아트 프로젝트(Google Art Project)'[7]는 웹사이트를 통해 세계 곳곳의 미술관을 비롯한 문화적 공간을 둘러 볼 수 있는 가상 투어뿐만 아니라 주요 작품

을 높은 해상도로 촬영하여 제공하고 있다.[도판2]

또한 최근 국내와 미국 전시 공간들을 중심으로 활발한 활동을 시작한 '이젤(EAZEL)'[8]은 360° 촬영기법을 활용하여 전시장 가상 투어를 집중적으로 보여주고 있는 웹사이트이다. 이 기관은 가상현실(Virtual Reality, 이하 VR) 기술을 적극적으로 활용하고 있음을 알 수 있다.[도판3]

상기 두 기관의 활동이 본 연구에 의미 있는 이유는 전시를 가상현실로 옮겼다는 지점보다는 전시를 입체적으로 디지털화된 기록의 자료로 다루고 있다는 지점이다.

VR을 예술기록에 접목하여 적극적으로 활용한 또 다른 사례로는 영국의 더 스페이스(The Space)[9]가 제작한 아이웨이웨이의 2015년 영국 왕립미술원 개인전의 전시기록 영상콘텐츠[10]이다.[도판4] 더 스페이스는 다양한 디지털기술을 예술가 혹은 예술 활동, 공연 등에 제공하고 관객층을 확대하기 위해 영상콘텐츠를 제작하고 배포하는 플랫폼이다. 특히 온라인 관객 개발을 통해 예술가 및 예술기관이 크게 홍보 효과를 얻는 것을 목적으로 한다.

나아가 한국의 비디오아트와 뉴미디어아트를 집중하여 다루는 '더 스트림(THE STREAM)'은 아카이빙 프로젝트임을 표명하며 다양한 '이미지-무빙이미지'에 기반을 둔 예술작품의 공유시스템을 지향한다. 더 스트림은 웹사이트에서 이를 위한 검색 및 데이터베이스 구축을 목적으로 한다고 밝히고 있다.[도판5][11] 작품을 웹사이트에 아카이빙하는 활동 외에 작품 영상 스크리닝 행사와 더불어 작가와의 대화

7) 구글 아트 프로젝트 https://www.google.com/culturalinstitute
8) 이젤 http://eazel.io
9) 더 스페이스 https://www.thespace.org
10) 아이웨이웨이 VR콘텐츠 https://www.royalacademy.org.uk/exhibition/ai-weiwei-360
11) 더 스트림 http://www.thestream.kr

를 정기적으로 진행하고 있다.

Ⅴ. 제안: 현대미술 웹아카이브 플랫폼

상기 언급한 예술정보를 다루고 확장하는 웹사이트의 사례는 단편적일 수 있지만, 현대에 미술이 디지털 자료로 기록되는 동시에 활용되는 '살아있는' 아카이브의 가능성을 보여준다.

아카이브(Archive)는 그리스어 '궁전(archeion)'에서 파생된 단어로 본래 영구적으로 보존할만한 가치를 지닌 기록물, 또는 이런 기록물의 보존 기관을 말한다. 이러한 전통적 의미의 아카이브에서 비롯된 보존의 태도가 연장되어 디지털 매체가 출현 한 이후의 기록물 역시 미래세대를 위해 보존해야 할 가치를 지닌 기록물로서 분류하여 보존하는 아카이브의 한 양태로 채택되고 있다. 인류의 지식과 표현의 고유 자원을 디지털 형태로 생산한 자료를 디지털 유산(digital heritage)[12]으로 판단하여 아카이브의 대상으로 삼는 것이다. 이러한 디지털 유산의 가치를 확보하고, 장기 보존하여 디지털 환경에서 활용을 지원하는 활동을 디지털 아카이빙으로 부른다면, 이러한 활동의 대상이 되는 보존기록을 디지털 아카이브로 정의할 수 있다. 디지털 아카이브는 그 활용에 있어서 시간과 공간의 제약이 없다는 큰 장점이 있다. 디지털 아카이브는 하나의 개체 안에 이미지, 동영상, 텍스트 등 다양한 매체를 포함할 수 있으며, 하이퍼링크를 통해 다른 디지털 자료로 연동되는 등의 복합적인 특징을 지니고 있다.[13]

본 연구의 결과물로서의 지향점은 완성된 연구 주제나 이론을 확립

12) 한국기록학회, 『기록학 용어 사전』. 서울: 역사비평사, 2008, pp. 90~91.
13) 박상애, 「미술관 아카이브와 교육」, 『박물관교육연구』, 제11호, 2014, p.16.

하는 데 그치지 않고, 실천적인 웹사이트를 구축하는 것을 제안한다. 즉, 예술작품의 디지털기록물이자 보존 가치가 있는 정보인 동시에, 다양하게 활용 가능한 웹링크와의 연계로 동시대 예술작품 정보에 대한 접근성을 향상하는 디지털 아카이브로 이루어진 시각예술정보 웹사이트를 구축하고자 한다. 그렇기 때문에 이후 제시하는 소제목은 구축하고자 하는 웹사이트의 방향성과 구성적인 측면을 지시한다. 또한 내용 역시 연구의 결과물을 통해 도출한 실행으로의 결심 혹은 앞으로의 계획에 가까운 글이 될 것임을 밝힌다.

1. 관람객에서 작품을 읽어내는 독자로

관람객이라는 말이 지시하는 것은 말 그대로 보는 사람이다. 하지만 현대미술은 보이는 것이 전부가 아닐 것이다. 현대미술 관람객은 보이는 것 이면의 의도를 읽는, 보이지 않는 의미를 읽어내는 독자가 되어야 할 것이다. 본 연구를 통해 제작될 현대미술 플랫폼에서는 기존에 웹에서 전시 홍보자료와 함께 제공되던 디지털 정보 방식과 달리, 전시라는 총체적인 공간을 분해하여 개별 작품에 집중할 수 있는 기회를 수용자에게 제공하고자 한다.

2. 전시 아카이브에서 작품 아카이브로

전시에서 기본적으로 제공되는 글은 전시의 제목, 그리고 주제에 관한 내용과 작품의 캡션이다. 각각의 작품을 상세하게 안내하는 경우는 많지 않다. 이러한 환경에서 전시를 보았을 때 발생할 수 있는 오독의 가능성을 방지하기 위하여 도슨트 프로그램을 운영하거나 작가와의 대화, 강연 등의 부대행사를 마련하기도 하지만 이는 일부의 경우이다. 앞서 언급한 수많은 전시에서 이렇게 친절한 안내가 이루어지기는 매우 어렵다.

전시장은 방문의 공간이다. 경험의 공간이며 분위기에 따라 많은 감상의 요소가 변동되는 공간이다. 이 공간에 작품이 놓여있다. 일반적으로 작품은 작가가 어떤 방식으로든 완결지어 놓은 결과물이다. 이 결과물을 모아 전시의 주제에 관하여 의미를 강화하거나 혹은 상호작용하도록 전시장에 배치된다.

현재의 상황으로는 이러한 '전시'의 단위 혹은 '전시 공간'의 단위로 웹에 아카이빙하는 것이 일반적인데, 이 때 작품들에 대한 정보가 생략됨으로써 도슨트 없는 전시와 마찬가지로 웹에서도 그 의미가 오독될 가능성이 발생한다. 이에 연구자는 전시 정보를 전달하는 홍보물로 기록해온 웹아카이브가 아닌 작품이 중심이 되는 웹아카이브가 필요하다고 보았다.

이러한 방식이 유효하게 적용된다면 이는 동시대 예술작품포털로 기능할 것이며 작품 정보가 누적됨으로써 검색을 통한 작가의 개별 포트폴리오가 웹을 통해 생성되어 어디서나 공유할 수 있고, 작가의 개별 웹사이트로 링크 연계 하는 등의 확장이 가능할 것으로 기대한다.

또한 기존의 시각예술정보를 다루는 디지털 자료가 텍스트와 이미지 중심의 전시홍보물을 또 다시 게시한 것이었다면 앞으로의 디지털 아카이브로서의 기록물은 작품의 이미지와 작동방식, 작가의 의도를 포함하는 다층적인 정보를 포함한 디지털자료의 항목을 필수적으로 구성하고자 한다. 이는 앞서 첫 번째로 제기한 문제 가운데, 웹상에서 시각예술 작품 정보를 효과적으로 전달하는 문제를 다소 해소할 수 있을 것이다.

3. 자율적인 등록 및 기술 지원 플랫폼

기존 국내 시각예술정보를 다루는 웹사이트의 운영 방식이 이미 유

명한 작가의 정보를 아카이빙하거나, 작가에게 비용의 부담을 주거나, 제한된 포맷에 끼워 맞추는 형식이었다면, 본 프로젝트에서는 자율적인 등록이 가능한 형태로 촬영 등에 필요한 장비임대 및 기술 환경을 지원하는 플랫폼을 지향하고자 한다. 앞서 제기한 문제 가운데 두 번째 사안인 동시대의 작품을 포용하는 것을 최우선의 목표로 설정하고, 열린 플랫폼 환경을 유지할 수 있도록 다수의 후원자와 뜻을 함께하는 유관기관 간의 네트워크 구축을 도모해야 할 것이다.

4. 360° 콘텐츠아카이브

지금도 여전히 새로운 기술이 지속적으로 등장하고 있고, 그에 따른, 혹은 그를 넘어선 새로운 예술행태 역시 여전히 시도되고 있다. 이러한 가운데 연구자는 보편화된 웹 환경에 더하여 오랜 시간 동안 과학계와 예술계의 시선을 이끌고 있는 VR기술과 360° 카메라 촬영에 관심을 가지고 이 기술이 동시대예술의 환경에 주는 영향과 긍정적인 가능성을 웹상에서 실험해보고자 하였다. 기술이 관계하는 예술창작의 장르적 확장뿐만 아니라, VR기술이 앞으로의 시각예술환경에 일으키게 될 변화에 대하여 예술의 수용자, 그리고 기획자의 관점에서 실천적으로 파악해보고자 하였다. 그리고 앞으로의 VR기술 활용에 대하여 전시를 가상적 현실로 옮기는 차원이 아닌 간접 경험의 도구적 측면에 중점을 두고자 한다. 이를 통해 전시가 지닌 현재적 가치를 훼손하는 것이 아니라, 전시라는 공간적·물리적·일회적 제약을 넘어서 더 많은 사람들이 간접적으로라도 예술작품을 읽어낼 수 있는 기회를 확장하는 계기를 마련하고자 한다.

이러한 방향성은 결국 예술작품의 디지털 아카이브와 밀접하게 연결되는데, 360°로 촬영된 작품은 입체적인 예술기록물로서 작품의 정보를 다각적으로 이해하는 데 큰 도움이 될 것으로 기대하였다.

VR기술은 이미 몇몇 예술가가 작품의 도구로 채택하기도 하였는데, 가상현실 체험을 위해 보조 기구를 착용해야 하는 불편함을 감수하고도 감상할 때 시야의 전부를 창작자가 제공하는 공간에 몰입시킬 수 있기 때문에 매우 효과적인 시각장치로 활용되고 있다. 또한 연구자는 VR기술 그 자체보다도 VR환경을 조성하기 위하여 공간을 360°로 촬영하는 기술이 작품을 입체적으로 기록하는 데 크게 기여할 것으로 예상하였다. 이는 웹상에서 시각예술 작품의 정보를 전달할 때 기존의 표면적이고 단편적인 정보가 아닌 다양한 시점의 공감각적인 정보를 전달할 수 있기 때문이다.

연구자는 본 리서치를 통하여 디지털 환경에 대하여 시각예술이 지금까지 지녔던 이러한 문제점들을 극복하는 대안으로 보편화된 디지털 환경과 웹 접근편의성에 더하여 시각예술정보를 아카이브의 측면에서 바라보는 동시에 VR기술을 접목한 콘텐츠를 도입하는 웹플랫폼을 제안하기 위해 실제 360°로 작품을 촬영하고 작품 장르 별 특징을 도출하고자 하였다.

대안 공간 FORM297과 비영리민간단체 ABE, 수원시립아이파크미술관의 협조로 촬영이 이루어졌으며, 아래에 촬영한 작품의 목록을 제공한다.[표1] 유튜브 채널 '101 almanac'을 통해 이 작품들의 관련 영상을 확인할 수 있다. [표1]에 기재된 작품 일부는 [도판6~9]에서 확인할 수 있다.

[표1] 360°작품 촬영 실험영상 목록

영상 번호	작가명	장르	작품명	작품캡션	촬영정보	촬영장소 및 전시정보
01	김효준	평면 (회화)	Fear 2	캔버스에 유채, 162.2×130.3cm, 2008	20160708 00:00:36:00	FORM297
02	김효준	평면 (회화)	11:00 pm	캔버스에 유채, 162.2×130.3cm, 2006	20160708 00:00:36:00	
03	김효준	평면 (회화)	공포	캔버스에 유채, 162.2×130.3cm, 2007	20160708 00:00:36:00	
04	김효준	평면 (회화)	야경-강남대로 1	캔버스에 유채, 162.2×97cm, 2007	20160708 00:00:36:00	
05	김효준	작품 설치 공간 전경			20160708 00:00:36:00	
06	이승태	설치	Non-image	Space blanket, Light, 가변설치, 2015	20160718 00:00:28:21	FORM297 이승태 개인전 〈OOO〉
07	이승태	설치	U	Mirror, LED, 80×80×15cm, 2013	20160718 00:00:36:00	
08	이정원	입체	Anti-Gravity_뉴튼의 사과	Magnetic, electric module, form, 가변설치, 2015	20160720 00:00:27:00 레일촬영	반달프로젝트
09	이정원	입체	Nurmi_the ramp walker	wood, Urethane paint,42×360×150cm, 2014 (1/10미니어처촬영)	20160720 00:00:27:00 레일촬영	

10	Karina Smigla-Bobinski	설치	ADA	아날로그 인터랙티브설치, 지름 240cm, 2011(2016ver.)	20160721 00:00:34:11	수원시립아이파크미술관 〈이상한 나라의 앨리스, 가상현실〉
11	Karina Smigla-Bobinski	설치	SIMULACRA	인터랙티브 비디오설치, 가변설치, 2014	20160721 00:00:48:00	

연구자는 현대를 살아가는 시각예술 연구자로서 동시대 예술가들과 교류하며 이들의 작품과 작품세계를 입체적으로 기록하고 웹을 통해 이를 공개함과 동시에 대중과 해외에 호기심을 불러일으킬 수 있는 방식을 실험하고 있다. 이는 상기 언급하였다시피 향후 웹플랫폼에 도입될 것이며 다른 한편으로 동시대의 작품에 대한 360°촬영기록물이 디지털아카이브의 한 장르로 자리 잡는 데 도움이 되는 항목들을 생성하고자 하였다.

360°촬영은 특히 설치작품의 입체적인 기록에서 일반 기록방식보다 더 많은 정보를 포함할 수 있었다. [표1]의 6번에 표기된 이승태 작가의 〈Non-image〉는 암흑의 공간에서 강한 빛을 일시적으로 투사하여 안내 섬광을 유발하는 설치작품이다. 이러한 작품은 일반적인 사진 이미지로 기록하는 데 한계가 있는데, 전체적인 상황이 360°로 촬영되어 작품에 대한 설명이 보다 용이하였으며 나아가 VR기기를 머리에 착용하면 작업의 가상적인 체험이 가능하였다. 평면작품의 경우 일반적으로 인지하고 있는 화질에 대비하여 부족한 느낌을 주었으나, 공간을 둘러보고 분위기를 가늠하는 데에는 긍정적인 효과가 있었다. 이러한 경험들을 반영하여 모든 작품을 360°로 촬영하는 것이 아니라, 장르에 따라 보다 효과적인 방식을 따르며 작품의 정보구성에 변화를 줄 수

있는 방식을 채택하기로 하였다. 기술적 지원은 향후 관련 기관과의 협력을 통하여 장비와 스튜디오를 임대하는 형식을 고려하고 있다.

5. 국제 예술정보 교류 및 대중 친화적 플랫폼

마지막으로 제기되었던 셋째, 고립의 문제에 관하여 이를 개선하기 위한 대안은 국제적인 확장에 대한 준비 및 대중과의 관계형성에 대한 측면으로 분류할 수 있다. 먼저 국제화 대안으로는 자국어와 영어의 혼용기재를 지원하며 국제적 네트워크를 점차 확장하는 것을 염두에 두고 있다.

다음으로 대중에 대한 대안으로는 플랫폼과 연계되는 전시에 대하여 일반인을 대상으로 꾸준히 교류의 장을 마련하고 나아가 도슨트 교육 등의 프로그램을 정기적으로 제공하여 대중이 스스로 참여하거나 자원봉사가 가능한 시스템을 구축하는 방식을 실현할 수 있을 것으로 보고 있다.

이러한 활동은 협력적인 조직 및 기관들과 연계하여 이루어질 예정으로, 현재 국내외 예술단체 및 예술가 지원기관과 실제적인 협력을 진행하고 있으며 점차 규모를 확장하고 내용을 구체화할 수 있을 것이다.

Ⅵ. 확장 : 플랫폼과 콘텐츠를 연계한 큐레이션 확장

영국 노팅엄에 위치한 뉴아트익스체인지(NAE, New Art Exchange)[14]는 다문화적 예술역량을 증진하고 선보이는 예술 공간이다. 이 공간

14) 뉴 아트 익스체인지(NAE, New Art Exchange) http://www.nae.org.uk

에서 2012년 시행한 웹플랫폼을 활용한 리서치 프로젝트 컬처 클라우드(Culture Cloud)는 웹을 통해 다수의 작가를 소개하고 이를 전시로 연계하면서 대중의 참여를 이끌어 낸 성공적인 사례로 볼 수 있다. 당시 참여 작가는 907명이었으며 이들을 클라우드포털을 통해 소개하고 4만 명에 이르는 웹 이용자의 투표 부문과 큐레이터들의 심의 부문에 각각의 수상자를 선정하였으며 상위 득점 예술가 40명의 작품을 실제로 전시하였다. 웹상의 관람객 다수는 전시장에까지 연계되어 성공적인 관람객 유치를 이룬 바 있다.

위 사례뿐만 아니라 온라인이라는 시간과 공간의 제약이 없는 가상의 공간에서 이루어질 수 있는 다양한 시도를 찾아낼 수 있을 것이다. 또한 VR이라는 장르를 도입하여 작품의 확장이나 대안적 전시로서 기능하는 지점 역시 실험할 수 있다. 진행 중인 실험의 한 가지 예시로 VR기술을 적용한 작품의 재구성을 주제로 기술과 예술의 관계를 살피는 프로젝트를 준비하고 있다. 예술가의 의도를 충실히 구현하는 기술이 시대적으로 변화함에 따라 변모하는 작품의 표현 형태를 제시하고자 하며, 이는 웹플랫폼에 공개하는 동시에 실제 전시 등으로 연계하는 계획을 세우고 있다. 홍범 작가의 2014년 작품 〈5 rooms〉[도판10, 11]를 기반으로 기술적 상황에 따라 변화하는 세 가지 형태를 아래 표와 같이 제시하고 이를 일련의 공간에 설치하여 전시로 이어가고자 한다.

[표2] 홍범의 작품 〈5 rooms〉의 3가지 설치방식

1. CRT모니터설치 예시	2. 빔프로젝터 공간설치 예시	3. VR화 된 영상설치
3D애니메이션 5채널비디오설치(CRT TV 5대, 재생기 5대)	3D애니메이션 5채널비디오설치(빔프로젝터 5대, 재생기 5대)	VR영상 1채널, VR기기 1대
		

Ⅶ. 진화하는 시각 예술 아카이브로서의 웹 플랫폼

디지털 기술의 발전과 디지털 환경으로의 변화에도 불구하고, 오직 전시장에서만 가능한 경험이 있다. 공간과 작품의 관계, 또 작품과 작품 사이의 상호작용, 그 사이를 오가는 관람객으로서의 자신을 비롯한 타인과의 교류, 소리와 냄새, 빛의 변화 등을 예로 들 수 있을 것이다. 물론 이러한 경험을 웹으로 옮겨올 수는 없다. 옮겨올 이유도 없다. 디지털 기술은 다만 도구로서, 작품에 대한 간접적 인식의 장을 마련하거나 혹은 작품의 일부 요소로 작동할 뿐이다.

디지털 기록물의 장점은 작품이 지닌 현존성에 대하여 그 무게를 낮추는 대신 상황적 전달과 의미를 시간과 공간의 제약에 상관없이 멀리 확장할 수 있다는 점이다.

국내의 기존 시각예술정보에 대한 디지털 아카이브 방식은 정부 주도로 아카이브를 구축한 이후 그대로 정체되어 있거나 개별 기업 혹은 조직이 전시의 정보를 단순히 디지털화하여 전달하는 데 그쳤다.

이제는 유관 기관과 후원자의 지지를 통해 선순환적인 네트워크를 구축하고 웹과 오프라인을 연계할 수 있는 기반을 다지는 동시에 제공하는 정보의 수준을 높이는 방식을 채택하고자 한다. 작가 스스로 자신의 작품을 업로드 하되 기술적인 지원이 가능한 시스템을 만들고, 작품의 정보를 중심으로 작가의 포트폴리오가 한 장씩 채워지는 형태로 설계되어 향후 다각적으로 활용되며 작가에게 실질적인 도움이 되기를 기대한다. VR기술은 플랫폼의 다양성을 확보하고 입체적으로 작품의 정보를 기록하여 많은 정보를 담은 아카이브로 기능하도록 구성할 것이다.

끝으로, 본 리서치의 성과로서의 웹사이트 결과물[15]은 2017년 상반기에 구성과 디자인을 완료하고 하반기에 정상 운영하여 일반에 공개하는 것을 목표로 하고 있다.

15) 101 Almanac http://www.101almanac.com

■ 참고문헌

단행본

한국기록학회, 『기록학 용어 사전』, 역사비평사, 2008.

Larry's List Ltd. and AMMA eds., *Private Art Museum Report*, Hong Kong: Modern Arts Publishing, 2016. (https://www.larryslist.com/report/Private%20Art%20Museum%20Report.pdf)

논문

박상애, 「미술관 아카이브와 교육」, 『한국박물관교육학회 학술대회지』, 한국박물관교육학회, 제11호, 2014.

웹사이트

김달진미술연구소 http://www.daljin.com

네오룩 이미지올로기 연구소 https://neolook.com

더 스트림 http://www.thestream.kr

더 스페이스 https://www.thespace.org

미술작가 500인 http://www.art500.or.kr/da/arts.do

사단법인 비영리전시 공간협의회 http://nasn.kr

이젤 http://eazel.io

한국예술디지털아카이브 DA-Arts http://www.daarts.or.kr

Google Arts & Culture https://www.google.com/culturalinstitute

New Art Exchange http://www.nae.org.uk/

Royal Academy of Arts, Ai Weiwei 360-Experience the show online, (https://www.royalacademy.org.uk/exhibition/ai-weiwei-360)

101 Almanac http://www.101almanac.com

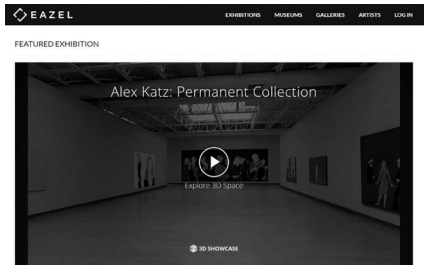
■도판



〔도판 1〕



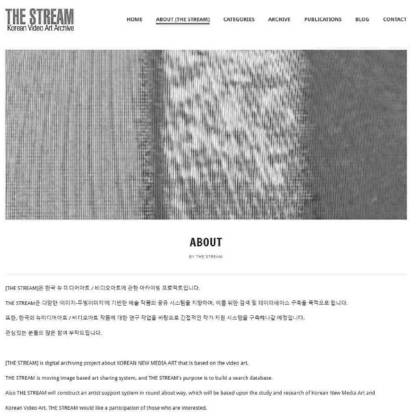
〔도판 2〕



〔도판 3〕



〔도판 4〕



〔도판 5〕

〔도판1〕
네오룩 웹사이트의 전시 아카이브

〔도판2〕
구글 아트프로젝트 웹사이트

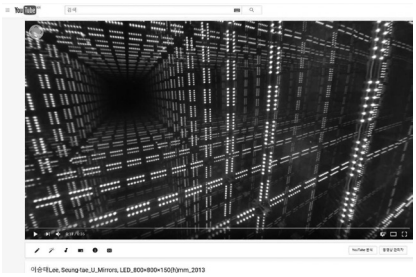
〔도판3〕
이젤 웹사이트

〔도판4〕
영국 왕립예술원 웹사이트의 아이웨이웨이 개인전 360° 전시콘텐츠 화면

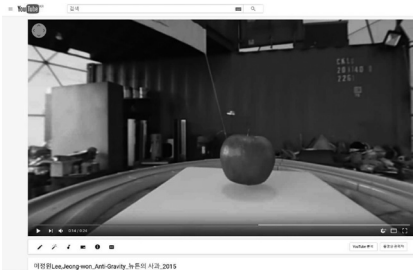
〔도판5〕
더 스트림 웹사이트



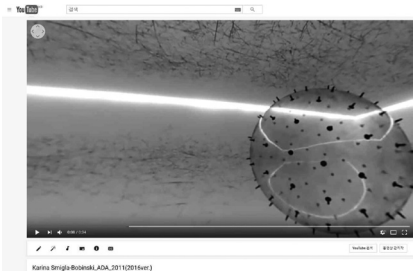
〔도판 6〕



〔도판 7〕



〔도판 8〕



〔도판 9〕



〔도판 10〕



〔도판 11〕

〔도판6〕
김효준, 〈공포〉, 캔버스에 유채, 130.3×162.2cm, 2007.
촬영영상 유튜브 업로드화면

〔도판7〕
이승태, 〈U〉, Mirror, LED, 80×80×15cm, 2013.
촬영영상 유튜브 업로드화면

〔도판8〕
이정원, 〈Anti-Gravity_뉴튼의 사과〉, Magnetic, electric module, form, 가변설치, 2015.촬영영상 유튜브 업로드화면

〔도판9〕
Karina Smigla-Bobinski, 〈ADA〉, 아날로그 인터랙티브설치, 지름240cm, 2011(2016ver.). 촬영영상 유튜브 업로드화면

〔도판10〕
홍범, 〈5 rooms〉, 3D애니메이션 5채널비디오설치, 11분, 2014. 〈5 rooms〉의 세 가지 설치방식 중 첫째 CRT모니터설치 예시

〔도판11〕
홍범, 〈5 rooms〉, 3D애니메이션 5채널비디오설치, 11분, 2014. 〈5 rooms〉의 세 가지 설치방식 중 두 번째 빔프로젝터 공간설치 예시

Web Archive Platform for Contemporary Art
– Thoughts for Practice

Boram Jung

Content

Ⅰ. About the Number of Exhibitions and Excluded Contemporary Artworks

Ⅱ. The Art Environment that Responds to the Technique

Ⅲ. Present: Limitations of Visual Art Websites

Ⅳ. Reference: Websites that Expand Art Information

Ⅴ. Proposal: Web Archive Platform for Contemporary Art
1. From the Audience to Readers of Artworks
2. From the Exhibition Archive to the Archive of the Artwork
3. Autonomous Registration and Technical Support of Platform
4. 360° Content Archive
5. Exchange of International Art Information and a Public Friendly Platform

Ⅵ. Expansion: Expanding Curatorial Work Linked to Platform and Contents

Ⅶ. Web Platform as Evolving Visual Art Archive

Ⅰ. About the number of exhibitions and excluded contemporary artworks

Art exhibitions are endlessly held in Korea, especially in Seoul. According to research from Larry's List and The Private Art Museum Report[1] of AMMA (Art Market Monitor of ARTRON), early this year there were 45 private art museums in Korea and 13 of them were in Seoul. Korea and Seoul became known as the country and the city with one of the most private art museums in the world. In fact, "many" does not necessarily mean "good" or "excellent," but it can indicate that compared to those of other countries or cities the citizens of Seoul aim for a cultural city, and that they have great interests in developing and conserving art.

In Kimdaljin Art Research and Consulting, which publishes *Seoul Art Guide* and provides information on art through papers and websites, there are 946 registered art galleries in Seoul.[2] Though they may not be evenly spread across each town in Seoul, but if we suppose an average distribution of galleries in order to get a picture of the situation, there are 423 administrative districts in Seoul and each has 2.23 galleries.

Other than major modern art exhibition spaces such as museums and galleries there are nonprofit gallery spaces that are generally called

1) It can be downloaded from the following link: https://www.larryslist.com/report/Private%20Art%20Museum%20Report.pdf

2) Kimdaljin Art Research and Consulting (http://www.daljin.com/); this indicates the exhibition space that is registered in 'Gallery (general)' from gallery classification on the index of the exhibition space that this website provides. The gallery classification is divided into Art Museum, Museum, Gallery (general), Alternative Space, Miscellaneous, and Not classified. An official of the exhibition space register in daljin.com and submit the information voluntarily.

alternative spaces. In Korea, there are 15 spaces that are registered in the Nonprofit Art Space Network,[3] and 6 of them are located in Seoul. Of course, there may be some other alternative spaces that are not registered. Furthermore, it is no longer strange to see art exhibitions in public places, cafes, or locations other than galleries. In fact, countless exhibition spaces are located in Seoul, and each place has its own purpose for exhibiting.

Exhibition information is voluntarily registered in the Neolook Imageology Institute (Neolook)[4] archive that carries out advertisement and archiving of exhibitions if the exhibition information is registered with a fee. Based on the relatively recent archives from November 2016, there is information on about a total of 270 registered exhibitions except for the ones like open calls and events, ([Plate 1] Screen captured image of website 1_refer to Neolook exhibition archive picture). This amount of exhibitions is like seeing nine exhibitions every day for a month.

Visual art in Korea is literally oversupplied. Art schools now have more student enrollment, and as much as they do they produce many graduates (though some of them choose different fields of study later, or they choose to become artists without graduating school). With these individuals, many galleries and exhibition spaces carry out their own roles based on their own characteristics. Exhibitions become artists' experiences and careers. Sometimes, however, they become nothing or something that no one acknowledges. Here is the first objective I want to achieve: to discover a route of archiving artists' work that

3) Nonprofit Art Space Network (http://nasn.kr/)
4) Neolook Imageology Institute (http://neolook.com)

is based on individual efforts, besides from the art archives recorded by eminent museums (who have large budgets). I seek to accomplish a methodological practice to help these (individual) efforts to avoid become nothing or something that no one acknowledges. As part of the practice, an exploration of providing the foundation for constructing an effective web platform became the beginning of this research.

Ⅱ. The art environment that responds to the technique

The notion of art (*ye-sool*, 藝術) is derived from the origin of technique in both East and West. *Ye* (藝) in the art of the East signifies talent as well as to plant and cultivate crops. This connotes the method of growing crops, which means technique. *Sool* (術) originally signifies 'way,' and this means a practical method that is needed when solving a problem. In the case of art in the West, which originated from the Greek *technē* and the Latin *ars*, the word signifies technique as a skilled capability or activity that can solve certain tasks. Although technique and art came to be accepted differently as their meanings diverged in the 18th century, the relationship between the two seems still somewhat valid. This is because there is a tendency that art firmly achieves its' own value of existence in intensive tensions whenever new techniques emerge.

When it comes to the invention of photography, artists began to deliver meanings beyond direct representation, and made photography and film as their tool of expression. Furthermore, encountering the overflow of objects after the industrial revolution, artists added to

the work the significance of readymade objects of which the meaning is generated by different contexts. As the digital environment was established with the emergence of the computer in the 20th century, artists began to create a unique genre of art by employing computer technology, digital image, and the World Wide Web (WWW) as their private medium of expression. To discuss here the relationship between technique and art by focusing on their interrelationship, we need to focus on one story amongst the widely spread branches of a tree called art—a branch that discovers possibilities of imagination from contemporary technologies, and realizes and actualizes the imagination by employing the technologies. This branch, which is ramified from the etymological root of art and keeps branching out, is the oldest as well as most progressive one. Focusing on such relational circumstances of art and technique, Ars Electronica of Linz, Austria, and ZKM The Center for Art and Media of Karlsruhe, Germany, have presented projects at international festivals from the mid-1990's that graft various art forms and techniques.

While art and technique interrelate and diversify continuously, the changing of the environment around art is progresses relatively slower. Although a generalized usage of computers and an advanced internet environment now exceed almost all physical restrictions, the field of visual art does not seem to do so in a similar manner. Many artists and artworks, as well as exhibition information are scattered online but today's visual art is hard to perceive properly solely through superficial online information. This is because contemporary art is hard to express only through general photography and text. We are now in a situation where the gap between art and the public is difficult to narrow down because the art environment cannot follow contemporary artworks that

expand through various media.

Ⅲ. Present: Limitations of visual art websites

Art is no longer exclusive property for a small number of people; rather it is a public intellectual property that we all should enjoy together. Recognizing such responsibilities, national art museums are attempting to propose their own aesthetic discourse as well as make efforts towards cultivating the public's affinity for it. Moreover, as the government recognizes the importance of digitalization and its application, with policies in the late 90's extensive efforts were made towards a cultural 'informatization.' This becomes the motivation for expediting a digital catalogue project for the field of art.

In the field of visual art, 500 Artists[5] and Korea Digital Archives for the Arts DA-Arts[6] that the Arts Council Korea archive presents are examples of this effort. Furthermore, the National Museum of Modern and Contemporary Art, Korea also continues the digitalization of information and digital archive services.

Nonetheless, the visual art information from the above services is about artists, art works, and exhibitions selected using the standards of the time; it has no consideration towards contemporary art because its primary focus is on works whose artistic or historic values are already guaranteed. Furthermore, the services seem to still accept technical norms from the late 1990's to early 2000's in their forms and styles, or

5) 500 Artists (http://www.art500.or.kr/da/arts.do)
6) Korea Digital Archives for the Arts DA-Arts (http://www.daarts.or.kr/)

just maintain the websites and preserve information without updating its content.

In this situation when it comes to a contemporary Korean arts archive, we inevitably recall Neolook (http://neolook.com/). It is not too much to say that all of the national art museums, as well as most of the other art museums, galleries, alternative spaces, and other organizations related of visual art in Korea are archived through the Neolook website which is run by Imageology. Nonetheless, one has to pay the minimum of 77,000 won to Neolook in order to publish exhibition information. Additionally, the website only displays information in its own format for photographs and texts. Furthermore, there is a gap between the general public and art professionals — if one is not an art student or practitioner, it is difficult to know about Neolook. Moreover, most of the archived information is only in Korean, so it can be very isolated when it comes to an international perspective. We can summarize this reality into the following three issues:

An issue of effectively delivering the information of visual art online

An issue of including contemporary artwork in the archive

An issue of isolation

Ⅳ. Reference: Websites that expand art information

Exhibition archives usually consist of its brochures and catalogues (they are kept individually as private material). However, with the changes of time, museums recognized the necessity of collecting and

preserving archival material as well as the value of artistic practices as public property. With their budgets, museums have continued to make efforts in archiving by establishing resource rooms. Furthermore, other exhibition spaces besides art museums have begun to archive exhibition information online or on printed material through individual web pages or (archive) websites, such as Neolook, or Kimdaljin Art Research and Consulting from the late 1990's. However, the exhibition's information that is archived in these websites are originally for the exhibition's publicity, not for the concept of archive: those who use the website can only upload formatted images and content following its guideline and they are publicized when approved. It is possible that the existence of a preserved archive may falter depending on the existence of the website. Beyond simple documentation of artwork information, archiving bears heavy responsibilities as it is a form of permanent preservation.

Archival artwork information on the web has become rapidly adopted and has diversified since 2010. Particularly the various attempts by one of the major global companies, Google, is worth noticing. Google Art Project[7] gives not only a virtual tour of looking around cultural spaces of art museums around the world through its website, but also provides high-resolution photographs of their major works ([Plate 2] Screen capture image of website 2_refers to a picture screen of Google Art Project).

Moreover, EAZEL[8] which began its activities by focusing on the exhibition spaces in Korea as well as in the United States recently, is

7) Google Art Project (https://www.google.com/culturalinstitute/)
8) EAZEL (http://eazel.io/)

a website that presents virtual tours of exhibition halls through 360° camerawork. This organization makes a great use of the Virtual Reality (VR) technique ([Plate 3] Screen captured image of website 3_refer to a picture screen of EAZEL exhibition).

The reason why these two organizations mentioned above are significant in this research is because they deal with three-dimensionally digitalized archival materials, rather than focusing on transforming exhibitions into virtual reality.

Another example of applying VR by grafting it onto an art archive is the video documentation of Ai Weiwei's exhibition at The Royal Academy of Arts in 2015[9] ([Plate 4] Screen captured image of website 4_refer to a screenshot of 360° contents of Ai Weiwei's exhibition), produced by The Space[10] in United Kingdom. The Space is a platform that produces and distributes video content in order to expand the scope of the audience by providing various digital techniques to artists, arts practices, and performances. It aims to garner publicity for artists and art organizations by developing online audiences.

Furthermore, THE STREAM, which focuses on Korean video art and new media art demonstrates itself to be an archiving project that pursues a shared system of artworks that are based on various 'image-moving images.' It also informs on its website that their purpose is to establish a system for searching and a database. ([Plate 5] Screen captured image of website 5_refer to a picture screen of THE STREAM guide).[11] On top of archiving on the website, it regularly conducts

9) Ai Weiwei VR Contents (https://www.royalacademy.org.uk/exhibition/ai-weiwei-360)
10) The Space (https://www.thespace.org/)
11) THE STREAM (http://www.thestream.kr/)

screenings of video works and artist talks.

Ⅴ. Proposal: Web archive platform for contemporary art

The examples mentioned above that treats and expands information about art can be fragmentary, but it demonstrates the possibility of a living archive for today's art which digitally records and utilizes artworks.

The term archive is derived from the Greek *archeion*, and it originally means a record that is worth preserving permanently, or the organization of this record. As this attitude of preservation from the traditional meaning of the archive extended, materials after the emergence of digital media are also categorized as something worth preserving for future generations in the form of the archive. This means to see the digitalized knowledge of mankind and sources of expression as *digital heritage*,[12] and to consider it as the subject of an archive. If digital archiving means to secure the value of a digital heritage - to preserve it in perpetuity—thereby supporting the utilization of this heritage in a digital environment, preserving a record can be the subject of these activities and can be defined as a digital archive. The advantage of a digital archive is that it has no limitations in the time and space of its application. Digital archives can include images, video, text and various media in one object. It also possesses multiple characteristics as

12) Korean Society of Archival Studies, *Archival Terminology Dictionary* (Seoul: History of Criticism, 2008), 90-91.

seen in the case of a hyperlink that is linked to different forms of digital information.[13)]

This research does not aim to establish a theory or a completed thesis as the outcome, but to propose the establishment of a practical website. The goal is to establish a website of visual art information that is composed of a digital archive that promotes easier access to contemporary art information through networks and with other versatile web links. At the same time, the website itself is a form of information and a digital record of art that is worth preserving. Therefore, the following sub-themes indicate the direction and structural aspects of the website to be built. Additionally, the content will also be derived from the determination in my practice or the future plans from the outcome of this research.

1. From the audience to the readers of artworks

The audience literally means viewers. However, contemporary art is not all about seeing. The audience has to be an interpreter who finds the purpose and the hidden meaning that lie behind what is seen. Different from the digital information in existing websites—like in the publicity materials of exhibitions—, the contemporary art platform that will be produced through this research will provide an opportunity to focus on the individual work by fragmenting the holistic space of an exhibition.

---

13) Sangae Park, "Art Museum Archives and Education," *The Journal of Museum Education*, No. 11 (2014): 16.

2. From the exhibition archive to the archive of the artwork

Texts that are provided in an exhibition consist of the title of the exhibition, writings about the subject and captions for each work. It is rare to see more detailed information about each work. To prevent possible misinterpretations that can occur in these circumstances, docent programs are run and several related programs such as artist talks and lectures are provided; this does not happen all the time. It is very difficult to obtain detailed introductions to the works in many of the exhibitions previously mentioned.

The exhibition space is a visiting place. It is a space for experience, and it is where many elements of appreciation change depending on the atmosphere. There are artworks in this space. Usually they are the product of an artist, constructed in many ways. The final works are juxtaposed together in the exhibition space and the meaning of the work is strengthened while each work interacts with each other under given theme.

Today, works are archived on the web that take the form of an 'exhibition' or an 'exhibition space,' but due to omitted information from the works the meaning can be misread, similar to an exhibition without docents. Therefore, I think a web archive that focuses on artworks rather than a web archive that merely records publicity materials is needed.

If this method is applied effectively it will function as a portal of contemporary artworks, generating online artist portfolios from the accumulated work information. Through online browsing it can be shared anywhere, and it can be expanded further as seen in the case where it is linked to the individual website of an artist.

Furthermore, if previous digital information on visual art was

based on text and image, and was just another presentation of an exhibition's publicity material, the future records as digital archive will be essentially formed with multilayered digital information including images of the work, its modes of operation and the artist's intention. This will somehow solve the first problem among the issues I previously mentioned: to effectively deliver the information about the artworks online.

3. Autonomous registration and technical support of platform

If the existing methods of managing websites that deal with Korean visual art information was 1) To archive information of already famous artists 2) To lay a burden of an expense on artists 3) To fix a work in a limited format this project seeks a platform for autonomous registration that supports the technical environment as well as a rental service for equipment (such as filming devices). With the prior goal of embracing contemporary artworks, which is previously mentioned as the second issue, the new platform will have to build a network with many supporters and related organizations in order to maintain the open platform.

4. 360° Content archive

There are still new techniques that are continuously emerging and based upon or exceeding these techniques new attempts for art are made. Among these, in the general web environment I have taken an interest in virtual reality (VR techniques) and 360° camera works that have drawn the attention of the science and art field for a long time. I have also sought to experiment with online possibilities and influences

that these techniques can impart to the contemporary art environment. Furthermore, I aimed to practically understand from an art viewer's and director's perspective, the changes that these VR techniques will cause in the environment of visual art as well as for the expansion of genres in creating art that involve these technique. Additionally, I sought to consider the forthcoming utilization of VR as an opportunity to expand the possibility where more people can at least indirectly comprehend the artwork beyond its spatial, physical and one-time limits. Furthermore, rather than seeing that technology will destroy the present value that exhibitions possess, by focusing on the instrumental aspect of indirect experience an exhibition is not merely transformed into virtual reality.

Eventually, this direction is closely related to the digital archive of artworks. As a three-dimensional art record I hope that 360° camera works will lend great support in understanding a work in multiple ways.

VR techniques are what several artists have already chosen as a tool for their work, and it is widely used as a very effective visual aid despite the difficulty in wearing it—one's entire visual field can be immersed in a space provided by the creator. Besides the VR technique itself, I also expect that the technique of filming a space in 360° for the VR environment will greatly contribute to the three-dimensional recording of artwork. This is because when delivering information about visual art online, this method can provide synesthetic information from various perspectives instead of the existing form of superficial and fragmentary information.

For this research, as a way to overcome the existing problems that visual art maintains about the digital environment, I looked at

[Table 1] A List of 360° experimental video films

Film No.	Artist	Genre	Title	Caption	Filming information	Note
01	Hyojoon Kim	2-D (Painting)	*Fear 2*	Oil on Canvas 162.2×130.3cm, 2008	20160708 00:00:36:00	Location of filming: FORM297
02	Hyojoon Kim	2-D (Painting)	*11:00 pm*	Oil on Canvas 162.2×130.3cm, 2006	20160708 00:00:36:00	
03	Hyojoon Kim	2-D (Painting)	*Fear*	Oil on Canvas 162.2×130.3cm, 2007	20160708 00:00:36:00	
04	Hyojoon Kim	2-D (Painting)	A Night View-Gangnamdaero 1	Oil on Canvas 162.2×97cm, 2007	20160708 00:00:36:00	
05	Hyojoon Kim	A panorama of the installation space			20160708 00:00:36:00	
06	Seungtae Lee	Installation	*Non-image*	Space blanket, Light _Variable	20160718 00:00:28:21	Location of filming: FORM297 〈OOO〉 Seungtae Lee solo exhibition
07	Seungtae Lee	Installation	*U*	Mirror, LED, 80×80×15cm, 2013	20160718 00:00:36:00	
08	Jeongwon Lee	3-D	*Anti-Gravity_ Newton's Apple*	Magnetic, electric module, form_Variable installation_2015	20160720 00:00:27:00 Rail filming	Location of filming: Bandal Project
09	Jeongwon Lee	3-D	*Nurmi_the ramp walker*	wood, Urethane paint_ 42x360x150cm_2014 (1/10 Miniature filming)	20160720 00:00:27:00 Rail filming	
10	Karina Smigla-Bobinski	Installation	*ADA*	Analog interactive installation_240cm _2011(2016 ver.)	20160721 00:00:34:11	Location of filming: Suwon Ipark Museum of Art *Alice's Adventures in Wonderland, Virtual Reality*
11	Karina Smigla-Bobinski	Installation	*SIMULACRA*	Interactive video installation_Variable installation_2014	20160721 00:00:48:00	

visual art information from the aspect of the archive along with the general digital environment and convenient accessibility of the web. Furthermore, I actually filmed artworks with a 360° camera and derived the characteristics of each genre in order to propose a web platform that provided content by adopting VR techniques.

With the support of alternative space FORM297, non-profit NGO ABE and Suwon Ipark Museum of Art the filming was carried out. Below is a list of filmed works.

Related videos can be found on YouTube channel *101 almanac*.

[Plate 6] Screen capture of Youtube 1_A video clip image of Youtube upload 1_Refer to Hyojoon Kim, *Fear*, Oil on Canvas, 162.2x130.3cm (2007)

[Plate 7] Screen capture of Youtube 2_A video clip image of Youtube upload 2_Refer to Seungtae Lee, *U*, Mirror, LED, 80x80x15cm (2013)

[Plate 8] Screen capture of Youtube 3_A video clip image of Youtube upload 3_Refer to Jeongwon Lee, *Anti-Gravity_Newton's Apple*, Magnetic, electric module, form, Variable installation (2015)

[Plate 9] Screen capture of Youtube 4_A video clip image of Youtube upload 4_Refer to Karina Smigla-Bobinski, *ADA*, Analog interactive installation, 240cm (2011/2016 ver.)

Living today as a scholar of visual art, I interact with contemporary artists, record their works and practices three-dimensionally, make it public through the web and at the same time experiment with methods of stimulating the curiosity of the public and the international art world. It will be introduced in the future (as mentioned earlier) as a web platform. It will also develop a genre of 360° digital archiving – a virtual record of contemporary works.

360° filming of a three-dimensional work, can combine more

information than traditional methods of recording. Seungtae Lee's *Non-image* (No. 6) is an installation that employs a flash of light in a dark space. There are limitations in recording such a work through regular photo documentation, but by filming the overall situation in 360 degrees the work can be more easily described. Furthermore, with a VR device placed on the head, one can have a virtual experience. In the case of two-dimensional works, a 360° recording has a lower resolution when compared to the quality we are used to, however, it grants the ability to look around and allows us to better comprehend the environment. Based on these observations, instead of filming every work in 360° I decided to choose various methods that could best describe a work depending on its genre. In terms of the technical support, through cooperation with relevant organizations, I am considering providing the support of equipment or the lending of studios.

5. Exchange of international art information and a public friendly platform

The third issue, an alternative for improving the problem of isolation, which was mentioned previously, can be divided between preparing for international expansion and developing relationships with the public. The first alternative in gradually expanding the international network is to support both Korean and English services in the archives.

The second alternative to increase public relations is to provide a consistent exchange between a public and an exhibition that is connected to other platforms. Furthermore, it is expected that regular programs such as docent education can help establish a system wherein

the public can volunteer and participate on their own.

These activities will be formed together with collaborative organizations and institutions. Currently, practical collaborations between domestic and foreign art groups and artist support organizations are being carried out. The scale and content of the collaborations will gradually take more concrete shape.

Ⅵ. Expansion: Expanding curatorial work linked to platform and contents

NAE (New Art Exchange)[14] in Nottingham, United Kingdom, is an art space that provides and enhances the field of multicultural arts. The Culture Cloud launched in 2012, which is a research project that employs a web platform, is an example that introduced several artists through the medium of the web, leading to a successful exhibition. The number of participating artists at that time was 907, and they were all introduced through the cloud portal. Based on the votes of nearly 40,000 web users and reviews by curators, the winner was selected and the work of top 40 artists was exhibited in a space. Many online voters also attended the exhibition space, making it well-attended exhibition.

Not only in the above examples, but we can also see various attempts online where virtual spaces possess no spatial or temporal limitations. Furthermore, the introduction of VR is expected to expand works and

14) NAE (New Art Exchange), http://www.nae.org.uk/

functions of alternative exhibitions. One example that is currently in progress is a project that deals with the relationship between technique and art through the subject the reconstitution of an artwork through VR. The project attempts to suggest the changing modes of expression caused by the changing technologies in a time that is capable of faithfully expressing an artists' intention. The project will be showcased online via a web platform as well as in an exhibition space. Based on Hong Buhm's *5 rooms*, three forms that transform under technical circumstances are proposed in the following table. The work will be presented as an exhibition by installing the work in a series of spaces.

[Table 2] Three installation methods for *5 rooms*

1. Example of CRT Monitor installation	2. Example of spatial installation with video projector	3. VR video installation
5-channel video installation of 3D animation (5 CRT TVs and 5 regenerators)	Installation of 3D animation 5-channel (5 projectors and 5 generators)	1-channel VR video and 1 VR device
		

Ⅶ. Web platform as evolving visual art archive

There are a number of experiences that are only available in an exhibition, such as the relationship between the space and the artwork, the interaction between artworks, interaction between a self and others as audience, sounds and scents, changes in light. Of course, these cannot be carried over to the web format—there is no reason to carry them over. A digital technique, as a device, only provides a place of indirect perception for work, providing a part of the elements of the work.

Rather than decreasing the "presentness" of an artwork, the advantage of a digital record is that it can transmit the situation and messages of the work without limitations of time and space.

Methods for digital archiving in visual art information in Korea have become stagnant after the establishment of a government-led archive and the simple digitalization of exhibitions by private companies or organizations. Inversely, this new form of digital archiving seeks to establish a network through relevant organizational and sponsor support, laying the foundation for online and offline formats, advancing information. It hopes to create a system in which technical support is available while artists themselves upload their work, and artist's portfolios are completed page by page—all this in order to allow multiple utilization to help artists. VR techniques will be designed to record much archival information on artwork by retaining a diversity of formats within the platform and recording artwork information three-dimensionally.

As the outcome of this research, the website[15] will be completed in its composition and design in the first half of next year, and aims to be launched to the public by the second half of the next year.

15) www.101almanac.com

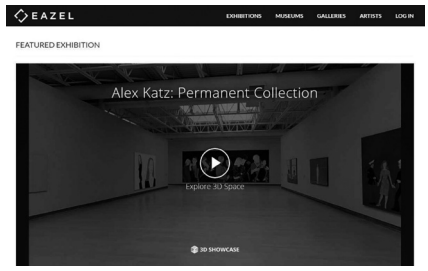
Plates



〔Plate 1〕



〔Plate 2〕



〔Plate 3〕



〔Plate 4〕

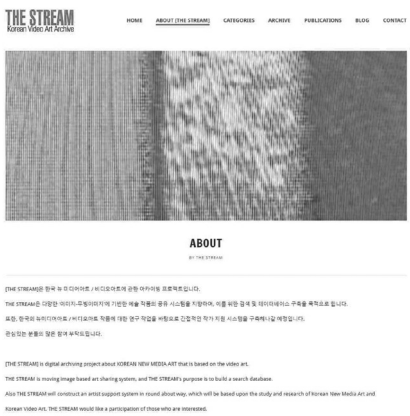
〔Plate 1〕
Screen capture of website 1_Neolook exhibition archive page

〔Plate 2〕
Screen capture of website 2_Google Arts and Culture project page

〔Plate 3〕
Screen capture of website 3_Eazel exhibition page

〔Plate 4〕
Screen capture of website 4_360° Ai Weiwei exhibition contents page

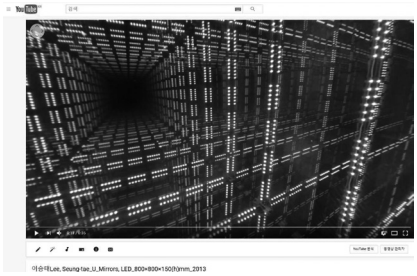
〔Plate 5〕
Screen capture of website 5_The Stream 'About' page



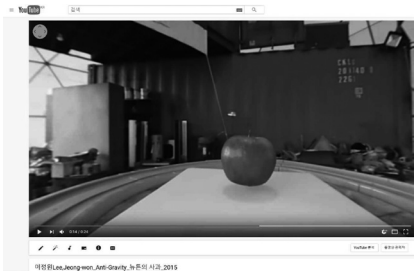
〔Plate 4〕



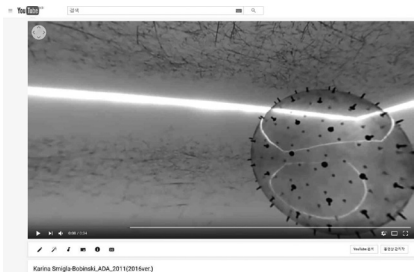
〔Plate 6〕



〔Plate 7〕



〔Plate 8〕



〔Plate 9〕



〔Plate 10〕



〔Plate 11〕

〔Plate 6〕 Hyojoon Kim, *Fear*, Oil on Canvas, 162.2x130.3cm, 2007. Screen capture of Youtube upload

〔Plate 7〕 Seungtae Lee, *U*, Mirror, LED, 80x80x15cm, 2013. SScreen capture of Youtube upload

〔Plate 8〕 Jeongwon Lee, *Anti-Gravity_Newton's Apple*, Magnetic, electric module, form, Variable installation, 2015. Screen capture of Youtube upload

〔Plate 9〕 Refer to Karina Smigla-Bobinski, *ADA*, Analog interactive installation, 240cm, 2011/2016 ver. Screen capture of Youtube upload

〔Plate 10〕 Buhm Hong, *5 Rooms*, 3D animation, 5-channel video installation, 11 min., 2014. Example of CRT Monitor installation out of three installation methods for *5 Rooms*

〔Plate 11〕 Buhm Hong, *5 Rooms*, 3D animation, 5-channel video installation, 11 min.. 2014. Example of spatial installation with projectors out of three installation methods for *5 Rooms*

한국예술창작아카데미 시각예술 분야 결과자료집

한국문화예술위원회 Arts Council Korea

위원장 박명진
사무처장 이용훈
예술확산본부장 황치준

창의예술인력센터 ARKO HRD Center

센터장 이한신

한국예술창작아카데미팀

창작자 과정 김효은, 김혜연, 두송희, 조은우, 추솔림
기획자 과정 문지현
무대예술 과정 최형오

편집 황정인, 이경민
영문번역 아트앤라이팅(황귀영), 아트컬처(황선혜)
표지디자인 미래물산
본문디자인 이은경

한국문화예술위원회 창의예술인력센터 한국예술창작아카데미
서울시 종로구 대학로 8가길, 79, 4층 | 02-760-4661 | www.arko.or.kr