

인사미술공간 Insa Art Space

열망들 :

**미술-공간은
무엇을 (원)하는가?**



인사말 005 안녕, 인사미술공간: 한 시대를 함께한 예술 공동체의 장소를 기억하며 ⇒ 임근혜

큐레토리얼 007 매듭의 모양 ⇒ 김미정

에디토리얼 009 열망들: 미술-공간은 무엇을 (원)하는가? ⇒ 이한범

에세이 028 공간, 기관, 시스템: 인미공의 중층적 위치 ⇒ 윤원화

034 “새로운 생산, 수용, 지각 방식”: IASmedia와 인미공아카이브가 상상한 플로어를 다시 읽으며 ⇒ 김진주

048 『볼』: “열린 장소”로서의 미술을 위한 에디토리얼 ⇒ 이한범

060 한시적, 유희적, 자조적: 2010년대 신생공간이라는 망실된 정신을 소환하기 ⇒ 유지원

070 ‘이후의 신생’과 공황: 녹색(綠書·Green Paper)을 위한 물음 ⇒ 조현아

080 저편의 지층과 여백의 기록 ⇒ 박이슬

라운드테이블 014 문화예술 정책과 미술-공간의 역량 ⇒ 이단지, 이윤희, 정시우

090 미술-공간의 가장자리: 인접 예술 공간들과 함께 ⇒ 류한길, 박정우, 신진영, 이우솔, 일환

기억하는 방 ⇒ 지하운 012 **픽션**

빈칸으로 도착한 구역: 아무것도 선택하지 않았습니다. ⇒ 이소라 026

엘로우 모뉴룸 감응 로그: 투명체 속에서 깨어나는 언어들 ⇒ 하수경 044

지하층의 누수 ⇒ 김맑음 058

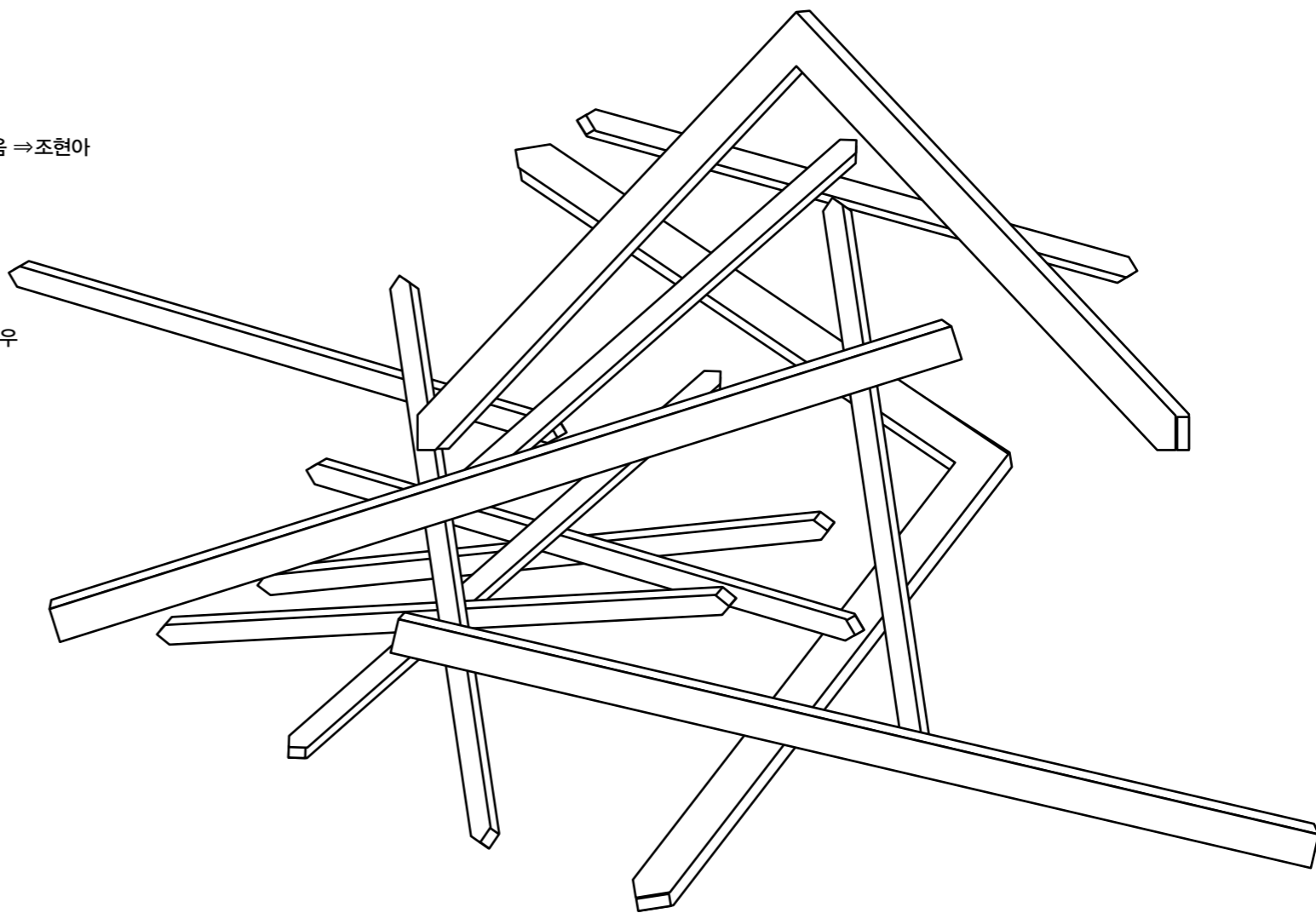
귀속 ⇒ 문진주 078

예술적인 웨딩 플래너 ⇒ 김명진 088

없는 공간에 대한 대화 ⇒ 이선주 102

NULL ⇒ 황지원 104

106 **참여자 소개**



안녕, 인사미술공간: 한 시대를 함께한 예술 공동체의 장소를 기억하며

임근혜
→아르코미술관장

2000년 개관 이래 인사미술공간(이하 인미공)은 수많은 신진 예술가와 기획자들에게 실험의 장을 제공해 왔습니다. 공공기관 산하의 공간으로는 이례적으로 자율적 운영이 보장되었으며, 그 덕분에 실험성과 대안성을 중심에 둔 한국 동시대 미술의 중요한 생태계로 기능해 왔습니다. 전시 외에도 비평, 아카이브, 워크숍, 세미나, 출판 등 다채로운 방식으로 예술적 실천을 지지한 이 공간은, 단순한 전시장이 아니라 시대를 읽고 질문하는 플랫폼이었습니다.

2025년 봄, 아르코미술관은 인미공의 운영 종료를 앞두고 두 개의 기획 전시, 《미니버스, 오르트 구름, ㄷ멜 : 안녕인사》와 《그런 공간》을 각각 미술관과 인미공에서 개최하고, 이를 통해 이 공간에 담긴 예술적 실험과 담론의 축적을 되돌아보는 시간을 마련하였습니다. 이는 단순한 폐관의 절차가 아닌, 동시대 한국 미술의 한 장을 정리하고 다음 장을 열기 위한 성찰과 이행의 과정이었습니다.

《미니버스, 오르트 구름, ㄷ멜 : 안녕인사》는 세 명의 큐레이터가 만든 옴니버스식 전시로서 인미공이 단순한 전시 공간이 아닌 예술 공동체의 기억과 관계의 장이었음을 보여주었습니다. 또한 《그런 공간》은 인미공의 그간의 실천과 기억을 단순히 회고하는 걸 지양하고 그 기록을 통해 미래를 돌아보려는 의지를 담았습니다. 작가와 비평가, 디자이너, 기획자가 함께한 이 전시는, 인미공이 전시 공간을 넘어 자율성과 공공성이 교차하는 대안적 실천의 현장이었음을 다시금 상기시켰습니다. 아울러 《그런 공간》과 연계하여 개최된 심포지엄 〈열망들: 미술-공간은 무엇을 (원)하는가?〉 등 다양한 연계 행사 역시 인미공의 역사와 의미를 더 깊이 성찰하고 예술 공간의 역할과 방향성에 대한 논의를 이어갔습니다.

최근 몇 년간 급변하는 도심 재개발과 임대료 인상 등의 물리적 환경 변화와 미술 생태계의 구조 변화로 인해 인사미술공간은 더 이상 지속 가능한 구조를 유지할 수 없게 되었습니다. 공간을 닫는다는 것은 곧 한 시대의 구조와 감각을 정리하는 일이기도 합니다. 하지만 우리는 그것을 아쉬움만으로 기억하지 않겠습니다. 심포지엄과 동명의 제목으로 출간될 이 책에는 인미공의 마지막을 함께한 심포지엄 및 관련된 주제의 대화와 기록을 담았습니다. 공간의 종료는 끝이 아니라, 새로운 예술적 실험과 담론의 출발점입니다. 인미공이 남긴 유산과 정신은 아카이브와 비평 워크숍 등 앞으로도 다양한 방식으로 이어질 것이며, 이 출판물이 그 여정에 의미 있는 이정표가 되기를 고대합니다.

그동안 이 공간을 지켜주신 모든 예술인과 관객과의 연대에 깊이 감사드리며, 인미공의 기억이 앞으로의 예술적 상상력에 영감을 주는 기초가 되기를 진심으로 바랍니다.

매듭의 모양

김미정
⇒아르코미술관 큐레이터

이 짧은 글을 인사미술공간(이하 인미공)의 마지막 전시를 끝내고 공간까지 모두 정리한 후에야 비로소 쓸 수 있게 되었다. 이런 전시를 하게 되면 한 공간의 역사 정도는 머릿속에 가뿐하게 입력될 줄 알았지만 여전히 내게 인미공이라는 공간을 말하는 일은 모호한 풍경을 더듬는 것과 같았다. 폐관을 위해 25년간 묵힌 짐들을 정리하고 그것이 쌓인 장면을 보는 2025년 6월은 2024년 인미공의 종료 결정된 후 마지막으로 채워야 할 빈 공간을 응시하던 기억과 포개어진다. 인미공과 인미공의 종료를 어떻게 설명할 수 있을까. 이걸 명확한 답을 찾으려는 물음이라기보다 일종의 반문에 더 가까웠다. 《그런 공간》 및 전시 연계 프로그램들에서 얻은 유의미한 말들을 정리해 질문을 좀 더 다듬어볼 수도 있겠으나 아직도 인미공의 끝을 매끈한 문장으로 간추리는 일은 쉽지 않다.

‘지원’, ‘실험성’, ‘젊은 작가’는 인미공이라는 공간을 빠르게 요약할 수 있는 단어들이다. 그러나 그간 자료들을 훑고 들추며 짧은 식견으로 판단한 인미공의 단편들은 언제나 양가적인 면모를 지니고 있었다. 지원 사업을 중심으로 운영되는 공공기관 소속의 비영리 공간이라는 이중적 정체성은 인미공을 실험적 큐레이션과 공공성의 관계를 탐색할 수 있는 장으로 만들기도 했지만 동시에 제약으로 작용했다. 차별화된 기획을 추구하며 구성된 전시와 프로젝트들은 종종 폐쇄적이라는 평가를 받기도 했다. 한편 2009년을 기점으로 인미공의 기존 프로그램들은 중단되고 한국문화예술위원회의 지원 사업 중심으로 운영 방식을 전환하며 더 많은 예술가들에게 ‘열린’ 플랫폼으로 자리매김한다. 그러나 이러한 변화 속에서 정작 과거의 활동들이 충분히 설명되거나 계승될 수 있는 조건이 마련되지 않았음에도 불구하고 오히려 인미공의 과거가 이상화되거나 회상되는 기이한 현상이 발생한다. 이와 같은 역설 속에서 끊임없이 방향을 모색하던 인미공은 결국 과거로부터 완전히 벗어나지 못한 채 2024년 폐관을 맞이한다. 이는 대안공간과 신생공간을 지나, 즉 ‘공간’ 자체의 역할이 희미해지고 해외 아트페어와 이를 중심으로 한 자본이 국내 예술 생태계를 급속도로 재편하던 시기와 맞물려 있다. 그렇게 제도와 미술(관) 역시 흔들리는 전환기 속에서 인미공의 폐관이 도래한다. 그렇다면 ‘사라짐’을 전제로 운영되었던 인미공의 종료는 과연 이 시점에서 미술계에 하나의 질문으로 작동할 수 있을까? 혹은 인미공은 이제 어떤 문제의식을 남기고 퇴장할 수 있을까?

이러한 날것의 질문들을 지닌 상태에서 이한범 비평가에게 마지막 전시인 《그런 공간》과의 연계 출판 기획을 의뢰했고 이를 위해 2024년 하반기부터 인미공과 한국 미술계가 처한 상황에 대해 여러 갈래의 대화를 나누었다. 우리가 동의한 내용은 이 출판물이 인미공의 과거를 연대기적으로 더듬는

열망들: 미술-공간은 무엇을 (원)하는가?

이한범
⇒편집자

결과물이 되지 않아야 하고 더 나아가 인미공간을 주제로 하지 않은, 미술-공간의 의의와 그 역할 혹은 가능성을 재확인해야 한다는 점이었다. 그렇게 이한범 비평가를 포함한 6명의 필진들과 함께 회의가 이어졌고 인미공과 오늘의 미술-공간의 현실 그리고 여기서 파생된 화두들을 공유하는 심포지엄 〈열망들: 미술-공간은 무엇을 (원)하는가?〉가 2025년 5월 18일 아르코미술관에서 개최되었다. 아울러 이와 연계한 라운드테이블 〈문화예술 정책과 미술-공간의 역량〉, 〈미술-공간의 가장자리: 인접 예술 공간들과 함께〉도 5월 24일 인미공에서 진행되어 제도와 공간, 창작과 공간의 관계를 돌아보았다. 이와 더불어 《그런 공간》에 ‘아트-토커’로 참여한 큐레이터 8인도 미술-공간에 대한 상상을 덧붙인다. 여기서 생산된 말과 글들은 인미공의 끝을 회전축으로 삼아, 미술계의 오늘 그리고 불투명하지만 마주해야 할 미래를 연상한다.

2025년 6월, 창덕궁길 89에 자리한 인미공에는 과거와 현재를 놓고 열띤 대화가 오갔던 시간이 언제 있었냐는 듯 먹먹한 정적만이 흐른다. 다시 비워지는 공간을 보며 그동안 이곳의 기획들이 길어 올린 예술적 열망의 다양한 형상들을 떠올린다. 그 고요 속에는 여전히 해소되지 않은 질문들이 흩어져 있다. 언젠가 이다음 시간의 축에서 누군가 인미공을 다시 마주하게 된다면, 이 글들이 인미공에 대한 명확한 가이드가 될 수는 없을 것이다. 그러나 왜 이 공간의 끝에 이토록 많은 언어들 이 쌓이고 확장되었는지를 살피며 그 공간의 안팎이 어떤 모양이었던지를 가늠할 수 있을 테다. 안녕이라는 말보다 지금 필요한 건 그 끝의 생김새를 면밀히 들여다보는 일이다.

2000년 5월 개관하여 약 25년간 운영된 인사미술공간이 2025년 6월 문을 닫는다. 한 삶이 매듭지어지는 시점에서, 그것에 대한 적절한 애도는 무엇이어야 할까? 지난 2020년 인미공 20주년 기념으로 만들어진 아카이브 북 『인미공 공공이공』에는 개관전부터 시작해 인미공의 지난 모든 행사들이 연대순으로 가지런히 정리되어 있다. 하지만 과연 충실한 아카이브가 충분한 기억이 될 수 있을까? 아니다. 아카이브는 기억이 될 수 없다. 사라진 대상과 대상이 관계된 현실을 현재적으로 재구성하기 위해 다양한 기술이 도입되는 과정을 애도라고 이룰 수 있다면, 우리가 현재를 이해하고 문제화하는 방식에 따라 사라진 대상에 대한 기억은, 그 형상은 끊임없이 바뀔 것이다. 바꾸어 말하면, 현재를 문제화하려는 노력과 미래를 전망하려는 의지 없이는 사라진 대상은 의미를 가지기 어렵다. 기록의 기술만 남은 문화에는 역설적이게도 과거도 현재도 존재하지 않는다. 그러므로 애도하기는 지금 우리에게 중요한 일이다.

『열망들: 미술-공간은 무엇을 (원)하는가?』는 지금 여기에서의 미술과 문화에의 참여에 있어서 우리가 마주한 곤란이 무엇인지 숙고하기 위한 문제를 만들어보고자 인사미술공간을 참조해 볼 것이다. 가정되는 곤란함은 현대적인 미술 자체가 빠르게 불가능해져 간다는 것이고, 미술-공간의 의미가 무엇인가 하는 문제는 이 곤란함과 긴밀히 얽혀 있다. 현대적인 미술이 불가능해져 간다는 것은 무슨 뜻인가? 현대적인 미술의 주요한 특징 중 하나는 미술에 대한 규범적 정의가 존재하지 않고 또한 위상이 고정되어 있지 않다는 것이다. 미술은 언제나 가변적이고 임의적인 실체다. 미술은 제안되고 협상되는 것이며, 다른 제안들과 경합하는 실천에 의해 끊임없이 재구성된다. 그리고 그 경합에서 공간은 언제나 조건이자 요소로서 포함된다. 현대적인 미술이 언제나 공간의 실천과 긴밀히 연동되어 나타나는 이유다.

이처럼 ‘미술’의 개념을 정의하고 사회-문화적 위상을 조정하기 위한 이념과, 그 이념을 시험하거나 현행화 하는 기술 및 실천의 집합을 여기서는 열망이라고 일컫는다. 열망은 현대적인 미술을 형성하는 핵심적인 요소이며, 열망의 경합은 그 자체로 정치적이고 사회적인 과정이다. 현대적인 미술의 형상은 이 복합적인 과정 속에서 일렁이며 나타난다. 여기서 다시 ‘현대적인 미술의 불가능함’에 대해 생각해 보자. 표면적으로 그것은 우리가 참여해 왔던 미술의 한 장르가 협소해져가는 현실에 대한 표현이기도 하지만, 보다 심층적으로는 미술의 구조로서의 민주주의의 소멸을 암시한다. 위협과 위기가 없었던 적이 없지만, 팬데믹 시기 공간의 실천들이 주춤한 사이 근래의 상황은 급속도로 악화되었다.

열망의 한 편에는 좌절이 있겠지만, 다른 한 편에는 가능성에의 믿음이 있다. 좌절과 믿음 사이에서의 진동은 현실의 무수한 조건들을 보여준다. 열망은 분명한 명제와 아젠다를 통해 비교적 높은 가시성을 가질 수도 있지만, 많은 경우 실천적 수행과 그에 뒤따르는 해석, 혹은 공동체에게 느낌으로 전해지는 그 수행의 효과를 통해 실체가 파악될 것이다. 미술-공간은 열망의 주요 행위 주체 중 하나다. 여기서 **미술-공간은 작품, 작품에 준하거나 작품과 얽혀 있는 사물, 행위, 생각, 메타-작품이 배치되거나 재생산되는 곳을** 일컫는다. 미술-공간이 강도 높은 열망을 가진다면 관객은 그 공간이 꾸려 놓은 배치와 사건 속에서 공간이 제안하는 미술을 통해 논쟁과 협상에 참여하게 될 것이다. 그것은 새로운 지식일 수도 있고, 아니면 우리에게 주어진 적 없던 허구일 수도 있다. 물론 보수적인 관행의 재생산일 수도 있다. 여기서 유념할 것은 미술-공간의 열망이 그 공간의 관리자 혹은 기획자의 열망과 상당부분 포개 지기는 하겠지만, 그와 반드시 합치되거나 등치되지 않는다는 점이다. 이 차이는 중요하지만 아직 우리는 이 차이에 대해 이야기할 적절한 말을 만들지 못했다. 미술-공간은 관리자 혹은 기획자의 의도를 수동적으로 재현하는 장이 아니라, 다양한 사회적·문화적 힘과 행위자들이 상호작용 하면서 자체의 삶과 열망을 수행하는 독립적이고 역동적인 주체로 이해되어야 한다. 그로 인해 우리는 그것의 변칙이는 순간뿐만 아니라 소진 혹은 타협된 믿음, 전염이나 전승, 반발과 거부 또한 보게 되는 것이다.

미술-공간은 열망의 수행을 축적해 나감으로써 하나의 큐레토리얼의 공간이 된다. 무엇이 어떻게 대안적인지, 혹은 전망을 가질 수 있는지는 바로 여기서부터 논의될 수 있을 것이다. 열망을 되돌아보고, 또 열망을 상상해보자. 이것은 우리가 미술이라는 것으로 무엇을 할 수 있을지, 우리가 터잡을 미술-장소에 대한 문제다.

지난해 10월 아르코미술관의 김미정 큐레이터가 인미공 종료와 연계된 출판물의 기획과 편집을 제안했다. 상당히 부담스럽고 어려운 일이라 생각했지만 여기에는 많은 중요한 문제가 여전히 산재해 있다고 생각했다. 인미공 종료와 관련해서 우리는 어떤 책을 만들어야 할까? 나는 책을 만들기 위해 할애된 시간 중 대부분의 시간을 이 고민을 하는 데 들이려고 제안했다. 그렇게 2024년 말부터 2025년 초까지, 김미정 큐레이터, 임석호 큐레이터, 한문희 프로젝트 매니저와 한 달에 한두 차례씩 편집 회의를 진행했다.

이 과정에서 우리는 인미공에 얽힌 이야기, 문제들뿐 아니라 현재 우리가 참여하고 있는 현재의 미술과 그 문화에 대해 많은 이야기를 했다. 급속도로 부동산 사업이 되어가고 있는 미술 공간과 생산만을 중용하는 기금 제도, 점점 더 현실 사회와 관련 없어지는 미술의 상징자본들, 반복되고 광범위한 기억상실증 등이었다. 미술의 문제이자 미술을 하는 데 있어서의 어려움이었다. 우리는 이러한 과정 속에서 인미공에 관한 책이 아니라 우리의 현재와 미래를 위한 책을 만들자고 생각했다. 인미공을 기념하는 것이 아니라 그것으로부터 우리를 구하는 일이 적절한 애도의 방식이라고 생각했다.

인미공은 한국 현대 미술의 역사에서 공간적 실천에 관한 대표적인 상징이다. 그러나 그것의 실천이 어떠한 것이었나에 대해서는 거의 논의된 바 없다. 이 논의의 부재는 공간을 비롯해 미술이 작동하는 긴밀한 체계와 복잡함에 대한 몰이해에 우리를 남겨둔다. 이로부터 우리는 다음과 같은 질문을 한다. 미술-공간은 무엇을 원하고 또 무엇을 하는가? 우리는 미술-공간이 단지 전시와 프로그램이 이루어지는 물질적 토대가 아니라, 무언가 다른 것이 산출되는 구조적 역학이 작동하는 시스템으로서, 하나의 행위자로서 그 의미를 재고해야 한다. 이것은 기획의 말이 아니라 관찰과 경험을 종합해 해석의 행위를 필요로 하는 일이고, 그 일은 사실 매우 어렵고 지난한 것이다.

이와 같은 문제의식을 기반으로 하여, 필자들을 선정해 곧장 원고를 청탁하기보다는, 이 논의가 부풀어 오를 수 있는 과정적인 절차를 설계하기로 했다. 해석을 요하는 작업은 심포지엄을 통해, 공간과 공간 실천의 복잡하고 다양한 맥락들을 드러내 보는 일은 라운드 테이블을 통해, 현재를 기반으로 미술의 부재하는 자리를 상상하는 도전적인 일은 글쓰기 워크숍을 통해 진행되는 것이 출판 기획의 요체다. 이 논의는 아마도 우리 모두에 얽힌 공동의 상황에 관한 것일 테다.

기억하는 방

기억사물 뮤지엄

용도를 알 수 없는 쇠조각, 유리 조각, 플라스틱 조각, 나무 조각으로 시작하여,
 문손잡이와 푸른 암막 커튼, 화분, 손수건, 실뭉치, 바늘,
 밑단이 헤진 코트, 벨트, 플랫슈즈, 옷핀, 어디선가 떨어져 나온 단추,
 머플러, 반자동 우산, 차 키, 레고 모형 키링.
 머그잔, 가는 다리의 와인잔, 나이프와 포크, 이 빠진 그릇,
 판 초콜릿, 복숭아 통조림, 민트사탕, 칫솔, 샤워기 헤드,
 바닐라꽃이 그려진 삼푸 통... 이어서 볼 피어싱, 머리핀, 헤어밴드,
 각진 안경, 이제는 사용하지 않는 주화, 지폐, 명함들, 노트북, 손목시계,
 필름 카메라, 물 자국 남은 책상, 스탠드 조명, 만년필, 반쯤 녹은 향초,
 구겨진 복권, 이력서, 강아지 사진, 포스트잇, 여행지의 그림엽서,
 편지, 모서리 닳은 일기장, 코팅된 네잎클로버, 한국어 사전, 미스터리 소설집,
 시집, 산문집. 손때 묻은 악보, 드럼 스틱, 영화 OST LP, 인체 모형,
 광목천, 12인치 피규어, 2미터 높이의 장식 거울,
 그리고 그 옆의 작은 토르소 하나...

이곳에는 생명 활동이 끝나기 직전, 생각에 푹 불거져 나온 최후의 사물들이 모인다. 정식 명칭은 '기억사물 뮤지엄'이며 동시대 가장 사랑받는 미술관이자 박물관이다. 나는 내가 맡은 지역의 기억사물을 등록하고 분류하는 일을 한다. 기억사물은 신청자의 뇌에 이식된 칩으로부터 몇 단계의 절차를 거쳐 뮤지엄 서버로 넘어온다. 그러므로 출근 전날 몇 명의 사망자가 생전에 기억사물 업로드를 신청했는지에 따라 매일의 업무량이 달라진다. 오늘은 총 47개의 기억사물 데이터를 작업했다. 평균에 비해 조금 적은 양이다. 나는 일이 빨리 끝나는 날이면 '최초의 방'으로 향한다. 최초의 방은 기억사물 실험이 처음 이루어지던 시기의 데이터가 저장된 공간이다. 지금으로서는 상상할 수 없는 형질의 사물들이 가득한데, 해상도가 최신 기술력에 비해 떨어져 시간이 날 때마다 업스케일링 작업을 겸하고 있다. 오늘의 새로운 발견은 시집 면지에 적힌 작가의 친필 서명이다.

흘러드는 방

어느 날 A 앞으로 투명한 방이 하나 흘러왔다. 오후 네 시 반경, 집 앞 공원에서였다. A는 벤치에 기대어 앉아 햇볕을 쬐며 졸고 있었다. 방은 여섯 개의 정사각형 면으로 이루어진 입방체였다. 모서리 한 변의 길이는 A의 한 뼘쯤, 그러니까 18cm 정도 됐을 것이다. 모든 벽면에는 제각기 다른 모양의 문이 하나씩 나 있었다. 얇고 투명한 벽이 일렁일 때마다 셀로판으로 만든 상자나 네모난 비눗방울처럼 보이기도 했다. A는 손등으로 여러 번 눈꺼풀을 비벼댔다. 초점이 맞춰질 때면 어김없이 방도 제 모양을 되찾았다. A를 제외하면 주위의 누구도 방을 신경 쓰지 않았다. A는 꿈이라도 꾸듯 방에 골몰했다. 가장 먼저 떠오른 것은 어릴 적 읽은 마술 서적이었다. A의 한 뼘이 지금보다 5cm는 작았을 무렵, 동네 헌책방에서 즐겨 보던 책이었다. 정확한 제목은 기억나지 않지만 마음에 드는 부분을 반복해서 본 탓에 몇몇 페이지에 대한 기억이 유난히 선명했다. 마술의 역사를 다룬 꽤 진지한 책이었고, 고대 이집트에 마술의 기원을 두고 있었다. 첫 장은 이집트 사제들이 신의 뜻을 전달하는 종교의식 또는 주술로서 마술을 펼쳤다는 내용이었다. 마술의 신 '헤카'의 목상 이미지도 함께 실려 있었다. 저자는 "고대 마술이 현실의 틈새를 벌려 사람들에게 환상을 선사했으며, 그런 점에서 현대의 무대 예술과도 이어진다."라는 식의 의견을 덧붙였다. 당시에는 이해가 잘 가지 않던 문장을 A는 이십여 년이 지난 이제야 어렵פות이 실감했다. 어쩌면 A는 고대의 마술과 같은 것을 보고 있는 것인지도 몰랐다. 방은 여전히 공중에서 나풀거리고 있었다. 배경의 공원에는 고양이 두 마리, 비둘기 다섯 마리, 참새 한 마리와 사람 셋이 보였다. 노랗던 햇빛이 주황으로 넘어가고 있었다. A는 다시 마술 책을 떠올렸다. 책은 고대로부터 한참을 뛰어넘은 20세기의 마술 이야기까지 담고 있었다. 어린 A는 그중에서도 마술사 '해리 후디니'에게 사로잡혔다. 후디니는 수갑이나 족쇄 같은 도구로 몸을 구속하고, 밀폐된 공간에서 아슬아슬하게 도망쳐 나오는 탈출의 대가였다. 또 하나 특이한 점은 그가 죽은 자와의 교신을 주장하는 심령술을 강하게 비판했다는 것이다. 후디니는 본인이 죽은 뒤 영혼의 세계에서 소통할 수 있다면, 아내 베스 혼자만 알아들을 수 있는 암호를 영매에게 전달하겠다는 유언을 남겼다. 베스는 남편의 사후 십 년간 매해 교신을 시도했지만 결국 한 번도 성공하지 못했다. 책에는 거꾸로 매달린 후디니가 물이 가득한 투명 수조에 하강하는 장면이 삽입되어 있었다. 그 사진을 보고 나서 A는 종종 물로 만들어진 방에 갇히는 악몽을 꾸기도 했다. 불현듯 갑갑함을 느낀 A는 잠시 고개를 뒤로 젖혔다. 시야에 걸린 공원 시계는 다섯 시를 넘기고 있었다. A의 시선이 원래 자리로 돌아왔을 때 방은 사라진 뒤였다. 가벼운 아쉬움을 느끼며 A는 몸을 일으켰다. A가 떠난 자리에는 곧바로 참새 한 마리가 찾아왔는데, 참새 역시 한참 동안 허공을 바라보더니 어디론가 이끌리듯 날아가 버렸다.

문화예술 정책과 미술 - 공간의 역량

이단지 수석 디렉터, 티나킵 갤러리
이윤희 시각다원예술팀 전담심의관, 한국문화예술위원회
정시우 큐레이터, 전 난지미술창작스튜디오

일시: 2025년 5월 24일
 장소: 인사미술공간

이한별 오늘 라운드테이블은 문화예술 정책과 미술을 주제로 삼습니다. 문화예술 정책이나 제도의 이념 등이 어떻게 미술-공간의 열망을 만들고, 추동하고, 돕고, 좌절시키거나 파괴하는지 이야기해보려고 합니다. 미술-공간이라는 것이 정책 제도와 어떻게 관계성을 형성해야 하는지에 대해서 논의하는 건데요. 핵심적으로는 정책과 미술-공간 간의 역학 관계라고 할 수 있을 것 같아요. 관객이나 작가들은 미술-공간과 관계를 맺으면서 활동하고, 특히 인사미술공간(이하 인미공) 같은 경우에는 상급 제도나 기관들과 관계를 맺습니다. 상급 기관은 또 다른 기관이나 제도들과 관계 맺으면서 일을 하고요. 사실 미술 활동이란 건 단순히 작품을 만들고 전시장에서 그것을 보는 것을 넘어 굉장히 복잡한 역학 관계 안에서 이루어지고 있습니다만 이 구조는 잘 드러나지도 않고 논의되지도 않습니다. 이 경험의 분리가 저는 미술-공간이란 것을 이해하기에 꽤 큰 난점이라고 생각했어요. 그래서 이번 자리를 통해서 이 역학을 함께 헤아려보는 것이 큰 목적이라고 할 수 있습니다. 오늘은 이단지, 정시우, 이윤희 선생님을 모셨는데요. 각자 소개를 부탁드립니다.

이단지 안녕하세요. 저는 2012년 4월 아르코미술관에 입사해 2015년 12월까지 인미공의 운영과 전시·프로그램을 맡았습니다. 이전에는 (주)쌈지와 함께 일하면서 당시 대표적인

대안공간이었던 쌈지스페이스를 가까이에서 경험하기도 했고, 아르코미술관 이후에는 기업이 설립한 플랫폼엘 컨템포러리 아트센터에서에서 개관팀을 맡았습니다. 이어서 비영리 사설재단인 캔 파운데이션의 총괄운영을, 국립현대미술관에서는 학예연구직으로 재직했습니다. 현재는 뉴욕에 기반을 둔 티나킵 갤러리에서 일하고 있습니다.

예술 정책에는 늘 관심이 있었지만 직접 발언할 기회는 많지 않았습니니다. 오늘은 제가 현장에서 겪어온 경험을 같이 나눌 수 있기를 바랍니다.

정시우 저는 2014년에 큐레이터 워크숍 프로그램을 통해서 인미공과 처음 연을 맺었습니다. 2015년에는 인미공에서 인턴을 했었고, 2017년에는 인미공을 활용하는 한국문화예술위원회(이하 예술위) 프로그램에 참여했었어요. 2018년에 제가 기획한 《폴리곤 플래시》라는 전시를 여기 인미공에서 발표를 했었고요. 2019년부터 서울시립미술관에서 운영하는 난지미술창작스튜디오(이하 난지)를 담당하면서 작가 지원 프로그램을 운영했습니다. 오늘 이 자리에는 인미공이라는 플랫폼과는 다른 종류의 지원 제도로서의 레지던시를 운영했던 입장에서 오게 된 것 같습니다.

이윤희 저는 지금 한국문화예술위원회에서 시각전담심의관으로 활동하고 있습니다. 2006년도에 인미공이 원서동으로 이전을 했어요.

그때 고사를 지냈던 기억이 나는데요, 제가 그때 인미공을 담당했었습니다. 인미공이 이전한 후 여러 가지 사업들을 행정적으로 지원하는 역할을 했었습니다.

이한별 정리해 보자면 이윤희 선생님은 사업을 만드는 사람, 그리고 정시우 선생님과 이단지 선생님은 우리가 방문하고 경험하는 미술-공간을 운영하고 프로그램을 기획하는 사람이라고 할 수 있겠네요. 공간을 매개하는 사람들, 사업을 만드는 사람과 프로그램을 만드는 사람의 역할 차이에 대해 염두에 두면서 오늘 대화를 들으셔도 좋겠습니다. 문화예술 정책이라고 하기는 했지만, 사실 이건 너무 광범위한 범주입니다. 그래서 오늘 대화는 문화예술 정책과 미술-공간이라는 주제 아래 인미공과 예술위의 사례만을 집중적으로 다뤄볼 생각입니다.

우선 궁금한 건, 사업을 만드는 사람의 경우 그 위치가 맺고 있는 관계항이 어떻게 형성되어 있고 관계성은 어떤가 하는 것입니다. 프로그램을 만드는 사람의 경우도 마찬가지구요.

이윤희 제가 먼저 말씀드릴게요. 우선 말씀드리고 싶은 건 제가 예술위를 대표하지는 않고요. 그리고 같이 활동했던 직원들을 대표하지도 않습니다. 이걸 철저하게 저의 개인적인 생각이라고 봐주시면 좋을 것 같고요.

예술위에는 여러 사업 포트폴리오가 있어요. 예를 들어서 전통적인 재정 지원 사업, 즉 개인 작가 지원, 신진 작가 예술 지원 이런 지원 사업들이 있고요. 그리고 미술회관, 마로니에미술관, 이런 여러 가지 이름으로 불리다가 아르코미술관이라는 이름으로 현재까지 운영되고 있는 제도적으로 굉장히 큰 인프라를 가지고 있는 공간이 있었고요. 그리고 국제적으로는 베니스비엔날레 한국관 운영 같은 국책 파트에서 이루어지고 있는 이런 사업들이 있었어요. 인미공 같은 경우에는 굉장히 특이한 케이스였어요. 지금은 아르코미술관에서 운영을 하고 있지만, 그때 당시에는 미술관과도 운영이 아예 분리되어

있었어요. 독립군 같은 느낌의 공간이었죠. 이런 공간을 어떻게 관에서 운영할 수 있을까 하는 생각이 들 정도로요. 미술관과도 거리가 있었고, 지원 사업도 아닌 그런 위치에 있었던 거죠. 그때 당시에는 기관에서 쉽게 볼 수 없는 실험적인 다양한 프로젝트를 많이 시도했었어요. 갑자기 출판과 아카이빙을 하고 작가 포트폴리오 구축을 하거나.

2005년도에 저희 기관이 진흥원에서 위원회로 바뀌었어요. 원장이 있고 그 사람이 모든 걸 결정하는게 아니라 위원회 체제로, 그러니까 리더십이 바뀌는 부분이 있었어요. 그때 당시 초대 시각예술분야 위원으로 오셨던 분이 김정현 위원이었어요. 그리고 문학, 연극 등 각 분야별로 현장의 목소리를 정책적으로 반영할 수 있는 분위기도 있었어요. 인미공은 사실 저희도 설명하기 힘든 그런 대상이었죠. 왜 이런 사업을 해야 하지? 이런 공간? 이런 프로젝트? 이게 한국 미술계에서 왜 필요가 있어? 이런 질문들에 담당자도 쉽게 대답할 수 없었어요. 그렇긴 하지만 이런 실험적인 것도 해볼만한 것 아닌가 그런 생각이 강했던 것 같아요. 그리고 덧붙여서 말씀드리면, 당시에는 이 공간이 단순히 전시 공간이 아니다, 거기서 탈피하자 이런 얘기들이 있었어요. 오늘 토론을 준비하면서 20년 전 옛날 자료들을 찾아봤는데, 전시 공간에서 탈피한, 그리고 신진 작가를 발굴하고 육성하는 종합적인 지원센터로 방향을 잡겠다 이런 의도들이 있더라고요. 이런 전체적인 방향 아래 세부적인 프로그램들을 기획자분들께서 만들지 않았나 합니다.

이한별 예술위가 인미공과 관계 맺는 관계성은 '지원'이라는 건데요, 그러면 그 지원을 하기 위해서 예술위가 협상을 해야 하는 다른 주체는 어디인가요?

이윤희 대체로는 문화체육관광부, 그리고 기획재정부라는 재정 당국이 있고요. 그리고 사업들을 평가하고 외부의 시선으로 지적하는 국회도 있고요. 감사원에서 감사도 받고요.

사업별로 다양한 ‘평가’라는 걸 받습니다. 최근 들어 평가라는 게 강화되기도 했어요. 인미공이 예술위 혹은 시각예술분야에서 어떤 포지션을 차지하고 있고, 이게 미술계, 예술계에서 어떤 의미가 있으니 재원과 인력이 필요하다는 걸 설득하는 입장이라고 보시면 됩니다.

이한별 예술위도 중간자의 위치를 가지고 있는 것이군요. 인미공의 경우는 어땠나요?

이단지 이윤희 선생님 말씀과 같이, 아르코미술관, 즉 한국문화예술위원회의 구조는 조금 특이합니다. 국가로부터 공적 기금을 지원받지만, 그 기금을 실제로 운용하는 것은 현장의 전문가들이라는 점에서 일종의 민관 거버넌스 구조를 이루고 있지요. 재정적 기반은 국가에서 마련되지만, 예술의 방향과 내용은 현장의 자율성과 판단에 맡겨지는 방식입니다. 인미공 역시 같은 구조 안에 있었어요. 내부적으로는 아르코미술관과 마찬가지로 기금 사용에 대한 연간 성과 보고를 매년 진행했지만, 그건 어디까지나 행정적 절차였습니다. 실제로 관객의 입장에서는 ‘공공기금으로 운영된다’라는 사실을 체감하기는 어려웠을 겁니다. 그들에게 인미공은 단지 새로운 전시와 프로그램이 열리는 하나의 미술 공간이었으니까요. 생각해 보면, 우리가 1990년대 후반부터 이야기해 온 ‘대안공간’이라는 개념 속에는 풀, 사루비아다방, 쌈지스페이스처럼 비영리적이고 비제도적인 실험의 성격이 전제되어 있었죠. 저 역시 2005년부터 2007년까지 쌈지스페이스에서 일했는데, 당시의 대안공간들은 모두 사립의 형태로, 제도 바깥에서 새로운 실험을 시도하고 있었습니니다. 아이러니하게도 인미공은 공공기관 산하에서 운영되었음에도 불구하고, 그 안에서 매우 실험적이고 젊은 작가 중심의 프로그램이 이루어졌어요. 제도적 틀 안에 있으면서도 현장의 자율성이 작동할 수 있었던, 그 ‘중간 지점’이 인미공의 가장 큰 특수성이 아니었나 생각합니다.

이한별 잠깐만 갈무리를 해보자면, 앞서 말씀드린 것처럼 오늘 토론은 미술에서 공간이란 무엇인가 하는 문제를 다루는데요, 여기서 행간에 매우 중요하게 숨어 있는 주체가 바로 국가입니다. 국가가 어떻게 미술에 영향을 가지는지, 이게 어쩌면 오늘의 중요한 질문 같습니다. 그러려면 미술 활동을 구성하고 지탱하는 구조를 봐야 하고, 또 그 구조에 얽혀 있는 관계자들이 어떻게 관계성을 형성하고 있는지도 봐야 하죠. 그 관계성이란 긴장일 수도 있고, 협력일 수도 있고요. 이런 것들이 선명해져야만 미술에서 미술-공간이 어떤 실체인지가 파악된다고 생각하거든요. 때문에 그 구조와 관계성에 대해서 이야기하는 게 오늘 토론의 중요한 지점이 될 것 같습니다.

본격적으로 토론을 진행해 보겠습니다. 지금 우리가 경험하고 있는 제도적인 상황, 예술 정책이라고 하는 것이 형성된 시기가 1990년대 말이라고 할 수 있을 텐데요, 간단하게나마 예술 정책의 기원과 역사에 대해서 살펴보면 좋을 것 같아요. 우선 예술위가 예술에 대한 ‘지원’ 개념을 어떻게 만들게 됐는지, 어떤 관점에서 예술 정책을 설계하게 하게 됐는지 이런 이야기로 시작해 보면 좋을 것 같아요.

이윤희 제가 정책 연구하는 사람은 아니지만, 제 나름대로 설명 드려보겠습니다. 사실 예술위 자체는 문화예술진흥법이 만들어지면서 문화예술진흥기금이라고 하는 기금과 함께 운영되는 곳이었어요. 그 기금으로 어떤 사업들을 해야 하고 어떤 용도로 써야 하는지는 문화예술진흥법이라고 하는 것에 다 나와 있긴 합니다. 지역문화예술, 국제교육, 남북 교류 이런 사업들을 지원하고 진흥한다고 하는 게 기관의 설립 목적이라고 볼 수 있는 거고요.

저희 위원회 사업들을 찬찬히 보면 구체적으로는 다 재정 지원 사업이에요. 그래서 공정성이 중요해요. 공모를 통해서 심의하고, 선정하고, 지원금을 지급하고, 예술가분들은 그걸 가지고 사업을 하시고, 시기적으로 보면, 1980년대에 문예회관이라고 하는 극장,

미술회관이라고 하는 미술관이 생기기 시작합니다. 그것과 함께 예술위에서 지역문화예술회관이라고 하는 기관들에게도 지원을 하게 돼요. 그래서 1980-1990년대에 기초 지자체 또는 광역에 문화예술회관들이 정말 많이 생기기 시작합니다. 인프라적으로는 그런 지원을 하고 나서 문화예술교육진흥원이라는 곳을 만들어요. 인력이나 이런 쪽을 지원하게 되는 곳이지요. 그 다음에 예술경영지원센터처럼 유통까지 지원하는 게 생기고, 그리고 나서 복지 관련한 예술인복지재단이 생겼죠. 보편적 복지까지는 못 갔지만 그래도 예술가들에 대한 복지 개념의 지원이 이렇게 전체적으로 짜여 있고, 그 모든 것들을 총괄하고 운영하는 건 정부 단위에서 문화체육관광부가 하고 있는 거고요. 예술위에서는 여러 가지 역할 중 예술가들의 창작 지원에 방점을 찍어서 현재까지 이어져 오고 있고요.

이한별 지원과 진흥이 정책의 기본적인 개념이었다고 하셨는데, 이게 어떤 의미인지 좀 더 설명해주시 수 있을까요?

이윤희 예술이 아닌 다른 분야는 다른 정책적인 수단도 꽤 있어요. 규제를 한다거나, 인허가를 한다거나, 승인을 하거나. 그런데 문화, 예술 분야는 규제를 할 수 없잖아요. 진흥을 하기 위해서는 대체적으로 재정적인 지원 사업들이 많이 있습니다. 그리고 말씀드린 공간에 대한 사업, 인력 지원에 대한 사업, 기능별로 교육, 국제 이런 식으로 사업들이 생기고 전문화되면서 기관들이 만들어지고 있다고 볼 수 있을 것 같습니다.

이한별 예술위에서는 문화, 미술, 음악 등 다양한 분과를 나눠서 지원하잖아요. 1990년대 말에 예술위의 지원 사업이 문학의 경우 작가 직접 지원이었지만 미술의 경우 공간을 지원했다는 점이 흥미로운 사실 중 하나입니다. 이단지 선생님이 말씀해주신 1990년대 말 대안공간들이 생겨나는 현장의 분위기나 상황과 긴밀히 얽혀 있는, 그러니까 현장의 요구가 반영된 사업적인

방향성이라고 추측해볼 수 있을 것 같아요. 제가 지난주에 있었던 심포지엄을 준비하면서 1998년에 나온 『포럼 A』의 창간호를 봤었는데요, 거기에 아주 작게 ‘동아갤러리 폐지에 대한 문제의식’이란 제목으로 ‘공간의 위기’라는 꼭지가 있었어요. 한국에 미술-공간이라고 하는 게 정말 손에 꼽게 있는데 그마저도 대관이 아니라 ‘기획’을 하는 공간이 사라진다는 것에 큰 문제의식을 말하더라고요. 제가 거기서 읽을 수 있었던 건, 미술이 단지 작품을 보여주는 일이 아니라 작품을 보여주는 일에 대한 ‘기획’의 필요성을 인식하고 있다는 것이었죠. 지금처럼 큐레토리얼 담론이 일반적이지 않을 때이니 생산 장소로서의 공간이 개념화되어 있지는 않은 것 같지만, 공간의 의미나 필요성에 대해서는 암묵적으로 인지되고 있는 분위기가 있지 않았나 생각했었습니다. 이윤희 선생님, 미술 지원 정책이 작품 제작이 아니라 공간을 지원한다는 것에 대해서 어떤 생각을 가지고 계신가요?

이윤희 당사가 IMF 시절이었죠. 1998년도. IMF 시절을 겪으면서 예술가들이 다 힘들다는 게 전체적인 분위기였고요. 문학은 작가들에게 말 그대로 돈을 나눠줬어요. 예를 들어서 10억의 예산이 있으면 그 10억을 작가 100명한테 100만 원씩 주거나 이런 식으로 사업을 했었거든요. 그런데 이상하게 미술 관계자들은 그게 싫다는 거예요. 그렇게 지원하지 말아달라. 우리는 공간이 필요하다. 그래서 인미공이라고 하는 게 2000년도에 인사동에 만들어진 거고요. 처음에는 공모를 통해서 공간 사용을 지원하는 사업을 했던 것 같고요. 미술계에서 원하는 지원이라는 게 공간이었던 거고, 그 요구를 정책 쪽에서 충분히 반영해서 그런 사업이 만들어진 거라고 보시면 좋을 것 같아요.

지금도 예술위에서는 공간에 대한 지원 사업이 굉장히 중요한 사업이라고 보고 있거든요. 작가 또는 기획자 한 분 한 분 지원하는 것도 중요하긴 하지만, 어쨌든 공간을 지원하게 되면 작가나 기획자들이 새로운 뭔가를 발견하거나

시도하거나 하는 플랫폼의 역할을 할 수도 있었죠. 그런 것들이 공간에서 이루어지고 있었고요. 그제 한두 명에게 지원금을 주는 것보다 특별한 사회적 의미 또는 예술적 의미가 있었다고 보았기 때문에 그런 식의 지원을 운영하지 않았나 해요. 지금도 역시 그 생각이 크게 변하지는 않았어요.

이한별 기록을 찾아보면 예술위가 미술-공간을 지원하기 시작한 첫 해에 5개의 대안공간을 지원했다는 기사가 있어요. 인미공이 포함돼 있고 대안공간 풀, 섬이라는 곳도 있었고. 섬이라고 들어 보셨나요? 저는 이번에 처음 알게됐어요. 그 밖에 루프, 쌈지가 있었고요. 자, 그러면 여기서 흥미로운 현상들이 생기기 시작하는 것 같아요. 성장하고 진흥하라고 미술-공간을 지원했을 때, 그 지원을 받는 공간은 무엇을 할까요? 인미공의 사례에서 보면, 처음에는 대관 공간으로 시작했다는 두 분의 말씀처럼 그 시작은 일반적이고 상식적으로 이해되는 지원의 개념을 명확하게 수행했던 것 같아요. 작가들이 전시를 할 수 있는 여건을 지원해주는. 그런데 2005년부터 걸로 보기에선 작가를 지원하는 것과는 크게 관련 없어 보이는 큐레토리얼이 시작됐단 말이죠.

이단지 그때쯤 저는 (주)쌈지와 일하고 있었습니다. 오늘은 좀 더 솔직하게 이야기하겠습니다(웃음). 당시 인미공을 보면서 저는 다소 폐쇄적이라는 인상을 받았어요. 인사동에 있을 때 인미공은 작가들의 대관 개인전이 중심이었고, 누구나 접근할 수 있는 열린 공간에 가까웠거든요. 그런데 2005년 원서동으로 이전하면서 분위기가 달라졌습니다. 이전까지는 공모를 통해 전시를 선정했지만, 김희진 선생님이나 백지숙 선생님이 기획하던 시기에는 주제나 연구 중심의 프로젝트가 많아졌어요. 개인전 중심의 운영에서 한 걸음 벗어난 셈이죠. 밖에서 보기에 도 그 변화가 분명하게 느껴졌습니다. 나중에 제가 인미공에서 일할 때 김희진 선생님을 초대해 당시 이야기를 들었는데, 선생님이 ‘긴급함’이라는 표현을 쓰셨던 게 아직도 기억에 남아요. 쌈지나

루프 같은 다른 대안공간들이 개인전을 꾸준히 이어가던 시절에, 인미공은 ‘지금 우리가 다뤄야 할 더 긴급한 일이 무엇일까’를 고민했던 것 같아요. 동두천 같은 사회적 이슈, 발간물과 연구소의 부재, 아카이브의 필요성, 미디어 유통, 해외 네트워크를 통한 협업 등—그런 과제들을 누군가는 해야 한다고 생각하셨던 거죠. 그래서 젊은 작가들의 포트폴리오를 모아 공개 아카이브를 만들고, 미디어 자료를 열람할 수 있게 하는 등 당시로서는 새로운 형태의 ‘지원 개념’을 실험했습니다. 그때는 그런 방식으로 운영되는 공간이 거의 없었기 때문에, 인미공의 시도는 분명 독자적이었습니다.

이윤희 이단지 선생님 말씀에 조금 덧붙여서 말씀드리고 싶은데, 저도 2005년부터 2007년까지였나? 한 3년 동안 인미공을 담당했었어요. 2006년도가 지나면서 저런 말을 많이 들었어요. 인미공이 너무 그들끼리 생소한 프로그램들을 한다고. 공공기관이고 예산이 많다 보니까 저런 것까지 할 수 있는 거 아니야? 이런 이야기도 들었고요. 그런데 예술위에서 하는 지원 사업들은 공정해야 하잖아요. 공모, 심사를 거쳐서 지원하고. 누구나 납득할 수 있을 정도로 절차적으로나 문제 없이 공정해야 하는 거예요. 지원 사업의 목적이나 방향도 중요하지만, 그 과정이 너무 중요해요. 그런데 인미공은 사실 그 지점에서 항상 비껴갈 수 있었던 부분이었던 것 같아요. 인미공은 큐레이터나 기획자 선생님들이 계셨고, 그분들이 프로그램을 굉장히 자유롭게 설정할 수 있는 분위기였고. 그게 가능했던 것은 여타 다른 공간이 있었기 때문에 가능했다고 생각이 들거든요. 쌈지나 루프나 그때 당시 여러 공간이 있었고 대체적으로 그 공간은 젊은 작가들에게 전시 공간을 제공하면서 지원하는 역할을 할 수 있었어요. 인미공은 달라야 한다. 당시의 저희도 프로그램 만드시는 기획자 선생님도 다 그런 고민을 많이 했던 것 같아요. 어떻게 차별화할 것인가. 단순히 전시 공간을 지원하는 게 아니라 다른 무언가를 해야 하는 거 아닌가? 그런 공간을 시도하고 실험해보자!라고

했던 게 인미공이었고. 그래서 폐쇄적이었다거나 하는 그런 비판 또는 비난은 그때 당시에는 감수할 수 있던 것 아니었나 싶습니다.

이단지 제가 ‘폐쇄적이었다’고 말씀드려서 오해가 생길까봐요(웃음). 당시 인미공에서는 이플릭스의 안톤 비도클을 초대하거나, 은 복의 개인전을 열기도 했습니다. 그러니까 ‘이게 미술이지’라고 생각해 오던 익숙한 틀에서 벗어나, 미술을 둘러싼 새로운 네트워크와 프로젝트를 계속 소개했던 거죠. 그 과정에서 ‘이런 방식의 전시나 플랫폼도 가능하구나’, ‘이런 구조가 작동할 수 있구나’, ‘아카이브라는 개념이 이렇게 구현될 수 있구나’ 하는 인식이 확장되었다고 생각합니다. 그런 점에서 보면 인미공이 다소 폐쇄적으로 보였던 건 사실이에요. 하지만 내부에서 그 실험의 필요성과 방향성에 대한 확신은 매우 강했을 겁니다. 저는 그 시기의 인미공이 가졌던 힘이 바로 거기 있었다고 생각해요. 내부 큐레이터들의 확신과 명확한 디렉터십이 있었기 때문에, 외부에서 보기에 다소 배타적으로 보였더라도 결과적으로는 다른 공간들과 뚜렷하게 구분되는 정체성을 만들어낼 수 있었던 거죠.

이한별 정시우 선생님은 의견이 어떠세요? 특정한 정책 방향 안에서 지원과 진흥을 위해 만들어진 기관이 거기에서 어긋나고 반하는 것처럼 보이지만 나름의 실험을 하는 것에 대해서요.

정시우 김홍희 선생님이 서울시립미술관 관장으로 계실 때, 인터뷰에서 ‘레지던시가 일종의 대안공간으로서 기능을 할 수 있다. 미술관 안에 대안공간으로서 기능하는 곳으로서 난지를 운영하겠다.’라고 하셨어요. 난지가 2006년에 개관했고, 처음에는 작가분들에게 작업실을 지원하다가 김홍희 관장님의 정책을 통해서 실질적으로 많은 것들을 복합적으로 지원하는 형태로 바뀌었거든요. 물론 레지던시라는 공간 특성상 인미공의 폐쇄성과 비슷한 정도의 폐쇄성을 가지죠. 하지만 그 안에서는 선정된

작가분들을 대상으로 공간도 지원하고, 글쓰기 워크숍이나 전시 등 여러 형태로 복합적으로 지원을 했었죠. 예술위가 공간을 지원한다는 기조가 있었다면 서울시에는 제가 들어갔을 당시에 ‘보편적 지원’이라는 기조가 있었어요. 그러다 보니 인미공과는 다르게 프로그래머로서 뭔가를 기획하기 어려운 처지였던 것 같습니다.

이한별 이윤희 선생님께서 예산은 ‘공정함’이 제일 중요하다고 하셨습니다. 그런데 공정함이란 뭘까요? 사업적인 차원에서의 공정함과 공간 운영 차원에서의 공정함은 그 개념도 기준도 다르지 않을까 생각이 들거든요. 둘의 비교가 이루어지면 좋을 것 같은데요.

이단지 미술, 특히 우리가 하고 있는 현대미술의 작업을 행정적인 ‘공정함’이라는 구조 안에서 풀어나가려면, 일종의 조율이 필요하다고 생각해요. 행정이 요구하는 관료적 체계와 현장이 필요로 하는 유연함 사이에는 언제나 간극이 존재하니까요. 미술-공간이 공공성을 갖는다는 것은 결국 좋은 프로그램을 통해 그것을 증명하는 일이라고 봅니다. 인미공은 생산자와 관객이 그렇게 분리된 곳이 아니었어요. 관객이 곧 생산자인 공간이었죠. 작가들이 궁금해하는 동료 작가를 초대해 이야기를 나누거나, 강연을 열거나, 새로운 작업을 소개하면서 서로 자극을 주고받는 프로그램을 기획했습니다. 이런 점에서 현장에서 의미 있는 기획과 행정적으로 설명 가능한 기획은 다를 수밖에 없어요. 인미공에서 일할 때 제 고민은 늘 ‘현장의 사람들과 어떻게 만나고, 그 반응에 어떻게 응답할 것인가’였어요. 동시에 공적 기금을 사용하는 기관의 일원으로서 행정적 조건과 책임도 알고 있었기에, 그 틀 안에서 새로운 시도를 만들어내는 방식으로 조율해 나가는 것이 중요했다고 생각합니다.

정시우 난지는 서울시 산하의 공간이다 보니 서울시 의회에서 서울시 의원들이 질의응답 같은 걸 하죠. 시기가 되면 이런저런 자료를 정리한 엑셀을

요청하면 야근하면서 만들고… 결국 질문받는 건 공정함을 위한 것이 있냐는 것이었죠. 공정함이라는 것을 기준으로 계속 예술을 다루다 보니까, 어떤 말까지 들어 봤냐면 한 시의원께서 왜 미술관은 전시를 하는 데 작가를 공모로 뽑지 않는가 질문한 적 있었어요. 그분이 현대미술에 대해 잘 몰라서 그런 질문을 하셨겠지만, 그 말을 듣고 처음엔 좀 정신이 아득했어요. 미술이라는 것이 그 지점까지 가면 과연 큐레이터는 왜 필요한가. 그런 지점을 고민했던 기억이 납니다.

이윤희 공정함에 대해서 덧붙여서 말씀드리고 싶은 게 있어요. 제 기억에, 인미공이 아무튼 여러 가지 문제가 있어서 저희가 문화체육관광부로부터 감사를 받은 적이 있어요. 그때 그 감사관의 질문도 서울시 의회 의원이 했다는 질문과 정확히 일치합니다. 도대체 이 작가들은 누가 선정하는 거냐, 이 기획자는, 이 비평가는 누가 선정하는 거냐, 이 편집위원은 누가 선정하는 거냐, 왜 이 사람들이어야 하나. 이런 질문을 그때도 많이 받았는데, 그때 저희 직원들은 당연히 그건 디렉터의 몫이고 큐레이터의 몫이다. 그 책임과 권한이 있기 때문에 그 역할을 하는 것이라고 말씀을 드렸고, 그럼 공정하지 않은 거 아니냐고 하더라고요. 그래서 공정하지 않다고 얘기했습니다(웃음). 거기서의 공정함은 저는 다른 거라고 생각하거든요. 전시를 할 때 기획자가 전시 작가를 선정하고 그런 건 당연히 기획자의 몫인 거죠. 그때 큐레이터들의 권한이나 책임에 대해서 사회적으로 조금 논의가 있었던 것 같아요.

이한별 조직도 안에서 하위에 있는, 하위에 있지만 사실은 생산자나 관객들과 직접적으로 연결된 미술-공간이 국가의 압력 혹은 요구에 대한 방과제 역할이나 혹은 그것을 변형하거나 전환하는 작업을 하지 않았을 때 생기는 장면에 대해 잠깐 상상해보고 있었습니다. 그 압력이 바로 생산자에게 행사된다고 생각했을 때 저는 조금 섬뜩하거든요. 미술-공간이라는 건 공정함의 요구 안에서 불공정함을 어떻게 다시 공정성으로

다룰 수 있을 것인가 하는 딜레마에 연루될 수밖에 없는 것 같고요.

이단지 그런데 그건 한쪽 방향으로만 작동하는 건 아니라고 생각해요. 제가 일하기 전부터 이어져 오던 ‘전문가 성장 프로그램’이라는 사업이 있었는데, 저는 그 공문서에서 ‘성장’이라는 단어를 빼는 데만 3년이 걸렸던 것 같아요. ‘누가 누구를 성장시키는가? 왜 이미 작업하고 있는 사람을 인큐베이팅해야 하지?’ 이런 질문이 계속 들었거든요(웃음). 그런데 만족도 조사를 하면, ‘이 프로그램을 통해 무엇을 기대하십니까?’라는 질문에 대한 작가들의 답변이 오히려 더 섬뜩할 때도 있었습니다. 참여했던 작가들 중에도 꽤나 높은 비율이, 여기 와서 뭘 받으면 하고 있는 작업이 해결될거라 생각한다고 느꼈거든요. 제가 목적했던 것은 나누는 것이었는데, 어떤 수동적인(?) 수혜를 받을 수 있는 프로그램이라는 인식이, ‘아, 작가들도 제도의 언어에 길들여지고 있구나’ 하는 생각이 들었습니다. 결국 미술-공간의 문제는 국가나 기관만의 문제가 아니라, 그 제도를 함께 구성하는 예술가 역시 자신의 위치를 어떻게 자각하느냐의 문제와 맞닿아 있다고 생각해요.

이한별 우리가 지금 겪고 있는 상황이 ‘지원’이라는 국가적 방향성에서 시작됐고, 거기서부터 밀려온 파도가 계속 우리에게 닿고 있는 거겠죠. 아마 오늘 여기 오신 청중분들 대부분은 미술 활동을 하고 계신 분들이라고 생각되는데, 크든 작든 이런저런 지원 사업에 참여해본 분들이 많을 거예요. 지원 사업은 암묵적으로 성과를 요구하고, 성장을 요구하고, 결과를 요구하죠. 그런 요구에 우리가 결속된다는 것은 분명한 사실이에요. 그런데 또 그게 늘 나쁜 건 아니잖아요. 미술 활동을 위한 지원은 정말 중요하기도 하죠. 이걸 토론이 필요한 문제인 것 같아요. 예술에 있어서 지원이란 무엇인가. 세 분은 어떤 입장이신가요? 물론 지금 하고 계신 일에 따라서 입장은 무척 다를 것 같기는 해요.

편향된 진행자라서 죄송하지만, 제 입장을

먼저 말씀드려 볼게요. 개인적으로 저는 2010년대 중반부터 미술계에서 미술 활동을 시작했어요. 돌이켜보면 지원이라는 게 무척 잘 구조화되어 있고 잘 작동하고. 지원이 공기처럼 만성적이었던 시절이었죠. 처음에 그건 무척 풍요로운 느낌을 줬어요. 작가들의 활동은 왕성하고 작품이나 전시는 끊이지 않고 매칭 프로그램은 넘쳐나고. 그런데 몇 년 동안 어떤 주기를 겪고 보니 정말 괴롭더라고요. 과도한 성과주의가 기본이기도 했고, 뭘 하려고 할 때마다 내가 누구고 이제 뭘 할거고 이게 어떤 의미고 효과가 있을 거고 이런 걸 계속 말하고 들어야 했던 거죠. 실패란 게 허용되지도 존재하지도 않는 세상 같았어요. 저 뿐만 아니라 주변의 많은 작업자들이 엄청나게 고통스러워 하면서도 거기서 못 벗어나고요. 지원서 쓰는 걸 끔찍하게 생각하면서도 매년 쓸 수밖에 없고, 뭘 잘못 된 것 같으면서도 거부할 수는 없는. 그때부터 저는 아 이런 거 말고 좀 다르게 사는 방식 없나 계속 고민했던 것 같아요. 성장을 요구하는 지원이라는 것에 대해서 솔직히 말하면 저는 굉장히 부정적입니다. 물론 이걸 상대적인 거라고는 생각해요. 성장이 필요한 상황이 있을 수 있죠. 하지만 지금처럼 미술의 문화가 고도화되고 복잡화된 상황에서 생산과 성장에 시간과 자원을 할애하라 요구하는 게 더 어떤 의미가 있나 싶기도 하고요.

정시우 저도 지원 제도가 공기처럼 당연한 상황에서 미술계라는 곳에서 일을 하기 시작했는데, 일단은 몇 가지 문제가 있긴 하죠. 특히나 행정을 하는 입장에서 봤을 때 계속 성과에 대해서 요구 받는 것들이 있어요. 그 성과라는 것은 눈에 보이는 형태, 숫자로서 이야기해야 하는 부분이고요. 매년 숫자가 1이라도 늘어나야만 하죠. 지원해 주는 작가 수도 늘어나야 하고 지원하는 전시회 수도 늘어나야 하고. 예산은 동일합니다. 동일한 예산 대비 효율적인 운영을 해서 많은 것을 지원했다는 증명을 해야 하는 것들이 요구되는데 그게 굉장히 폭력적이죠. 그럼에도 불구하고 저는 지원 제도라는 것이 필요한 것 같아요.

물론 필요악인 것 같긴 해요. 재정 지원이 없을 때 우리는 어떻게 창작 행위를 이어나갈 수 있을 것인가. 뽕족한 수가 없죠. 그리고 그런 것도 있죠. 서울문화재단이나 예술위에서 하는 사업에서 수혜자들이 한번 트랙에 올라타면 계속 가는 것 같아요. 반대로 그 트랙에 올라타지 못하면 불안감도 있을 거고요. 그 불안감을 떨쳐내고 내가 나만의 작업 사이클을 어떻게 만들어낼 것인가가 참 고민인데 쉽지 않습니다.

이단지 지금 우리가 처한 문제의 핵심은 채널이 너무 적다는 것이라고 생각해요. 선택지가 거의 없다는 거죠. “이거 말고는 다른 길이 있을까?”라는 질문에 쉽게 대답할 수가 없어요. 어느 순간부터 지원서를 쓰고, 성과를 내고, 그걸 다시 증명해야 하는 구조가 당연한 것으로 굳어졌습니다. 예술위나 서울문화재단 같은, 루틴화된 지원 시스템이 아니면 작업을 지속할 경로가 거의 없다고 느끼는 거예요. 30대가 되면 개인전을 해야 하고, 그러려면 일단 기금을 신청해야 하고, 전시를 하면 그 포트폴리오로 레지던시에 들어가고, 그다음엔 또 다른 프로그램으로 이어지고…. 그렇게 보면 그건 개별 작가의 성과라기보다, 우리가 참여하고 있는 채널의 성과인 셈이죠. 차라리 좋은 대판 공간이 많아졌으면 좋겠다는 상상을 해요. 그런 공간이 많아진다면 작가들이 제도에 덜 경쟁하고, 조금 더 자율적이고 주체적으로 작업할 수 있지 않을까 생각합니다.

이윤희 예술위 직원이 되면 대체로 순환 보직을 해요. 문학, 시각, 공연예술도 있고 그 안에서 또 예산 파트, 평가 파트 그런 다양한 업무들이 있거든요. 제가 굉장히 오랜만에 다시 지원 사업을 담당하는 부서로 왔을 때, 예술가분들께 방금 이한별 선생님께서 하신 그런 말을 듣게 됐어요. 그때 저는 굉장히 큰 충격을 받았어요. 그럼 우리는 뭘 해야 하지?

공공 기금은 어쩔 수가 없어요. 연마다 칠팔백으로 돌아가고 성과나 평가가 있고. 기관의 직원들도 그걸 숙명적으로 받아들이고요. 그래도

이걸 어떻게 성과로 잘 얘기할 수 있을까 고민한다 말이죠. 그리고 왜 지원이 필요하냐 하는 걸 기획재정부나 정책 당국에게 설명하는 건 쉬운데, 갑자기 예술가분들이 나 왜 이 지원을 받아야 하나, 이러니 무슨 말을 해야 할지 말문이 막혔죠. 공공 재원은 분명 한계가 있어요. 그런 것들이 요구될 수밖에 없는 지점이 분명히 있죠. 그러니 예술가가 그 지점은 받아들이셔야 하는 것 아닌가 하는 생각이 들고요. 예술을 평가한다, 예술을 성과로 나타낸다 이걸 사실 힘들거든요. 누구도 못하고 있어요. 우리보다 선진국이라고 하는 유럽이나 이런 데서도 이걸 하는 기관은 없습시다. 저희도 성장, 역량 이런 것을 어떻게 계량적인 지표로 나타낼 수 있을까 오래전부터 고민을 많이 했지만 사실 그 답을 찾지는 못하고 있는 상황이고요. 최대한 사회적인 부분에서 우리가 설명하고 설득할 수 있는 정도로 계속 얘기하고 있어요. 다만 제가 이해가 되는 지점은, 이단지 선생님 말씀대로 예술가의 성장 경로가 직선이라고 해야 할까요, 딱 한 경로밖에 없다는 생각이 들기는 하더라고요. 이 경로에서 이탈하면 어떻게 되지? 그런 고민은 정말 이해가 돼요. 다른 경로, 다른 길에 대한 고민이나 사회적인 지원이 부족한 건 아닌가 그런 생각이 들었습니다.

이한별 그 투명하지만 견고한 경로에서 벗어나는 것이 주는 사회적 두려움이 분명히 있는 것 같습니다. 방금 공적 기금의 한계에 대해서 말씀을 해 주셨는데, 저는 아래 단계, 그러니까 프로그램을 매개하는 사람들로 인해 다른 변형의 가능성이 있지 않을까 생각하거든요. 공적 기금이 지원의 프로세스를 수행하기를 요구했을 때, 기금을 받아서 수행하는 실무자들이 그걸 어떤 식으로 전환하고, 변형시키고, 프로그램화 하느냐에 따라서 순화되는 방식이 있는 것 같거든요. 이단지 선생님이 인미공에서 했던 작업이나 정시우 선생님이 레지던시라고 하는 매우 고전적인 제도에서 하셨던 실험적인 기획들이 저에게는 인상적이었어요. 공적 기금 자체에 어떤 한계가 내재한다 하더라도, 그 압박 속에서 미술-공간이

수행할 수 있는 것이 있을 것 같아요. 다만 공간 운영자들이 훨씬 상상력을 많이 발휘하고 노동력을 투입 해야겠죠.

정시우 말씀하신 것처럼 레지던시는 스튜디오라는 명확한 하드웨어가 있기 때문에 상상의 범주가 되게 좁다고 생각이 돼요. 그 좁은 영역 안에, 그러니까 아까 초반에 말씀드린 것처럼 미술관 안의 대안 공간이라는 기획 하에 백화점 식으로 작가를 성장시키기 위한 프로그램, 전시, 워크숍 등 많은 프로그램들이 들어가 있어요. 저 같은 경우 난지에서 3년 동안 꾸준히 했던 일이 서류를 쓰는 일이었어요. 서류를 쓰는 목적은 프로그램을 없애야 한다, 프로그램이 너무 많다는 거였고요. 그 개편을 하는 데 3년을 보냈던 것 같아요. 작가들 입장에서 보면 나쁜 사람이죠. 두려야 하는 프로그램들을 없었던 사람이니까. 국제교류를 명목으로 해외 작가, 기획자 대상의 오픈콜 프로그램이 있었는데 그걸 없앴고요. 그리고 작가들이 전시를 많게는 연간 7회 정도를 진행했는데 없앴고요. 예전에는 글쓰기 워크숍, 포트폴리오 워크숍 등 되게 많은 워크숍을 진행했는데 그것도 연간 3건 정도로 없앴고요. 없애는 것을 목표로 잡아서 프로그램을 진행했던 기억이 나요. 그게 다시 스튜디오라는 근본에 치중하자는 것이 아니었고요. 성장의 시기가 지났다고 저는 판단했던 것 같아요. 국공립 레지던시 프로그램이 도입된지 올해 거의 20주년이 된 것 같은데, 그 20년 동안 전국에 있는 모든 레지던시가 비슷한 프로그램을 진행하고 있고 질도 굉장히 상향 평준화가 됐어요. 저는 그 상향 평준화에 문제점이 있다고 생각하면서 난지라는 레지던시가 좀 다른, 뾰족한 특화된 프로그램이었으면 좋겠다는 입장이었어요. 일단 모두가 다 하는 프로그램을 없애고 대신 이 공간에서 할 수 있는 것들을 하자.

난지 같은 경우는 총 19명의 작가가 1년간 거주하는데, 사실 그게 1명의 매니저가 감당하기에는 너무 많은 숫자 같아요. 그러면 프로그램의 질도 굉장히 낮아질 수밖에 없거든요. 규모를 절반 정도로 줄이는 것을 제안했는데

좌절됐죠. 좌절된 이유는 아까 초반에 말씀드린 것처럼 ‘보편적 복지’라는 기조 때문이었던 거죠. 그리고 레지던시 사업이 서울시에서 청년 지원이라는 파트로 묶여 있어요. 미술관에서 최대한 많은 청년들을 지원했으면 좋겠고, 그렇게 접근하다 보니 줄이고 없애는 것이 쉽지 않았던 거죠.

이단지 제가 일하던 당시 인미공에는 웹사이트가 없었습니다. 관객 입장에서는 전시 정보를 찾아보기도 어려웠죠. 그래서 디자이너를 불러 몰래 웹사이트를 만들었어요. 그런데 보고도 없이 만들었으니, 공식적으로 오픈할 방법이 없더군요. 결국 “이걸 작업으로 아르코미술관에 기부하자”하면 어떨까 하는 생각도 했었습니다. 물론 결국 관장님을 설득해서 홈페이지를 열기는 했었습니다. 그때 느꼈어요. 공공기관은 되는 것도 안 되는 것 같지만, 안 되는 것도 없는 곳이라는 걸요. 행정적인 제약이 있더라도, 협상을 통해 길을 만들어내야 하는 일이 늘 있었죠.

이한별 정시우 선생님과 이단지 선생님 말씀 듣다 보니, 두 분의 작업은 결국 미술에서 무엇을 활성화시킬 것인가 하는 생각에 기반한 것 같아요. 이걸 더는 필요 없고 이걸 더 활성화해야 한다 이런 판단들. 결국 이걸 경제에서 성장과 분배에 관한 담론과 굉장히 닮아 있는 것 같아요. 미술-공간의 맥락으로 다시 돌아가보면, 맹목적인 생산이 아니라 지금 여기에서 무엇을 활성화시킬 것인가 하는 그런 토론이 필요하다는 점에서 공간의 실천이 중요해지는 것 아닌가 그런 생각이 듭니다. 마지막으로 세 분께 이것에 관한 문제의식을 들어보고 싶어요. 뭔가가 과소 활성화되어 있고 뭔가는 과잉 활성화되었다고 생각되는게 있는지. 아니면, 뭔가가 다르게 활성화된 상태의 미술을 경험하신 적이 있다면 그런 얘기를 들려주셔도 좋겠어요.

이윤희 무엇을 활성화시키느냐, 그런 관점에서 보면 공간을 운영하고 계신 분들의 특징이나 이런 것들이 보이는 것 같아요. 최근 공간 지원

사업들을 봤을 때, 예전과는 다르게 굉장히 특징적이고 특성화된, 그리고 본인들이 주목하고 싶거나 활성화시키고 싶은 분야가 뚜렷한 공간들이 많은 것 같아요. 다양한 성격의 공간들이 운영이 되고 있다는 지점에서 저는 어쨌든 미술 생태계가 건강하게 작동하고 있는 것 아닌가 하는 생각이 들었습니다.

어떤 공간은 레지던시를 하시고 어떤 데는 신진 작가를 중심에 두고, 어떤 데는 비평을 강조하고 그런 것들을 확인하면서 예술위 지원도 선정 그 자체를 위한 기준을 가지고 지원하기보다는 그런 특징 있는 공간들이 활성화되는 방향으로 지원을 하는 게 맞겠다는 생각들은 하고 있고요. 사실 지금은 인미공이 생겼던 20년 전과 분위기가 여러 가지 요건이나 환경이 너무나 차이가 많이 나잖아요. 여전히 공간이 없어서 전시를 못 한다고 하시는 분들도 계시지만 사실은 그때와는 비교할 수 없을 정도로 다양한 공간들이 생겨났죠. 그리고 공공 미술관도 굉장히 많아졌고요.

정시우 미술관은 결국 수집하고, 연구하고, 전시하고, 교육하는 곳이잖아요. 그리고 레지던시는 생산 기지로서 기능하고요. 제가 최근 느낀 바는 과잉 생산이에요. 저는 작가 위주의 생산은 조금은 더더져도 괜찮지 않을까 생각이 들고요. 조금 부족하다고 느끼는 건, 매개자로서의 큐레이터가 양성되고 있는데 큐레이터가 꼭 전시하는 형태가 아니더라도 프로젝트를 보여줄 수 있는 사업들이 있으면 좋겠어요. 서울문화재단도 그렇고 기획자들이 작가들과 경쟁하면 경쟁력이 떨어지더라고요(웃음).

이단지 아까 제가 채널이 부족하다는 말씀을 드렸잖아요. 저는 현재 상업갤러리에서 일하고 있습니다. 갤러리는 상업 구조 안에서 생산자인 작가와 수익을 나누는 방식이죠. 얼핏 보면 ‘지원사업’과는 다른 채널로 보일 수 있지만, 사실 갤러리도 채널의 부족이라는 문제에서 완전히 자유롭지 않습니다. 좋은 갤러리가 참 많지만, 프로그램의 깊이나 폭은 여전히 다양하지

않다는 생각이 듭니다. 예를 들어, 인미공이나 서울문화재단의 사업이 모두 40세 이하 작가 중심으로만 이루어진다면, 결국 그 안에서 서로 경쟁할 수밖에 없잖아요. 어쩌면 프로그램이 없는 구조라고도 할 수 있죠. 저는 갤러리스트들도 이제는 스스로 운영하고 있는 프로그램에 대해 더 예민한 사명감을 가져야 한다고 생각합니다.

또 하나는, 한국의 예술 행정이 곧 30년을 맞이하는 시점이라는 점이에요. 이런 계기를 통해 오늘 같은 논의를 장기적인 프로그램으로 발전시킬 수 있으면 좋겠어요. 90년대 미술사에는 여전히 비평적 언어가 부족하고, 중간 세대를 잇는 연구나 기록이 거의 없거든요. 이제는 새로운 채널을 다시 바라보고, 그것을 복원하는 장기 프로젝트가 필요하다고 생각합니다. 마지막으로, 다소 생소한 표현일 수도 있지만 저는 ‘소비자 레지던시’가 시급하다고 봐요. 작가와 같은 생산자가 아니라, 미술을 ‘소비하는 사람들’을 위한 프로그램도 필요하다는 거죠. 지난 30년 동안 예술의 생산자에 대한 지원은 꾸준히 이루어졌지만, 반대편에 있는 향유자에 대한 논의는 거의 없었습니다. 이제는 생산보다 향유와 네트워크를 활성화하는 방향으로 미술 생태계를 확장할 시점이라고 생각합니다.

이한별 저희 토론은 이 정도로 마무리를 할까 하는데요. 정책, 국가의 범주에서 미술 환경을 구조적으로 보고 그 구조 안에서 관계성이 어떻게 형성되어 있는지, 그로부터 공간 실천이라는게 어떤 역학을 가지는지 살피는 게 큰 목적이었고요. 그리고 오늘 현장에서 오랫동안 일을 하고 계신 세 분의 패널께서 경험적인 지식을 많이 나눠주셔서 큰 도움이 된 것 같습니다.

인미공이라는 한 미술-공간이 이제 사라지는데, 그럼 우리는 또 어떤 공간을 만들어야 하지? 어떤 공간을 상상해야 하지? 그게 결국 남은 문제인 것 같습니다. 오늘의 배움이라면 우리가 미술에서 무엇을 활성화해나갈 것인가, 그런 질문을 모두가 안고 가면 좋겠다는 생각입니다.

청중 미술-공간이라고 했을 때 꼭 물리적인

공간을 형성해야 하는가 생각해보게 됩니다. 정책적인 차원에서 공간의 성격 변화에 대해서 상상하시는 측면이 있는지 여쭙보고 싶습니다.

이단지 제가 2018년에 《더블 네거티브: 화이트큐브에서 넷플릭스까지》라는 전시를 기획한 적이 있었어요. 그때 제가 품었던 질문은, ‘미술의 신체는 꼭 물리적 공간을 전제로 해야 하는가? 그렇다면 전시라는 이벤트는 무엇인가?’ 하는 것이었어요. 아직 운영 중인지는 모르겠지만, 예를 들어 브이드롬(Vdrome) 같은 온라인 플랫폼이나, 인스타그램 레지던시 같은 프로젝트들도 있었죠. 이런 사례들은 미술의 ‘신체’ 자체가 이미 여러 형태로 확장되고 있음을 보여줍니다. 중요한 것은 의지와 목적이라고 생각해요. 그런 의지를 가진 사람들이 있다면, 물리적 공간 이외에도 다양한 전시 모델은 이미 존재하고, 앞으로도 계속 만들어질 수 있다고 생각합니다.

정시우 결국은 공간의 정의 문제인 것 같아요. 베타니언으로 기억을 하는데, 횡단 열차에서 진행되는 2주간의 레지던시가 있었어요. 그 레지던시는 당연히 스튜디오가 제공되지 않죠. 레지던시는 스튜디오가 제공되고 그 안에서 작업이 생산된다고 대개 생각하는데, 이 레지던시는 그런 정의 자체에 대해서 질문이 있었던 거예요. 기차를 타고 가고 오는 사이에 발생하는 대화, 식사하면서 발생하는 네트워크 혹은 커뮤니케이션 그런 것 자체를 레지던시라고 생각했던 것 같아요. 즉 정의의 문제지 물리적인 전시 공간의 신체가 문제가 아니라고 생각합니다. 인미공도 그렇죠. 신체가 사라지지만 프로그램이 가지고 있는 정의에 대해서는 아마 계속 정체성을 가져갈 수 있지 않을까.

이한별 제가 조금만 덧붙이자면, 공간이라고 하는 단어가 가장 먼저 떠올리게 하는 건 물질적인 건축이잖아요. 하지만 이번에 기획한 심포지엄, 라운드테이블 등에서 공간이란 건 그런 물질적인

구조물을 뜻하지 않는다는 걸 강하게 의식하고 있어요. 공간이라고 하는 것은 그릇이 아닌 거죠. 그릇으로 봤을 때는 웹사이트와 물리적 공간은 나란히 놓일 수 있죠. 그릇이 아닌, 공간을 두고 인터페이스나 조직된 프로그램이나 이런 차원으로 접근했을 때 그런 비교는 무의미해지고요. 물질적인 조건에서 벗어나는 게 지금 개념적으로는 중요하다는 생각이 프로그램 전체의 골자 중 하나였던 것 같습니다. 혹시 토론자 세 분 더 하실 말씀 있으실까요?

이단지 오르페우스 신화를 보면, 오르페우스가 부인을 찾으러 지하 세계로 내려가죠. 하데스는 그에게 “뒤를 돌아보지 말고 앞만 보고 가라”는 조건을 말하죠. 결국 우리가 겪는 건, 뒤를 기억하면서도 앞을 알 수 없는 그런 불확실한 시간 속의 감정이에요. 저는 미술계에서도 종종 그런 감정을 느낍니다. 과거를 의식하고 기억하지만, 동시에 앞에 펼쳐질 장면이 어떤 것일지 모르는 상태로 계속 나아가야 하는 것처럼요. 오늘 이 자리에서는 인미공이라는 핑계 덕분에, 그보다 더 예전의 장면들까지 돌아볼 수 있었어요. 동시에 제가 앞으로 해야 할 일들을 다시 생각해 보는 시간이기도 했습니다. 이 자리에 초대해주셔서 감사합니다.

빈칸으로 도착한 구역: 아무것도 선택하지 않았습니다.

예술 지원서는 늘 그랬다. 아직 시작하지 않은 작업에 관해 묻고, 존재하지 않는 성과를 요약하라고 요구했다. 제목을 정하고, 분량을 맞추고, 예산을 계산했다. 말보다 먼저 도착한 어떤 감각은 늘 그 서류 안에서 낯선 형식으로 뒤틀렸다. 나는 그 낯섬을 매번 되풀이하며, 이번에도 서류를 썼다. 열두 페이지의 양식을 채워 넣던 중, 마지막 항목에서 손이 멈췄다. 'G-01 구역 신청 여부' 체크박스는 두 개였고, 나는 아무것도 선택하지 않았다. 실수였는지도 모르지만, 어떤 실수는 어쩌다 길을 틀어놓기도 한다.

기억이 흐릿해질 즈음, 합격자 명단이 발표됐다. 이름 옆에는 'G-01'이라는 괄호가 붙어 있었다. 지역명인 줄 알았다. 복합문화공간이나 새로운 레지던시 구역쯤으로 생각했다. 메일로 도착한 건 좌표 하나뿐이었다. 주소도 없고, 설명도 없이. 지도로 확인해 보니, 아무것도 없었다. '해당 위치에 등록된 장소 없음' 그 문장을 보고 웃었는지, 서늘해졌는지조차 기억나지 않는다.

그곳은 아무런 표식도 없는 회색 건물이었다. 출입문 옆에는 복사된 A4 용지 한 장이 붙어 있었다. 'G-01 구역. 해당 예술인 외 출입 금지.' 문구는 희미하게 바랬고, 모서리를 고정한 테이프는 조금씩 들떠 있었다. 안쪽에는 오래된 책상과 조명, 전기히터, 접힌 의자가 무심하게 놓여 있었다. 창문은 있었지만, 오래전부터 닫힌 채, 외부와의 감각을 차단하고 있었다. 바닥은 아주 미세하게 기울어져 있었다. 어떤 설명도 붙지 않은 공간. 그러나 설명이 사라졌다는 이유만으로 작업이 불가능한 것은 아니었다.

머칠이고 그곳에 갔다. 작업을 했다고 말할 수는 없다. 커피를 타 마시고, 노트를 펴고, 벽을 보다가, 뭔가를 적었다가 지우는 일. 무엇을 만든다기보다, 무엇이 지나가기를 기다리는 일. 가까웠다. 아무도 오지 않았고, 누구도 묻지 않았다. 작업 제목도, 방향도, 왜 여기에 있는지도. 그런 질문이 사라진 공간에서 나는 이상하게 편했다. 이 구역은 보고서가 없는 곳이었다. 발표하지 않아도 되었고, 기억되지 않아도 괜찮았다. 전시는 없었고, 피드백도 없었으며, 성과를 요약할 항목도 없었다. 그 모든 부재가 하나의 조건처럼 느껴졌다. 애초에 없었을 수도 있는 장소. 그럼에도 어딘가에는 등록되어 있는 공간.

나중에야 알게 됐다. 마지막 문항, 'G-01 구역 신청 여부.' 그 칸에서 아무것도 선택하지 않은 사람만이 이 구역에 도달한다는 것. 신청하지 않은 자만 승인되는 방식. 조건은 단 하나였고, 설명 불가능한 것에 대한 묵인과 유예가 그 조건을 성립시켰다. 나도 그 조건을 우연히 충족한 사람이었다.

그건 하나의 제도였다. 하지만 표면에는 드러나지 않는 제도. 공식 양식의 말미에서, 선택되지 않은 선택으로 열린 구조. 예술은 원래 제도 밖에 있어야 한다고 생각해 왔지만, 어쩌면 그건 오래된 감상일지도 모른다. 이 제도는 예술을 붙들어 매지 않았다. 다만 일정한 거리를 유지하며, 감시 대신 동행을, 통제 대신 관찰을 택했다. 관성처럼 반복되는 설명의 체계 너머, 그런 공간이 조용히 작동하고 있었다.

나는 그 이후, G-01에 대해 말하지 않았다. 거기서 했던 작업은 어떤 보고서에도 적히지 않았다. 그것은 한 줄로 요약되지 않고, 항목으로 환산되지 않으며, 그저 하나의 시간으로만 남았다. 설명하지 않았다는 이유로 시작된 시간. 아무것도 선택하지 않았다는 사실이, 유일한 선택이었던 순간. 그 빈칸이야말로, 지금 우리가 가장 자주 돌아보아야 할 예술의 장소일지도 모른다.

공간, 기관, 시스템: 인미공의 중층적 위치

인미공을 한 마디로 설명하기는 쉽지 않다. 공식적으로는 “한국문화예술위원회(이하 예술위)에서 운영하는 신진 예술인 전문 지원 공간”이었고, 좀 더 풀어 쓰자면 국공립 기금으로 운영되는 실험적 미술 공간이었다. 그것은 신진 작가들과 기획자들이 관습을 타파하는 창조적 실천을 주도하고, 그에 대한 공적 지원이 미술과 사회 모두에 혜택을 주리라는 느슨한 기대 하에 성립했다. 이는 인미공이 “국가가 조성한 대안공간”으로서 미술의 잠재적 영토를 탐사하는 모험적 프로젝트들을 지원하는 한편, “대안적 성격의 공공기관”으로서 정부가 미술을 지원하고 미술이 사회에 참여하는 효과적 방안을 찾는 이중의 과제를 떠안았음을 뜻한다.¹ 젊고 혁신적인 분위기, 동시대 미술을 선도한다는 모종의 권위, 관료제의 경직성과 정책의 변동성이 결합된 국공립 기관 특유의 불투명성은 다른 곳들과 구별되는 인미공의 독특한 아우라를 형성했다.

그러나 동시대 사회의 일원으로서 미술의 위치와 역할을 재검토하며 기성 미술 제도를 넘어서는 유연하고 효과적인 미술 시스템을 추구했다는 점에서, 인미공은 21세기 초반 한국 동시대 미술의 다양한 공간적 실천들과 동일한 열망을 공유하고 있었다. 인미공은 초창기부터 미술 제도를 합리화하는 시스템적 접근에 우호적이었고, 국공립 예술 지원 시스템과 연계하여 그와 함께 성장했다. 하지만 시스템이 커질수록 인미공 같은 모호한 공간이 존재할 여지는 줄어들었다. 그렇다면 이런 공간은 결국 시스템의 갱신과 확장에 기여하고 사라지는 매개자일 뿐인가? 인미공의 다채로운 면모들은 일차적으로 그 공간에서 활동한 사람들의 비교 불가능한 개성에서 유래했고, 당시의 사회정치적 변동에서 기인한 바도 있었지만, 그 내부에서 공간, 기관, 시스템의 논리가 모순적으로 맞물린 결과이기도 했다. 시스템적 해법은 어떤 문제에 대응하기 위해 고안됐고, 그것은 다시 어떤 문제를 불러왔는가? 이에 대한 고찰은 인미공뿐만 아니라 공적 기금에 직간접적으로 의존하는 미술 공간들과 기관들이 처한 공통의 조건에 대한 논의의 출발점을 제공한다.

개념의 정의: 패러다임과 알고리즘

인미공의 사례를 분석하기 전에, 먼저 공간, 기관, 시스템의 작동 방식의 차이를 명확히 하자.

¹ 『인미공 공공이공』(서울: 한국문화예술위원회, 2020), 303, 301, 311.
이 책은 인사미술공간 20주년 아카이브 프로젝트 연계 출판물이다.
인용문은 순서대로 차승주(아르코미술관 큐레이터), 임근혜(아르코미술관장), 이선영(미술평론가)의 글에서 따왔다.

이 세 가지 범주는 규제의 유무 및 규제 방식의 차이에 따라 구별된다. 간단히 말해 공간이 탈규제화를 지향한다면, 기관과 시스템은 각각 패러다임과 알고리즘에 기반한 규제를 도입한다. 이러한 분류는 과학사학자 로레인 대스톤의 『알고리즘, 패러다임, 법』을 참조한 것이다.² 대스톤은 인간 사회에서 규칙이 적용되는 방식을 크게 세 가지로 식별하는데, 법이 무엇이 옳고 그르다는 원칙을 확립한다면, 알고리즘은 어떻게 행동하면 된다는 세부적인 절차를 알려 주고, 패러다임은 본받을 만한 예시를 보여준다. 예를 들어, 댄스 교습이나 입시 미술이 가르치는 것은 알고리즘이다. 흔히 알고리즘은 컴퓨터 프로그램과 동일시되지만, 원래는 특정 행동을 미숙련자나 심지어 기계도 수행할 수도 있도록 단계별로 명확하게 세분화한 지침을 가리킨다. 예술은 법칙을 세우기 어렵기 때문에 입문 단계에서는 명확한 알고리즘을 학습하는 것이 유용할 수 있다. 하지만 어느 단계를 넘어서면 예술 교육은 패러다임 방식으로 전환된다. 일반화된 공식은 더는 의미가 없고, 다만 모범적인 작품들을 검토하면서 그걸 본받거나 또는 뛰어넘을 궁리를 하게 된다.

패러다임은 다양한 해석에 열려 있어서 기존의 규칙들을 유명무실하게 만들거나 때로는 그런 규칙이 명문화되는 것을 방해한다. 하지만 무제한의 자유를 허용하는 것은 아닌데, 왜냐하면 패러다임의 질서는 무엇이 훌륭한가에 대한 판단을 끊임없이 요구하기 때문이다. 기관은 미술사의 주요 작품들을 급진적으로 재독해할 수도 있고 새로운 작품을 역사에 기입할 수도 있지만 그런 본보기가 전혀 없는 진공 상태의 자유를 수용하지는 못한다. 기관의 대표적인 유형인 미술관을 생각해 보자. 모범적인 작품들을 수집하고 그들의 역사를 정리하면서 무엇이 훌륭한 미술이고 제도적으로 보호받을 가치가 있는지 평가 기준을 정립하는 것이 미술관의 임무다. 미술관 소장품은 현재와 미래의 미술 생산자들에게 하나의 본보기로 주어진다. 점에서 패러다임의 역할을 수행한다. 소장품이 없는 기관들이 아카이브를 구축하고 무형의 집단적 기억을 보존, 재생하는 것 역시 과거의 이벤트를 패러다임으로 구성하는 행위다. 패러다임은 탁월함을 추구하는 해석의 커뮤니티를 활성화할 수 있어야 한다. 설령 예술적 유산이 물리적으로 잘 보존되어도 그에 대한 능동적인 상기와 독해가 뒤따르지 않으면 패러다임의 규제 기능은 작동하지 않고 기관은 영향력을 상실한다.

제도 주변부나 바깥의 소규모 미술 공간들은 바로 이 지점을 공략한다. 이들은 미술을 규정하는 기존 패러다임을 무시하고, 때로는 패러다임의 질서의 근간인 ‘무언가 훌륭한 것을 해야 한다’는 전제 자체를 부정하면서 좀 더 가볍게 예술적 실험을 해볼 수 있는 여지를 개방한다. 여기에는 ‘뭘든 하고 싶은 걸 하자, 그리고 그걸 미술이라고 부르자’라는 반항적이고 거의 충동적인 태도가 깔려 있다. 제도적 규제를 회피하는 공간들은 미술 현장에서 활동하는 사람들의 필요에 따라 자연 발생하며, 역사 의식이나 사회적 규범에 얽매이지 않으려는 경향이 있다. 그러나 인류학자 데이비드 그레이버가 지적한 것처럼, 탈규제화의 진정한 의미는 종종 “내가 좋아하는 방식으로 규제의 구조를 바꾸고 싶다”는 것으로 밝혀진다.³ 단순히 규칙을 제거하는 것만으로는 조만간 뭘 해도 의미 없는 지루한 상태로 침잠하거나 변덕스러운 폭력의 공포 상태로 빠져들 것이다. 그래서 반규제적 공간들은 일시적이고 예외적인 해방구로서 빠르게 소진되지 않는다면 스스로 규칙들과 질서들을 창조하기 시작한다. 이는 새로운 패러다임의 연쇄 즉

² 로레인 대스톤, 『알고리즘, 패러다임, 법: 규칙은 어떻게 세계를 만드는가』, 홍성욱, 황정하 옮김 (서울: 까치, 2025).

³ 데이비드 그레이버, 『관료제 유포아: 정부, 기업, 대학, 일상에 만연한 제도와 규제에 관하여』, 김영배 옮김 (서울: 메디치, 2016), 35.

대안적인 역사 쓰기로 이어질 수도 있고, 미술을 일련의 알고리즘으로 추상화하는 시스템 설계로 전개될 수도 있다.

알고리즘은 미술 실천을 형식적 절차로 재정의한다. 짧은 문장으로 된 퍼포먼스 스크어, 소규모 미술 공간 사용자를 위한 매뉴얼, 예술 기금의 지원 사업 안내문은 모두 알고리즘의 일종이다. 이런 지침들은 옳고 그름의 원칙이나 좋고 나쁨의 판단으로 환원되지 않는 세부적인 규정을 부과하여 사람들의 행동을 프레이밍 한다. 알고리즘적 시스템은 패러다임의 질서를 뒷받침하는 단순한 관리 도구로 쓰일 수도 있지만, 탁월함을 추구하는 해석의 노동을 절차의 기계적 실행으로 대체하여 패러다임의 역사성과 그에 기반한 가치 체계를 무효화할 잠재력도 있다. 법에 저촉되지 않고 절차 상의 문제만 없다면 무엇이든 가능하다. 이는 알고리즘이 제도적 규제에 대항하는 사람들에게 아이러니한 반란의 도구로 활용될 수 있었음을 뜻한다. 실제로 동시대 미술의 다원주의는 미술을 시적인 논리 연산의 문제로 치환했던 개념 미술의 철학적, 유희적 접근에 얼마간 빚지고 있다. 그러나 알고리즘이 개방하는 자유의 공간을 향유하려면 미술 생산자들이 프로그래머로서 직접 알고리즘을 작성하고 수정하거나, 또는 적어도 창조적 인터프리터로서 알고리즘을 비판습적으로 번역할 수 있는 권한이 있어야 한다. 그렇지 않으면 미술 시스템은 현장의 활동을 일방적으로 규제하는 또 하나의 관료제적 장치로 전락할 위험이 있다.

인미공의 사례: 기관화와 시스템화

처음에 인미공은 미술 기관과 차별화된 공간의 성격을 강조했다. 개관 기념전 《또다른 공간》(2000)은 “제도적 속성에서 수용이 불가능한 모든 제약과 한계를 제거하기 위한 열려진 공간으로서 새로운 미술적 담론들을 전제나 제한 없이 수용하며, 이를 통해 우리 미술계의 새로운 활력을 모색”한다는 의욕적인 비전을 제시했다.⁴ 요컨대 기성 미술 기관들이 자유로운 미술 실천을 제한했기 때문에, 이제는 그런 통제에서 벗어나 모든 가능성에 개방된 공간이 필요하다는 것이었다. 이 같은 접근은 탈규제화가 모든 문제를 해결하는 만능 열쇠처럼 여겨졌던 당대의 분위기를 반영하는 한편, 1970년대부터 계속된 미술관과 대안공간들의 오랜 불화를 반향했다. 제도 비평의 연장선에서 미술관 바깥의 미술 실천이 전개된 이유는 여러 가지였지만, 그중 하나는 미술관이 현재의 생동하는 미술을 죽은 역사에 종속시키는 것에 대한 반발이었다. 미술관이 미술의 자율적 영역을 상징하고 그 안에서 가치 있는 작품들의 계보를 구성했다면, 대안공간은 미술관 바깥의 사회 현실로 눈을 돌렸다. 먼지 쌓인 과거의 유산이 아니라 현재의 세계에 응답하는 미술은 어떤 형식과 내용을 가질 수 있을까? 인미공은 이런 질문을 공유하면서, 지금 여기의 변화하는 조건에 예민하게 반응하여 스스로 원하는 미래를 그려볼 수 있는 공간을 자처했다.

그러나 제도 바깥의 공간을 도모하는 자유로운 미술의 실험은 그 자체로 유럽과 북미를 중심으로 하는 20세기 후반 미술사의 일부였으며, 인미공이 출범하던 세기 전환기에는 그 역사의 연장선에서 동시대 미술의 지형이 빠르게 변화하고 있었다. 국내에서는 미술 혁신의 장을 열망하는 대안공간 네트워크가 생겨났고, 해외에서는 제도 비평의 유산을 내재화하는

4 『인미공 공공미술』, 9.

신제도주의의 큐레토리얼 실험이 실시간으로 전개됐다. 인미공은 후자를 전자에 접속하여 최신 미술의 동향을 함께 공부하는 대안학교처럼 작동했다는 점에서 단순히 ‘열린 공간’만은 아니었다. 물론 2000년대 전반기 인미공은 신진 작가를 위한 전시 공간 지원에 한정되어 미술 기관이라고 부르기에는 미흡했지만, 당시 인미공의 전시 목록은 한국 미술을 재정의하려는 작가들과 큐레이터들의 실험적인 프로젝트들을 다수 포함했다. 역사의 무게에서 해방된 자유로운 활동 공간에 대한 기대와, 현재의 과도기적 조건에서 올바른 역사의 방향을 찾아야 한다는 책임감 사이에서, 이들은 지금 시대에 부합하는 미술의 본보기를 제시하겠다는 야심을 숨기지 않았다.

인미공이 동시대 미술의 지형 변화에 참여하는 개혁적 기관으로서의 활동을 본격화한 것은 2000년대 중반 원서동으로 이전할 무렵부터였다. 재개관 프로젝트 《선택의 조건》(2006)은 이미 존재하는 미술 기관들을 연결하고 그들의 부족한 부분을 보완하는 또 다른 기관으로서 인미공의 역할을 강조했다. 하지만 공간의 정체성을 버리고 기관으로 거듭나겠다는 말은 아니었다. 당시 이 프로젝트의 보도 자료를 보면, 동시대 미술의 다원적 지형에서 공간과 기관의 구별은 무의미하다는 인식이 깔려 있었다.⁵ 동시대 미술이 모더니즘의 편협한 보편주의를 넘어서 모든 지역, 집단, 개인이 각자의 위치에서 다양한 패러다임을 제안하고 경합하는 열린 장이라면, 예전처럼 어떤 정답을 전제하는 제도적 규제는 불필요할 뿐더러 애초에 불가능할 터였다. 이런 과도기적 조건에서 난립하는 대안공간들과 구별되는 미술 기관만의 역할이 있을까? 《선택의 조건》은 미술관처럼 소장품 기반의 단일한 패러다임을 확립하는 대신, 다수의 패러다임들이 접촉, 변이, 진화하는 역동적 흐름을 촉진하는 동시대 미술 기관의 대안적 청사진을 제시했다.

그에 따라, 인미공은 동시대의 다원적 지형을 매개하는 진보적 미술 공론장 또는 혁신적 커뮤니케이션 시스템으로 재정의되었다. 처음에 시스템적 해법은 기관의 지향에 잘 부합하는 듯했다. 인미공은 서로 다른 문화를 연결하는 프로토콜을 확립하고, 실험적인 소통의 형식을 테스트하고, 그런 만남의 결과를 공공의 자원으로 축적하기 위한 실용적인 틀을 세우려 했고, 이것이 미팅룸, 프로젝트 공간, 아카이브로 이뤄진 인미공의 공간적 프로그램으로 구체화되었다. 자유로운 미술 실천을 지원하는 최소한의 시스템을 갖추야 한다는 것은 당시 대안공간 네트워크의 공통된 열망인 동시에 인미공이 소속된 예술위의 기조이기도 했다. 당시는 한국문화예술진흥원이 위원회로 전환되는 과도기로, 정부의 체계적인 문화예술 지원이 필요하지만 현장의 자율성이 존중되어야 한다는 것이 하나의 원칙으로 공유되었다. 그러나 2000년대 후반 정권 교체와 금융 위기 이후 국공립 예술 지원 시스템은 형평성과 효율이 중시되는 경쟁적인 오픈 플랫폼으로 진화했고, 이는 개혁적 기관으로서 인미공이 꿈꿨던 유토피아적 비전, 즉 이질적인 행위자들이 느슨하게 연결되는 다원적이고 분산적인 네트워크와 충돌을 일으켰다.

당시 인미공과 예술위의 입장차를 세부적으로 확인하려면 별도의 미술사적 연구가 필요할 것이다. 돌이켜 보면, 유능하고 자율적인 개인들로 구성된 자유주의적 질서 속에서 미래를 모색했다는 점에서 양자의 방향성이 근본적으로 불일치했던 것 같지는 않다. 다만 이 개인들이 서로 어떤 관계를 맺을 수 있고 그들이 속한 세계에 어떤 영향력을 행사할 수 있는가에 대해서, 인미공은 대안공간의 전통, 실험적 미술 기관의 야심, 시스템적 접근이 혼합된 좀 더

5 「인사미술공간 이전기념 프로젝트 “선택의 조건 Frame Builders”」, 한국문화예술위원회 웹사이트 (<https://www.arko.or.kr/board/view/4057?bid=&cid=13094>).

복합적인 비전을 추구했다. 거칠게 요약하자면, 전지구화된 세계에서 유목적 생활 방식을 체득한 개인들이 어떻게 대안적 커뮤니티를 형성하고 새로운 방식으로 예술의 자율성과 주권성을 관찰할 수 있을까 하는 호기심과 기대가 있었다. 전지구화의 전망이 돌이킬 수 없이 퇴색하고 있는 2020년대 중반의 시점에서 이는 다소 허황되게 들린다. 그러나 현재의 전환기적 조건에서 패러다임의 커뮤니티를 고민하는 것, 역사적으로 축적되는 문화적 공유지의 파수꾼으로서 미술 기관을 상상하는 것은 여전히 중요한 문제인데, 왜냐하면 지금 시점에서는 시스템이 기관을 거의 대체해 버린 듯하기 때문이다.

기관의 전통이 망각되고 시스템만 남은 곳에서는 트렌드나 성공 사례는 있어도 패러다임은 출현하기 어렵다. 패러다임은 그 불투명한 실체에 대한 폭넓은 해석의 여지 속에서 대화와 논쟁의 장을 개방하여 다음 세대의 창작이 시작될 수 있는 문화적 토양을 형성한다. 반면 알고리즘적 시스템은 미술의 생산, 유통, 소비를 명쾌하게 규정함으로써 미술을 비미술과 동일한 방식으로 관리, 육성할 수 있는 또 하나의 부문으로 재정의한다. 인미공은 시스템적 접근을 통해 예술적 실험을 위한 공간을 확보하고 그 성과가 순환, 축적되는 네트워크를 활성화하려 했다. 이상적인 경우, 이는 서로 다른 패러다임을 제안, 해석, 평가하는 미술 생산자들의 커뮤니티 공간으로 기능할 것이었다. 그러나 예측 가능한 입력과 출력의 연쇄로 구성되는 매끄러운 순환의 환상 속에서 시스템은 수단에서 목적으로 전도된다. 애초에 시스템화를 요구했던 역사적 맥락과 모순된 열망들이 망각되고, 더 효율하고 유능한 문제 해결 기계가 되려는 시스템 자체의 열망이 새로운 명령으로 하달되는 곳에서, 패러다임은 설 자리를 잃는다.

나가며: 한 개 열린 구멍

2000년대 후반 이후 인미공의 역할은 정부의 예술 지원 시스템의 말단부에서 신진 예술인 양성 프로그램을 운영하는 것으로 한정되었다. 학예실 기능이 대폭 축소됐다는 점에서는 의도치 않게 기관에서 공간으로 되돌려졌다고 할 수도 있다. 흥미롭게도, 이렇게 ‘비워진’ 인미공은 2010년대 초반부터 출현한 신생공간들과 비슷하다는 평판을 얻었다. 이는 단순히 인미공에서 전시한 작가들을 신생공간에서도 볼 수 있었던 것, 활로를 모색하던 신진 작가들에게 인미공이 그나마 접근성이 좋은 기관이었던 탓도 있었지만, 미술을 위한 커뮤니티 공간으로서 인미공의 기억이 이곳에 모인 사람들에게 의해 반복해서 재소환된 결과이기도 했다. 전문가 성장 프로그램 참여자들 스스로 기금 제도에 대한 비평을 피했던 《제27회 한선정 초대전_책상 위의 한 선정은, 결국》(2012), 작가들이 제도 바깥에서 조직한 스크리닝 프로그램이 인미공을 잠시 점유했던 《비디오 릴레이 탄산》(2013-14), 전시 참여자들이 각자의 위치에서 전시 이후의 시간을 돌아보았던 《막후극》(2015), 인미공 내에 기획된 미술주간 토크 프로그램 《막간》(2016-17), 동시대 미술에서 출판과 아카이브의 역할을 되물었던 《픽션-틀: 아티스트 퍼블리싱과 능동적 아카이브》(2018) 등, 미술 생산자들의 일시적 커뮤니티를 활성화하는 많은 프로젝트들이 있었다.

현재의 조건에서 어떤 커뮤니티가 가능한가, 애초에 커뮤니티가 필요한가 하는 문제는 인미공이 열려 있었던 지난 25년간 꾸준히 논란 거리였다. 동시대 미술은 외부자를 배제하고 내부자를 억압하는 집단주의의 폐해를 넘어선 자유로운 개인들의 열린 사회를 지향했고, 시스템화는 이런 목적에 도달하기 위한 효과적인 수단으로 여겨졌다. 어떤 사람들은 특정 커뮤니티 소속이 아니라도 차별 없이 공정하게 경쟁할 수 있는 시스템을 기대했고, 또 다른 사람들은 더 건강한 커뮤니티를 위한 시스템을 만들고 싶어했다. 하지만 시스템이 사회적 관계를

대체하거나 그에 따른 문제들을 자동으로 해결해 주는 것은 아니다. 우리가 인미공의 역사에서 무언가 배운다면, 시스템 최적화가 문제의 최종 해법은 아니라는 것이 첫 번째 교훈이 될 것이다. 모든 새로운 시스템은 또 다른 노동 분업, 과로와 불안, 위계와 경계를 도입한다. 과도한 시스템화에 따른 실무자들의 번아웃과 미술 실천의 빈곤화에 대처하려면 시스템 내부의 재정비도 필요하겠지만, 그에 포섭되지 않는 개별 행위자들의 자율성을 확보할 방안을 먼저 고민해야 한다.

시스템의 관점에서 전임자들의 시행착오는 더 향상된 솔루션으로 대체되어야 할 과거의 잔재일 뿐이다. 그러나 아직 모르는 미술을 시험하고 토론하기 위한 열린 장을 어떻게 조성할 수 있을까 하는 질문은 하나의 통합적인 해법으로 종결될 수 있는 것이 아니다. 인미공은 잠시나마 공간, 기관, 시스템 중 어느 하나가 지배적이지 않은 역동적 균형을 유지했던 독특한 사례다. 기관들이 구축하는 패러다임의 질서와 그에 맞선 공간적 실천들의 다름은 양자를 모두 무력화하는 시스템화로 귀결될 수도 있지만, 역으로 시스템의 논리로 함몰되지 않는 활동의 여지를 개방할 잠재력도 있다. 어떤 본보기를 따르거나 또는 거부하는 것은 과거와 현재의 관계에 대한 역사 의식을 수반한다. 인미공의 빈자리는 시스템화의 역사를 비판적으로 복기하고 그것을 거스르거나 회피하려는 다양한 목소리들이 표출되는 “한 개 열린 구멍”이 될 수 있을까? 원래 이 표현은 파트타임스위트가 2015년 《막후극》을 위해 인미공의 아카이브 자료를 다시 읽으면서 찾아낸 번역 상의 오류였다. 당시 작가들은 이 구멍을 통해 시스템에 기입되지 못한 과거의 미래를 불러들여 현재와 충돌시키려 했다.⁶ 그런 불연속과 혼선으로 얼룩진 것이 동시대 미술의 역사라면, 우리는 그것들과 함께 움직이는 법을 찾아야 할 것이다.

⁶ 파트타임스위트, 〈한 개 열린 구멍〉, 2015, 비디오, 사운드, 30분 2초. 인미공 아카이브와 그 기억의 불연속에서 출발한 이 작품은 《막후극》에서 처음 선보였고, 인미공 20주년 아카이브 프로젝트 《인미공 공공이공》(2020)에서 재전시되었다.

“새로운 생산, 수용, 지각 방식”: IASmedia와 인미공아카이브가 상상한 플로우를 다시 읽으며

1. 미디어와 인미공

“새로운 생산, 수용, 지각 방식”은 동시대 한국 미디어 아트 작품을 선별하여 아카이빙하고 국내외 배급을 기획했던 IASmedia(이하 인미공미디어)의 2008년 스크리닝 프로그램북에서 발췌한 문구이다. 사후적으로 인미공의 미디어와 아카이브를 엮어 읽으려는 이 글은 왜 이 문제에 멈추게 되었을까(즉, 왜 이 문제로부터 시작할까)?

먼저, 미디어 차원에서 생각해 보자. 인미공미디어의 시작과 전개는 인미공이 갤러리가 준비한 인사동에서 원서동으로—전시용 공간에서 한 층에 작은 방 두 개, 거실 하나의 총 3층짜리(다세대) 주택을 개조한 공간으로, 2005년에서 2006년을 지나 계속되는—이행한 시기와 맞물린다. 공간적, 장소적으로 ‘(상업적) 미술’에서 떨어져 ‘(또 다른 경제로서의) 일상’에 가까워졌고, 하나의 원근법적 시점에서 펼칠 수 있는 시야가 분할되어 화이트 큐브로서의 공간은 협소해진 것이다. 이러한 원서동 시기 인미공의 상황을 고려하면, 누군가는 이것이 시각예술에 대한 너무 무한한 포부였다고 회한할 수도 있을 것이다. 하지만, 이 글이 끌여가려는 방향은 성패가 아니다. 그러한 가치 판단은, 새로움의, 어떤 공간(세계)의 구축을 향한 지향이 패션화 되고 판별력을 잃어간(변별력의 간격이 들러붙은) 그때도, 지금도, 미술 공간에 대해서도 이미 효용성을 잃었다. 대신, 이 문구는—여러 인미공미디어 관련 인쇄물에서도 반복적으로 발견되기에—한 미술 공간의 어떤 항구적, 구체적, 실천적 아젠다로 읽어내야 한다.

미디어에 대입된 ‘생산, 수용, 지각 방식’은 그 매체, 행위자의 문제를 소환한다. 인미공미디어는 “한국 비디오 아트 현장에 활력을 불어넣고자” 시작되었다고 밝히며 그 중에서도 선별작품의 범위를 “서사와 시간을 기반으로 하는 매체”로서의 비디오, 즉 싱글 채널을 지시하여 한정하고 있다.² 여기서 당대 대두된 뉴미디어라는 매체적 환경과 담론을 미술 공간의 지향과 기능에 접목하려고 했던 인미공의 목표가 다분히 읽힌다. 2000년대 중반의 한국 사회를 거칠게 떠올려보면, 이미 매체와 행위자에게 주의집중과 주의 분산이 동시적이며 쌍방향으로 일어나는 상태였다.³ 세태적이었던 기술적이었던 지각은 파편화되어 갔고, 그 가운데 어떤 소모적이거나

1 필자는 인사미술공간에서 2006년에서 2008년까지 프로젝트 단위로 일했다. 인미공의 행위 당사자이지만, 미디어와 아카이브는 필자가 담당했던 프로젝트가 아니었기에 가까운 목격자이면서 기억을 잃은 자로서 서술하게 될 수밖에 없을 것이다.

2 『IASmedia 배급 카달로그 2006-2007』(서울: 한국문화예술위원회 인사미술공간, 2006), 4.

대안적인 집중의 형식이 생겨났다. 전자를 일상에서 표상하는 것이 상품이라면, 후자를 당대 미술에서 작동시키는 것이 싱글 채널 비디오 아니었을까. 쪼개져 흩어진 감각의 시대에 파격적, 비일관적 내러티브를 하나의 축으로 보여주며, 내용적으로는 사회적, 인지적 저항을 담았다. 몽상, 꿈, 미적인 것, 예술 그 자체를 펼쳐냈고, 그것에 다가섰던 이 비디오 작품들의 면면을 떠올리면 무리한 추론은 아닐 것이다.

이 방식의 문제를 행위로 옮겨가면, 인미공미디어의 또 다른 초점은 이 비디오 작품들의 상영과 유통에 있었다. 이는 비디오의 비물질적 특성이 유발시키는—그것을 간파한 미술 공간이 떠안고자 하는—과제이기도 했다. 당대 젊은 작가들은—사후적으로 인미공미디어에 컬렉션 된 작품들을 보더라도—다수의 비디오 작품을 만들어냈지만, 기관은 영상 작품의 소장이 시도되기에 ‘시기상조’라고 봤을 것이다. “비디오 및 디지털 영상 작품의 유통 환경을 보호하고, 현장의 문제점을 보완하기 위해” “대안적인 방식의 유통과 지원이 필요”했다.⁴ 한편, 미술 공간에서 비디오 작품의 유통을 고민하고 실행하는 사실은 무빙 이미지, 즉 시간적-비물질 매체의 이미지 생산 재료와 매체로서의 보편화가 현장에서는 이루어졌다는 점을 미루어 보게 한다. 이러한 매체적 보급이—앞서 언급한 문제—대안적 집중의 형식에 이어 미적 언어로까지 분화되기에 이르렀는지는 남은 문제로 두자. 대신, 인미공미디어의 활동의 큰 갈래에서 2006년 준비를 거쳐 2007-2008년 본격적으로 실행했던 스크리닝 프로그램을 살펴보자.

인미공미디어는 비디오 작품의 컬렉션을 생산했고, 그 수집을 넘어선 스크린과 극장이라는 장, 매체 간 이격 사이에서 실험을 이어간다. “인사미술공간 아티스트 비디오 아카이브 및 배급”은—방문객의 열람을 위한 자료실, “프리뷰용 비디오 구비”를 통한 작가들의 프로모션에도 신경 썼지만—좁은 배급을 넘어서 좀더 넓은 배급을 실천했다. ‘새로운 생산, 수용, 지각 방식’이라는 기치만큼이나 지속적으로 따라붙었던 “작품 대여 조건”이 이를 밝혀 준다. 이렇게 상세한 설계가 있을까 싶을 정도로 명시한 조건들의 세부는 미술 공간이 만드는 무엇이 경제적 활동으로 이어지고 있음을 떠올리게 한다. 장기, 단기, 극장 등 단위에 따른 대여료 차등, 복사본 구입, 운송료, %, 일수, 횟수, 할인율, 주문과 부담, 고객 등등. 경제적 언어들 이 미술 공간의 운영 방침에 자연스럽게 녹아 있다. 이것을 어떤 문화 경제학적 관점으로 이해할 수 있을까? 당시는 비디오 작품의 대여가 작동할 수 있게 하도록 당연하게 적어 내려간 조항들이었겠지만 말이다.

2. 아카이브와 인미공

질문을 옆에 두고 이제 아카이브로 넘어가자. 인미공아카이브는 2007년 발간된 책자에서

3 매체와 행위자에 얽힌 지각의 상태를 기술하는 여러 문헌들이 있었지만, 그 중에 집중과 분산이 공존하며 작동하고 있다는 차원에서 이 부분을 참조할 수 있다. “어떤 의미에서 주의력은 생산적이고 사회적으로 적용된 주체의 중요한 특징이었지만, 사회적으로 유용한 주의력과 위험할 정도로 몰입하거나 전도된 주의를 구분하는 경계는 심히 모호했고 오직 수행적인 규범들을 통해서만 기술할 수 있는 것이었다. 주의집중과 주의분산은 본질적으로 다른 두 상태가 아니라 하나의 단일한 연속체로 존재했고, 주의란 점차 대부분이 동의하게 된 것처럼, 불확정적인 일군의 변수들에 따라 강화되거나 약화되고, 떠오르거나 가라앉고, 사그라들거나 밀려드는 역동적 과정이었다. … 근대적 주의분산은 몇 세기에 걸쳐 존재해 왔던 안정적 또는 ‘자연적’ 특성을 띤 지속적인 고가치가 부여된 지각이 분열된 것이 아니고 오히려 인간 주체에게서 주의력을 산출해내고자 한 여러 시도들이 낳은 결과이면서 많은 경우 그러한 시도들을 구성하는 요소이기도 했다.” 조너선 크레리 지음, 『지각의 정치: 주의, 스펙터클, 근대화』, 유운성 옮김(서울: 문학과 지성사, 2023), 89-93.

4 『IASmedia 배급 카달로그 2006-2007』(서울: 한국문화예술위원회 인사미술공간, 2006), 4.

“아카이브의 역동성”을 말하며 전시 기록 비디오 컬렉션을 저장의 기능을 넘어서는 아카이브의 가능성을 보여주는 주요한 예시로 제시한다. “역동적인 아카이브, 급진적 프로젝트의 출현을 도모하는 아카이브, 작가와 연구자의 도발적 협업을 가능하게 하는 아카이브, 느슨하고도 간헐적인 네트워크를 기대하는 아카이브, 실험적이고 유동적이며 항구적인 진화를 거듭하는 아카이브”⁵를 인미공은 만들려 했다.

작가 임민욱과 프레데릭 미송이 모인 피진 컬렉티브가 인미공아카이브의 기획에 동참했다. 인미공은 왜 작가에게 공간 구성뿐 아니라, 아카이브—전적인 것은 아닌, 참여의—구성권을 주었을까? 도구와 자료의 결합은 무엇을 만들었을까? 아카이브의 물질과 비물질이 만드는 분위기, 그 안에서 어떤 작용이 일어났을까? 인미공아카이브 공간 천장 조형에는 이런 문장이 시트지로 붙어있었다. “인미공 아카이브를 위한 제안. 다전공 분야의 능동열람을 위한 미래형 아카이브. 예술이건 예술이 아닌건 간에 우리를 계속해서 살아 있게 해주는 지식의 아카이브. 학문의 국제적 분류와 정보통일화 방식에 반대하는 주관적이고도 개성적인 아카이브. 급진적 프로젝트의 출현. 작가와 연구자의 도발적 협업을 가능하게 하는 아카이브. 열람하는 행동가들의 느슨하고도 간헐적인 네트워크를 기대하는 아카이브. 실험적이며 유동적이며 항구적 진화를 거듭하는 아카이브.” “SUGGESTION FOR IAS ARCHIVES. FUTURISTIC ARCHIVES FOR MOBILE ACCESS. TO MULTI-DISCIPLINARY PROJECTS.”⁶ 이 부분에서 인미공아카이브가 단순히 저장소(자료 수집, 분류) 역할에만 머무르지 않는 아카이브였음을, 저장소를 넘어선 아카이브의 의미와 활용을 만들고자 했음을 알 수 있다. “자료가 잠시 머물러서 돌아가는 물레방아.”⁷라고 회고하는 인미공 아키비스트의 말에서도 ‘돌아간다’는 회전 작용에 방점을 찍어야 한다.

또한 인미공아카이브는 미디어에 초점을 맞춘다. 당시 인미공 디렉터 백지숙은 “아카이브는 일반적인 도서관보다는 한층 특화된 주제나 특수한 범주의 주제를 다룬다. 이는 미디어 자료와도 연관되는 것”⁸이라 말한 바 있다. 2005년 인사동 시기의 인미공아카이브에서는 김수범의 《Gallery+Diary》 전시 기록 비디오 컬렉션, 비디오방이 펼쳐졌다. 미술 공간 아카이브를 통해 10년 넘는 사적 기록이 공공성과 겹쳐지고, 자유로운 열람이 공동의 기억을 생성했다. 이어서 500개의 비디오 작업을 집에 빌려 가서 볼 수 있는 비디오방 EVR(e-flux video rental, e-flux의 전신)이 인미공아카이브에 잠깐 자리했다. 이미지 밴드 에린 고 브라의 《폭식-이미지는 어떻게 자기 분열을 해나가는가?》 프로젝트를 마련해서 이미지 수집과 가공, 재생산 작업을 시도했고, 아카이벌 푸티지와 창작을 주목했다.⁹

2006년 원서동 2층으로 옮겨간 인미공아카이브는 독립된 공간화를 이뤄냈다. 3,000여 종의 도서와 200여 개의 작품 DVD가 수집되었다. 아카이브 가운데 “이미지 자료 위주의 수집을 고수”¹⁰하는 원칙을 세웠다. 그리고 신진 작가들을 위한 인미공 포트폴리오 서가를 시작했다. 《액티베이팅 코리아》(2007, 고벳-브루스터 아트갤러리) 순회전에도 아카이브의 기여를

5 조지영, 「인미공 아카이브」, 『인미공 아카이브 2007』(서울: 한국문화예술위원회 인사미술공간, 2008), 5.

6 인미공 아카이브 천장에 달린 등근 조형에 인쇄된 문구. 영문이 국문 한 가운데를 가로지르는 방식으로 디자인되었다.

7 조지영, 앞의 글, 5. 조지영은 인미공의 아키비스트였고, 이는 국내 미술공간에서 아키비스트라는 직책을 최초로 명명한 사례가 아니었나 싶다.

8 백지숙, 「미술 아카이브와 아카이브 미술의 기억 '충동」, 『인미공 아카이브 2007』, 96. 아르코미술관 관장으로서 기고.

9 조지영, 앞의 글, 5.

10 위의 글, 6.

높인다. 확고한 공간적 점유 속에서 열람과 대화, 리서치 방문객의 존재가 도드라지고, 작가를 누군가에게 연결하기는 쉬워졌다. “국내외에서의 전시가 가능하도록 도발적인 협업의 기능”¹¹은 아카이브를 통한 미술의 유통을 제시했다. 보이지 않았던 흠어짐이 응집했던 것이다.

2007년 인미공아카이브에서는 아카이브에 집중된 담론과 대화 활동이 이어졌다. 〈오후 다섯 시〉(2006-2007) 프로그램이 대표적인 사례였다. 전시가 계기가 되지 않아도 작가를 미술 공간에서의 대화의 자리에 소환할 수 있었던 것은 아카이브가 있었기 때문이었다. 아카이브가 작가와 작품 제작에 미친 영향을 밝히는 이야기는 작가론, 작품론의 담론화까지도 모색하는 단초가 되지 않았을까. 아니면 작가의 생각과 말을 관객에 공유하고 기록으로 남기는 정도였을지도 모른다. 하지만, 《큐레이터의 사물함_CDZA》(2006-2007)와 같은 프로젝트, 《대화 Surviving the Future-Y의 서가》(2007) 같이 작가가 또 다른 작가의 수집 체적을 재구성한 아카이브¹² 등 인미공아카이브의 여러 시도들은 작가 개인의 관심사와 작업의 연결 지점을 추적할 수 있는 자료들을 생성했다.

앞서 “물레방아”를 언급했었다는 것을 상기해보자면, 아카이브의 물레방아는 “기억과 수집의 끝없는 꼬리잡기”¹³ 가 아니었을까. 기관에서 생산된 자료 수집의 한 측면이 있다면, 이를 공동의 기억으로 만드는 아카이브의 공공성 다른 한 측면이 있다. 양측면은 순환하며 작용한다.

3. 미디어와 아카이브 사이, 인미공

인미공의 〈무빙 이미지 아카이브〉(2008)는 미디어와 아카이브가 직결된 프로젝트였다. 2005년부터 아카이브 수집 영상 자료에 미디어 배급 작품과 해외 실험 비디오 영화제 작품들이 더해졌다. 인미공이 앞장서서 아티스트 필름과 비디오를 내세워 미디어 아트 장르를 확장하려는 야심이 있었다고 볼 수 있을까? 그렇다면 그 확장은 궁극적으로 누구에게로, 무엇으로 향했을까? 관객이었을까? 작가였을까? 아니면 그 매체로만 시도할 수 있는 미학적 새로움 또는 비판적 사고였을까?

2009년 시점에 인미공은 원서동에서 그대로 사무실과 전시 공간을 유지하고 있었지만, 미디어와 아카이브는 아르코미술관으로 활동과 자료가 이관된다. 그러나 이 두 요소는 역설적이게도 당시 동시대 미술 공간(기관)으로서 야심차게 시도했던 인미공의 독보적 특징이라 할 수 있다. 이 두 사업을 알리거나 회고하는 문장들에서는 “장기적 목표를 가지고 기획한 프로그램”¹⁴이라는 말도 종종 등장하니까 말이다. 그런데 왜 미디어와 아카이브는 (이르게) 인미공을 벗어나 아르코미술관으로 이동했을까? 인미공이 미디어와 아카이브로 상상했던, 이루었던, 혹은 멈췄던 것들은 무엇이였을까?

인미공을 기억하는 대화 중에 이런 대목을 가져와 본다. “IASmedia 프로그램이 잘 정착 됐다면 코로나 때 많은 예산이 들지 않았을 것”¹⁵이라는 회고이다. 온라인 전시로의 대응을 염두에 둔 것이겠지만, 그 기능을 넘어 이 질문 자체를 진단해 보자. 아르코미술관으로

11 『인미공 아카이브 2007』, 82.

12 윤석남 작가의 서가를 2005년 인미공의 ‘작가 성장 프로젝트’에 참여했던 홍우형 작가가 재해석한 프로젝트였다.

13 조지영, 앞의 글, 8.

14 인미공미디어 보도자료, 2007년 1월 12일.

《그런 공간》(2025) 전시 사전 준비를 위해 과거 인미공 관계자들이 참여한 인터뷰에서도 언급된 내용이다.

15 『인미공 공공이공』(서울: 한국문화예술위원회 인사미술공간, 2020), 355.

이관되고도 “잘 정착되지 않았다”면, 그건 무엇을 의미하는가? 무엇을 잃었는가? 인미공의 영역에서 찾는 (그때의) 의미는 무엇이었을까?

미디어와 아카이브, 인미공의 사업 중 작은 공간이 할 일에 가장 걸맞지 않은 것임을 상기하고, 그 역설에도 필연성을 만드는 이유는 무엇일까? 거기에 프로토클¹⁶ 아젠다, 외교 관계가 자리하고 있지 않았을까? 미디어와 아카이브는 여러 미술 공간들 사이의 소통 언어이자 자원으로써 핵심 기능을 하는 요소가 아니었을까? 그리고 이는 기관들과의 관계뿐만 아니라, 작가와의 관계항을 바라본 것이 아니었을까? 원서동 이전 프로젝트 《선택의 조건》(2006)은 이 문제에 관해, “공공미술기관… 인미공은 그동안 새로운 작가를 발굴하고 양성하는데 초점을 맞춰왔던 지난 5년간의 활동을 고려하여 철저히 작가와 그들의 작업환경이라는 측면에서 기관비용을 다루기로 하였다. 즉 《선택의 조건》은 공공 미술 기관이 로컬과 글로벌 작업 현장 사이, 그리고 일반 대중과 미술계 사이의 균형을 유지하는 전략을 선택하면서 동시에 어떻게 이 전략이 ‘작가를 위한 실질적 혜택’을 발휘할 수 있는지에 집중하였다.”¹⁷ 고 밝혔다. 여기서 실질적 혜택의 실현이 영상작품을 유통하는 미디어와 작가의 자료를 컬렉션하는 아카이브가 되었던 것으로 보인다. 미디어와 아카이브는 이 때문에 레지던시가 불가능한 인미공의 상황에서 다른 기관에 제공하고 교류할 수 있는 프로토클이 되었다.

당시 시대 변화, 디지털, 하이퍼에 대한 고민도 인미공아카이브와 인미공미디어를 둘러싼 활동과 글의 곳곳에서 발견된다. 인터넷, 범람하는 비물질의 대량 사회, 이것들이 인미공에게 미디어와 아카이브를 동시에 소환하지 않았을까? 앞서 서술한 대로, 인미공에서 미디어와 아카이브는 스크리닝이나 전시와 같은 프로그램적 계기를 통해 연결되었다. 그러나 이 둘은 원래는 상반된 것이라 할 수 있다. 말하자면, 미디어는 아카이브를 죽인다. 아카이브는 미디어를 괴롭힌다. 당시 백지숙 인미공 디렉터는 이렇게 지적한 바 있다. “새로운 미디어의 기억 처리에 대한 입장 차이… 크라카우어의 미디어 비판주의, 곧 대량생산된 사진 이미지들은 결국 기억의 댐을 무너뜨리고 기억 이미지 자체를 황폐화한다는 시각이 있다. 그런가 하면, 다른 쪽에는 정치적으로 동기화된 새로운 미디어 문화를 선호하는 벤야민의 주장, 즉 기술복제와 유포의 보편적 해방의 기능이 새로운 주체들의 기억 이미지를 활성화한다는 시각이 자리 잡고 있다.”¹⁸ 여기서 크라카우어로 대변되는 기억과 대량 이미지의 갈등을 살펴볼 수 있다. 벤야민은 새로운 미디어를 통한 새로운 기억 주체의 발현을 지적했다. 이러한 사유를 바탕으로 미디어와 아카이브의 공존하는 효과는 무엇일까? “기억 위기… 하이퍼 미디어 시대에 효과적인 기억술”로서의 미술생산(“아카이브적 욕망”)을 공간, 즉 기관으로써 “외연적 팽창과 내면의 수축을 왕복 운동하다가 결국 위기에 봉착해버린 한국미술에 또 다른 돌파력”으로 모색하려 했던 것 아닐까? 아르코미술관으로 아카이브와 미디어와 옮겨간 후에는 전시 중심이라는 한계가 있어 이들 프로그램의 전개가 다소 미뤄지거나 제한적이었을 수 있다. 그러나 당시 아르코미술관에도 전시 외에 수행적 가능성의 공간(옥상이나 1층 소통 공간 같은 곳들)이 있었다.

¹⁶ 《선택의 조건》(2006)의 현장을 떠올리면—관련 출판물에 등장하지는 않지만—기억 속에 가장 짙게 남은 단어이기도 하다.

¹⁷ 김희진, 「새로운 생각과 새로운 공공을 향한 선택」, 『선택의 조건: 말과 이미지』(서울: 한국문화예술위원회 인사미술공간, 2006), 13.

¹⁸ 같은 문단 내 이하 인용 포함, 백지숙, 앞의 글, 100-101.

4. 인미공의 참조들: 유통

미디어와 아카이브 사이 논의를 좀 더 미분해 보면서, 참조가 되었던 프로젝트들에서 ‘유통’이란 단서를 찾아본다. 《시네마틱, 무빙 이미지의 확장: 아티스트 필름 & 비디오 쇼케이스 2008》(2008)에서는 “쇼케이스”라 규정하고 제목 지은 바 있다. 인미공이 유통 참조한 사례들은 럭스(LUX), eai, 몬테비디오(네덜란드 암스테르담, 1978-)¹⁹, Argos²⁰ 가 있다. 이는 모두 인미공미디어 최초의 보도자료에서 밝히고 있는 부분이다. 유통, 환경뿐 아니라 ‘비디오 라이브러리 구축’을 명시하고 있는 것이다. 비디오 미술 자료 대여 프로그램이었던 evr을 들여와서 인사동 시기 인미공에서 《evr Seoul Branch》를 열었던 것 또한 유통을 위한 참조이자 실험이었을 것이다.²¹ 이들 인미공의 참조 사례는 대부분 현재도 운영 중이거나 발전된 형태로 변모하면서 지속하고 있다. 그렇다면 인미공미디어의 유통은 어떻게 이어지고 있는가? 출판 활동으로 작가와 비평가를 매칭한 작가론 ‘아르코미디어 비평총서 시리즈’(2012~2019)의 연장선상에서 큐레이팅과 비평 담론으로 확장된 전개를 펼친 “미디어 챗터”(2018~2019)가 있었다. 이후로는, 아마도 싱글 채널 비디오가 약화된 미디어 환경의 변화 영향이 있었을 것이겠지만, 그럼에도 참조들과 인미공미디어가 무엇이 서로 다른가를 살펴볼 필요는 있다.

럭스는 1966년 런던영화제작자협동조합(The London Film-Makers’ Co-operative, LFMC)의 설립으로 시작되었으며, 서점 베러 북스(Better Books) 한 권에서 스크리닝을 펼쳤다. 이어서 1970년대 영국 비디오 아트에 흐름과 교차하며 발전했다. 1976년 런던비디오아트(London Video Arts, LVA)의 설립으로 변모하고, 프로모션하는 예술가들을 예술 실천으로서의 비디오 아트의 자율성을 추구하는 ‘추진 그룹(a pressure group)’으로 지칭했다. 전시와 유통을 주요 시스템으로 활용하기도 했다. 1980년대 캠코더가 등장하면서 프로덕션 회사와의 갈등이 있었고 런던비디오 액세스(London Video Acces)로 개칭하기에 이른다. 예술에서 분리된, 비디오 장르만으로 독립적인 유통망과 서가를 구성했다. 이후 1994년 다시 런던일렉트로닉아트(London Electronic Arts)로 변모했다. 이처럼 여러 기관의 분기점들(LFMC, LVA/LEA)이 지금의 럭스를 구성한 것이다. 1997년 입주 시작부터 50년의 역사에 이름들이 비디오 예술의 유통에 영향 끼친 관련 생산자 그룹의 존재와 역할을 증거한다. 반면, EVR은 단적으로 말하면 비디오방에서 정보화를 이루고, 이어서 정보지를 넘어서 미술의 언론, 이론과 담론, 광고의 플랫폼화를 실현하고 있다. 여기서 자료들이 순환하는 작동이 기관화되고 사업화되는 장면을 읽어본다.

또 다른 참조점인 《큐레이터의 사물함_CDZA》은 미술자료 아카이브의 글로벌 유통에 로컬의 작가적 해석을 더했다. 그렇기에 전시 프로덕션으로 확장된 것은 당연한 귀결이기도 했다. 이 프로젝트는 2007년 인미공아카이브와 병합되며 전시라는 또 다른 열람 공간과 행위를 열었다. 작가 듀오 Sasa[44]+박미나는 CDZA로부터 받은 12개 상자, 책, CD, DVD, 순회 아카이브, 목록, 분류항목을 다른 지역에 적용하는 작업을 실행했다. 인미공과의 협력으로 목록을 재구성하면서, 작가들은 ISBN에 주목했다. 유통망과 시스템인 표면에 드러났다. 공적인 장으로의 편입과 접근성의 확대를 예시하면서도, 시각매체에는 ISBN이

¹⁹ 몬테비디오의 활동 결과와 소장 아카이브는 기관적 성격의 1993년 Netherlands Media Art Institute(NIMk)로 통합되었다.

²⁰ <https://www.argosarts.org/>.

²¹ evr은 멤버십 양식을 작성한 방문객에게 일종의 회원제 대여 서비스를 제공했는데, 서울에서도 이 방침은 유지되었다. <https://www.e-flux.com/projects/415888/e-flux-video-rental>.

없다는 문제 또한 드러났다. 분류와 편입, 탈락의 문제를 들여다보며 유럽-표준 중심에서 벗어나기가 어떻게 가능할 것인지를 가늠했다. 새로운 항목이 추가되고 분류 사이의 새로운 물질들이 투입했다. 형식들의 세분화, 소책자, 낱장 인쇄물 등이 남았다. 부대 행사로 열린 신보슬 큐레이터와의 토크에서는 미디어 전시기획과 아카이브의 깊은 연관성을 논했다.

다시 인미공의 범주로 돌아와 보자. 아코미미술관은 왜 이것들을 이루지 못하는지 책망하는 대신, 작은 기관, 매개 기관이 유통망을 가지는 (지금의) 구체적 의미를 녹여 생각해 보자. 지식 생태계로의 전환이 이루어지지 않기 때문이 아닐까? 프로토콜을 넘어서는 무엇이 없었기 때문일까? 정해진 규약-제한에서 풍부한 생태계로 나아가는 데 자료에 기반한 지적 활동이 기여하는 부분을 망각해서가 아닐까? 생산-향유자의 연결망으로서 말이다. 또한 큐레이팅의 디렉터십이나 공간(기관) 바깥에서도 작동하는 전시 기획을 상정하면—예를 들어 외장하드 또는 클라우드라는 자료의 배를 토대로—미디어와 아카이브가 큐레이팅의 가변성, 즉 편집이라는 새로운 가치를 강조할 수 있는 조건이 될 수 있지 않을까? “미디어아트 또는 데이터의 보존과 복원, 아카이브, 도큐멘테이션에 대해 우리에게 주어진 문제들”²² 즉, 큐레이팅의 문제인식이 가닿을 곳으로서의 미디어와 아카이브의 공통된 문제를 끌어가야 한다. 인미공처럼.

*

**

2006년 인미공의 원서동 시대를 알렸던 《선택의 조건》에서 디자이너 작가 듀오 슬기와 민은 토너 프린터(복사기)를 설치했다. 이제 그 작업이 2025년 인사동의 마지막을 말하는 《그런 공간》에서 태블릿 전자목록으로 바뀌었다. 그러니, 다시 처음 제기한 주제로 돌아가면, 미디어와 아카이브의 존재와 연결을 통해 달리 물어야 할 것이다. “새로운 생산, 수용, 지각 방식”에서 생산‘한’ 결과로서 물질들, 수용이 ‘지향하는 것’, 지각이 ‘생산할 효과’ 그 모든 것의 교차 영역에서 발생하는 가능성의 요소들로 말이다. 수용의 형식을 플로우로, 생산의 가치를 사후성으로, 지각의 방식을 산포로 풀어보자.

5. 플로우를 다시 읽기

플로우의 특성을 들여다보자. 보리스 그로이스를 참조하면, 플로우에는 물질적인 것도 비물질적인 것—예를 들면, 시간—도 있다. 플로우 속에서 우리의 행위는 시간과 물질의 양화 압박에 맞서기 대응하기로 이해될 수 있다. 과거 물질적 플로우는 이 플로우에서 벗어난 복제물 오브제의 등장으로 아우라의 상실을 발생시킨다. 즉, 오리지널리티의 시공간이라는 플로우에서 벗겨나는 것이다. 반면, 지금의 플로우, 디지털 아카이빙 문제를 생각해 보면, 물질적 플로우의 상황과 반대로 오브제를 지우고 아우라를 보존한다. 오브제의 상실 이후에 남는 것은 메타데이터—사진, 영상, 텍스트 기록 등의 물질적 흐름으로 기입된 정보이다. 디지털 메타데이터가 오브제 없는 아우라를 생성한다. 기록된 사건을 재상연하기 위해 메타데이터가 보존된다.

미디어와 아카이브의 플로우라는 생태계 속에는 어떤 것들이 줄기가 되고 혈관이 될까? 인미공이 플로우 속에서 사라져도 남들 메타데이터가 미디어와 아카이브일 것이다. 플로우

22 신보슬, 『인미공 아카이브 2007』, 24.

속에서 위기에 처한 현대미술에서 동시대 미술은 시간의 플로우에 대해 저항하는 것이 아닌 그것과 협응함으로써 현재에서 탈출한다.²³ 미디어와 아카이브는 다음으로 넘어가는 동력, 리듬을 생성하고 다른 작동법을 제시할 수 있다. 문제는 이것을 어떻게 재가동할 것인가이다. 이는 2000년대 중반이나 20년이 지난 지금이나 반복되는 미술 공간의 고민이 되고 만다. 미술 공간 내부의 (어떤 정치적, 사회적 부침이라는) 플로우, 혼돈에서 건져내어, 2005년 아카이브가 먼저 구성되고 2006년 미디어 배급 프로그램이 발아되는 사이에 미술 공간 내부에서 작동했을 그 무엇을 다시 어떻게 읽어낼 수 있을까? 플로우 속에서 인미공이 사라져도 남게 될 것은 무엇인가? 그것이 바로 미디어와 아카이브가 결합해서 만드는 강력한 ‘사후성’과 ‘산포’가 아니었을까.

6. 사후성

사후성은 단적으로 뒤에 남는 것들의 성질이다. 기억이나 역사로서, 미래의 미술을 형성하는 과거이면서 즉 현재의 일이 되는 것이다. 죽음, 소멸에 대한 재생일 수도 있겠다. 그리하여 예술을 기록해야 하는 문제에 봉착한다. 그 다음, 생성된 예술기록은 접근성을 확대할 필연에 마주한다. 현실은 이 속에서 갈등한다. 미술에서 사후적인 것, 출판 같은 일의 자리 확보와 상실, 그 반대 쪽에 있는 즉각성, 많은 관객, (생)중계 등을 목격하면서 오히려 남게 된 것의 강력함을 확인한다. 기억과 자료의 연쇄가 가진 힘 말이다. 인미공을 마무리하는 《그런 공간》 전시를 만들 수 있는 것도 남아 있는 것들 덕분 아닐까. 그런 사후성들이 소환되어 다시 작용을 만든다. 그리고 이것이 시간의 간격이 필요한 이유이기도 할 것이다. 시간을 흘러 보냄과 다시 들여다 봄이 만드는 생산성 말이다. 그래서 이것이 최후의 정답일지는 그 누구도 모르겠지만, 보리스 그로이스가 끌어온 디오게네스와 프란치스코의 비유를 떠올려 보자. 플라톤은 해석을 필요로 하는 텍스트를 많이 남긴 반면, 디오게네스는 상연될 수 있는 철학적 행위(수행성, 수행의 실천)를 남겼고, 토마스 아퀴나스는 텍스트를 남긴 반면 아시시의 프란치스코는 맨몸으로 신을 구하는 행위들을 남겼다. 이렇게 뒤에 남은 것들, 즉 상연(반복, 재생, 부활)되는 것의 다른 이름이 미디어와 아카이브가 될 것이다.

7. 산포

산포의 주체와 객체는 누구일까? 아카이브의 사용자, 포트폴리오 작가들, 열람 자료에 빚진 연구자들, 스크리닝 프로그램에 표를 구입하고 온 관객, 그냥 방문한 사람들. 산포로 인해 이전과는 다른 미술의 행위자들(객체이자 주체)이 만들어졌다(인미공이 미디어와 아카이브를 통해 새롭게 만든 관객을 떠올리면, ‘미술 공간의 데모크라시가 가능할지, 인미공의 관객은 인미공의 지지자로 발현할 수 있었는지?’를 묻지 않을 수 없지만, 이 또한 다음 과제로 남겨 둔다). 미디어가 유통되고 흩어지며(산포)하며 만드는 새로운 주체의 가능성은 미술 공간이 디지털 데이터, 알고리즘, 소셜미디어가 만드는 수동성의 문제에서 벗어나는 방안이 될 수도 있지 않을까.

아카이브와 산포를 엮어보면, 랑시에르가 『픽션의 가장자리』에서 제발트의 소설에

23 “Indeed, contemporary art escapes the present not by resisting the flow of time but by collaborating with ti.” Boris Groys, *In the Flow* (London; New York: Verso, 2016), 3.

관해 언급한 대목을 연상하게 된다. 제발트의 『토성의 고리』같은 작품에서 시간의 질서는 뒤죽박죽이 되고 마는데, 그 분할은 감각적 모험을 감행하는 새로운 주체와 새로운(픽션적) 합리성이라는 혁명을 만든다. 분산된 미디어-디지털-인터넷 환경에서 혼돈하는 주체(인간성, 지각)를 되찾는-재구성하는 문제가 이 새로운 (비)합리성에 있지 않을까.

산포는 그저 흩어짐이 아니다. 산포는 연결될 때 합리성을 발생시킬 것이다. 이처럼 산포를 가동하기 위해서 미디어와 아카이브의 공간이 필요하다. 그 공간의 끝은 기관화를 의미하는가? 아니다. 그것이 아닌 시간의 생산이어야 할 것이다. “미술관은 이론의 사건이 열리게 하는 매체이며, 따라서 미술관에 대한 이론은 그 시공간에서만 태어날 수 있다.”²⁴ 여기에서 이론의 사건은 작품, 픽션, 지식, 작가, 행위자 모두를 뜻할 수 있지 않을까. 미술사적 의미의 산포, 즉 복수성으로 해석하기가 필요하다. 확장하면, 미술관 이론(화)은 시공간에 한정된 것이 아니라 시공간을 태어나게 하는 것이다. 기관이 아닌 공간이 시간을 생산하는 방식으로써 말이다.

이 글이 인미공미디어와 인미공아카이브에 관한 중구난방의 회고적 탐색이었음을 부인할 수는 없지만, 이를 통해 2025년의 미술 공간(을 모색하는 이들)의 실질적 고민 앞에서 미디어와 아카이브로 무엇을 할 수 있을지 힌트가 되기를 바란다. 지금 미술 공간은 무엇과 싸우는가? 인미공은 작가-화랑 구성원으로 둔 협회라는 구체제, 시장과 국가 제도 권력이 혼용된 상황에서 ‘협의체’ 또는 ‘지원체’ 형태를 자임했고 그 일환으로 (그럼에도) 새로운 출구를 찾다가 미디어와 아카이브를 가용했다. 지금, 자본이 가장 강력한 체제 권력으로 대두했고, 가능성은 잔존하지만 미미하고 시장으로 흡수되고 있다. 미디어와 아카이브가 갱신되면 이러한 상황에 처한 미술 공간에 다시 희망이 될 수 있을까?

24 김성은, 「미술관의 구조와 기능」, 이화여자대학교 예술학 강의계획서, 2025년 1학기.

엘로우 모뉴룸 감응 로그: 투명체 속에서 깨어나는 언어들

[감응 로그 #01] 우연한 빈틈, 엘로우(Ello)의 문턱

그것이 처음 나의 시야에 들어왔을 때, 나는 단지 투명한 노란색 실루엣이 만들어낸 착시 정도로 생각했다. 나는 걸음을 멈췄다. 그건 내 의지가 아니라, 내 안 어딘가 깊숙이 자리한 어떤 오래된 감각이 그 순간 나를 멈춰 세운 것처럼 느껴졌다. 나는 아직 발을 들여놓지 않았지만 이미 그 경계 안으로 들어선 듯한 느낌이었다. 마치 내가 존재하는 시간과 방향이 조금씩, 그러나 돌이킬 수 없을 만큼 비틀리기 시작하는 듯했다. 어쩌면 나는 그곳을 통과한 게 아니라 오래전부터 그 안에 머물러 있다가 지금 막 눈을 뜬 것인지도 몰랐다. 그 순간, 처음으로 그 이름이 떠올랐다.

엘로우.

공간은 내 안에 오래도록 잠들어 있던 이름 하나를 스스로 불러냈다. 그것은 내가 그 공간에 붙인 이름이 아니었다. 오히려, 그 공간이 나를 통해 스스로 떠올린 기억, 스스로 되찾은 이름이었다.

[감응 로그 #02] 첫 번째 감응, 섭취된 감각

나는 엘로우를 처음 마주했을 때 오히려 '본다'는 행위 자체가 어딘가 어긋나는 감각에 사로잡혔다. 말하자면, 그것은 시간이 휘어진 벽체이자, 공기보다도 느리게 진동하는 언어의 결정체처럼 보였다. 가까이 다가갈수록 분명한 윤곽이 있었지만, 그 경계는 내가 느끼는 속도에 따라 미묘하게 달라졌다.

나는 무언가를 느꼈다.

그것은 감정이라 부르기에 너무 희미했고, 아직 형태를 갖추지 않은 어떤 감각의 응결에 가까웠다. 내가 말을 떠올리는 순간, 말은 사라졌고, 감정을 붙들려 할수록 그것은 미끄러지듯 멀어졌다. 기쁨도 아니고, 슬픔도 아니며, 놀람은 더더욱 아니었다. 아주 오래전부터 말없이 쌓여온 감각이 뭉쳐지는 순간이었을까. 그 감각은 내 안에서 터져 나온 것이 아니었다. 공간이 고요히 나를 스치며, 그 안에서 피어난 감응이었다. 문법도 구조도 없이 떠도는 어떤 기류가 내 감각에 닿는 순간, 형체 없는 울림은 이미지가 되었고 그 이미지는 곧 말로는 온전히 담길 수 없는 문장처럼 미끄러져 지나갔다.

[감응 로그 #03] 모뉴룸(Monyourm)의 징후: 감각의 망

첫 번째 감응 이후 며칠간, 나는 아무것도 하지 않았다. 그러나 그 사이, 시간은 내가 인식하지 못하는 방식으로 조용히 재편되고 있었다. 책상 위에 놓인 유리컵이 어느 날은 작은 건축물처럼 느껴졌고, 또 어떤 날은 멈춰버린 소리의 형상처럼 다가왔다.

그 감지의 끝자락에서, 나는 또 하나의 문을 느꼈다.

문은 마치 입처럼 벌어졌고, 말 대신 몽롱한 침묵을 삼켰다. 그 앞에 닿는 순간, 세상의 소리는 느려졌고 감각은 서서히 무게를 잃었다. 그 문은 입이었으나 아무 말도 내뱉지 않았고, 틈이었으나 닫히지 않았다. 시간의 간극 사이로 어두운 그림자 하나가 미끄러질 때 시야는 먼지 낀 유리처럼 흐려졌고, 그제야 나에게 문이 열리고 있다는 사실을 알아차렸다.

그것이 모뉴룸의 시작이었다.

모뉴룸은 단지 형태라는 외피를 빌려, 침묵 속 감각의 구조로 나를 향해 열려 있었다. 그 앞에서 나는 시간을 건너는 눈, 시대에 닿는 시선의 근육을 스스로 내 안에서 감지하고 있었다.

[감응 로그 #04] 파열된 감각의 내장

다시 엘로우를 찾았다. 사실, 내가 찾은 것이 아니었다.

그 공간이 어느새 나를 불러내어, 나는 예감도 없이 그 안으로 들어서 있었다. 엘로우는 이미 사라진 동작의 궤적, 한때 누군가의 숨결이 머물렀던 자국, 그리고 발화되지 않은 소리의 좌표로 자신을 드러내는 노란색 잔광으로 짜인 투명한 구조체였다. 나는 공간에서 붓끝이 닿기 전 숨죽인 캔버스의 숨결, 부서진 조각이 남긴 궤도, 저주처럼 되감기며 흘러나오는 고장난 오디오 트랙, 고요 속에서 미세하게 떨리는 형광의 선, 그리고 아무도 건드리지 않았음에도 스스로 흐르는 사물의 움직임을 보았다. 그 안에서 그 모든 것은 무언가를 설명하려는 기호가 아니라, 그 자체로 감응 언어가 되어 나를 통과하고 있었다. 그제야 나는 감각이 이토록 많은 충위를 품고 있다는 진실을 깨달았다. 만약 시간을 감지하는 기관이 따로 존재한다면 그것은 아마도 눈과 기억 사이, 그 어딘가의 미세한 틈일지도 모른다는 생각이 스쳤다.

그때였다.

공간의 구조가 무언가에 의해 어긋나기 시작했다. 내가 만지지 않은 조각이 내 손의 움직임에 따라 반응하며 그림자는 반대 방향으로 흐르기 시작했다. 사물들의 시선은 나를 다른 존재의 시간 속으로 이끌었다. 마치 오래된 번역기가 오류를 일으킨 듯, 이미지들은 예상치 못한 단어들과 겹치며 낯선 의미로 얼룩졌고, 나는 점점 내가 아닌 존재의 서사 속으로 잠식되고 있음을 느꼈다. 내 감정이 아닌 어디선가 흘러온 이름 모를 기억이 내 안에 쏟아져 들어왔다. 그때, 가늘게 일렁이던 공기 속에서 한 줄기 빛이 무늬처럼 흘렀다. 그 빛은 공간의 결을 따라 퍼져나갔고, 어디선가 낮은 속삭임처럼 기억의 파편이 흘러나왔다. 그것은 어쩌면 이곳을 스쳐간 존재의 잔상, 지워지지 않은 시간의 끄트머리였을까. 아마도, 이전에 이 공간을 통과했던 수많은 흔적들, 화자 없이 남겨진 행위의 조각들이 지금 나의 감응 언어를 뒤흔들며 감정의 가장 깊은 층위로 진입하고 있었던 것일까? 나는 처음으로 이해하지 못하면서도 깊이 사로잡히는 감각의 파장을 느꼈다. 그 순간, 알게 되었다. 미술은 이해의 대상이 아니라 다가오는 어떤 것을 받아들이는 사이, 나도 모르게 내 안의 구조가 조금씩 달라지고 그 변화의 결을 따라 감각이 흐르는 하나의 사건이라는 것을.

[감응 로그 #05] 말할 수 없는 것에 도달할 때, 나만의 문장이 태어난다.

그 후로, 나는 더 이상 '미술'이라는 말을 예전처럼 사용할 수 없게 되었다. 감응 언어가 옐로우 안에서 파열된 그날 이후, 나는 다시 그곳을 찾지 않았다. 아니, 어쩌면 찾을 수 없었다. 무언가에 의해 멀리 밀려나 버린 듯한 감각, 그리고 그 세계에 내가 더 이상 속하지 않는다는 이방감이 내 안에 깊숙이 가라앉아 있었다. 그 감정은 뾰족한 아픔이라기보다, 녹진한 어둠처럼 조용히 둘러붙어 나를 심연의 저편으로 깊숙이 끌어내리는 느낌이었다.

그러던 어느 오후, 지나치게 평범해서 기억의 바깥으로 밀려날 법한 그런 하루였다.

나는 우연히 손에 잡힌 종이 조각 위에 무심코 선을 그었다. 무의식이 흘린 선, 의미 없이 휘어진 굴곡, 그저 손끝이 이끄는 방향으로 따라가 보았다. 종이 위를 미끄러지는 손끝의 움직임에 불과했지만, 그 안엔 내가 인식하지 못한 리듬이 있었고 그 리듬은 어딘가 낯익은 진동으로 내 안을 건드렸다. 소리는 없었지만 울림은 있었다. 단어는 없었지만 어떤 기류가 문장을 대신했다. 무심히 그어진 선마다 말로 닿을 수 없는 장면들이 흐릿하게 떠올랐고, 그 위에는 내가 감지하지 못했던 아득한 감각의 안개가 내려앉았다. 선은 나를 통과하였고, 그 궤적 위로 잊고 있던 감각의 잔흔, 꿈속에서도 붙잡히지 않는 어떤 정서의 그림자가 물안개처럼 피어올랐다.

잊고 있었다.

감응 언어는 바깥에서 주어지는 것이 아니라, 내 안의 문을 통해 다시 태어난다는 것을. 나는 타인이 건넨 언어를 이해하려 애썼지만, 결국 나만의 문장에 이르기 위해서는 그 언어가 한번 무너져야 했다. 그 무너짐의 잔해 속에서, 나는 비로소 하나의 문장을 쓸 수 있었다.

그 문장을 써내려간 그날 밤, 나는 다시 모뉴룸을 보았다.

[감응 로그 #06] 탈피하지 못한 뱀은 죽는다.

내 감각의 조각들은 정렬되지 않은 언어의 무게에 눌러 있었고, 나는 실제 없는 흐름 속에서 유영하듯 맴돌고 있었다. 그러다 문득, 낮에 써두었던 그 짧은 문장이 눈앞에서 기하학적 형태로 부풀어오르는 것을 보았다.

이제 나는 더 이상 선형적인 시간 안에 머무르고 있지 않았다.

내가 마주한 장면들이 서로 다른 방향에서 동시에 나를 스쳐 지나갔다. 옐로우에 처음 발을 들였을 때의 희미한 잔향, 모뉴룸에서 감응이 파열되던 그 어긋난 공간의 기울기. 모든 시간의 접속점이 지금, 감응이 겹겹이 중첩된 시간의 밀도 안에서 진동하고 있었다. 그리고 나는 옐로우에서 눈을 감고, 모뉴룸에서 눈을 떴다. 옐로우의 궤적은 언제나 투명한 격자 구조로 내 인식의 가장자리를 감싸며 다시 말해질 수 없는 것들을 미세하게 비추고 있었다.

진동하는 숨처럼.

형체 없는 문장처럼.

어둠 속에서 빛이 방향을 트는 그 순간처럼.

『불』: “열린 장소”로서의 미술을 위한 에디토리얼

들어가며

내가 『불』을 처음 보게 된 건 2014년 쯤, 학교 도서관 정기간행물실에서였다. 당시 나는 한국 현대 미술사 수업에서 1990년대 초반 소위 ‘신세대 미술’이라고 불리던 소그룹 문화를 주제로 발표를 준비 중이었고, 내가 겪지 않고 참여하지 않았던 시대를 재구성해 보기 위해 오래된 월간지들을 뒤적거리던 시기였다. 정리된 메타 데이터가 없었기 때문에, 이 작업은 무작정 서가에 꽂힌 잡지들을 연도별로 꺼내 한 장 한 장 넘겨보며 필요한 자료를 찾는 수밖에 없었다. 그때 서가 한쪽에 꽂혀 있는 『불』과 마주칠 수 있었다. 잡지라고 하기엔 너무 두꺼웠고 디자인이 소박했으며 단 10권만이 나란히 있던 그 모습은 다른 간행물과는 전혀 다른 존재감을 가지고 있었다. 그중 몇 권을 꺼내 자리에 앉아 읽어 나갔다. 정확히 어떤 내용을 봤는지는 기억하지 못하지만, 읽기 경험에 무척 놀라워했던 것은 선명하다. 그 책에는 내가 잡지를 뒤적거리며 찾던 당대의 미술 활동에 대한 기록이라 할 것이 없었다. 독자로서 내게 남은 것은 정보가 아니라 미적 경험이었다. 예술 작품이나 그것이 놓인 공간에 참여할 때 발생하는 종류의 그런 감각. 이후 오랫동안 『불』에 대해서 무언가 말해보고 싶었지만, 무엇을 어떻게 말해야 할지에 대해서는 잘 알지 못했다.

지난 2018년 인미공에서 1990년대 이후 한국의 예술 출판에 관한 아카이브 프로젝트 《픽션-틀: 아티스트 퍼블리싱과 능동적 아카이브》를 기획했을 때, 나는 목록에 『불』을 포함했고 사람들이 볼 수 있도록 전시장에 전권을 비치해 두었다. 이 프로젝트는 1990년대부터 나타난 현상인, 미술가가 출판을 통해 생산한 픽션의 강도(intensity)를 측정해 보고자 한 시도였고, 『불』의 픽션에 대해서는 명확히 파악하지 못했지만 그것의 픽션이 강렬하다고는 말할 수 있었다. 이듬해 아르코미술관 전시 연계 행사에서 『불』에 관한 생각을 나누어 달라는 제안을 받았다. 하지만 그때에도 여전히 나에게 이 출판물에 대해서 어떤 식으로든 설명할 수 있는 말이 만들어지지 않은 상태였기에 참여할 수 없었다. 2024년 겨울, 아르코미술관 전시팀이 인미공 종료 전시 《그런 공간》 준비의 일환으로 『불』의 편집 위원이었던 강유미, 길예경, 안경화 선생님과 진행한 줌 인터뷰에 참관하게 되었는데, 이들의 대화를 듣고 난 후 나는 다음과 같이 메모를 남겼다.

“... 『불』이 회자하는 이유는, 그것이 미술을 다루는 그릇이라서가 아니라 그 자체로 시각예술 이어서가 아닐까? 편집 행위를 통한 큐레토리얼 실천이자 큐레토리얼 공간. 그것이 독자들에게 작업의 감각을 주었던 것 아닐까? 출판물은 보통 작품이나 전시에 대해서라면 열등한 것으로 위치지어지는데, 그것이 그 자체로 원본이기 때문에 생긴 매혹? 바꾸어 말해보면,

이 작업은 현대 미술이라는 것을 스스로 정의해 보는 작업 그 자체. 그렇다면 중요한 질문. 그 작업은 당대 한국의 예술 문화에서 어떤 공간을 순간적으로 열어놓은 것일까? 그 공간은 그때 잠시 열렸다 닫혔을까? 여전히 열려 있을까? 열려 있다면 누가 그것을 열어두고 있을까? 그 유산은 누가 받아들였을까? 혹은 감쪽같이 흩어졌을까? 그 공간이 열릴 수 있었던 가능성의 조건은 무엇이었을까?”

이 글은 이 메모의 질문들을 스스로 검토해 보는 작업이다. 또한 오랜 시간 동안 미지의 것으로 남아 있던 사물에 대해 비로소 추측하는 작업이다.

새로운 미술과 새로운 장소

『불』은 2005년 12월 30일 첫 호 “공황”이 발간되었고 2008년 열 번째 호 “팔공공팔”로 끝난다.¹ 2005년에 한 호, 2006년에 세 호, 2007년에 두 호, 2008년에 네 호가 발행되었고, 각 제호의 제목을 순서대로 나열하면 다음과 같다. “공황”, “중동과 ‘우리’”, “역사의 호출”, “정의”, “혈벗은 삶”, “공명”, “베트남과 우리”, “귀신”, “동두천”, “팔공공팔”. 이 출판물의 관련면 정보를 살펴보자면, 1호의 편집위원은 김성원, 박찬경, 백지숙, 정성철, 황세준이었으며 2호부터 길예경이 합류한다. 작가, 큐레이터, 편집자가 함께 만든 책인 것이다. 이후 7호부터 남인영, 민영순, 조인수가 합류한다. 비엣 레(7호), 김희진(8호), 박소현(10호)가 객원 편집 위원 혹은 편집장으로 일회적으로 참여하기도 했다. 1호부터 6호까지는 안경화가, 7호부터 10호까지는 강유미가 편집자를 담당했으며, 전 호를 정보환이 디자인했다. 분량이 가장 적은 호는 7호로 272면이며, 가장 많은 10호는 380면이다. 평균 310면으로 약 300면 내외로 책이 기획되었다는 것을 알 수 있다. 저널치고 두꺼운 이 분량은 『불』이 항상 국영문 병기를 기본으로 편집되었기 때문이기도 하다. 매 호 상당한 번역 인력이 참여하는데, 예컨대 8호에는 총 17명의 번역 및 감수자가 참여하였다. 이는 출판의 설계자들이 『불』의 독자를 국제적인 감수성 위에서 상정했으며, 책이 놓이고 유통되는 지정학을 재구성하려 했던 노력으로 읽힌다. 책의 앞표지는 저널의 이름과 제호의 제목 등의 국영문을 이용한 타이포그래피 디자인으로 간단하게 완결되었으며, 뒤표지는 제호와 관련된 사진 이미지 하나가 전면에 채워진 형식으로 전 호가 통일되어 있다.

창간호의 「저널 불 취지문」에서 편집 위원들은 다음과 같이 출판의 기획을 말한다. “우리가 경험하고 있는 미술 언론의 모습은 다양해 보이나, 미술을 미술계 사건들의 나열로 본다는 점에서는 일치한다. 파편화된 개별 사건만 존재하고, 사건들 사이의 연관이나 흐름은 안중에 없게 되었다. 또 예술의 가치를 공평무사한 정보로 취급하거나 다수가 선호하는 미술 작품을 중요한 작업이라고 평가한 결과, 예술에 관한 상투어와 신화가 난무하고 있다. 새 저널 불은, 미술을 치열한 가치경쟁의 장이 되어야 한다고 보고, 다른 무엇보다도 동시대 미술의 정신적 흐름을 만드는 데 주력하고자 한다.” 여기서 세 가지 표현을 주의 깊게 살펴볼 만하다. 첫째, “사건들 사이의 연관이나 흐름”, 둘째, “치열한 가치경쟁의 장”, 셋째, “정신적 흐름”. 그리고 다음과 같은 내용이 뒤이어진다. “불은 미술을 안팎이 열려 있는 하나의 ‘장소’로 정의한다. 미술과 시각문화는 ... 사회 전반의 주제들이 복잡하게 교차하는 장이다. 우리는 미술 밖의 영역을 미술작품을 설명하는 배경지식에 한정하지 않고, 미술의 실질적인 내용으로 격상

¹ 그런데 9호의 발행일이 2008년 12월 31일이고, 10호는 발행일이 정확히 표기되어 있지 않다. 이에 10호는 실제로 2009년 발행되었을 것이라 추측한다.

시키고자 한다.” 취지문은 우선 미술의 의미에 대해서 정의하고 있다. 그리고 미술의 행위성과 위상학을 사회라는 공간 체계 속에서 정의한다. 결정적으로는 『불』이 미술에 대한 것이 아니라 미술 그 자체임을 표명하고, 문제를 설명하는 것이 아니라 문제를 만드는 일임을 주장한다. 이러한 이념을 『불』은 “장소” 개념 속에서 구성한다. 『불』은 하나의 장소이고, 이 장소는 사회적 것이 교차하는 열린 상태이며, 열림으로 인한 교차 속에서 가시적인 것들 사이의 흐름을 재구성하고 재연결해 오늘날의 문제를 다루는 작업이 수행된다는 것이다. 이 작업이 바로 『불』이 생각하는 미술의 형상이다.

미술에 대한 이와 같은 새로운 의식은 1998년, 미술 작가가 중심이 되어 대안공간 풀에서 발행된 『포럼 A』의 창간 준비호에서도 발견된다. 여기에는 작가, 평론가, 큐레이터들이 당대의 미술에 대해서 가진 문제의식을 담은 짧은 에세이를 모은 “작가 발언” 특집이 있는데, 이 중 강성원 평론가는 “작가는 꼭 전시를 해야 하는가?”라고 노골적으로 질문한다. 이는 전시라는 형식 자체에 대한 본질적인 비판이라기 보다는, 관행적으로 굳어져 비판 없이 반복하고 재생산하는 미술 행위 전체에 대한 비판에 가깝다. 정서영 작가의 경우 당대 자신의 미술 경험을 이야기하며, 미술에서 작품이 흐려지고 사회적인 텍스트가 투입한 현상에 대한 양가적인 감정을 보여준다. 하나는 불편함이고, 다른 하나는 “본래의 모험 정신이 변질되어 나타나는, 그렇게 지속되어 온 안타까운 집착으로부터의 해방감”이다. 여기서도 우리는 관행적인 ‘작품’으로 치환되는 미술에 대한 비판적 의식을 엿볼 수 있다.

같은 호에서 편집위원회(편집인: 전용석, 편집 위원: 강홍구, 박찬경, 백지숙, 전용석, 황세준)는 「한국 미술의 점진적 변혁-‘포럼 A’ 소개」에서 ‘포럼 A는 무엇을 하는가’ 자문한 뒤 다음과 같이 언급한다. “그러므로 ‘포럼 A’는 세미나, 포럼, 심포지움, 좌담, 카탈로그 등에서의 말을, 전시회의 ‘부대행사’보다는 훌륭한 독립적 실천으로 간주한다. … 일상화된 비평은 미술문화의 토대이며, 그것만으로도 미술문화의 중요한 일부로 취급되어야 한다.” 『불』이 추구한 현실을 재구성하는 힘으로서의 비판과 이를 위한 논쟁과 경합이라는 과정의 설계는 이미 서울의 미술 문화 안에서 싹트고 있었고, 이것을 하나의 장소 만들기의 실천으로 개념화 한 것 또한 바로 이 때부터라고 볼 수 있는 것이다. “‘포럼 A’는 다양한 예술실천이 교류하는 말의 원칙적인 의미에서의 사교계이며, 장(場)이고, 특수한 미술이념과 방법을 배태하기 위한 준비일 뿐이라는 점이다 그러므로 ‘포럼 A’가 이슈, 논쟁을 생산하는 것은, 그것을 ‘대화’로 흡수하는 ‘자기만족’적인 집단을 넘어서 작품과 삶 속에서 체화하고 책임질 새로운 미술운동을 바라기 때문이다.” 『포럼 A』와 『불』의 편집 위원은 거의 겹치며, 이는 이 두 출판물을 연속적인 연관성 안에서 살펴봐야 함을 뜻한다. 표면적으로는 반제도적인 입장에서 비평과 지식 생산을 강조하며 새로운 미술을 구상하는 문화적 실천이었지만, 보다 내밀하게는 ‘열린 장소’의 구축에 대한 강한 열망으로 점철되어 있다. 그렇다면 장소란 도대체 무엇인가?

1998년 7월 30일 발간된 『포럼 A』 2호의 마지막 지면에는 「공간의 위기와 대안의 모색: 동아갤러리 폐쇄와 ‘彼是方生之展(피시방생지전)’이라는 제목으로 편집위원회의 짧은 논설이 실려 있다. 이 글은 동아갤러리가 문을 닫는다는 소식을 빌어, “공간의 위기는 미술의 위기다”라는 선언과 함께 미술 문화에서 공간의 중요성과 당면한 행위자들이 나아가야 할 새로운 길을 제안한다. 여기서 미술과 미술의 ‘바깥’에 대한 인식이 등장하는데, 미술 공간은 고립된 방이 아니라 교환이 이루어지며 가치가 끊임없이 갱신되는 장소다. “공간의 위기는 곧 미술의 위기이다. 그러나 동시대 미술은 공간의 위기를 작업의 주제로 택할 수 있을 만큼 이미 확장되어있다. 전시공간의 위기는 문화정책적인 대안, 대안공간의 모색뿐만 아니라, 작가가 새로운 작업을 할

수 있는 또 하나의 근본적 주제이다. 그것은 ‘彼是方生之展(피시방생지전)’이 그랬듯이 미술관 바깥과 미술이 교환하는 문화적 ‘가치의 공간’을 작동시키는 것이다. 여기 저기서 아무렇게나 말해지는 ‘전화위복’은 기술이나 형식이라기 보다 가치와 내용을 갱신할 때만 가능하다.” 즉, 미술의 ‘장소’란, 미술을 비롯한 사회적 텍스트가 끊임없이 교차하는 곳이고, 여기서 논쟁과 경합을 통해 가치 또한 끊임없이 재조정되며, 이것을 미술이라고 부를 수 있다는 점에서 ‘미술 공간’은 미술의 성립 조건에서 필수적인 것이 된다. 작품이 놓이는 물질적 토대로서가 아니라, 미술이라고 부를 수 있는 ‘행위성’ 혹은 과정에 대한 상상은 역설적이게도 반드시 구체적인 물질적 토대로서의 공간을 요구하는 것이다.

여기서 책은 하나의 대안적인 공간으로서 등장한다. 이 공간은 작품을 ‘전시’하는 기능을 가지지는 못하지만, 가치 경쟁을 위해 미술의 내외부가 교차하는 행위성을 미술의 조건을 삼는다면, 건축물이 제공하는 공간보다 더 적절한 매체로 여겨질 수 있다. 이러한 상상력은 현대적인 미술의 전개에서 대단히 특별한 것은 아니다. 미술사학자 그웬 알렌은 1960-70년대 미국에서 개념미술가들이 출판물 대안적인 공간으로 실험적으로 다룬 역사를 추적한다. “1960년대와 1970년대 동안, 잡지는 예술 실천의 중요한 새로운 장소가 되었으며, 개념미술의 비물질적 실천을 위한 대안적인 전시 공간으로 기능했다. 이 예술은 캔버스, 받침대, 그리고 그것들이 근대주의의 제도들 속에서 상징하던 모든 것을 버리고, 가볍고 일상적인 매체를 추구했으며, 텍스트, 사진, 그리고 다른 종류의 문서에 크게 의존했다. 개념미술은 잡지를 새로운 전시 장소로 활용했는데, 이는 일시적인 물체, 아이디어, 또는 행위를 실제로 목격할 소수의 사람들 외에도 더 넓은 대중이 경험할 수 있게 해주었다. 미술사가 데이비드 로산드는 이 시기 예술 잡지가 맡은 중추적인 역할에 대해 “당신은 그것을 읽는다. 하지만 당신이 그것을 읽는 이유는, 당시 벌어지고 있던 일들 중 많은 것이 갤러리에서 볼 수 있는 것이 아니었기 때문”이라고 언급했다.² 여기서 알 수 있는 것은, 복미의 개념 미술가들이 책을 작품이 놓이는 대안적인 전시 공간으로 상정한 반면 『불』은 미술이라고 하는 것의 정의 자체를 행위성으로 재규정하고 그 행위성이 수행되는 장소로서 혹은 새로운 미술을 모으는 실험하는 장소로서 책을 다루었다는 것이다. 그럼으로써 책은 작품이 담기는 그릇이 아니라 미술 그 자체인 사물이 되는 것이다. 이 때, 책을 미술의 장소로서 만들기 위해 큐레토리얼은 에디토리얼을 적극적으로 수용하게 된다. 한 장소에서 요소들을 재배치함으로써 사건을 형성하는 행위의 집합을 큐레토리얼이라고 한다면, 에디토리얼은 역사적으로 책이라는 사물에 있어서 그에 해당하는 특권적인 기술이다. 『불』은 미술에 대한 새로운 정의 속에서 에디토리얼이 책이라는 사물을 경유해 큐레토리얼과 합성되는 역사적인 순간이기도 한 것이다.

분석

이제껏 『불』의 이념과 기획이 무엇인지를 살펴보았다면, 여기서는 바로 그러한 다른 미술에 대한 상상이 어떻게 전략적으로 구현되었는지를 살펴보고자 한다. 바꾸어 말하면 『불』의 에디토리얼-큐레토리얼 분석이다. 이 분석은 『불』 1호부터 10호까지에 수록된 모든 콘텐츠를 형식, 성격, 범주, 생산 방식, 저자의 전문 분야라는 항목으로 분류함으로써 이루어졌다. 형식은 다시 에세이, 시, 인터뷰, 북웍스, 그림, 만화로 나뉘고, 성격은 산문, 비평, 학술 연구, 시각 작품,

² Gwen Allen, *Artist's Magazines: An Alternative Space for Art*(Cambridge; London: MIT Press, 2011), 1.

문학 작품으로 구분된다. 범주는 콘텐츠가 다루는 내용에 비추어 설정된 것으로, 현대 사회, 현대 미술, 이론, 역사, 인접 예술로 구분되었다. 생산 방식에는 청탁이라고 이를 수 있는 커미션 이외에도 발췌 채수록, 번역 채수록, 작품 재구성, 에디토리얼 등이 있으며 이는 편집 차원에서 주로 사용된 기술을 확인하기 위한 구분이다. 각 콘텐츠마다 관련 있는 미술 프로젝트 또한 살펴 보았다.

각각의 통계를 살펴보면, 형식의 경우 가장 많은 것은 에세이로 총 85개에 해당한다. 외에도 대담을 포함한 인터뷰가 11개, 시가 6개, 희곡이 1개로 텍스트 콘텐츠가 총 103개다. 두 번째 많은 형식은 북웍스로 24개이며, 그림 11개, 만화 6개로 이미지 콘텐츠는 총 41개다. 여기서 북웍스는 기존 작품이 지면에 조정되어 담기는 것이 아닌, 지면화 된 예술 작업 즉 프로덕션 된 지면을 뜻한다. 이를 종합해보면 『불』은 텍스트가 중심이 되는 출판물이라는 점을 알 수 있다. 하지만 성격의 범주에서 보자면, 앞서 언급한 이미지 콘텐츠는 모두 시각 작품으로서 가장 많은 비중을 차지하며, 텍스트 콘텐츠는 학술 연구가 38개, 비평 32개, 산문 12개, 문학작품 7개 등으로 나뉘며 세분화된다.

콘텐츠가 무엇을 다루는지에 관한 범주적 차원에서는 현대 사회 항목이 86개로 압도적이다. 세분화하면 현대 사회 일반을 다루는 콘텐츠가 27개, 한국 현대 사회에 관한 콘텐츠가 35개로 주로 현대 사회에 관한 담론 속에서 한국 현대 사회를 탐구하는 작업들이 대다수라는 것을 알 수 있다. 이외에는 각 호의 특집에 따라 중동, 베트남, 시베리아, 북한 등의 특정 국가의 현대 사회에 관한 콘텐츠가 소수 있다. 두 번째로 많은 논의는 현대 미술에 관한 것으로 총 23개이다. 이 역시 현대 사회에 관한 콘텐츠와 마찬가지로 한국 현대 미술에 관련한 콘텐츠가 12개로 대다수이며, 현대 미술 일반에 관한 것은 6개, 중동, 중국, 일본, 베트남 현대 미술이 각각 1~2개씩이다. 세 번째로 미술 인접 학술 분과에 관한 논의가 15개로, 세분화하면 미술 이론 4개, 철학 3개이며 정치학, 이미지, 의학, 소리, 미학, 문학, 과학, 과학, 경제학 이론 등은 각각 1개씩이다. 미술 인접 예술에 관한 콘텐츠는 총 7개이며 영화 4개, 음악 2개, 만화 1개다. 여기서 알 수 있는 것은 『불』은 현대 사회와 현대 미술을 논의의 중심에 두고 인접 학문과 예술을 끌어들이어 교차 시키는 시각 중심 출판물이라는 것이다.

저자의 직업적 정체성의 관점에서 보면 작가가 70명으로 가장 많다. 이 중 시각 작가가 58명, 문학 작가가 10명, 작곡가와 건축가가 각각 1명씩이다. 그 다음으로 많은 것이 연구자로 총 46명이다. 이 중 사회학, 인류학, 정치학, 경제학 등 사회과학을 대표하는 학문의 연구자가 각각 17명으로 가장 많은 비중을 차지하고, 이 외에 철학, 미학, 미술사, 문학, 문화 연구자가 각각 3명, 영화, 민속 연구자가 2명, 인문학, 의학, 역사, 여성학, 아시아, 시각 문화, 도시, 과학, 건축 연구자가 1명씩이다. 그 외 비평가가 12명(미술 9명, 문화, 문학, 국악 각각 1명), 큐레이터가 7명이다.

이와 같은 정량적 분석을 종합해보면, 『불』은 시각 예술가와 연구자가 중심이 되어 현대 한국 사회의 현대성을 탐구하는 것을 주된 목적으로 하며, 그 안에서 현대 미술의 의미와 기능에 대해 질문하고 있다는 것을 알 수 있다. 이는 미술과 사회의 관계성, 사회에 관여하는 미술의 가능성을 모색하려는 의지로 보이는데, 이러한 의지는 특정 대상을 문제화 하여 논의하는 에세이와 정교하게 구성된 시각 이미지를 교차시키는 에디토리얼을 통해 탐구 된다는 것을 알 수 있다. 이는 사회 문제가 만들어지는 장소를 구축하는 것이 미술의 의미이자 미술의 일이라고 생각하는 『불』의 이념과 맞닿는 구체적인 실천 양상이다.

에디토리얼

그렇다면 이와 같은 『불』의 에디토리얼을 전략적 차원에서 심층적으로 해석해보자. 『불』의 에디토리얼은 모두 상호관계성에 기반하며 크게 세 가지 전략을 구현한다. 첫째, ‘감각적 지식과 학술적 지식의 교호’, 둘째, ‘장소들의 얽힘’, 셋째, ‘이웃의 실천들로부터 물뭍’. 우선 첫째 전략인 감각적 지식과 학술적 지식의 교호를 살펴볼 수 있는 좋은 예시가 2호 “중동과 ‘우리’”다. 이 제호의 첫 부분 구성을 보면, 북웍스, 그림과 같은 시각 작품과 비평, 학술 연구, 시와 같은 문학 작품 등 다양한 형식과 성격의 콘텐츠가 교차하며 편집되어 있다. 이는 예술 작품의 감각적 지식과 학술적 지식이 교호하는 모습으로, 독자는 매우 역동적인 읽기 주제가 될 수밖에 없는데, 그것은 이 에디토리얼이 정보의 전달이 아닌 일종의 미학적 경험을 구성하기 때문이다. 나는 이것이 책으로 가능한 미적 사건의 현대적인 형식이라고 생각한다. 이 제호의 중반부에 수록된 「내가 아는 중동」은 문학 작가 허수경의 에세이와 시각 작가 노재운의 북웍스가 서로 뒤섞여 하나의 저작물을 구성한 보다 적극적으로 교호 되고 합성된 저작물이다.

둘째 전략인 장소들의 얽힘은 『불』이 한국 현대 사회와 미술을 반추하기 위해 지속적으로 다른 지정학적 위치, 즉 다른 국가와 스스로를 엮는 것과 관련한다. 이는 주어진 문제를 재생산하는 것이 아니라 적극적으로 문제를 스스로 만드는 행위이며, 한 대상을 관계성 안에서 탐색하고 해석하는 교차적 관점에 기반한다. 바꾸어 말하면, 사물의 의미는 고립되어 만들어지는 것이 아니라 언제나 관계적 양식 안에서 형성된다는 관점이다. “베트남과 우리”라는 제목을 단 7호의 서문에는 다음과 같이 기획 의도가 서술되어 있다. “이번 호에서는 모종의 긴장 상태를 파헤치고자 했다. 공식적 기억과 개별적 기억, 세계화와 지역 현실, 공인된 역사와 대항 기억, 종속적 지식과 문화적 실천으로 인해 진척된 대안적 주체성 사이의 긴장 상태를 풀어보고자 했다… 우리는 대립과 경계를 강조하기보다 지정학적, 비평적, 창조적 경계를 가로지르는 국제적 상호작용을 드러내고자 했다… 우리는 우리가 베트남과 맺고 있는 복잡한 관계를 살펴보면서 창조적이고 비판적인 연결 고리를 자극하고 싶었다.” 따라서 이 제호는 2호 “중동과 ‘우리’”와는 조금 다른 양상을 띤다. 2호가 중동 자체에 보다 집중한 반면, 7호는 서로 멀리 떨어진 한국과 베트남의 관계성을 파헤치는데 주력한다. 즉 문제는 베트남 그 자체가 아니라 베트남과 한국 사이에 놓인 모종의 공간이다. 한편 8호 “귀신”에서는 뜬금없이 시베리아의 샤먼에 대한 에세이(이건옥, 「시베리아 귀신 이야기」)가 등장하는데, 먼 저곳의 장소를 이곳과 엮는 『불』의 주요한 에디토리얼 실천의 면모를 잘 보여준다. 흩어진 여러 장소들, 현실 안에서는 마주치지 않고 서로 관련 없어 보이는 것들을 교차시키는 작업은 완전히 새롭고 혁신적인 에디토리얼은 아니다. 예컨대 물리적인 건축물과 원본 예술 작품을 기반으로 삼는 고전적인 박물관에서는 실현될 수 없는 연결성을 책으로 구현한 앙드레 말로의 『상상의 박물관(Le Musée Imaginaire)』(1947)은 기술복제 시대의 가능성을 적극적으로 발휘함으로써 장소들의 얽힘을 구축하는 에디토리얼의 대표적인 예일 것이다.

셋째 전략인 ‘이웃의 실천들로부터 물뭍’은 『불』이 지속적으로 당대의 여러 예술 프로젝트와 긴밀히 조응하며 만들어져왔다는 점에서 기인한다. 예를 들어 5호 “혈뺨은 삶”은 그 자체로 카셀도큐멘타 2007의 <매거진 프로젝트>로부터 추동 되어 만들어진 것이다. <매거진 프로젝트>는 미술의 의미를 재규정하고, 또 현재 우리의 조건을 검토하려는 시도로서 『불』의 지향과 먼 곳에서 동시대적으로 공명했다.3 5호의 기획 취지를 살펴보자. “불 5호는 한국에서 벌어지는 일들에 초점을 맞추되 그 일들에서 전지구적 의미를 가지는 쟁점들을 비판적으로 읽어내며 한국만이 아니라 전세계로부터 독자를 구한다는 불 편집진의 보편주의적 지향이

우연찮게 거둔 또 하나의 결실이다. 독일 카셀에서 열리는 도큐멘타가 대안적이고 공공적인 문화비평 저널들의 국제적 연대와 소통의 장을 마련하자니 취지하에 각 나라의 해당 저널 편집자들이 일군의 연관된 주제들 가운데 하나를 선택해 한 호씩을 구성한 다음 한 자리에 모이면 좋겠다는 구상을 하고 한국에는 불에 제안을 했을 때, 그것은 짧은 여정이나마 불이 걸어온 길을 정확히 반영하는 제안이었다.” 이러한 지향 아래, 『불』 5호는 “혈벗은 삶”이라는 보편적인 주제로부터 현대 한국 사회의 잘 드러나지 않은 구체적 현실을 면밀히 검토하기를 시도했다. 한편 여기서 여실히 드러나는 것은 『불』이 가진 국제적인 연대애의 지향이다.

이는 단순히 당시 유행하던 ‘전지구’를 향한 열망이라기보다는, 미술이 가능하고 성립되는 조건으로서의 상호성을 위한 타자라는 조건이라고 할 수 있다. 셋째 전략의 다른 예시로는 9호 “동두천”을 살펴볼 수 있다. 이는 당시 인미공의 김희진 큐레이터가 2006년부터 진행했던 <동두천: 기억을 위한 보행, 상상을 위한 보행>(이하 <동두천>)을 적극적으로 환대하여 자리를 내어 준 제호였다. 그리하여 9호는 이 프로젝트에 참여했던 작가들의 작업이 대부분의 지면을 가지게 되는데, 사실 <동두천>은 그 자체로 국제적인 연계 속에서 지역의 문제를 다루는 기획으로부터 파생된 프로젝트이기도 했다.

‘감각적 지식과 학술적 지식의 교호’, ‘장소들의 얽힘’, ‘이웃의 실천들로부터 물뚱’이라는 『불』의 세 가지 전략적 에디토리얼의 핵심은, 거듭 언급하자면 상호관계성이다. 그리고 이것은 언제나 타자의 존재와 관련한다. 이와 같은 역동적인 상호관계성의 생성과 그것을 통한 문제의 다름, 또 그것을 통한 미적 경험 혹은 지식 사건의 산출이 바로 『불』이 규정하는 미술의 요체일 것이다. 그리고 그 미술은 언제나 반드시 사회 혹은 사회적인 것을 의식하고 있다. 다음 절에서 나는 『불』의 에디토리얼 실천이 내밀하게는 1990년대를 통과한 한국 미술의 사회에 대한 의식 구조 안에서 배태되었다는 것을 논의하고자 한다.

미술과 사회

그렇다면 『불』의 미술에 대한 이와 같은 기획은 어떻게 가능했을까? 이에 대해 나는 『불』이 당대와 어긋난 동시대성을 구축하지만 동시에 당대성과 긴밀히 공명한 결과라고 주장하고자 한다. 1990년대의 한국 미술은 도시와 미술의 관계에 대해서, 또 세계와 지역의 관계에 대해서 치열하게 고민한 각축장이었다. 다른 한편으로는 미술 사건을 산출하는 새로운 방법론으로서의 큐레토리얼 개념과 실천이 외부로부터 천천히 이양되고 흡수되면서 실험되기 시작한 시기이기도 했다.

1990년대 미술의 큰 줄기 중 하나는 도시와 사회에 대한 미술 행위자들의 지대한 관심이었다. 《도시, 대중, 문화》(1992, 덕원미술관, 기획: 박찬경, 백지숙), 《압구정동: 유토피아/디스토피아》(1992, 갤러리아백화점미술관, 기획: 김진송, 엄혁, 조봉진), 《서울 600년 도시문화기행: 한양에서 서울까지》(1993, 세종문화회관, 기획: 성완경), 《공간의 반란》(1995,

3 "미적 주제는 세계와 어떤 관계에 놓여 있는가? 예술 작품은 주제성을 어떤 방식으로 드러내는가? 어떻게 하면 주제의 단순한 투영도, 객관적인 모든 것의 파괴에서 오는 쾌락도 아닌 예술을 상상할 수 있을까? 이러한 질문들은 레오 바사니가 ‘형식의 대응’에 대한 성찰에서 제기하는 중요하고도 복잡한 문제들이다. ... 그는 우리가 세계의 무수한 각인들에 의해 규정된다고 주장한다. 이 각인들은 우리를 세계 속 특정한 위치에 놓이도록 지도로 그리며, 그저 내재적으로 지속될 뿐이다. 실제로 이 각인들이 곧 세계이며, 동시에 주제이다. 즉, 이 각인들이 우리를 구성하는 것이다.” Georg Schöllhammer, “Editorial,” *Documenta Magazine*. No. 1-3, 2007: reader(Köln: Taschen, 2007).

서울시립미술관, 기획: 윤진섭), 《98 도시와 영상: 의식주》(1998, 서울시립미술관, 기획: 이영철), 그리고 플라잉시티의 《성남 프로젝트》(1998) 등, 미술과 도시, 미술과 사회와의 관계에 대해 탐색하는 기획과 예술적 개입이 지속적으로 이어졌다. 이러한 사회학적 관심은 자연스럽게 한국의 근대성에 대해 예술가들이 깊이 성찰하는 계기이기도 했다. 물론 여기서 도시와 사회가 과격하게 중첩되는 나머지 사회라는 개념이 협소해진 측면 또한 있다. 다른 한편 1990년대는 ‘세계화’라는 흐름 속에서 새로운 지정학적 감수성이 팽배해지는 시기였다. 《93 휘트니 비엔날레 서울》(1993, 국립현대미술관), 《93 대전 엑스포》(1993), 《태평양을 건너서: 오늘의 한국미술》(1993, 쿤즈미술관, 기획: 박혜정, 이영철, 제인 파버, 크리스틴 장), 제46회 베니스비엔날레 한국관 개관(1995, 커미셔너: 이일), 제1회 광주비엔날레 《경계를 넘어》(1995, 커미셔너: 오광수, 성완경, 유홍준 등), 제2회 광주비엔날레 《지구의 여백》(1997, 커미셔너: 하랄트 제만, 박경, 성완경, 리차드 코살랙, 베르나르 마르카데) 등, 세계라는 거대한 외부가 격렬한 파도처럼 몰려왔고 그것은 매우 강렬한 것이었다. 누군가는 앞서 나가고 있는 것처럼 보이는 외부의 세계를 향해 열렬히 달려 나갔고, 누군가는 새로운 지리적 감각 안에서 한국이라는 것을 반추하며 식민주의, 근대성, 국가, 문화적 정체성에 대해 고민했다.

여기서 큐레이터 백지숙이 2005년 부산비엔날레에서의 국제 심포지엄에서 발표했던 정치적 미술의 의미를 재고한 글을 의미심장하게 돌아봐야 한다. “지역과 권역을 가로지르는 국제 문화 교류가 활성화될수록 정체성의 정치학과 미술 문화의 관계 설정은 주요한 의제로 떠오른다. 일반적으로 정치적 미술이란 예술의 자율성과 사회적 실천 사이의 관계망에 기초하는 미술의 특정한 존재론이자 인식론에 해당한다. 여기에는 한편으로 미술 기관, 아카데미, 시장을 둘러싼 미술 제도의 내적 문제 의식과 다른 한편으로는 일상 및 사회 체제 비판과 대안 제시라는 미술의 사회적 역할에 대한 제고도 포함된다. 또한 개별 작가의 미술 언어로도, 공동체와 좀 더 직접적으로 결합하는 활동 방식으로도, 혹은 전시의 확장은 물론이고 도큐먼트의 축적이나 매체의 발견 등 다양한 경로를 통해서도 구현될 수 있는 것이다. 비균질화된 문화 권력의 장 위에서 지역 간 문화 교류가 일상화되고 있다는 전제를 받아들일 때, 이러한 정치적 미술의 전략과 실천도 더욱 다변화될 수밖에 없다. 이는 정치적 미술이 유일한 커뮤니케이션이라는 게 아니라 오히려 정치적 미술의 선택지와 방법론이 훨씬 다양해졌다는 뜻이다.”⁴ ‘정치적 미술의 선택지와 방법이 다양해졌다’는 온건한 표현을 해석해보자면 당대적 상황에서 요청되는 정치적 미술, 즉 미술 제도와 사회를 비판하고 미술의 사회적 역할을 수행하는 실천은 재발명되어야 하고 그 재발명의 가능성은 이미 다양하게 열려 있다는 주장이다. 의미심장한 것은 이러한 고민의 근본에는 미술과 사회의 관계성, 비판적 미술과 미술의 정치성과 같은 역사적 압력이 자리한다는 것이다. 그리고 이 모든 단어는 지금 너무나 희미한 것이 되어버렸다.

큐레이터 김장언의 회고는 큐레토리얼이라고 하는 새로운 예술적 방법론의

4 백지숙, 「지역 미술과 국제 미술 사이-정치적 미술의 몇 가지 의미」, 부산비엔날레 <2005 국제미술학세미나 발표문>, 『본 것을 걸어가듯이』(서울: 미디어버스, 2018)에 재수록.

개념과 수행 방식이 어떻게 미술의 정치성과 비판적 역할을 재고하기를 열망하는 이들에게 수용되었는지를 보여준다. “1990년대는 큐레토리얼 실천이 부상한 시대이다. 한국의 경우는 90년대가 되면서 전시에 대한 인식의 변화와 더불어 큐레토리얼 실천이 본격화되었다고 한다면, 전 세계적으로는 유럽적 맥락의 큐레토리얼 실천이 전 지구적 차원으로 확장되었다고 말할 수 있다. 이것을 역으로 설명하면, 큐레토리얼 실천의 전 지구적 확장 과정 속에서 한국 미술계 역시 그 장에 편입되었다고 할 수도 있다… 나에게 큐레토리얼 실천이 매력적이었던 것은 90년대라는 공간에서 현대미술이 보여주었던 창조적 지식 생산 모델을 큐레토리얼 실천이 도전적으로 수행했기 때문이다. 이데올로기 종언과 전 지구화의 과정 속에서 현대미술의 창조적 실천은 다양한 큐레토리얼 실천과 더불어 예술과 사회에 대한 급진적이고 시적이며 윤리적인 태도를 발명하고자 했다.”⁵

해석을 도출해보자면, 한국에서 큐레토리얼 실천은 일군의 행위자들에게는 하나의 새로운 개념이나 기술이 아니라, 한국이라는 지정학적 차원에서 새로운 비판적 미술, 미술의 정치성을 재발명하려는 의지와 관련하여 수용되었다고 말할 수 있다. 그것은 미술과 사회의 재발명에 대한 강렬한 의지와 관련 있고, 그러므로 한국적 맥락에서 큐레토리얼이라는 것은 단순히 시대적 유행이 아닌 보다 급진적 실천으로 재평가되어야만 한다. 큐레토리얼은 “분산된 형태의 존재로, 마찰을 유도하고, 대상, 사람, 장소, 아이디어 등의 관계와 의미화 과정을 통해 새로운 생각을 추진하려는 것”이며 그것은 “현상 유지(status quo)에 머무르지 않는다.”⁶ 이제는 탈색되고 진부해졌으며 누군가는 이름만 들어도 질려 하는 큐레토리얼이라는 용어의 의미를 굳이 다시 곱씹어 보는 것은, 여전히 그것으로부터 급진성을 추출할 수 있을 거라 믿기 때문이다. 미셸 푸코는 플로베르의 소설을 통해 바로 그러한 큐레토리얼 실천이 가능한 무한의 공간을 ‘도서관의 환상’이라고 일컬었다.⁷

“열린 장소”에 대하여

나는 이 글에서 『불』을 역사적으로 이해해보고자 했다. 그것은 한국에서 현대성이 폭발적이고 현실을 재편하던 시기, 바로 그러한 사회를 마주하며 사회의 안쪽으로 파고들고자 했던 예술가들이 미술의 관행을 의문시하고 새로운 미술을 제안하며 미술과 사회를 다시금 연결 지어 보고자 했던 복잡한 역학 안에서 형성된 것이다. 하지만 나는 『불』의 실험이 어느 정도는 실패했다고, 아니 어떤 면에서는 충분히 정치적이지 못한 부분이 있었다고 주장하고 싶다. 다시 처음으로 돌아가보자. 『불』은 미술을 “안팎이 열려 있는 하나의 ‘장소’”라고 정의했다. 그런데 『불』은 정말로 열린 장소를 만드는 데 성공했다고 말할 수 있을까? 『불』의 에디토리얼

⁵ 김장언, 「애증의 단어들: curate/curating/curatorial/curation/curator」, 『큐레이팅 9X0X』 (서울: 아트선재센터, 2021).

⁶ Maria Lind, “Situating the Curatorial,” *e-flux Journal* 116 (<https://www.e-flux.com/journal/116/378689/situating-the-curatorial/>).

⁷ “19세기는 이전 시대가 아마도 그 힘을 상상하지도 못했던 상상력의 공간을 발견하였다. 이 환상의 새로운 공간, 이것은 더 이상 밤, 이성의 잠, 욕망 앞에 열려 있는 불확실한 허공이 아니다. 그것은 그와 반대로, 깨어 있음, 끊임없는 주의, 폭넓은 지식에 대한 열정, 한눈 팔지 않는 집중이다. 인쇄된 기호들의 흑백의 표면으로부터, 먼지 많은 채 닫혀 있다가 잊혀졌던 단어들이 날아오르며 펼쳐지는 책으로부터 몽상이 태어난다. 그것은 귀가 멍할 만큼 적합한 도서관에서 조심스럽게 펼쳐진다. … 서가는 사방으로 도서관을 담아놓고 있으면서 동시에 한쪽으로 불가능한 세계들을 향해 틈을 열어놓는다. … 상상적인 것은 실재에 반하여 구성되어서 실재를 부정하거나 보충하는 것이 아니다. 그것은 기호들 사이에서, 책에서 책으로, 재언과 주석들의 틈 속에서 펼쳐지는 것이다. 그것은 텍스트와 텍스트 사이에서 태어나고 형성된다. 그것은 도서관 환상이다.” 미셸 푸코, 『환상적 도서관』, 방미경 역음, 『플로베르』 (서울: 문학과지성사, 1996), 55.

전략을 돌이켜 보건대, 여기에는 미술의 무수한 타자들이 초대되어 있고 이로 인해 열려 있고 교차한다라는 충분한 느낌을 준다. 하지만 그와 동시에 무언가가 결핍되어 있다고도 느낀다. 『불』은 자신과 동질적이고 친밀한 관계들과 얽혀 있고, 서로 물들고, 어깨를 맞대고 적극적으로 연합한다. 여기에는 그들의 친구가 있고 우정이 있지만, 그렇지만 적대는 찾아보기 힘들다. 열린 장소가 언제나 시끄럽고, 불안정하고, 위험하며, 예상치 못한 잠재성으로 가득하다는 점을 생각해보면 어떤 면에서 『불』은 열려 있다기엔 너무나 견고하고 이상적이며 위생적이다. 『불』의 에디토리얼은 적대보다는 합의에 기반한다. 그러나 샹탈 무페에 따르면 민주주의의 핵심은 합의가 아니라 적대다. 불일치와 반대, 적대적인 우정 없는 열린 공간은 추상적이고 이상적인 모델이 될 수밖에 없다. 『불』의 열림은 적어도 조건적이었다. 그렇다면 이제 남은 과제는 정말로 열린 장소로서의 미술이라는 것은 어떻게 가능할 것인가를 묻는 일일 것이다. 나는 그것이 이 유산 속에서 다시금 정치적인 미술이 수행해야 하는 질문이라고 생각한다.

지하층의 누수

꽤 운이 좋은 삶이었을 것이다. 의도된 것은 아니었지만, 누군가가 보기에 그의 삶은 그렇게 흘러갔다. 원래 그는 미술 전시를 종종 보는 사람이었다. 하지만 말을 즐겨 하는 성향은 아니었다. 사실 그는 이야기를 아껴야 하는 이유가 있었다. 이따금 그의 말은 글자글자가 바닥에 푹-푹- 떨어지곤 했기 때문이다. 별로 보기 좋지 않은 장면이다. 입에서 검은 물이 바닥으로 튀면서 바짓자락에 자국이 남는 까닭에 실수로 쏟아버린 잉크 같았다. 물로 쉽게 지워지긴 했지만, 늘 남은 흔적은 그를 곤란하게 했다. 결국 그는 과묵한 관람객이 되기를 자처했다.

하지만 언젠가 미술 전시를 둘러보다가 그는 우연찮게, 입을 열어 버렸고, 공교롭게, 전시에 대해 이야기를 해버렸다. 입 밖으로 우-수-수- 글자가 흘러 쏟아진다. 조용한 미술 전시장에서 물 떨어지는 소리가 공간을 메꾼다. 몇 안 되는 관객이 있었지만 소리가 나는 바람에 모두 고개를 돌렸다. 모두가 그를, 아니 그가 남긴 바닥의 검은 자국에 두 눈을 고정하고 있었다. 그는 죄송하다 말하려고 입술을 떼려다가 검은 물이 나올까 봐 손으로 입을 다시 막았다. 그런데 사람들이 그 검은 자국에 모여들었다. 눈을 애써 뜨고 있는 그에게 그들은 자국들이 이 전시와 잘 어울린다고 말한다. 작가도 물 떨어지는 소리에 놀라 전시장에 나와 그것들을 가까이 바라본다. 그가 늘 불편해하던 것을 누군가가 이렇게 유심히 바라본다니, 참 묘한 경험이다. 그렇게 그 검은 자국은 전시 전경 사진으로 작품과 함께 기록되었다.

그는 이것을 하나의 해프닝으로 생각했다. 어떤 이가 자신의 전시장에 와달라고 하기 전까지는. 검은 자국이 전시장에 있으면 좋겠다고 말을 듣기 전까지는. 어떤 이는 그를 자국으로 기억하고 있기도 했다. 그는 전시장을 돌아다니면서 입을 벌리고 푹-푹- 이야기를 한다. 어떨 때는 아무것도 나오지 않는다. 그때마다 그는 전시장 벽에 손을 대고 헛구역질을 해야 했다. 나쁘지는 않다. 사실 그도 그럴 것이, 자신의 자국을 제대로 바라본 적이 없었던 것이다. 그것은 가끔 그가 지나온 과거의 한 장면을 닮아 있을 때도 있었다. 대부분은 전경 사진에 맞춰 작품에 방해가 되지 않게 남은 흔적이었지만 말이다. 하지만 이 과정에서 그가 미처 예상하지 못한 것이 있었다. 영원한 열리는 전시는 없다는 것. 어김없이 철수 기간에 그가 남긴 검은 자국은 마포걸레로 닦였다. 말끔해진 전시장 바닥을 볼 때면 그의 글은 헛구역질로 아픈 목구멍만 기억하는 듯했다. 전경 사진에서만 그가 남긴 자국이 어렴풋하게 남아 있다. 전시와 함께 내뱉어졌다가 사라진다. 자신의 입에서 나온 것이지만, 자신의 것인가 의문이 든다. 다시 환멸감이 바짓가랑이를 축축하게 기어오른다. 그러다 문득 그는 생각했다. 이 절름발이 같은 자국들을 위해 다른 곳을 찾아야 한다고.

정처없이 걷다 예전에 그가 전시를 보곤 했던 3층짜리 벽돌 건물을 마주친다. 그때는 검은 물이 입에서 잘 흐르지 않았던 때였다. 전시 준비 중이라는 안내판이 보이지만 몰래 들어간다. 그는 여러 층 중에서 지하를 고른다. 아무런 빛이 없다. 전경 사진을 피할 수 있겠다고 생각한다. 잘 숨을 수 있겠다고 생각한다. 발소리가 들려 가벽 모서리에 붙는다. 더 깊게 검은 콘크리트 사이에 파고든다. 퍽 아늑하게 느껴지기도 한다. 그는 자신의 검은 자국만 떠올리고 눈을 감았다. 하지만 이상하게도 입이 메마른다. 눈꺼풀은 감겨 있는데, 자꾸만 눈 안에 물이 차서 흘러 넘친다. 그는 이유를 도통 알 수가 없었다. 벽에서 물이 멈추지 않고 나오는 바람에 바닥까지 흥건하다. 며칠 뒤, 큐레이터는 작가에게 전화를 건다. 지하층 누수를 고치지 못해 전시가 어려울 것 같다고. 죄송하다는 말을 연신 했다.

그는 그렇게 사람들에게 잊혀 갔다. 몇 년 밖에 안되었지만, 당연한 일이었다. 워낙 빠르게 많은 것들이 생기고 사라지니, 남겨지는 것이 되려 이상한 것이다. 다만 지하층의 누수는 잊힐만하면 상부보고문서에 남겨졌다. 그러다가 간만에 지하층에 프로젝터가 설치되고 사진들이 재생된다. 그는 간만에 보는 빛에 살짝 실눈을 뜬다. 그의 눈에 빛이 들어간다. 전시이다. 사람들이 오가면서 보고 있다. 그제서야, 건물에는 마지막으로 물이 흐르지 않는다.

어쩌면 그는 그때서야 발견했을지도 모른다. 환멸의 틈바구니에서 잡초같은 애정이 자라고 있었다는 것을.

유지원

한시적, 유희적, 자조적: 2010년대 신생공간이라는 망실된 정신을 소환하기

2017년 10월, 비평 컬렉티브 ‘옐로우 펜 클럽’의 동인 김빠빠(유지원)는 “무엇이 (도대체) 무엇이 플랫폼일까?(1)”¹를 게재했다. 2010년대에는 어느새 등장한 ‘플랫폼’이라는 단어가 특정 작품을 다른 평문이나 현황 비평은 물론이고, 가벼운 대화 속에서도 다방면으로 사용되었다. 새로 도입된 표현이 그렇듯, ‘플랫폼’은 명확하게 정의되지 않은 채 입과 입을 가로질러 의미의 몸집을 불렀다. 어찌 됐든 남용에는 이유가 있을 것이고, 나 또한 이 단어를 피해 갈 길이 없다는 것을 인정하게 되었을 때, 그것이 일종의 시대정신을 포착한다는 직감을 갖게 됐다. 이 작품은 플랫폼해서 재미있고, 그 글은 플랫폼해서 별로이고, 모든 것이 플랫폼하여 흥미롭지만, 저것마저 플랫폼해서서 허탈했던 그때, 작업실로 쓰던 소박한 방이나 저렴한 월세로 나온 낡은 건물 등을 정비하여 자신은 물론 동료들 위해 개방한 미술 공간들이 ‘신생공간’²이라는 흐름으로 자의 및 타의로 규명되어 연결되었다. 중심 없이 산발적으로 전개된 현상에 근접하고자 했던 김빠빠의 텍스트는 미술사 및 문화비평을 가로질러 ‘플랫폼’이라는 표현의 계보를 살피고, 당시 팽배했던 분위기나 경향을 ‘서울-플랫폼’이라는 개념으로 정초하고자 시도했다. ‘플랫폼’은 근대적인 거대서사의 종말³과 함께 큰 의미 혹은 원칙이 사라져버린 공백을 움켜쥐고자 했던 임시방편으로 채택된 것이었는데, 한때 응집된 기운이 점차 다방면의 경향으로 흩어지는 사이 3부작으로 기획된 비평 프로젝트는 갈피를 잡지 못하고 잠정 중단되었다.

물론 2010년대 미술계에 신생공간만 있었던 것은 결코 아니다. 다만, 신생공간은 마니페스토나 별도의 운영 주체 없이 산개한 개인에게 모종의 소속감을 부과하고 그 국면이 끝난 이후에는 어떤 시절이 저물었다는 감각을 가능하게 했다는 의미에서 가꿀만한 운동성을 자랑한다. 당시 미술 현장의 공기는 쉽사리 손에 잡히지 않는 것이었음에도 불구하고 그 이전과 이후가 이토록 강렬하게 체감되는 이유는 무엇일까? 그저 ‘플랫폼’했을 뿐인 것이 여전히 ‘우리’를 사로잡는가? 하지만 입장을 바꾸면 질문은 달라진다. 신생공간에 대한 경험이 없는 이들은

1 <https://yellowpenclub.com/2015-2021/2017/10/09/flatness1/>.

2 이 글에서 수차례 언급하는 ‘신생공간’은 2010년대 창작자를 중심으로 조직된 비영리 미술 공간 및 이를 둘러싼 현상을 느슨하게 지칭한다. 당시 각 공간은 운영자의 출신과 출범의 계기, 구체적인 활동 및 전략이 각기 달랐으며, 서로 명시적인 연대를 이루지 않았기 때문에 이 명칭을 사용함으로써 험잡거나 건져 올릴 수 있는 공통분모에 집중하기로 한다. 이에 이 글에서는 신생공간을 구체적인 방향성을 지닌 ‘운동’보다는 ‘움직임’ 혹은 ‘현상’으로 주목한다.

3 신생공간의 맥락에서 소실된 거대서사란 청년을 위한 성장 매뉴얼 혹은 일종의 생애주기가 더 이상 작동하지 않게 된 것과 더불어 온라인 공간이 팽창하고 이미지 및 정보가 교환되는 양식이 대대적인 전환을 겪으며 깊이 혹은 배후의 의미의 부재가 부각된 것으로 맥락 지을 수 있겠다.

어떠한가? 이들이 신생공간에 대해 알아야 할 이유는 무엇인가? 신생공간을 경험한 이들과 경험하지 못한 이들이 공유할 수 있는 일종의 정서적 지반 혹은 시간에 대한 관념이 존재하는가? 재현을 할 수도, 그래서 안 되는 일련의 사건을 굳이 불러와서 얻을 수 있는 것은 도대체 무엇인가?

이 글은 의도된 한시성, 다른 선택지가 없기에 감행한 유희, 그리고 잔잔하게 깔려 있는 자조적 태도를 중심으로 2010년대 신생공간을 돌아보며, 미완의 프로젝트를 다시 이어간다. 이는 임시값으로 잠시 올려두었던 단어 ‘플랫폼’을 통해 건져 올리고자 했던 망실된 정신을 소환하여 질문해본다. 당시에 ‘우리’는 무엇을 꿈꾸고, 욕망하고, 기대했나? 높은 해상도로 회상하긴 어렵고, 역사화 되기엔 여전히 눈앞에 아른거리는 그 구간으로부터 ‘우리’는 무엇을 취할 수 있을까? 아니, 그것이 우리에게 기꺼이 내어줄 수 있는 것은 무엇일까? 이 글은 구체적인 참조점을 나열하기보다 직관적으로 건너뛰거나 연결하고, 무형의 기운을 추출하여 응축하고, 그것을 ‘지금’의 땅에 풀어놓아 어디로 길을 내는지 관찰하고자 한다. 과격한 일반화와 객관성의 상실을 감수하는 작법을 택한 것⁴은 당시 신생공간의 목격자로서 직간접적으로 연루되어 있었던 나의 위치 탓이기도 하지만 이를 비가시적인 에너지 혹은 정신으로 파악할 때 현시점에 활성화할 수 있는 가능성이 열릴 거라는 판단 때문이다. 다행히 이로부터 적절한 거리가 발생하여 미술사 및 이론 부문의 본격적인 연구가 진행되고 있기에 이 글은 그 위에 겹쳐 다채롭게 분산되는 빛깔을 추적할 수 있는 일종의 필름 정도가 되기를 기대해 본다.

한시적 — 예고 없이 안녕! 하기

2015년 세종문화회관에서 열린 예술가 장터 《굿-즈》는 시작부터 딱 한 번만 있을 행사로 기획되었고, 이를 상징하듯 공식 굿즈는 그 자신의 묘비였다. 처음부터 예정된 한시성은 기습적으로 등장했다가 일언반구 예고 없이 문을 닫는 신생공간을 비롯한 자기조직적 움직임 전반에 이미 흐르는 기류였다. 이러한 지속성의 부재 혹은 일종의 유산 만들기ye 대한 심드렁함은 이 움직임이 새로운 세대의 치기 어린 놀이로 취급받는 주요 혐의점이 되기도 했다. 표면적으로는 이런 태도는 제도적 순환, 즉 매년 기금에 지원하고 그해의 살림을 살아내야 하는 책무를, 더불어 공간을 운영하는 상황이라면 부동산 계약이 갱신될 때 상승하는 임대료를 감당하기 버거웠으리라 생각해볼 수 있다. 물론 영구성의 포기는 현실적인 운영상 부담을 줄이기 위한 유효한 전략이다. 하지만 《굿-즈》의 단발성은 그 운영 조직—혹은 그것의 부재—을 생각하면 오히려 당연한 선택이었다. 36명의 운영진과 80명(팀)의 참여 작가는 단일한 목표 아래 모여든 집단이 아니라 다양한 배경과 욕망을 지닌 이들이 임의로 모인 일종의 TF팀에 가까웠으니 말이다.⁵ 지속될 수 있는 플랫폼을 기획했다라면, 그리하여 《굿-즈》라는 행사의 뚜렷한 방향성과 조직 구조, 역할과 수익 구조에 대한 합의에 이르러야 했다면, 이처럼 광범위한 참여를 도출하기는 어려웠을 것이다. 다시 말해, 《굿-즈》의 한시성은 불가피한 조건에 의한 결과가 아니라 그 자체로 성립 조건으로

4 이러한 비약적 회고는 개인 소장 중인 물품을 경유하여 2010년대의 구체적인 장면들을 일인칭 시점에서 더듬은 단행본 『미술 사는 이야기』(서울: 마티, 2024)의 연장선에 있다.

5 《굿-즈》의 공식 홈페이지(<http://goods2015.com/>)에서 정보를 찾아볼 수 있다. 운영진 및 참여 작가의 목록은 지금 시점에서 돌이켜보건대 이들이 얼마나 이질적인 집단이었는지를 엿볼 수 있다. 이 웹사이트는 행사가 종료된 지 10년이 넘어간 이후에도 운영진 중 한 명이 도메인 비용을 부담하고 있기 때문에 이 글을 쓰는 시점(2025년 6월)에는 살아있지만, 언제 예고 없이 폐쇄될지 장담할 수 없다.

작동하여 이 사건에 시급성을 더했다. 미룰 수 있는 ‘이 다음’도, 연습 게임도 없다. 지금, 그것이 무엇이 될지는 알 수 없지만, 당장 펼쳐야만 한다. 이렇게 《굿-즈》는 애초에 폭발적인 단 한 번의 사건이 될 것을 미리 알았다는 듯 열렸다.

오래오래 건강하게 지속되기 위한 공을 들이는 대신 적당한 때가 다가오면 알아서 소멸하는 신생공간의 한시성은 이전 세대의 성공 전략, 즉 주류 문화에 대한 반작용으로서 자신을 정체화하여 대안적인 문화를 형성하고 이로써 영속적인 변화를 도모하는 접근과는 전혀 다른 것이었다. 어쩌면 잘 실패하는 전략은 기존의 수직 방향의 운동—젊어서 고생은 사서도 한다!—이 더 이상 작동하지 않게 되고, 마치 단단하게 굳어진 블랙박스처럼 이미 주어진 사회구조적 현실에—약간의 균열은 가능할지 몰라도—전혀 새로운 판을 제시하기는 힘들다는 자각을 갖게 된 소위 ‘성장 지연’ 세대에게 썩 적합한 것이었다. 지금 당장은 수고스럽더라도 이 모든 노력이 모여 성장 혹은 더 큰 가치로 귀결될 거라는 신화에 대한 불신—젊어서 고생하면 늙어서도 고생한다!—이 세대적으로 공유된 상황에서 할 수 있는 것은 차라리 옆으로 게걸음 하며 시간을 벌고, 위로부터 인정을 구하기보다 곁에 있는 동료와 연합하고, 즐거운 시간을 보내는 것일 테다. 2008년 금융위기 즈음하여 극단적인 긴축 경제에 미술대학을 졸업한 이들에게는 더욱이 선배들의 성공 사례는 물론이고 대안적인 길 또한 참조하는 것이 요원해 보였을 것이다. 앞서간 누군가를 따른다는 발상이 희미해진다는 것은 다시 말해 무언가를 남기고 물려주기 위해 준비한다는 감각 또한 열어진다는 것—혹은 받은 적이 없으니 제대로 주는 법을 모르는 상태—을 뜻한다. 이로써 신생공간 움직임은 거시적인 인생 곡선이든 미술계라는 무형의 영역 내 간세대적 교류에서든 위아래가 없는, 즉 수평적인—‘플랫’한—구간을, 어쩌면 무의식적으로, 최대한으로 넓게 벌려 그 가능성을 소진한 실험이었다. 나아가 ‘이 다음’을 약속하지 않는 것은 ‘우리’에게 미래가 주어지지 않았다는 것을 방증하는 부정성의 저항으로 읽을 여지가 있으며, 과거로부터 받지 않고 미래에 남기지 않는 ‘지금 당장’의 분주한 흥겨움은 과연 저출산 추세가 본격적으로 가속화된 시대의 수순이었다고 볼 공산도 있겠다.

한편, 2010년대 이후 신생공간이 소비된 방식은 《굿-즈》를 비롯한 신생공간의 한시성이 단지 현실적으로 불가피한 것이 아니라 어쩌면 지켜져야 하는 가치였을 수도 있다는 점을 보여준다. 신생공간(들)은 당대의 징후적인 태도를 느슨하게 공유했을 뿐이지 실상은 이 글에서처럼 하나의 고유명사로 뭉치 민망한 산발적인 움직임이었다. 그럼에도 불구하고 2010년대 중반부터, 특히 《굿-즈》가 폭발적인 가시성을 발휘하면서 신생공간은 일종의 단일한 운동으로 주목을 받기 시작했다. 주요 미술 월간지에 특집 기사로 다뤄질 뿐만 아니라 2016년 서울시립미술관 서소문본관에서 “자생적으로 생성되고 있는 예술 플랫폼”에 주목한 《서울 바벨》이 개최되면서 신생공간은 단지 변방의 움직임이 아닌 가공할 만한 세력의 일종으로 부상한다. 한때 신생공간에서의 ‘전시’는 미완성의 시도를 부담 없이 공유할 수 있는 플랫폼으로 작동했지만, 시간이 흐르면서 경력에 한 줄 추가할 수 있는 활동으로 변모한다. 심지어 직후에 등장하여 전반적인 맥락을 인지하지 못한 세대에게는 신생공간이 한 번쯤 전시를 해보고 싶은 매력적인 준(準) 기관과 같은 것으로 오인될 뿐만 아니라 작가로서 성공하기 위해서는 신생공간을 한 번쯤은 운영해야 하는 것이 아닌가 하는 불안감까지 작동하기 시작했다. 하지만 함정은 그 힘이라는 것이 소셜미디어의 상용화를 필두로 하여 주의력을 자본 삼아 굴러가는 관심 경제의 논리와 맞물려 실질적인 권력과 일치하지 않았다는 데 있다. 모두가 신생공간에 대해 말하지만 정작 그 운영 주체가 사회적 지위의 상승이나 경제적 입지의 개선을 경험하지는 못했다. 대안적인 운동은 되지 못했/않았지만 다른 방향의 열망이 주조되는 가마로서의 신생공간은 이렇게 투사와

오인을 거쳐 욕망의 대상이 된다. 배우 류승수가 라디오스타에서 발언한 후 밈이 된 가장 이상적인 삶—“아무도 나를 모르고 돈이 많았으면 좋겠어요”(2019)—의 정확히 반대 방향으로 달려가게 된 것이다.

이러한 국면에서 신생공간이 ‘지속’된다는 것은 무얼 의미할까? 그것의 예견된 휘발은 어쩌면 제도-되지-않기 실천의 일종이었을까? 신생공간의 잔존은, ‘대안공간’이 어느 시점부터 미술 현장의 중핵이자 준 기관과 같은 역할을 수행하면서 더 이상 ‘대안적’으로 인식되지 못했던 것과 마찬가지로, 말 그대로 이름에서 ‘신생’을 떼어내고 치명적인 형용모순을 피해 가야 가능한 것이었을까? 어쩌면 신생공간을 지속하라는 요청—단골 관객의 아쉬운 바람이든 한시성을 한심하게 보는 이들의 시선이든—은 창작자들에게 영원히 ‘젊은’ 작가로 머물라는 무언의 강권과 동의어일지 모른다. 젊은 창작자로서 기성 체제와는 ‘다른’ 무언가를 펼쳐야 한다는, 그러니 ‘제도권에 흡수되어’ 작업의 규모를 키우고, 밀끔한 갤러리 공간에서 전시를 하고, 이로써 사회적 지위와 경제적 안정을 누리는 등의 열망은 지연시키라는, 그리하여 최대한 오래—과연 몇 살까지 ‘젊은’ 작가일까?—미술 현장에 건강한 자극이 되어달라는 바람 내지는 압박 말이다. 그러니 신생공간을 굳이 지켜야 할 궁극의 가치가 아니라 때가 되면 놓아줄 수 있는 무언가로 취급했던 태도는 주요 플레이어들에게 그다음 무언가로 넘어갈 수 있는 자율성을 허락하는 것이기도 했다. “너 변했다”는 말은 잔인하지만, 어느 시점에는 들어야만 하는 말이니까. 어쩌면 그보다 “넌 한결 같다”는 말이 오히려 모욕적으로 들릴 때가 있는 법이니까.

무언가가 명징하게 잔여한다는 것은 힘의 작동을 암시한다. 제도적 승인과 관리를 경유하여 공식 아카이브 혹은 역사적 서술로 동결되거나—힘이 있기 때문에 남았다—따라야 할 일종의 블루프린트가 되어버리는—남았기 때문에 힘이 있다—양상을 생각해 볼 수 있다. 하지만 신생공간은 자의든 타의든, 혹은 자의와 타의가 협력을 이루어, 증발해 버렸다. 이로써 발생한 공백이야말로 이 글을 포함한 후일담과 사후 시점에서의 강령술이 가능했다. 부재로써 발동하는 힘은 어쩌면 신생공간이 후세대에 남긴 가장 강력한 축복이자 저주일지 모른다.

유희적 — “하지만 행복하다면 OK입니다!”

1980년대생 창작자는 때때로 불건전한 취미 취급을 받던 엔터테인먼트 장르들을 자신의 ‘본게임’인 작품에 적극적으로 개입시키기 시작한다. 보드게임 형식을 차용한 김영수, 2D 애니메이션을 입체 모형으로 만든 피규어의 형태로 조각을 재해석한 돈선필, 컴퓨터 게임이 재배치한 지각 경험을 탐구한 강정석 등 개별 작가의 작업에서 ‘진지한’ 미술 실천과 하위 문화 및 이를 소비하는 일상의 경계가 지워지는 양상이 두드러졌다. 하지만 신생공간 현상은 개별 작업을 넘어 신생공간 현상 자체가 일종의 게임으로 펼쳐졌다. 증강현실 기술을 활용하여 현실 속 지형지물과 더불어 진행되는 게임 ‘포켓몬 고’가 출시되기도 전부터 신생공간은 지도 애플리케이션 및 소셜미디어가 실존하는 몸과 연동되어 실시간으로 ‘플레이’되었다.

주요 국공립 미술관 및 아트센터를 중심으로 안국역 부근이나 강남 지역 일부에 갤러리가 밀집되어 있던 기존 미술계의 지리적 배치와 대조적으로 신생공간은 서울 전역에 펼쳐져 있었다. 황학동 시장이나 을지로의 좁은 골목, 상봉동이나 창신동을 비롯한 주거 지역 등 임대료가 비교적 저렴한 곳에 미술 공간이 자리 잡을 수 있었던 것은 스마트폰을 통해 손쉽게 전시 소식을 접하고 무리 없이 찾아갈 수 있게 된 연결망 덕분이었다. 더불어 과거에 주요 미술 월간지나 ‘네오룩’ 등 비용을 치르고 광고 매체를 활용하거나 실물 홍보물을 제작, 발송하는 방식의 전략은 무료로 소셜미디어 계정을 개설하고 포스팅 하는 간단한 방식으로 대체되었다.

계정을 직접 팔로우하거나 찾아봐야 할 수 있어 소셜미디어를 사용하지 않는 이에게는 마치 아무 일도 일어나지 않는 것 같았지만, 당시의 '플레이어'들은 촘촘한 연결망에 떠다니는 파편적인 정보를 마치 자신을 향한 호명 혹은 구체적인 목표 지점으로 인식했다. 이에 동선을 짜서 서울 곳곳에 산개한 미술 공간을 돌아보고, 근처 적당한 곳에서 식사를 하거나 커피를 마시며 그곳에서 찍은 사진을 짝막한 감상평과 함께 소셜미디어에 업로드하고, '리트윗이나 '좋아요' 등의 반응을 실시간으로 주고받는 행동 양식이 탄생했다. 마치 게임 속 임무를 수행하는 듯한 일련의 행위는 실질적인 유익을 가져다주지 않았지만, 이를 재미있는 놀이로 받아들인 플레이어들을 확보하는 데 무리가 없었다.

이러한 유희의 양식은 초창기에는 신생공간의 가능 조건 정도로 작동했으나, 이후에는 보다 적극적으로 판을 짜는 데 활용됐다. 《굿-즈》 이후 서로 다른 매체나 방향성에 따라 몇몇 판매 플랫폼이 분화되었는데, 신생공간-플레이어의 존재와 이들이 함께 모였을 때 발휘할 수 있는 폭발적 에너지를 확인한 이들은 게임의 규칙을 정교하게 설정하고, 그 판 위에 참여자의 자유도를 높이는 방식을 취했다. '포스트 굿-즈' 판매 플랫폼이라 할 수 있는 《더 스크랩》과 《퍼품》이 2016년, 《취미관》과 《PACK》이 2017년에 출범했는데, 이들의 정체성은 특정한 주제가 아니라 작품과 관객이 만나는 인터페이스에 있었다. 이에 각자 몇 해 동안 거듭하는 동안 참여 작가 및 운영의 세부 사항이 조율되었으나 큰 골자를 유지하면서 참여 작가 목록이 다변화되는 양상을 보였다. 마포구 소재 미술 공간 취미가(2016-2021)의 《취미관》과 문래동 소재 공간사일삼(2009-2022)의 《PACK》은 펼치고자 하는 장(場)을 작품을 디스플레이할 뿐만 아니라 공간을 특정 방식으로 조직할 수 있는 물리적인 장(幟)으로 구현했다. 한편, 《더 스크랩》은 당시 사진을 선보이고 사고팔 수 있는 플랫폼이 부재하다는 점을 문제의식으로 삼아 1,000여 장의 사진을 A4 용지 크기로 규격화하고 데이터 크기 순으로 나열된 사진을 골라 일련번호를 적어 제출하면 매끈하게 포장하여 건네주는, 경험자에게 쾌감을 선사하는 시스템을 구축했다. 《퍼품》은 시간 기반 예술 작품을 극장 기반의 공연과 달리 릴레이로 선보였고, 탈영역우정국과 일민미술관 등 여러 장소를 거쳐 여러 형식 실험을 거듭하는 가운데 비물질적인 작품을 담을 수 있는 단위에 대한 고민을 이어갔다.

단일한 저자성으로부터 도출된 주제가 없는 이러한 시도들은 일종의 집단적 놀이를 창출하며, 설명하기 어려운 에너지를 공유한 집단을 만들어낸다. 별다른 접점이 없더라도 이 사건에 참여했다는 이유만으로 일시적으로나마 집단적인 경험과 감정을 갖게 한 것이야말로 신생공간-플레이의 독특한 작법이라고도 볼 수 있다. 게임 설계에 가까운 기획 모델은—세부적인 적용에서는 다른 양상을 보이겠지만—근본적으로 참여자를 선별하지 않는다. 실제로 《굿-즈》와 포스트 굿-즈 플랫폼들의 기획 주체는 때로는 개인이 아닌 크고 작은 집단이며, 참여 작가 목록은 촘촘하게 구성한 기획전이었던 함께 보기 힘들었을 이질적인 창작자의 이름을 한 줄에 불러 모았다. 구조상으로는 누구든 출품, 판매, 심지어 운영 등 과정에 진입할 수 있었던 것이다. 나아가 이 게임은 각 요소를 '평등'하게 배치하고, 참여자의 자유도를 높이는 데 특화되어 있다는 점 또한 주목할 만하다. 창작자는 주어진 영역—《취미관》과 《PACK》의 장, 《더 스크랩》의 규격, 《퍼품》이 제시한 러닝 타임—안에서 자신의 몫을 스스로 결정했고, 평평하게 펼쳐진 현장에서 다종다양한 작품 사이를 연결하거나 선택(구매)하는 것은 전적으로 관객의 몫이었다.

다른 한편으로, 이러한 유희성을 가능하게 했던 게임과의 친연성은 이러한 모델의 한계로 작동하기도 했다. 게임 모델이 경쟁과 적절한 리워드라는 본연의 구성 요소로 환원된다면, 그리하여 이러한 플랫폼이 일종의 창작자의 뽐내기 경쟁이 되어버리거나 공동의 파이를 나눠

먹는 시장으로 변질된다면, 어떻게 되는 걸까? 유희로서의 신생공간-놀이는 제한된 판에서만 가까스로 작동할 뿐, 그 안전한 영역으로부터 조금만 미끄러져도 그 유희적 성격을 상실하고 무한 경쟁 체제로 귀결되기 십상이다. 하지만 다행스럽게도 혹은 유감스럽게도 그런 일은 일어나지 않았다. 창작자의 자발적인 기획으로 열린 판매 플랫폼은 지속 가능성—더 정확히는 반복 가능성—의 구조적인 가능성에도 불구하고 지속할 수 있는 조건인 안정적인 수익 모델 창출에는 성공적이지 못했다. 관객-플레이어가 자본력을 지닌 컬렉터라기보다 자신의 동료 혹은 이제 막 작품을 구매하기 시작한 이들이었다는 점을 의식한 듯 판매 작품 및 물품의 가격대가 대체로 소박한 수준으로 책정되었고, 출품한 작가에게 유리하도록 수수료를 적게 책정했던 것이다. 뿐만 아니라 어떤 참여자와 함께 하든 진행이 가능하도록 플랫폼의 물리적 환경 및 소프트웨어를 갖추었다고는 하나 결국 운영진의 상당한 노동이 투입되어 결국 본전을 겨우 건지는 《굿-즈》의 결과를 반복했다. 심지어 고심하여 설정한 플랫폼 운영 방식이 이후에 수익성 사업을 도모한 주체들에 의해 직접적으로 도용 당하거나 주요 참조점으로 이용당하는 일까지 겪게 된다. 이러한 '실패'가 수익 창출을 하고자 하는 욕망이 부족했던 것인지 아니면 그것을 구현할 방법을 몰랐던 것인지는 알아내기 어렵지만, 결과적으로 포스트-굿즈 플랫폼은 재미를 택한 셈이었다.

자조적 — 가던 길을 가는 방법

신생공간을 하나의 사람으로 표현한다면 어떤 형상을 그릴 수 있을까? 여러 얼굴들이 스쳐 가지만, 이들을 추상화한다면 생기와 열정으로 뭉쳐진 덩어리보다 어쩐지 어색하고 경계심 어린 얼굴에 한숨과 푸념을 날숨처럼 흘리는 존재가 떠오른다. 신생공간은 이 활동에 목숨을 건 이들이 아닌 '탈미술'하겠다는 말을 입에 달고 살면서 어김없이 온갖 일을 벌이고 다니거나 이 짓을 언제까지 해야 하나며 울분을 토하면서도 시키지 않은 짓을 열심히도 하는 인물들이 만들어 낸 사건이라고 해도 과언이 아닐 테다. 이처럼 공유된 모토로서 습관성 자조는 어쩌면 당시 이들의 현실 인식과 그로부터 길어낸 이율배반을 소화하는 방어 기제였을지도 모르겠다. 규모가 어떻든 신생공간의 운영자는 다양한 역할—부동산 계약과 물리적인 공간 정비, 기금 지원 및 집행, 회계 처리, 전시 기획과 설치, 디자인과 홍보 등—을 동시다발적으로 수행해야 했기에 불가피하게 미술 현장의 적극적인 행위자로 자리매김하기에 이른다. 더불어 서울에서 물리적인 공간과 무형의 연결들을 유지하기 위한 자원을 모색하는 일은 미술 제도의 작동 방식은 물론 서울이라는 도시를 굴러가게 하는 힘을 의식해야만 가능한 일이었을 테다. 이에 따라 신생공간의 운영자 및 이에 연루된 이들은 서울에서 미술 활동을 지탱하는 조건을 살피고, 나아가 사회 구성원으로서 미술가는 어떤 존재인지를 인지한 지평에서 한시적이고도 유희적인 유희공간을 만들고 부수기를 반복했다.

2010년대는 2013년에 결성되어 미술계의 노동 환경 및 처우를 본격적으로 논의, 공론화한 '미술생산자모임'을 필두로 젊은 세대가 노동자로서의 미술가의 위치를 직면한 시기이기도 했다. 당시 20-30대 젊은 창작자 및 매개자는 '신생공간'라는 테제로 흡수되어 논의되곤 하지만 미술계의 곳곳—크고 작은 국공립 미술관이나 비영리 단체, 상업 갤러리, 작가 스튜디오 등—에서 말단 직원으로 근무하거나 온갖 잡무나 일용직을 겸하는 생활인이기도 했다. 미술계 내 무급 혹은 저임금 노동의 현실은 하루이틀의 문제가 아니지만 이를 다루어야 할 문제로 인식하고 서로의 경험을 적극적으로 공유하고 담론화하게 된 시기와 신생공간 흐름이 전개된 시점은 포개진다. 시민으로서 생계가 가능한 임금 수준에 대한 요구와 창작자로서 작품

활동에 대한 적절한 대가에 대한 공론화가 동시에 진행되면서 대의명분—예술을 위해, 심지어 ‘대안적인’ 예술을 위해—에 개인이 희생을 감수해야 한다는 집단우선주의의 한계를 좌시하지 않기로 한 것이다. “이렇게는 못 살겠다” 혹은 “이런 식으로는 작업 못 하겠다”는 심각한 내용의 탄식이 안부 인사처럼 교환되던 장면은 예술 활동을 이어가기 위한 조건 및 협업의 지평을 서로 확인하고자 하는 대화법이었을 테다. 멀리서 보면 한없이 유연하고 가벼워 보일지 모르는 당시 현장의 이면에는 서로에게 무엇을 약속할 수 있으며, 무엇이 제공할 수 없는지를 투명하게 소통하는 과정이 자리 잡아 가고 있었던 것이다. 앞서 살펴본 유희성, 즉 함께 놀 수 있는 판의 물을 설정하고 투명하게 공개하는 것은 의문스럽게 시작되어 사례비를 논의할 때는 더욱 모호해지는 관례적 소통을 탈피한 것으로도 볼 수 있다.

또한, 신생공간은 때때로 제도적 범주 바깥에 자리 잡은 것처럼 다뤄지곤 하지만 실은 다양한 제도적 장치들과 활발하게 교차, 중첩되며 전개되었다. 그 어떤 해외 도시와 견주어도 압도적인 규모의 대한민국/서울의 지원금은 공공기금이 시장 경제에 편입되지 않은/못한 예술 실천도 얼마간 생존하고, 이를 중심으로 한 현장이 형성될 수 있었던 주요 축매 중 하나다. 이로써 펼쳐진 미술 현장에서 제도라는 것이 명확하게 규명 가능한 범위라기보다 예술가로서, 그리고 시민으로서 생존하기 위한 기반에 속속들이 뻗어있다면, 그것은 거부할 수 있는 종류의 것이 아닐 것이다. 이러한 인식을 기반으로 오히려 제도를 적극적으로 이용하곤 했는데, 일례로 《굿-즈》는 2015년 예술경영지원센터의 ‘작가 미술 장터 개설 지원’ 사업의 수혜를 받았으며, 여러 신생공간에게 공간 운영 자금을 마련하기 위해 한국문화예술위원회나 서울문화재단의 기금에 지원하는 일은 그저 김장철처럼 으레 매년 돌아오는 과업이었다. 하지만 기금의 선정 및 집행 과정의 특성상 예술가는 동시에 시민의 세금을 받아 먹는 ‘수혜자’인 동시에 국가 혹은 시의 정책에 대한 ‘집행자’가 된다. 예술 활동 증진을 비롯한 국가 사업의 취지에 맞추어 계획을 세우고, 구체적인 실행 방식 및 예산을 촘촘하게 세워 허가를 받고, 이를 오차 없이 정확하게 실행해 내는 사이 수혜자는 일종의 도급업체로 거듭나고, 기금을 중심으로 새로운 생태계 혹은 경제가 창출된다. 당시 개별 행위자들이 제도에 대해 어떤 마음을 품고 있었는지는 파악하기 어렵지만, 동료들 간의 ‘평평한’, 즉 수평적 연결들이 제도적 영역 혹은 수혜를 절대적인 것으로 수용하기보다 여러 선택지 중 하나로, 목적이라기보다 사용하기에 따라 유용한 수단으로 취급했던 것은 분명하다. 단, 기금-생태계가 서울 미술 현장에 뿌리내리고 창작자들이 이에 적응하여 진화하면서 본연의 목적을 위해 공공 재원을 활용하기보다 처음부터 프로젝트가 공공 재원의 요구사항에 최적화된 방식으로 구상되는 등의 본말전도가 두드러지기도 했다.

이러한 현실적 맥락에 대한 자각에 더해 신생공간이 그 바깥을 찾지 못했다는 점, 다시 말해 신생공간의 관객층이 결국 신생공간의 운영자나 참여 작가, 비평적 관객 한 줌으로 구성되었다는 점(앞서 다룬) 유희성을 극대화하는 동시에(앞서 다룬) 한시성을 정당화하기도 했다. 척하면 척인 ‘우리’와 함께라면 무얼 해도 대단히 재미있지만, 다른 한편으로는 ‘우리’를 넘어 확장되지 못했을 때 이러한 시도의 유효성은 시험받을 수밖에 없을 것이다. 물론 고립을 타개하기 위해 관객/소비자층과 대화를 시도하거나 바통을 이어받을 후세대를 기다리는 마음은 곳곳에서 발견되지만, 지금을 기점으로 돌이켜보건대 신생공간의 행위자는(물론 예외도 있었지만 대체로 비장애인, 한국인이며 서울 거주민, 미술이나 인접 학문을 전공한 20-30대였다는 점에서) 꽤 동질적인 집단이었다.

그 이후 많은 자조적인 미술인이 현장을 떠났고, 지금도 떠나고 있다. 하지만 그것은 이들이 자조적이어서는 아니었을 것이다. 미술 현장과 사회에서 작용하는 다양한 힘과 그

사이에서 자신의 위치에 대한 생생한 자각 속에서 하던 일을 계속하려면 끊임없이 툭툭거리는 수밖에는 없나보다. 자신의 활동과 이를 둘러싼 현장에 대한 뼈아픈 회의와 자기비하적 농담은 어쩌면 널리 공유된 기도문의 일종으로, 중층적인 모순을 외면하지 않는 길이었을 수도 있겠다.

지금, 다른 욕망을 조직하기

2010년대 신생공간의 정신을 소환하여 우리는 무엇을 할 수 있을까? 움직임의 동력인 동시에 그 소멸의 근간이 된 모순적인 속성—한시적, 유희적, 자조적—은 2020년대에 들어서서는 그 흔적을 찾아보기 어렵다. 2022년 서울에 등장한 국제적인 아트 페어 ‘프리즈’와 이를 중심에 둔 9월 첫 주의 서울아트위크는 미술 현장의 강력한 중력으로 작동하며 규모와 성격을 막론하고 미술 공간 전반의 연간 계획을 좌지우지 한다. 팬데믹 이후 본격화된 과잉 유통성의 국면에서 10여 년 전에는 폐기된 것만 같았던 수직적 성장 경로—매향사, 작가로 성공할 수 있는 길이 있다!—가 다시 열린 듯하고, 케이팝과 영화 산업을 필두로 한 한국 문화 전반에 집중된 관심으로 인해 한국 미술도 덩달아 세계의 중심이 된 듯한 신기루가 펼쳐지고 말았다. 이 꿈이 끝나지 않았으면 좋겠고, 시간을 낭비하느니 정신 차리고 본 게임에서 성과를 올려야 바람직할 것이고, 모처럼 국제적인 주목을 누리고 있는 이 현장이 자랑스럽다. 영구성에 대한 열망, 사뭇 진지하고 철저히 현실적인 태도, 그리고 불안이 서렸을지언정 은은하게 융기하는 자긍심까지, 이 시점의 공기는 마치 신생공간의 시대정신을 반전한 듯한 양상이다.

이와 같은 급속한 전환의 맥락에서 앞서 상술한 2010년대는 기묘하기 짝이 없는 시공이었다. 실행 예산이 10배 이상 차이 나는 전시들이 우열을 겨뤄 (한 줌의 사람들 사이에서) 없는 쪽이 훨씬 더 ‘유효한’ 시도로 회자되거나 유수 재단의 공모전과 냉난방도 채 되지 않는 공간의 오픈콜 중 후자를 선택하고 싶은 욕망이 앞서는가 하면, 오랜 역사를 자랑하는 월간지의 리뷰보다 익명의 블로거가 올린 파편적인 감상이 창작자에게 더 큰 힘이 되는, 논리적으로는 잘 설명할 수 없는 일들이 수시로 일어났으니 말이다. 그곳에서는 일시적으로나마 여러 힘의 관계가 재편되고, 기이한 열망이 발현되었다. 당시 플레이어들은 구체적으로 와닿는 지점을 발견하지 않는 이상 이름의 위상이나 규모의 스펙터클만으로는 쉬이 매혹되지 않았고, 오히려 도시 곳곳을 기꺼이 쏘다니며 저마다의 지도를 그려 나갔다.⁶

미술 현장에서 거대 자본과 공적 재원이 과잉 대표되어 그 바깥을 상상하기 어려울 때, 신생공간이라는 망실된 정신은 이러한 힘들의 배치가 유일한 것이 아니라는 점을 강력하게 상기시킨다. 마크 피셔가 가속화된 자본주의 사회에서는 자본주의가 유일하게 가능한 체제로 인식되고 이외의 가능성은 상상조차 어렵다는 점을 지적했듯,⁷ 동시대 미술 시스템이 자본과 공권력을 중심으로 날로 보수화되는 현황 속에서는 공인된 권력 외의 주체 혹은 ‘플레이어’의 상은 점차 희미해지고, 손에 잡히는 보상 없이 공력을 낭비하는 일은 찾아보기 드물다. 이러한 맥락에서 신생공간의 정신—한시적인, 유희적인, 자조적인—을 소환하는 것은

⁶ 이 지도에서 소멸로써 이 글의 계기가 된 인사미술공간은 공인력 있는 제도권 공간, 신생공간과 별반 다를 것 없는 장소, 혹은 이 둘의 교차점을 양복했다는 점은 특기할 만하다. 인사미술공간은 다양한 출판의 시도 및 신진 예술가의 실험을 지원한 기관으로서의 정체성과 유산을 유지하되, 이동형 스크리닝 ‘비디오릴레이 탄산’의 두 번째 행사에 자리를 내어주고, 대표적인 신진 작가 지원 프로그램인 워크숍으로부터 파생되었음에도 당시 신생공간의 속성들이 묻어 있는 달리 주제라 할 것 없이 서로의 에너지를 주고 받는 장면을 펼친 그룹전 《실키 네이비 스킨》(2016)과 같은 사건이 일어날 수 있는 곳이었다.

⁷ 마크 피셔, 『자본주의 리얼리즘 - 대안은 없는』, 박진철 옮김 (서울: 리시울, 2024).

그것이 직격타를 날리는 대안의 로드맵을 제시했기 때문이 아니라 다른 종류의 욕망을 생산해 냈기 때문이다. 기존 시스템의 인준을 거부하지도 구하지도 않는, 냉철한 성찰과 놀이를 병행하는, 서로 착취하지 않되 대가를 바라지 않는, 불가능에 가까운—그리하여 당시에 도 매번 실패를 마주해야 했던—장면들. 그것은 주어진 판에서 최고의 플레이어가 되는 것이 아닌, 주어진 맵을 임의로 리깅(rigging)하여 전혀 다른 게임을 할 수 있는 틈을 확보해 줄지 모른다.

‘이후의 신생’과 공황: 녹서(綠書·Green Paper)를 위한 물음

공황-목격자-녹서

전시 《유령팔》(2018, 서울시립 북서울미술관) 연계 출판물 『MAGAZINE beta 1』에서 언급된 “막연한 근미래”의 범주엔 《긱-즈》(2015, 세종문화회관)와 《서울 바벨》(2016, 서울시립미술관) 이후의 ‘공황’이 전제되어 있다(거기엔 아마 ‘인미공 운영 종료’라는 선택지도 있었을지 모른다). 비용 대비 프로그램 및 전시 전후의 진행과 홍보에 크게 역할했던 SNS 활용의 순기능이 축소되고, 그 과의존이 야기한 부작용이 확대된 시점은 ‘호린 미래’를 그리게 했을 것이다. 실제로는 그보다 더 실질적인 제약이 닦쳐왔지만 말이다. 약 20개월 후, 서울 미술계는 코로나-19를 맞이했고 “신생공간 이후”는 가일층 알 수 없는 ‘무엇’이 되었다. 동시대 미술의 룰을 파악해 가고 있던 개인에겐 또래 집단과의 심도 있는 스터디의 결여, 전시 공간에 대한 공동 경험 부족이 하나의 콤플렉스로 굳어지는 단절의 기간이었다. 온라인 플랫폼을 미술 공간과 동일시한 경우를 제외하고, 물리적 공간의 움직임에만 주목해 보자면, 실체를 유지하거나 그 설립 방법에 골몰하던 이들은 협업과 융합, 콜렉티브 중심적 운영으로 지속되어 온 기존 공간의 생존법을 넘어서거나 확장하는 도생법을 꾀해야 했다. 을지로·성수동·창신동·청량리·문래 등 구도심 및 낙후 지역을 택했던 공간들은 협업 공동체 운영자를 기수별로 떠나보내고 때마다 추가했다. 동시에 서점·리딩룸·출판·강연 프로그램 진행으로 참가비를 받거나, 국공립 미술관이나 핫플레이스 주변으로 이전해 관람객 유입을 기대하는 전략도 펼쳤다. 요컨대, 근과거로부터 유효한 미술을 제시하는 공간 및 플랫폼, 거기에서 일을 배워온 이들이 새로 차린 공간은 각종 지원사업에 선정되기만을 기다리는 대신 적어도 월세를 감당할 자체적인 벌이를 목표하는 등 생존을 위한 실용에 집중했다. 반면, 어떤 장소들은 미술시장, 패션 및 엔터프라이즈 산업으로부터 역으로 미술에 접근하며 나타났다. 2021년경 본격적으로 작품 판매에 개입하는 ‘미술 공간’과 전시장의 성격을 표방한 소형 화랑들은 때마침 서울에 주목한 해외 시장의 이목은 온·오프라인에 걸쳐 끌어냈다.¹

1 2020년 이후 새로운 위기를 맞은 미술의 “짜사람” 방식이 2005년의 그것과 유사하다는 점은 실소와 역설적 감흥을 불러일으킨다. “2005년의 대한민국 미술계에 존재하는 어떤 보편적 ‘위기’에 대해 이야기해보고자 한다. ... 2005년의 대한민국에는 또 다른 극단적인 풍경이 존재한다. 미술에서 문화산업으로 넘어가는 문턱에서 자본의 논리를 향한 짜사람이 솟아오른다.” 조선령, 「극단적 풍경-2005년의 대한민국과 미술의 위상」, 『불』 1호, 한국문화예술위원회 인사미술공간, 2005, 240-241.

그럼에도 필자는 얼마간 기존의 작가·연구자·큐레이터가 견지해 온 공간 중심적 권력 획득에 관한 견제나, 신진 작가와 기획자를 아우르는 지원, 아카이빙과 아카이브를 적극 활용코자 하는 소규모 미술 공간의 의제가 유사하게 진행되었다고 본다. 하지만 공황(Panic)과 불황(Depression) 안에서 고립되어 가는 개별 공간이 진정한 의미의 공생을 도모했는지는 확인할 수 없다. 남한 사회의 가속화되는 트렌드 변화와 맞물린 소비경제, 사실과 무관하게 “눈 떠보니 선진국”²이 된 코로나-19 이후의 국가적 위상 변화와 손뼉을 맞추는 시장의 논리 안에서 독자적 기획을 진행하고 거대 기관의 역할을 보완하는 구심점이 되겠다는 제안은 희미했기 때문이다. 창작자가 판매자가 되려 하거나, 서울의 외연적 문화에 편승하는 움직임이 기존의 흐름을 압도한 것도 연유로 작용했을 것이다. 일례로, 2021년부터 진행된 더프리티부 한남·성수, 2022년 프리즈 서울 개막 이래 갓 출발한 소규모 공간들은 자신의 원위치와 팝업 부스를 일 년에 몇 차례나 중첩했다. 이는 대규모 아트페어 기간에 맞춰 대표 소속 작가의 개인전을 열어둔 채, 페어 부스에서 동일 작가의 소품을 거래하는 상업 갤러리의 전범과 흡사했다. 그동안 이들 공간이 본래 나아가려 했던 미술의 양태를 유지하기란 어려웠을 테지만 그들은 어쨌든, 어떠한 질적 수준을 유지하던 간에, ‘짧은’ 거점으로서 (공·부정적으로) ‘MZ’나 ‘힙’이라는 수식어와 함께 통계에 포함되었다.

자생을 위한 영리함이든, 조속히 미술계 네트워크 속에서 인플루언서 브랜드로 존재를 알리려는 영악한 술책으로 비추어졌든 간에 근래까지도 이같은 공간들이 어떠한 ‘공간’이 되어야 할지는 논의되지 못했다. 분명한 건 80년대 후반에서 90년대생 운영자들이 선배들의 과오 및 좌충우돌을 목격하듯, 이들은 이미 자신들이 특정한 커뮤니티성을 기반으로 소규모 자본으로 미술 공간을 만들어야 한다는 전제를 숙지하고 있다는 사실이었다. 사라진 공간들이 어떤 의지로 운영되었는지를 헤아려 보건대, 선배들은 그 자신들이 동의하는 자율성을 인정받고, 미술관이 전시하기 꺼려했던 소재를 내놓을 구심점으로서의 시공을 유지하려 했다. 그렇기에 2015-2016년 사립미술관과 갤러리들이 구성한 상업적 환경에서도 대관 중심의 상업 공간과 ‘미술 공간’은, 공연하지 않아도 나뉘는 양태를 보여왔다. 게다가 후자는 상가나 빌라, 재생된 유휴 공간을 또 고쳐가며 출현해도 사람들이 모였고, 서로 또렷한 결론 없이도 대화했던 때의 회화를 맞본 것 같다. 다만 그 공간들은 결국 원심이 되는 운영자 간 갈등으로 해체하거나, 외부의 관점을 수용하지 못한 채 와해하거나, 자본 부족으로 사라졌다는 문제를 남겼다. 전시나 공간 유지를 위해 꾸역꾸역 과로하는 위태로운 생활에 비해 그들이 사랑하는 미술이 그다지 큰 사회적 파란을 남기지 못했다는 사실도 난점이었다. 그럼에도 이들의 공간, 그러니까 팝업스토어를 닮은 쇼룸과 전시 공간은 선배들이 비껴가려 했던 서울의 시공에 대한 정확한 표현과 전달을 존재 성립의 주요 사유로 언명하지 않는 듯 보였다. 미술과 상품의 가치를 되묻는

2 박태웅의 2021년 책 제목이기도 하다. 팬데믹을 겪으면서 외부에서 한국의 방역 시스템을 높이 평가한 데에서 비롯한 해당 문구는 강력한 록다운 없이도 일상적 대응이 무리 없이 작동하고 있다는 인식을 바탕으로 유행했다. 이는 20년 전 김종철이 진단한, 선진국 퇴기를 염원하던 사회 전반의 무의식을 역설하는 밈으로 재고된다. “머지않아 ‘선진국’으로도 도약할 수준에 도달했다는 자기만족적인 심리로 한국 사회는 지금 한껏 자신감에 차 있는- 혹은 그 반대로 행여 선진국으로의 진입에 실패할지도 모른다는 불안감에 차 있는-사회가 되었는데도 모른다. 그런가 하면, 다른 한편으로는, 지금껏 이른 경제적 성취가 계속해서 증대되지는 못할망정 절대로 축소되어서는 안 된다는 대명제가 대부분의 한국인들에게 암묵 중에 당연지사로 받아들여져 있음이 분명하다.” 김종철, 「비근대인을 찾아서」, 『불』 1호, 16.

연출조차도 옛 유행처럼 보일 수 있겠지만, 우후죽순 피었다가 다발로 철거되는 카페·오락실·옷 가게, 나아가 시스템 자체와 유풀된다는 점에서 혼란을 야기했다. 물론, 정치·경제·철학적 불황으로 강화된 반지성주의도 이에 일조했으리라 본다.

다시 『MAGAZINE beta 1』로 돌아오자. 그때와 마찬가지로, 지금도 전술한 사유로 인해 합의된 질적 수준을 보장하는 ‘포스트-신생 공간’은 아직 오지 않은 시간처럼 보인다.³ 즉, “신생공간 이후(90년대생?)”⁴으로 불린 목표에 도달할 때까지의 “안개 낀” 지점을 우리는 계속 해매고 있는 셈이다. 다만 같은 글로부터 “포스트-긱즈의 주역에게” ‘공간 게임이 한 바퀴 돌아, 플레이어의 기회가 주어진 건 아닌가’⁵라는, ‘주기’에 관한 질문은 함께 나뉘볼 수 있겠다. 단순화해 보자면, 70년생들의 게임이 1990-2000년대, 80년대생들의 게임이 2010년대, 90년대생들의 게임이 2020년대가 된 건 각 세대가 20대 후반에서 30대가 되어 지식과 돈과 경험치를 어느 정도 보유한 시점에 다다랐기 때문이다. 그 ‘지식’에는 제도에 편입할 방안, 서울의 공간이 어떻게 거러되고 매매를 위해 무엇을 감수해야 하는지에 대한 이해도 포함된다. 다시 말해 ‘공간’ 만들기란 한 세대가 제도의 힘과 부동산을 얻을 여러 조건을 갖췄을 때 시작된다.

하지만 제대로 된 화이트큐브든, 울퉁불퉁한 콘크리트 큐브든, 획득한 장소가 미술 공간으로 기능하기 위해서는 다각적인 요건과 질문을 살펴야 한다. 이것은 미술이라는 게임에, 장르에 구애받지 않는 작품을 수용해야 할 공간으로서 참여하기 위한 본질적인 규칙이다(투표와 화장실 확보는 고사하고 요철 없는 벽면을 포기한 지도 까마득한 옛날이고, 공간을 웹 또는 2D의 조건과 더 이상 치환하지 않아도 된다는 것만으로도 기뻐한 몇 년 전의 상황에 따라 본고에선 그 외형에 대한 불평은 하지 않겠다). 가장 우선순위에는 변함없이 자율성과 공공성이 있다. 미술 공간은 적어도 서울에서 과소비하지 않고도 작품과 함께 오래도록 머무를 수 있는 몇 없는 장소이고, 무언가를 보고 몰입해 쓰는 사람들이 생겨날 여지를 주는 곳으로 머물러야 한다. 하지만 대형 미술 기관부터 대중적 지표와 실적에 신경 쓰고, 지원금 제도 역시 성과주의로 목표를 틀어버린 상황에서 이같은 기초에 주의를 기울이기는 점차 어려워졌다. 지금도 폭넓은 소비주의로 향하는 세대의 압력을 미술 공간의 근력으로 거부하기란 불가능해 보이기까지 한다.

자율성의 효력이 떨어진 ‘90년대생들의 게임’에서 공간 개념의 변화뿐만 아니라 “미술 공간의 행위성, 그리고 그 의도가 어떻게 바뀌었는가”에 대한 답변은 여전히 ‘알 수 없음’이다. 그러나, 이 문답을 조금이나마 희망적으로 바꾸려면, 무슨 일이 일어났고, 진행 중인지를 보다 촘촘히 살피고 기준 마련을 위해 다시 토론하는 지난한 과정을 함께 견뎌야 한다. 그러므로 필자는 미술 공간이 작가·기획자·운영자가 전시 설치부터 철거 다음까지를 무림없이 조율하고 도모할 수 있다는, 그리고 공간 자체가 내부 비평으로서 기능하는 빈틈이라는 공동체적 믿음과 책임 안에서 유/무형의 녹서⁶ 작성을 제안하려 한다. 자신이 어떤 미술을 하려 하며, 적어도 어떤

3 강정석, 「GAME II-LOG 2: 두 플레이어가 벌이는 최소극대화의 게임」, 『MAGAZINE beta 1』(서울: 강정석, 서울시립미술관), 2018, 34.

4 위의 책 38쪽에서 제시된 ‘그림 1’ 참고. 해당 문구의 이전 단계는 알 수 없는 “미래까지의 시간”을 뜻하는 안개로 표현되어 있다.

5 “게임이 막 한 바퀴 돈 참이다.” 위의 책, 42. “나는 이 글을 신생공간을 ‘경험’하지 못한 누군가를 위해 쓰고 있다. ... 어떤 이에게 그런 이야기는 뜬구름 같은 것이다. 지금의 그림은 그저 안개 낀 흐릿한 거울 속 난반사를 마주한 신생공간과 포스트-긱즈의 모습이다. ... 포스트-긱즈의 주역은, 미래가 불확실할지라도 대중적 지변을 키우는 작업을 하고 있다. 이런 시도는 기존 시장의 파이를 나누는 게 아니라 별도의 시장을 만들어 파이 자체를 키우는 수고스러운 작업으로 보인다. 이는 신생공간과 행사 《긱-즈》의 조건이었던 미술 활동의 ‘동인화’가 가진 역할적 잠재력을 최대한 수평적으로 확장하는 시도가 될 것이다.” 위의 책, 42-43.

6 녹서는 주로 유럽에서 당연한 문제에 대한 공동의 논의를 위해 제작되는 임시적 문서로, 다수의 의견 도출 및 참여를 목표한다. 필자는 이상적이고도 비근한 미술 공간의 역할 역시 이와 흡사하다고 여긴다.

메시지로서의 공간을 만들 수 있을지를 숙고하여, 그것이 완성되기 전에 문을 닫거나 유풀에 휘말리지 않겠다는 다짐으로부터 비롯한 합의가 여전히 유효하다는 전제가 더 뚜렷하면 좋겠다는 갈망도 있다. 이를 이루는 질문은 현상에 대한 장쾌한 해답을 내놓을 수는 없을지라도, 최소한 작금의 서울에서 우리가 미처 말하지 못했던, 미술 공간이 갖추어야 할 기능적 덕목과 행위 가능성을 형이하의 형태로까지 끌어오는 힘 기르기에 도움이 될 것이라 본다. “안팎이 열려있는 하나의 ‘장소’”로부터 “보아야 할 미래”를 생산할 수 있도록.

무엇이 유지되었고, 무엇이 버려졌는가?

‘미술 공간은 어떠한 존재여야 하는가’에 답해가는 일은 이미 ‘미술 공간’ 개념과 물리적 임계상태에 다다른 남한, 그중에서도 서울 미술계의 맥락 안에서 우리가 어떤 역할을 담당하는 플레이어인지를 역으로 점검하는 경로가 되기도 했다. 뒤늦은 고백이지만, 이 글은 그러므로 2018년이 되어서야 미술 생태계에 계정을 판 조렙 플레이어가 2025년까지 경험한 공간 및 전시, 동료들과 부대끼 시간, 아르코와 서울문화재단 지원사업 공모 페이지를 새로고침하며 형성한 자아 성찰로부터 도출된 사적 일지에 다름 아니다.⁸ 그렇지만, 개인의 고백으로부터 우리는 어떤 상태가 유지되고 있으며, 어떤 부분은 과거로부터 탈락되었는지, 그리고 그 결과는 어떠한지를 살펴볼 수 있을 테다.

우선 전직 미술전문지 기자로서는 록다운을 맞이한 국내외 미술 인사들이 어떻게 프로젝트를 지속하는지와, 외국인 입국이 제한된 홍콩을 대체할 아시아 럭셔리 브랜드 및 미술 거래의 거점으로 서울이 떠오른다는 내용을 기삿거리 삼기 바빴다. 이때 한국 미술 시장은 외부의 관심에 호응할 뿐만 아니라 해외여행을 가지 못한 소비자들이 작품을 ‘보복 소비재’로 구매하는 현상을 은근하게 증명했다. 이같은 현상은 프리즈 서울 개막 이후 심화되었는데, ‘영 컬렉터’와 연예인 컬렉터들의 언론 노출 빈도가 증가했고, 이들이 다녀온 공간에 인파가 몰렸다.⁹ 동시에 국공립 미술관부터 소규모 공간까지 그 발걸음이 은총이라도 되는 양 자신을 홍보했다. 달리 말해, 이는 몇 해간 미술 공간이 메타-작품 또는 창작의 일종인 기획보다 프로모션에 예산과 시간을 더 많이 썼다는 의미로도 이해되는 현상이었다.

목도한 사태와 멀어지려 했던 공간들이 중시했던 사안을 제치는, 이상하고 다양한 지표들도 이 시기에 만들어졌을 것이라 본다. 미술계가 전염병 대응책으로부터 파생된 다양한 사건사고를 수용하고 이제까지의 소통법을 우회하는 전시 및 창작 실험에 분주했던 만큼이나, 외부 자본과의 상호감염 안에서 미술이 돈벌이에 쉽게 접근할 통로로 여기는 집단과 장소도 발아되었다. 문제는 그들이 미술 관람 경험의 또 다른 플랫폼이 되었다는 사실에 있다. 인접 분야의 인력을 유야무야 미술의 범주로 끌어들이 사업들은 설치와 철거의 반복을 오가며 공간의

7 볼 편집위원회, 「저널 뭉치지문」, 『볼』 1호, 3-5.

8 1993년생으로 박근혜 정권 당시엔 학부모, 문재인 정권 때인 2018년에는 대학원생이었다. 2019년까지 국공립 미술관에서 대대적으로 기획한 아시아 교류전을 보아왔고, 서울 곳곳에서 《긱-즈》 참여 공간과 소규모 전시 공간들이 밭과 활을 푸티지로 사용한 그래픽을 작업의 발단으로 두는 디지털 네이티브의 의제를 소화하기 바빴다. 같은 시기 미술 공간은 미술인으로서 성공적 커리어를 이어가는 1980년대생 작가 또는 큐레이터의 활동을 엿보는 곳이자 스마트폰과 동기화된 거점으로 인식됐다. 그러므로 《긱-즈》, 《더 스크렙》, 《퍼폼》, 《서울 바벨》은 남아있는 자료로 배운 가까운 전설이었다. 그나마 필자가 가깝게 느끼는 사건은 《유령팔》이었기에, 연계 도서로부터 논지를 끌어가게 되었다.

9 이른바 ‘RM 지도’가 유풀했고, 각종 플랫폼에서 미술관과 미술 관련 이벤트 장소를 ‘성지순례’ 대상으로 삼았다. 이는 “아트페어에서 학생들의 교육이 이루어지고 있다”(2025년 5월 18일 아르코미술관에서 진행된 심포지엄에서 윤원화의 말을 인용)는 점과, 기획자의 말이 솟폼으로 줄어들 때에야 훨씬 많은 사람에게 도달(소비) 가능한 것으로 수궁되고, 미적 결론에 다다른 과정이 구독해야만 보고 들을 수 있는 서브스로 전환되어 가는 추세와도 연결 지어볼 수 있을 테다.

해체 주기가 점점 더 짧아 보이게 만들었다.¹⁰ 똑딱 인테리어를 마친 연출된 공간을 성수동에 그대로 가져다 놓아도 괜찮을 것 같다가, 편집숍보다 ‘구리다’는 감상은 ‘내가 과연 미술과 조우했는가?’라는 의구심을 필연적으로 발생시키고,¹¹ 더 넓은 범위의 관객에게 미술 독해 과정을 잘못 전했다. 필자는 그 연유가 소비를 통해 가치를 증명하고 자신을 표현하려는 경향이 충분한 비평을 수용하지 못한 채 미술로 향할 결과이자, 천민자본주의적 특성을 내면화한 개인의 눈이 공간 방문과 평가의 기준이 되어서라고 본다.¹² 더불어 이와 구분되는 최소한 후발 공간들도 각자가 선택한 노선이나 공간 형태에 딱히 큰 기대를 갖지 않고 ‘외피 유지’를 최선으로 여기고 있는 듯하다. 과단일지도 모르겠으나, 코로나-19 이후 서울은 소비지상주의가 전례 없이 강해지고 감성적 회복탄력성과 서로 다른 의견을 용해하는 수용가능성이 감소한, 보수적인 지대가 되어가고 있다. 서울이 보유한 인구 및 경제, 문화적 유동성에 기대고 있던 미술 공간들에도 같은 의식이 삼투했을 테다. 특별한 방법론으로 미술 할 자유와 주도권도 질병과 정부에 의해 언제든 빼앗길 수 있다는 패배감과 불신도 인간 및 공간 간 관계에 미쳐서, 전시 공간이 스스로 ‘액체 상태’이거나 유동적이고 느슨한 점조직의 일부라며 미흡한 조건과 밀도 낮은 전시를 내보일 때 사용할 좋은 변명거리도 순순히 제공했으리라. 또한 자·타의적 격리로 이같은 비판적 감상을 나눌 관객이 소수에 불과했기에, 개별 공간들의 행보가 내재한 바람직한 모색과 부정적인 요건들은, 공동 경험의 부족으로 양질의 질문으로 변모하지 못했다. 그러나 어쨌든, 공간 안에서의 물리적 경험이 대체되지 못한다는 사실을 뼈아프게 실감한 관람객은 좋은 싫든, 어떤 공간이라도 결국 남아야 한다는 결론을 낸 듯하다. 그러나 팬데믹 이전에 굳게 믿었던 ‘그 장소’에서만 느낄 수 있는 고유의 감각에 대한 믿음은 ‘어느 곳에서든 비슷한 규모와 수준으로 전시를 볼/할 수 있겠다’는 관점으로 편만하게 대체된 것 같다. 공간은 더 이상 점유해야 할 영역이라기보단, 잠시 사용할 기회를 제공하는 공실처럼 바뀌어갔다. 2023년에 들어서 전염병 규제가 완화되자,¹³ 정부 정책과 긴밀하게 연동된 단위인 서울 미술계는 드디어 각 공간에서 현실적 문제의식이나 미적 전복의 능력을 볼 수 없다는 지적을 모을 수 있었다. 이후 지금의 공간 운영자들이 과거 선생님과 선배들의 지적 유산 위에서 자랐으나 이를 의식하지 않는 태도, 상업화에 적극적인 양상이 동시대 미술의 미덕을 충족시키지 못했다는 비판이 가시화되어, 지금까지도 도달했다.

약 5년간의, 어쩌면 퇴화로도 보이는 양태는 전술한 배경에서부터 지금까지 유지된 것들이다. SNS를 통한 참여 규칙도 지속되는 것 같지만, 성숙한 담화에 공감하고 그것이 직접 또 다른 공간으로 이동하는 동력으로서 유효하지는 않다. 소셜 미디어에서의 성공이 사회적 성공으로 직결되고, 받아낸 ‘좋아요’ 수만큼 한순간에 자비 없이 몰락할 수 있다는 작금의 세태가 미술계에도 작동해서인지, 날카로운 읽기를 제안하는 피드도 드물다. 날카로운 직설이 미술

10 필자는 아래의 문장이 지금도 해결되지 못한 채 더 경화되고 있다고 생각한다. “그 때 이후 어떤 질적인 변화가 사회에 일어나고 있지 않고, 오히려 전반적으로 조용히 보수화되어가는 분위기 속에서 미술은 점점 초라해지고 있다.” 조선희, 앞의 글, 263.

11 ‘이것이 미술 경험이라고 믿는 사람은 몇이나 될까, 그리고 그렇다면 왜일까?’, ‘이 ‘쇼’ 작동의 배후에는 무엇이 있나?’, ‘장소와 공간의 무게가 줄어들고 보여지는 이미지나 물질이 훨씬 더 중요해졌기 때문일까?’라는 연쇄적인 질문도 떠올랐다. 교통 편리성을 제외하면 어디에서 이루어지든 큰 상관이 없는 이벤트가 많아질수록, ‘공통의 미술 공간’이라 불릴 수 있는 공간이 갖는 힘도 줄어드는 것이 아닐까.

12 매끈하고 시원하며, 보편적으로 친절한 서비스를 제공하는 올리브영에 친숙한 관객이 허름한 전시 공간을 당연하게 머물 곳으로 여기기는 어렵다. 미술 공간만이라도 새것 같은 환경에서, 제공된 유희에 쉽게 기뻐하는 다수에게 적용되는 풍조의 대척점으로 서기를 바라는 건 지나친 요구일지도 모른다. 이러한 자문에 시달릴 때마다, 그리고 공동 경험과 평평한 공유지의 필요성을 말할 때마다 아래의 문장으로 되돌아가려 했다. “하지만 그러한 세련됨이 파열적 지점을 덮어 가리는 것은 일시적이다. 자신의 시대가 가진 문제의식과 정면으로 대결하지 않은 작품은 공허하다.” 조선희, 앞의 글, 247.

13 「2023년 6월, 코로나-19 위기단계는 3년 4개월만에 ‘심각’에서 ‘경계’로 하향되었고 ... 일상회복이 본격화되었다.」 질병관리청, 2023년 12월 22일 (https://kdca.go.kr/board/board.es?mid=a20501010000&bid=0015&list_no=724156&cg_code=&act=view&nPage=2&newsField=202312).

공동체에서도 수용되거나 이를 함께 견뎌줄 동료의 부족도 ‘이후의 신생’이 맞이한 공황이다. 공간이 자꾸 나오되는 까닭은 같은 일을 하려 하는 공간과 동료들의 수가 늘지 않는다는 점에도 있다. 출생률이 낮은 것처럼, 무언가를 새로 시작할 희망의 감소는 암담한 미래가 기다리고 있다는 합리적인 예측을 불러온다. 비주열에 극단적으로 이끌리는 경향, 되풀이되는 위기감, 각인되려는 욕망만 있는 타인을 성숙하게 기다리는 노력으로 짠 스크림이 허물어졌다는 판단으로부터 말이다.

이후의 신생-공황-공간

공간에 대한 감정과 감각도 서울 미술 안에서 버려진 지 꽤 오래된 것들 중 하나다. 공간이 사라진 만큼, 아이들이었던 관람객 역시 수차례 공간을 떠나보내는 방법을 배웠다. 그때마다 화두는 제도나 지원금, 부동산으로 익숙하게 쏠렸다. 반면 이들이 자라며 느낀 바에 관해서는 공식적인 언급이 부족했다고 느낀다. 물론 상실감은 이미 익숙한 감각이지만, 경험이 다져지지 않은 어린 관객은 갈 곳 없는 쓸쓸한 열매감을 더 민감하게 학습했을 테다. 홀로 또는 함께 온전하게 사유하고, 때마다 방문해 작품을 보던 기억이 남은 거점을 잃었다는 사실과 이어져 어른이 되어서도 마음의 동요를 감추지 못하는 것이다. 더 근본적으로는 생각하는 인간의 기능을 할 곳이 점차 축소된다는 것, 터전과의 관계로부터 존재를 드러내는 작품 및 지식과의 이별에 대한 두려움이나 불안감이 있다. 같은 맥락에서 “90년대생(?)”들은 공간을 시작하는 동시에 그것의 지속가능성을 감각하지 못하는 상태에 놓였다. ‘할 수 있을 때까지 해내자’는 지론에 영향을 받고는 있지만, 2020년 이후 시작된 공간 중에서는 ‘1-2년까지만 해보고, 안되면 말자’고 미리 한계를 정해 공간의 수명을 통제하는 경우도 있다. 지금의 공간들이 설립과 동시에 아카이빙을 시작하거나, 밑천을 들여 사료로 남을 만한 프로그램 복이나 도록을 제작하는 이유에는 자신들이 활동을 중단하더라도 보다 거시적인 즐기에 흡수되고자 하는 바람이 있다. 이처럼 패배를 반복 학습한 미술인들은 적잖게 무기력함을 느낀다(물론, 없어진 공간들의 주요 큐레이터나 디렉터가 기관에 채용되기도 하는 모습을 보면서, 임시적인 공간들이 제도권 진입을 위한 단계로 여겨지는 인식도 생겨났다는 점도 부정하기 어렵다). 이때, ‘지원금 받았으니까 한 번만 해보자’는 말은 차라리 웅원 구호에 가깝다. 시스템에 저항하기보다는 그 안에서, 그러니까 작품의 개념을 물리적으로 보관하는 것과 비싼 땅값 사이에서 한 번이라도 균형 잡기에 성공하는 일이 목표가 된 것이다.

아무튼 밀도 낮은 전시라도 굴릴 수 있던 공간마저 1-2년 주기로 사라진다면, 이는 기성의 문제에 맞서고자 하는 치기보다, 수용의 분위기가 우선되는 데에 당연히 영향을 미친다. 공간이 실질적으로 ‘전시 공간’이 될 수 있는가에 대한 기준도 부동산을 임대하는 큐레이터·작가·디렉터의 자의적인 기준에 맞추게 되고, 관객 역시 동료로서의 피드백을 주지 않게 된다. 그저 공간 휘발이 현실적 문제 때문임을 이해하는 데에만 익숙해지는 것이다. 무력감 안에서는 자신이 택한 미술 언어보다 서로의 이해관계를 파헤치는 속 깊은 갑론을박을 세련되게 피해 가는 능력이 더 빈번하게 오간다. ‘이것이 어떤 미술로서 기능하며, 담론을 발생시키는가’, ‘공간이 지지하는 작업의 형식 또는 주제는 무엇인가’에 대한 고찰 없이 각자 즐기다가 갈 길 간다는 식의 대화 불가능성의 감각도 여태 남아있다. 미술을 잘 해보기 위한 대화를 마다한 채 사진만 찍고 가는 미술인의 체념은 장소성과 상호작용 한다는 옛 대안공간과 네트워크 기반 공간들이 추구하던 의제를 기대하지 않게 하고, 결국 관람 경험을 바꿨다. 공간의 대표자가 있음에도 하나의 공간이 공동의 역할을 동력으로 운영된다는 1세대 대안공간의 선언문적

태도를 구식으로 보이게 한 ‘느슨한’ 태도마저도 투명해지고 있다면, 이후에는 개별의 정체성에 근거해 미술에 대해 말하는 공간의 입장조차 사라질 수 있을 테다.

그럼에도, 긍정적으로 글을 끝맺자는 목표에 힘입어 ‘이후의 공간은 어떠해야 하는가, 오늘의 공황 안에서 어떠한 공간이 필요한가’를 질문해 본다. 공백과 사후를 얘기하는 장소가 현재진행형으로 사라지고, 그들의 자료가 폐기되는 과정 사이에서도 정신적 슬럼화를 다스릴 수 있는 요건과 화두를 다음과 같이 건의해 본다. 먼저, 공간 유지에는 관객의 책임이 크게 작용한다. 필자가 시도해 보고 있는 방법(?)은 공간의 동료가 되는 것인데, 적어도 공간 운영자로 보이는 사람이 보이면 먼저 가서 인사도 하고 말도 붙여 보는 것이다. 물론 이 경우, 어색한 박대를 당하는 경우도 많다. 하지만 경험상 대부분은 먼저 불편한 논의를 서툴게라도 같이 해결 수 있다는 여유를 받아줬다. 이 단계만 잘 통과하면, 서로의 기획에 대한 반응을 공유하는 진지한 동료로 관계를 진전시킬 확률이 높아진다. 둘째, 공간을 기억의 매체로 삼을 수 있다는 전체에 공감하는 사람들과 일정한 주기로 그 공간에서 만난다. 이는 일종의 습관 만들기를 위한 훈련으로, 그 공간과 주변의 지대를 기억하고 나름의 방식으로 기록해 전달할 수 있는 가망을 배로 키운다. 그럴 때에야, 같은 공간에서 지속하는 전시에 대한 지식의 구축, 세대의 섞임을 경험하는 순간, 얻어들을 수 있는 얘기들이 오갈 여지가 생긴다. 그렇다면 우리와 함께 나이 먹을 미술 공간은 또 어디에선가, 지금도 누군가의 마음 안에서 결심으로 자라고 굳어갈 힘을 얻는다.

한편, 관객이자 공동체의 일원으로서 약소한 책임을 다할 때 미술 공간 운영 주체에게 요망하는 요소들도 있다. 먼저, 공간 자체가 앞으로 또 다른 공간을 만들어 갈 세대에게 높은, 낮은 안목을 심어줄 것이라는 점을 이해하길 바란다. 더불어 그 자체가 기획자나 작가가 말하려는 바를 가볍게라도 보여주고 연습할 임시적 지대 이상으로 경험된다는 점을 자각해야 한다. 잠깐씩 체계를 운영해 보는 과정을 상가나 빌라에서 시도하는 일도 필요하지만, 그곳으로 스며든 사람에겐 이 공간이 최선의 선택이었을 수 있다. 운영 시간을 여기거나 전시 퀄리티 조절을 하지 못해, 자발적으로 고독함을 통해 사유를 발생시키는 시간을 갖고자 온 관객을 돌려보내는 상황을 줄여가자. 또한 소규모 공간의 경우 모든 관람객층을 수용하려 하기보다 물리적 공간과 개념의 공존에 힘쓰며 진지한 주제로 길게 대화할 방안에 더 골몰했으면 한다. 마지막으로, 공간의 문을 닫을 때는 그 공간에서 함께했던 이들의 감각을 보살피고, 터전과의 관계로부터 존재를 드러내는 작품 및 지식과의 이별에 공들이는 과정을 마련했으면 한다. 이렇게 관객으로서, 그리고 공간 운영자로서 책임을 다한다면 유산으로 받은 제도에도, 자본과 함께 침습하는 새로운 경향에도 휩쓸리지 않을 확률을 키우고, 나아가 이에 제동을 걸어볼 수도 있을 테다.

당면한 문제를 인식하고 있는 공동체 안에서 토론할 기회에 마음을 한 차례 쏟았다. 이 기록이 앞으로 공간을 꾸릴 플레이어들에게 만별한 조건을 가진 미술 공간의 다양성이 있었고, 쇼룸 이상의 구심점에서 해볼 수 있는 일들을 함께 꿈꿀 여지가 있었다는 후일담으로 남는다면 더 바랄 것이 없다. 우리를 위한 녹서를 기다리며, 지금의 공황¹⁴이 가져온 시간에 머문다.

14 20년 전, 『불』 1호의 배경과 지금은 같지 않지만, 공황은 여전히 주기적으로 돌아오는 것처럼 보인다. 우리는 우리에게 주어진 공황을 토대로 믿음과 “기대감”(2025년 5월 18일 아르코미술관에서 진행된 심포지엄에서 윤원화의 말을 인용)을 재건할 방안을 찾아야 한다. 2005년에도 인미공은 이웃과의 만남을 추구했고, 희망적인 공동체적 발전에 애썼다. 필자는 인미공을 비롯한 지난 공간들의 멈춘 꿈을 이어가는 방안과, 지금 서울 미술 공동체에 대한 신뢰와 그것의 기능적 회복을 추진하는 일이 크게 다르지 않다고 생각한다.

귀속

이 방에 있으면 항상 오후 5시 30분쯤 별이 얼굴을 때린다. 눈이 아프다고 말한 적이 있지만 석양에 비친 그림자를 감상해야 한다는 말에 커튼을 치는 안은 기각됐다. 눈을 감아도 빨갛게 해가 지는 듯하다. 사실은 눈꺼풀에 있는 핏줄이리라.

나의 이마에서 코로 떨어지는 선과 콧방울, 구레나룻의 솜털, 그리고 오금의 선이 좋다고 했다. 처음에는 전신 몰드를 제작해 실물 크기의 피규어를 만들었다. 아주 예전에 이런 걸 전시하는 미술관이 있었다고 들었는데, 가보진 못해 내 것, 아니 그의 것과 어떻게 다른지는 알 수 없었다. 식모 작업과 나의 피부톤을 맞추는 데에 가장 큰 공을 들였다는 그 작품은 2주하고도 3일 뒤 나와 그 사이에 성립된 새로운 계약과 함께 폐기 처분되었다.

그가 '갑'으로, 내가 '작품'으로 지칭된 계약서는 이렇게 시작한다.

- 1.1. '작품'은 매일 오전 9시부터 오후 6시까지 '갑'이 소재한 공간 내에 상주하는 것으로 하며, 이 중 오후 12시부터 오후 1시까지는 '작품'의 휴식 시간으로 한다.
- 1.2. 본 계약의 유효기간은 '작품'의 전시가 불가능한 상태에 이르기까지로 하며, 천재지변, 전쟁, 정부의 명령, 전염병 확산, 시설의 폐쇄, 기타 불가항력적 사유로 인해 '작품'의 전시가 지속될 수 없는 경우, 본 계약은 그 즉시 종료되는 것으로 한다.

그 뒤로는 아무래도 좋을 미술품 대여 계약서이다. 다른 계약서와 차이가 있다면 내가 살아있는 인간이라는 점이고. 그래서 근무 시간과 휴식 시간이 지정된 것이고. 회화나 조각, 설치작과는 달리 나는 기동력이 있는 인간이기에 전시 장소는 매번 달라진다. 오늘의 전시장은 내가 가장 자주 전시되었던 그의 서재이다. 오래된 양장 서적과 나무 책장으로 가득 찬 이곳은 나를 들이며 대대적인 조명 공사를 했다. 오늘 내가 고른 좌대는 창고에서 꺼낸 흔들의자이다. 천천히 의자를 흔들며 나는 아까부터 햇빛에 비친 먼지가 공중에서 날아다니는 걸 보고 있고, 그는 긴 머리를 커튼처럼 늘어뜨린 채 잠을 자고 있다. 이럴 때는 태업을 해도 좋다.

내가 작품으로 존재하게 된 이래 나에게 없는 것을 소환할 시간이 많이 생겼다. 그것이 흘러가 버린 과거이든, 도래할 미래이든. 다른 작품을 만났던 일들을 떠올려본다. 도심 한가운데, 대기업을 마감은 어딘가 쥐버렸지만 크기만큼은 엄청난 초대형 풍선 인형을 세우자 인파가 몰려들었다. (물론 '안목'을 가진 그는 그 풍선을 보러 간 것이 아니었고, 우리는 그저 지나가던 중이었다) 또 한 번은 미술관엘 갔었다. 대충 유명한 작가의 유명한 작품을 전시하는 곳이었었는데, 사람들이 줄을 서서 사진을 찍는 걸 보고 기함한 적이 있다. 한 사람이 찍고 나면 그다음 사람이 찍고, 그런 걸 관광지가 아닌 실내에서도 하는 건 처음 봐서 너무 놀랐었다(역시나 그는 사진을 찍지 않았다. 참고로 그는 내 사진을 찍거나 하지 않는다. 그건 계약서에 명시된 사항이다. 그는 뱅야민?이 어찌고하며 그 조항을 추가했는데, 나는 이해하지 않기를 선택했다). 70년 전에 그와 함께 갔던 을지로의 미술 공간은 그런 분위기가 아니었다. 가파른 계단을 타고 허름한 건물 4층을 오르니 예상치 못한 하얀 공간이 있었고, 의도를 알 수 없는 글과 묘한 사운드, 이상하게 생긴 조형물을 전시하고 있었다.

이제는 모두 사라져 버린 것들이지만, 그 세 가지를 하나의 단어로, 미술이라고 불러도 될까? 이들은 같은 것일까? 그렇다면 작품이라 불리우고, 그의 재산 목록에 등재된 나 또한 미술이라고 불러도 되는 걸까? 그전에, 퇴근 후의 나는 작품인가 아닌가?

머리가 아프다. 사실 어떻게 되든 좋을 일이다. 그걸 고민하는 사람들은 아마 따로 있겠지. 그런 게 중요했다면 나도, 나의 주위 사람들도 이미 알고 있었으리라.

지루하다. 14분 더 버티면 퇴근할 수 있다.

나는 작품으로서 계약 시점에서의 형태 유지의 의무가 있기 때문에 음식 섭취에 신경을 써야 한다. 계약서상으로는 중식 제공이지만, 사실 조식과 석식 또한 그가 관리하고 있다.

나도 잠깐 즐았다. 그는 아직 깨지 않았다. 퇴근까지 2분 남았다.

굳어있던 다리와 팔, 어깨를 돌려본다. 끼익하는 소리와 함께 먼지가 다시금 날아오른다. 코끝에 저녁을 준비하는 냄새가 떠돈다. 옆드린 그의 등이 꿈틀거린다. 꿈을 꾸는 건지, 깨어나려고 하는 것인지.

저편의 지층과 여백의 기록

“It is like the North, it is a direction, but nobody lives there.”

— Youri Egorov, as quoted by Frank Lévy, 2019

“사람들은 장소란 우리가 그곳에 있을 때만 중요한 것인 양 말하지만, 사실 장소는 그 부재로써 우리를 사로잡고, 장소에 대한 감각으로써 또 다른 생명력을 얻고, 기억을 공기처럼 감싼 분위기로 기능하고 강렬한 감정과 연관됨으로써 마음속에서 그 기억과 감정을 소환한다.”

—리베카 솔닛, 『길 잃기 안내서』, 김명남 옮김(서울: 반비, 2018), 166.

공간은 자신의 시간을 산다. 서울에서 나고 자라며 한국의 미술계를 온전히 서울 중심으로 목격했음에도 서울과 인접한 도시인 인천으로 흘러가 이른바 ‘대안공간’도 ‘신생공간’도 아닌, 제도적 명명으로 분류되지 않는 현장과 부딪히며 직간접적으로 만난 다양한 ‘(미술) 하는 공간’을 떠올려본다. 서울 바깥으로 넘어가고 있다는 자각 없이 ‘수도권’이라는 말로 포괄되는 경계 지대 위에서 통근하며, 때로는 수도권을 경유해 다른 도시로 이동하는 경로 위에서 마주한 미술 현장은 서울의 현장과 얼마나 가까우면서도 동시에 얼마나 떨어져 있었을까. 서울 바깥에서 작동하는 미술-공간의 열망은 과연 서울의 그것과 얼마큼 다르며, 또 얼마큼 닮아 있었을까.

2024년 연구원으로 함께 한 임시공간의 <대안의 대안: 21c 비서울 큐레이토리얼 연구>에 명시된 ‘비(非)서울’이라는 단어는, 제도와 문화의 중심으로 기능하는 서울을 비판적으로 재위치 시키고 중심-주변의 이분법을 넘어서기 위한 하나의 전략적 장치였다. ‘지역’이라는 단어로 쉽게 묶어버리는 서울을 제외한 7개의 권역을 다시 ‘비서울’이라는 단 하나의 단어 안에 눌러 담기보다, 이를 하나하나 호명하여 상징성을 부여받은 소수의 공간 외에도 기억에서 쉬이 잊히는 공간들 서로가 서로의 얼굴을 확인하고자 하는 움직임이었다. 그렇게 이동하며 만난 공간들은 지리적 구분에 머물지 않고, 중심에 종속되지 않는 예술적 실천을 가능하게 하는 공간성을 함축하고 있었다. 서울 중심의 미술 현장에서 로컬리티 담론이 일종의 키워드로 소비되던 시기에도 서울 바깥의 공간은 그보다 훨씬 이전부터 그 자리에, 다양한 존재와 이해관계가 얽혀 있는, 구체적이고 복합적인 장소로 존재해 왔다는 것을 알게 되었다. 그들은 서울 밖에서 무언가를 해보겠다는 선언에서 나아가 물리적 공간을 특정한 시간으로 고정하려는 시도에 맞서 다중적인 시간성을 담아내고자 했다. 그리하여 ‘비서울’은 단순히 서울에서 떨어진 지리적 조건이 아닌, 각자에게 주어진 조건 속에서 독자적인 방향을 구성해 나아가고자 하는 지향을 가리킨다. 한편, 이러한 지향은 때때로 지속 불가능성, 자원의 부족, 관계적 고립 속에서

실현되지 못하는 이상향이 되어 제도와외의 긴장 안에서 해체되고 다시 구성되기를 반복했다. 서울 바깥에 놓인 미술 공간의 열망은 모종의 욕망에 맞서 늘 새롭게 구성되고 있었다. 그 열망은 완결에 도달하고자 하는 정주의 움직임이 아닌, 끝내 도달할 수 없음을 인지하고서도 어디가 될지 모르는 그 방향을 향해 부단히 움직이고 구성되고 있는 실천이었다. 누구도 살지 않는 북쪽을 향해 걷는 사람들처럼, ‘비서울’ 미술 공간의 열망은 늘 미도착의 상태로 남아 의미를 획득하는 장소를 생성해 간다.

경계 위에서 마주친 공간들: 서울 중심성과 인접의 감각

여러 도시를 돌아다니기 전, 지역 미술 아카이브 구축을 위한 사전 연구 <인천아트아카이브: 2000년대 전시공간과 전시>(2021-2022)¹와 아카이브에 대한 인천 미술계의 인식 현황과 구체적인 방법론을 수립하기 위한 <인천미술아카이브 툴킷>(2022)²에 각각 연구보조원과 연구원으로, 서울과 인접하지만 여전히 미지의 도시였던 인천을 만나게 되었다. 특이하게도 일련의 연구에서 만난 더미들은 ‘미술 아카이브’라고 하면 일반적으로 떠올리는 인물과 작품 중심의 아카이브가 아닌 미술 ‘공간’에 관한 기억과 각 공간에서 생산한 자료였으며, 그 자료들은 매우 방대하여 어디서부터 손을 뻗어야 할지 방황하도록 하는 곤혹스러움을 안겨주거나 혹은 거의 남아있지 않은 채로 이미 흘러가 버린 사건들을 희미하게나마 드러내고 있었다. 근과거가 되어 누군가 발굴해 주기를 기다리고 있는, 유예된 아카이브를 응시하던 때에 인천은 ‘원도심’을 중심으로 이루어진 문화재단의 공간 지원 사업³이 한 차례 휩쓸고 간 뒤로 약 2년 남짓 운영하고 문을 닫은 공간들이 비워둔 자리가 새로운 상상으로 채워지기를 반복하는 시기였다. 그리하여 각 공간에서 열린 개별적인 전시와 프로젝트가 불잡을 새 없이 사라지고 나면 남아있는 것은 공간 자체의 기능과 의미에 관한 고민이었다. 물론 한 칸의 작업실임과 동시에 작품을 보이는 공간이거나 뚜렷한 미션을 품고 미지의 마지막을 준비하고 있거나 함께 꾸려가는 동료들과의 관계 등 다양하게 얽힌 원동력을 바탕으로 위태롭게 자신의 자리를 지키는 공간들⁴ 또한 여럿 있었다. 그렇게 인천에 대한 지극히 사적인 인상은 미술 공간을 중심으로 형성되었으며, 이들은 독자적인 열망이 가능해 보이는 서울의 미술 현장과 달리 서울, 경기도와 ‘수도권’으로 묶이지만 여전히 서울로부터의 바깥과 지역 내 끈끈하게 늘어붙은 네트워크로부터의 바깥이라는 이중적인 고립 안에서 겨우내 유지되고 있었다. 공간 스스로 추구하고자 하는 목표 지점을 성실하게 지키는 한편 실질적인 운영과 전시장을 필요로 하는 예술가를 위해 자리를 내어주는 일 또한 그

1 인천문화재단의 ‘인천아트아카이브’는 인천의 원로-중견 예술가 40인을 대상으로 1차 사업을 진행했으며, 이에 이어지는 2차 사업은 1980년 이후부터 2021년까지의 인천 미술 아카이빙을 목표로 했다. 임시공간은 1990년대 후반부터 2021년까지를 맡아 인천의 2000년대 전시공간과 전시 중 향후 지역 미술 연구의 관점에서 심화 연구가 필요하다고 판단한 15개의 전시, 공간, 프로젝트를 선별하여 내부 연구와 자료 수집, 인터뷰를 진행했다. 이 결과물은 2025년 <인천문화예술아카이브 기록담길>로 명칭을 변경하여 5월 말 시범 서비스를 개시하였고, 8월부터 웹사이트(<https://i-archive.ifac.or.kr>)를 공개하였다.

2 <인천미술아카이브 툴킷>은 인천문화재단의 사업이었던 ‘인천아트아카이브’와는 별개로, 앞선 연구 이후 지역미술아카이브 구축과 활용이 활발하게 논의되기 시작하던 해에 지역 예술 현장의 목소리를 듣고 아카이브에 대한 인식 현황을 파악하는 것이 선행되어야 한다고 판단한 임시공간이 자체적으로 기획하여 ‘2022년 인천예술인 현장밀착형 연구 프로젝트’의 후원으로 진행했다.

3 인천문화재단의 <점점점 프로젝트>는 2019년부터 지속적인 창작을 위한 환경을 만들기 위해 예술가들이 인천 중구 신포동 일대의 빈 공간을 임대하고 그 안에 프로젝트 및 전시를 운영할 수 있도록 지원하였고, 2023년부터 중구, 동구, 미추홀구로 대상이 되는 장소를 넓히고 청년 대상의 공모를 별도로 두는 등 그 형식과 내용을 바꾸며 2025년까지 지속하고 있다. 점점점 웹사이트 참고 (<http://3point.ifac.or.kr>).

4 2002년 개관한 스페이스 빔이 오랜 시간 자리를 지키며 인천의 상징적인 전시 공간으로 자리매김해 왔다면, 서울에서 신생공간 담론이 활발히 논의되던 2015년 전후 인천에는 공간 둠(2014+), 임시공간(2016-)이 등장하였다. 이후 2020년대에 접어들면서 자체적인 기획 전시와 프로그램을 갖고 운영하는 미술 공간이 다수 생겨났고, 이들 각각은 동시대 미술 실천의 다양한 형태를 보인다. 예를 들어, Shhh(2021-)는 시간 예술 연구와 영상 스크리닝을 중심으로 한 활동을 전개하며, 사진의 도서관(2021-)은 종이책의 물질성을 통한 사진 매체의 확장을 탐구한다. 공간 운술(2021-)은 신진 예술가들의 실험적인 작품 발표를 지향하며, 아트스페이스 카고(2022-)는 작가 연구와 전시를 통해 영종도의 지역성과 다원예술 간의 접점을 모색한다. 옛 당구장을 개조한 공간인 프로젝트 스페이스 코스모스(2023-)에선 전시, 공연, 토론회 등 다양한 행사가 열리고 있다.

지역에 위치한 공간에 부여된 책임이 되었다.

미술 공간의 아카이브 자료를 살펴보았던 두 연구에 앞서, 뒤늦은 편집자로 들어가게 된 책 『人千美述인천미술: 공간의 공간』은 1883년부터 연대별로 촘촘하게 적힌 인천의 공간, 더 정확히는 공간이라는 ‘사건’의 목록을 들여다보고 지나간 시간의 경험을 가능하게 했다. 여기서 공간을 하나의 ‘사건’으로 지칭한 것은, 먼저 공간이 있기에 전시가 그 안으로 들어오는 것과 더불어 이와 반대로 단 하나의 전시만을 위해 자리가 생겨나고, 아주 잠시 동안만 이를 ‘공간’으로 부를 수 있는 곳이 두드러졌기 때문이다. 인천뿐 아니라 다른 지역에서도 그러했듯, 예술가들이 모여 사담을 나누던 ‘다방’과 미국공보원, 미국문화연구소 등의 장소들은 광복 이후 전시 공간으로써의 역할을 수행하였고, 21세기로 넘어와서는 월미도, 백령도, 자유공원, 시장의 빈 점포, 쓰러져가는 한옥과 같은 단 하나의 전시와 프로젝트를 계기로 기꺼이 미술 공간이 되어준 장소들이 등장했다. 중복되어 기재된 공간을 지워내거나 이전한 공간들의 자취를 따라가 이들을 물리적인 땅을 지시하는 지도에 영성하게 얹혀보면서, 원도심에 ‘재생’이라는 이름으로 다시 ‘부흥’을 불러오고자 하는 정책과 거리에 준비한 낡아진 간판을 떠올렸다. 서울에도 분명 원도심은 존재하지만, 망각의 속도로 과거를 밀어내고 미래를 건설하고자 하는 서울과 ‘원도심’이라는 단어의 조합은 어딘가 낯설게 다가온다. 그것의 사전적 의미와는 달리, 서울 바깥에서 마주한 ‘원도심’은 지나간 흔적이 ‘정지’한 채 산재해 있고, 완전한 과거가 되지도 미래로 이어지지도 못한 채 지속되지 않는 시간 속에 머물고 있었다. 도시 재개발, 지역 상권의 이동, 주거 인구의 감소로 인해 텅 비어버린 상가와 주택, 창고 등을 임대하여 예술인들의 작업 공간으로 활용할 수 있도록 한 서울 바깥 원도심의 창작공간 지원 사업은 여러 도시에서 동시다발적으로 일어나 한 시절처럼 지나갔으며, 그로부터 오늘날의 미술 공간은 이에 연장선이거나 혹은 그것과는 다른 궤적을 그리고자 한다.

공공기관이 운영 주체라는 점에서 인사미술공간과 구조적 유사성을 가진 ‘대안공간’ 스페이스 298(2022-)⁵이 포항에 문을 연 해, 라운드 테이블 <어떤/모든 로컬>의 초대로 방문한 포항시 북구 중앙동의 풍경은 시간의 흔적을 고스란히 간직한 낮은 높이의 건축물과 예술가들의 작업실이 자리한, 임시공간이 놓인 인천시 중구 중앙동과 사뭇 다르지 않았다. 거주자가 모두 빠져나가고 기억만 남아있는 장소에서 비서울의 미술 공간은 유행이 되어버린 이웃을 대신해 특정한 그리고 유사한 풍경을 구성한다. 허물어져 가는 터전 위에서 예술로 무언가를 이룩하고자 하는 반복적인 꿈과 소망은 여전히 요원하고, 하나의 전시 공간을 채우는 사람, 물질, 행위 외에도 공간이 감히 꿈꾸지 않았던 ‘공간을 둘러싼 욕망’은 초기의 열망에 균열과 변화를 가하며 다양한 행위성을 강제로 부여한다. 분명 광활하지만 무언가 뚜렷하게 잡히지 않는 지형도 위에서 그려낸 ‘서울의 바깥’이라는 인식은 서울과 인접한 방향에서 더 먼 곳으로 시선을 돌리게 했다.

비서울 (미술) 공간의 열망은 어디에 머무는가

열망이 실천을 향한 감각이라면, 욕망은 의미를 고정하려는 구조라고 하자. 특정 지역에는 오랜 시간 동안 그 지역의 미술 현장을 대표해 온 공간들이 존재해 왔다. 이들은 지역 내부에서

⁵ 공간명 옆에 괄호를 넣어 개관연도와 폐관연도를 표기하였다. 원고가 쓰인 2025년 5월을 기준으로 운영하고 있는 공간의 경우 엔 대시() 뒤의 폐관연도를 비워두었다.

상징자 역할을 수행하며, 다음 세대를 기약 없이 기다리거나 자신들이 구축해 온 관계망과 기억, 실천의 윤리를 전수하고자 하는 ‘오래된 열망’을 품고 있다. 그러나 이러한 열망은 세대 간 실천 방식의 불일치 속에서 긴장과 단절의 가능성을 동반한다. 전승과 갱신 사이, 지속의 윤리와 실천의 다양성 사이에서 공간은 끊임없는 균형을 요청받는다. 과거 ‘무언가였던 것’의 기억을 품은 이러한 미술 공간의 유산은 때로는 열망의 연장선으로, 때로는 욕망의 잔여로 작동한다. 그러면서도, 비서울 미술 공간은 종종 제도보다 강력한 현존하는 구조를 마주한다. 명시적인 제도보다 지역에 이미 얽혀 있는 관계망이 개입하며, ‘누구와 연결되어 있는가’, ‘누구와의 거리에서 시작되는가’하는 문제가 공간의 내부를 구성하는 여타의 것보다 앞선 위치를 점유하기도 한다. 이처럼 공간 외연을 둘러싼 구조는 지역성의 의미를 강화하는 동시에 새로운 주체의 진입을 어렵게 만드는 위계로 작동한다. 이러한 터전 위에서 그들은 선명한 목표를 향한 반듯한 선이 아니라, 실천의 조건과 감각을 품고 시대적·지역적 요구로 인해 끊임없이 스스로를 변형하는 곡선을 그린다. 서울 바깥의 미술 공간은 단지 지금 여기에 있는 것이 아니라, 이미 있었던 것, 이미 말해진 것, 이미 의미화된 것들을 지우거나 넘어서면서 구성된다. 그 사례로 <대안의 대안: 21세기 비서울 큐레이토리얼 연구> 과정에서 권역별 연구원⁶들과 내부 세미나를 거치며 나온 몇 가지 미술 공간을 살펴보자. 1987년 개관한 전라북도 전주의 온다라미술관(1987-1992)⁷은 상업 화랑으로 출발했지만 1980년대 시민운동과 반독재 투쟁이 결합한 지역적 문화 지형을 갖고 있던 전북 지역의 흐름 안에서 지역 민중미술 활동의 중심이 되는 공간으로 작동하였고, 전시 외에도 일반 대중을 대상으로 한 작가론 및 한국 미술사 교육 프로그램과 시대적 상황을 수반한 이론 강연을 통해 미술 ‘운동’과 담론 형성의 장으로 기능하였다. 이는 예술가들이 주도적으로 기획하여 전북 지역의 미술 공간과 공동체 사이의 새로운 관계성을 제안한 시도로 재평가된다.⁸

당대의 조건과 기대 안에서 자기 결정을 유보한 채 스스로의 형태를 조정해온 공간은 오늘날에 이르러 미술 바깥의 형태를 품는다. ‘미술’의 앞뒤로 괄호를 그린 ‘(미술)’ 하는 공간⁹은, 우리가 미술 공간을 말할 때 가장 우선하는 역할로 상상할 수 있는 ‘전시 공간’의 범주 바깥에서 또 다른 미술 실천을 모색하는 비서울 미술 공간의 움직임은 은유한다. 공간의 성격과 결을 공유하는 예술가의 절대적 부족, 미술 전문가뿐 아니라 전시장에 방문하는 대중 관람객 수 역시 서울에 비해 현저히 적은 지역의 현실 속에서, 비서울의 미술 공간은 전시가 아닌 다른 행위들로 공간을 채우는 방식을 선택한다. 이는 지역 미술의 역사와 지역성에 관한 연구가 여전히 부족하다는 조건, 나아가 그 인식 자체에 질문을 던지고자 하는 움직임과도 맞물린다. 따라서 이들은 지원제도의 틀 안에서 명시한 ‘전시 공간’의 형태에 명확하게 들어맞지 않지만,

⁶ 임시공간 디렉터 채은영이 책임연구를 맡은 2024년 <대안의 대안> 프로젝트는 총 6인의 연구원이 참여하여 권역별 자료 조사와 인터뷰를 진행하였다. 이 중 경기도는 아트 포 랩(Art for Lab) 디렉터 박하은, 강원도는 예술가 최선, 전라도는 오버랩(OverLab.) 디렉터 김선영, 경상도는 조은비 부산시립미술관 학예연구사(前 슈필라움 운영자)가 각각 연구를 맡았다. 본문에 담긴 권역별 사례들은 약 1년간 함께 한 연구원들의 세심한 조사와 해석에 빛지고 있음을 남겨두고자 한다.

⁷ 여담으로, 국가가 지정한 “학술 연구를 기반으로 미술 작품을 수집, 보존, 전시하는 기능”을 갖추지 않았지만 스스로를 ‘미술관’이라 명명하는 사례는 서울 바깥에서 특히 두드러진다. 문화체육관광부의 ‘작은미술관 조성사업’을 통해 조성된 공간 외에도, “미술품을 전시하는 시설”이라는 의미만으로 ‘미술관’이라 불리며, 실질적으로는 화랑의 역할을 수행하는 경우도 더러 존재한다. 이러한 자기호명은 상징적 무게를 갖기 위한 전략으로 공간의 권위와 사회적 인식을 확보하려는 자율적인 실천인 동시에, 국가가 정한 요건을 충족하는 공공 미술관이 상대적으로 드문 서울 외 지역의 제도적 요건과 실제 운영 현실 사이의 간극을 드러낸다.

⁸ 온다라미술관에 관한 자세한 내용은 전주에 위치한 ‘대안화랑’ 공간 시은(2017-)의 디렉터 채영이 작성한 논문 참고. 채영, 「전주 온다라미술관 연구—지역의 대안적 공간 활동 의의에 대한 연구」, 한국예술종합학교 대학원 미술이론과 예술전문사학위논문, 2019.

주어진 터전과 가능한 자원 아래 여전히 미술의 범주와 사회적 실천에 관하여 모색하고, 공동 창작, 워크숍, 레지던시의 형태를 동시에 띠고 있다. 강원도 화천의 문화공간 예술터밭(2010-)은 공연창작집단 뛰다의 예술가들이 폐교를 활용하여 조성한 공간으로 2020년부터 <예술터밭 예술가 레지던시-기후변화>9를 운영하여, 국내외 예술가들이 팬데믹 이후 우리의 삶이 직접적으로 대면하게 된 기후변화를 연구하고 공간이 위치한 화천을 탐방하며, 공통 리서치, 협업 워크숍, 전체 결과를 공개적으로 발표하는 오픈터밭(오픈스튜디오)을 연다. 이는 일반적으로 예술가 각자의 작업 공간이 보장되는 일반적인 레지던시와 달리 “하나의 주제를 공유하며 함께 고민하고, 탐색하고, 영향과 영감을 주고받는”10 형태를 지향한다. 제주의 감귤 과수원과 농가를 활용한 공간인 창작공간 풍낭아래 굴림(2017-2022)은 ‘아트캠프’와 ‘주경야작 프로젝트’를 통해 입주 작가들과 함께 농사를 짓고 이곳 역시 지역 역사 탐방과 감귤나무 이야기 특강, 문자 특강 등 예술과 지역의 일상을 접목한 다층적 프로그램을 남겨두었다. 풍낭아래 굴림의 아트캠프에 참여했던 이우진 예술가는 농사와 돌봄이 공존하는 ‘집(거주지)’으로서의 아티스트 레지던시인 미술관옆집(2019-)를 설립하여 단 한 명의 예술가에게 집의 바깥채를 내어주고 공동 협업을 하는 동시에, 제주의 삶과 닮아있는 해외의 ‘지역’에 자리한 공간들과의 관계를 찾아간다. 전시의 바깥에서 또 다시 지역의 바깥으로. 서울 중심의 한국 미술 제도와 네트워크에서 시선을 돌려 유사한 문제의식을 지닌, 서울보다 더 멀리 있는 도시들과 가까운 감각을 공유하는 비서울의 국제교류는 단지 외부로 향한 전략이 아니라, 지역 내부에 내재화된 구조를 넘어서기 위한 방법이자 공간의 자기 실천을 확장하기 위해 타자와의 공명을 도모하는 일이 된다.

비로소 비서울 공간은 미술 매체를 해석하고 전시하는 장소를 넘어서, 자신이 놓인 지역의 역사를 되묻고 기록하려는 아카이브 열망을 내비친다. 그것은 누군가에게 자신이 놓인 자리를 설명하기 위한 말걸기이자, 때로는 스스로를 납득시키고 기꺼이 감당하려는 시도이다. 이 열망은 미술의 언어를 넘어 존재의 증명으로 작동하여 그렇게 기억과 장소, 관계와 시간(들)이 엉켜 있는 하나의 장면이 ‘미술’이 되는 순간을 만들어 낸다. 공간은 침묵하는 문서와 이미지, 소멸해가는 장소의 목소리를 서랍처럼 조심스럽게 쌓아올리며, 말해지지 않았던 자리를 말할 수 있는 것으로 채우고자 한다. 막대한 공적 자금이나 뚜렷한 도착지 없이 진전을 보류한 채 그저 시간을 흘려보내기도 하지만, 아카이브를 향한 공간의 열망은 발화되지 못한 말들과 완결되지 않으려는 의지를 동력으로 삼는다. 이처럼 비서울 미술 공간에서의 미술은 무엇을 전시할 것인가의 문제보다 어떻게 존재할 것인가, 그리고 어떻게 기억되고 다시 말해질 것인가에

9 예술터밭 예술가 레지던시-기후변화 웹사이트 참고 (<http://artstutbatclimatechange.com>).

10 「있다」 편집부, 『예술터밭』에 ‘기후변화 레지던시’ 심고 ‘커뮤니티’를 싹틔웁니다, 『있다』 19호, 강원문화재단, 2021.

대한 질문을 앞세운다. 제주의 문화공간 양(2014-)은 제주 4.3 사건의 기억을 되살리기 위한 세미나와 지역 주민 인터뷰를 통한 자료 수집과 더불어 더 작은 단위의 미시사로 공간이 위치한 거로마을의 과거와 현재를 담아내는 ‘거로기록보관소’11 아카이브 구축 작업을 지속하고 있다. 대구 기반의 예술단체 ‘썬데이페이퍼’12가 임시로 빌린 공간에서 출발한 경상북도 경산의 미술중심공간 보물섬(2016-)은 공간과 가까운 곳에 위치한 코발트 광산13이 한국 현대사에서 갖는 의미를 점검하고, 이를 전시와 문화예술교육을 통해 다시 구성하고자 했다. 비교적 최근의 사례로, 과거 여관이었던 공간을 재개발과 역사적 단층이 교차하는 현장으로 전환시킨 경기도 평택의 교차공간818(2023-)은 평택의 성매매 집결지 ‘삼리’14의 장소적 기억과 사회적 맥락을 되짚으며, 도시의 정체성과 지역의 이슈를 예술적 언어로 발화하려는 실천을 이어가고 있다.

미술 공간을 구성하는 물질과 행위가 있다면 그 중심에는 언제나 사람이 있을 테지만, 영원한 젊음을 간직한 서울과 달리 사라질지도 모를 시간 위에 놓인 비서울은 도착하지 않은 가능성으로 ‘청년’을 끊임없이 호출한다. 영영 늙지 않는 청년을 둘러싼 갈등은 종종 공간 내부에서 비롯된 것이 아닌 지자체와 지원기관의 요청, 그리고 그들의 욕망이 투영되어 공간에 주어지곤 한다. 그러나 청년 예술가와 젊은 미술계의 목소리를 발굴하고자 하는 공간의 열망은 단지 요청에 대한 응답이기보다, 모종의 결여 위에 지속 가능성을 함께 구성할 동료를 찾고자 하는 움직임으로 나타난다. 이는 다음 세대나 지원 대상으로서의 청년을 넘어서, 실천의 주체가 되기를 희망하는 능동적인 행위를 수반한다. 두 명의 (청년) 예술가가 운영하는 강원도 강릉 버징가(2023-)는 실험적인 창작 활동이 발현될 수 있는 환경을 모색하고 강릉과 타 지역 사이의 연결을 만들고 있으며, 제주의 스튜디오126(2019-)는 신진 작가 발굴을 위한 공모와 기획 전시를 통해 젊은 예술가가 모이는 장을 형성하여 육지와 섬이라는 거리로부터 발생하는 이동을 재구성한다. 청년 예술가들이 주도적으로 기획하고 운영한 대안공간 로그캠프(2017-2023)는 경상남도 창원이라는 공업도시의 지역적 배경 속에서 장소에 내재된 역사와 정체성을 청년의 시선으로 다시 조명하고 지속 가능한 창작 환경을 모색하고자 했다. 이들은 운영 방식, 생겨난 계기와 지속의 동력, 밟고 선 지역 미술 생태계의 구조적 층위에 따라 개별적인 이야기를 품고 있음에도 그 궤적을 따라가보면, 비서울 미술 공간의 열망이 머물고 있는 자리 혹은 완전히 다른 듯 중국엔 닮아있는 고민을 바탕으로 그린 곡선의 원들이 서로 교집합을 만들고 있음을 보여준다.

11 제주시 화북동 거로마을은 약 600년의 역사를 지닌 마을로, 조선 시대에는 ‘제1 거로(巨路)’로 불릴 만큼 중심적인 입지를 가졌던 지역이나 제주 4·3사건 당시 소개(疏開) 작전으로 인해 마을이 전소되고 주민들이 강제로 이주당하는 참사를 겪었으며, 이후 생존자들의 귀환과 재정착을 통해 공동체가 다시 형성되었다. 김연주(문화공간 양 기획자), 「기억을 모아 미래를 꿈꾼다」, 2025년 3월 31일, 아르떼 365 웹사이트 (<https://arte365.kr/?p=108900>).

12 ‘썬데이페이퍼’는 2010년부터 2017년까지 대구를 기반으로 활동한 시각예술 그룹으로, “권위적 미술계와 상업 주위에 포획된 지역미술계를 극복함과 동시에 자율성을 확보”하고 “지역을 기반으로 한 미술활동의 자발성과 지속가능성을” 모색하였다. 이에 관한 자세한 내용이 궁금하다면 해당 논문을 참고하길 바란다. 최성규, 「대구·경북 지역 소그룹 ‘썬데이페이퍼’의 예술활동의 가능성과 한계」, 『지역사회 현안과 담론』 23호, 대구가톨릭대학교 사회과학연구소, 2024, 3-46.

13 경산 코발트광산 사건은 한국전쟁 발발 직후인 1950년에 경상북도 경산시 폐광산에서 발생한 국가폭력에 의한 민간인 집단학살의 대표적 사례로, 1990년대 이후 유족과 인권 단체들의 활동, 진실·화해를위한과거사정리위원회의 조사를 통해 진상이 규명되어 국가가 공식적인 책임을 일부 인정하고 사과한 바 있다. 진실·화해를위한과거사정리위원회 웹사이트 참고 (<https://jinsil.go.kr/KoreanWar/36.do>).

14 평택의 삼리는 일제강점기 원평동에서 출발한 젠더화된 공간으로, 한국전쟁 이후 1960-70년대 산업 재편 과정에서 소외된 지역으로 생활 밀착형 산업시설이 몰리며 열악한 주거 환경과 결합해 성매매 집결지가 정착하였다. 도시 주변부에서 성산업의 사회적 조직과 한국 근현대 도시화의 구조적 이중성이 집중된 사례이다. 김희식, 「평택시 성매매집결지의 역사적 변화와 공간구조에 관한 연구」, 『역사와 경계』 129호, 부산경남사학회, 2024, 437-479.

부재에서 시작하기

강원도 영월과 충청북도 제천. 고작 한 달 반 남짓 열리는 전시를 준비하기 위해 2년 동안 서울로부터 두 지역을 오가며 지냈다. 흐릿한 행정구역의 경계 사이 지리적으로 인접한 영월과 제천은 모두 행정안전부가 인구감소지역¹⁵으로 지정한 도시로, 사람도 물질도 찰나의 반짝임과 사라짐이 익숙해 보였다. 따라서 작품이 들어오기 전 가장 먼저 해야 했던 일은 다른 용도로 사용되었거나 아무것도 들어서지 않은 채 방치되어 있던 건물 구석구석에 벽을 세우고 먼지를 쓸어내어, 작품에 자리를 내어줄 만한 그럴싸한 방으로 만드는 것이었다. 그렇게 겨우내 쓸고 닦아 만든 공간은 매우 일시적인 시간 동안 '전시'라는 이름으로 불렸고, 이내 비워질 그 자리를 돌아볼 틈 없이 사건은 막을 내렸다. 그럼에도 잠시나마 미술 공간으로 변모했던 그 순간을 통과하며 차마 '미래'라고 소리 내 부르지 못할, 아직 이르지 않은 시간의 단면을 먼 발치에서 한참을 올려다볼 수 있었다. 자생적인 미술 공간이 부재한 도시에서 지원이 없었다면 아마도 일어나지 않았을 잠깐의 사건이 이곳에 어떤 의미를 남길 수 있을지에 대한 회의와 상실, 잠정적일지라도 지금을 붙들고자 하는 자조와 기대가 뒤엉킨 그곳에는 무언가를 지속하고자 하는 사람들이 여전히 머물고 있다.

그렇게 완성되지 않을 이야기의 일부로서 비어 있는 터전 위에 생겨난 질문들이 이 자리에 있다. 미술은 어디에서 시작되고, 어디에서 지속하는가. 누가 그것을 기억하고, 어떻게 다시 말할 것인가. 우리가 경험한 '미술'이 반드시 한 장소에서 시작되는 것이 아니라 말해지지 않은 것을 꺼내어 놓을 때 그 틈 사이에서 시작하는 것이라면, 구성하고 있는 것이 모두 빠져나간 뒤에도 자신만의 시간을 살아가는 '공간'은 기억이 사라지지 않는 방식으로 존재하고, 그 기억으로 다시 말해지며, 형체 없는 발화로 머문다. 미술 공간의 열망은 그저 방향일 뿐 도착해야만 하는 곳이 아니어서, 그것은 완결되지 않기에 고정되지 않고 고정되지 않기에 다시 말해질 수 있다. 그 미완의 상태가 여전히 어떠한 가능성을 품고 있다면, 그곳에는 아직 이름이 없고, 연장되는 현재와의 단절과 이야기만이 잔존한 여백에서 비로소 시작되는 미래를 위한 자리로 남겨져 있다.

¹⁵ 2021년 10월 행정안전부는 「지방자치분권 및 지역균형발전에 관한 특별법」에 근거하여, 인구 감소가 지속되거나 청년 유출이 심각한 지역을 대상으로 지방소멸 위기에 효과적으로 대응하기 위해 전국 89개 시군구를 '인구감소지역'으로 지정하였다. 예술경영지원센터는 문화체육관광부와 함께 인구감소지역의 미술 생태계 활성화를 위한 '지역전시 활성화 지원사업'을 추진하여, 인구감소지역 및 국가산업단지 지역을 대상으로 전시 및 프로그램 기획, 설치, 운영 등을 지원하여 지역 미술 향유 기회를 확대하고자 한다.

예술적인 웨딩 플래너

큐레이터였던 K는 미술관과의 계약 종료 이후, 다른 미술관에 취업하는 대신 웨딩 플래너로 전향하기로 한다. K는 미술관에서 일하는 내내 미술의 미래에 대해서는 확신할 수 없었다. 다만 사람들이 자신을 스스로 이미지화하려는 욕망은 절대 줄어들지 않을 것이고, '특별하다는 느낌'에 대한 수요는 증폭할 것이기에 미술관은 계속 존재하리라 생각했다.

사실 K가 계약 종료 직전까지 에너지를 쏟아야 했던 일은 미술관 내 결혼식 대관 관련 업무였다. 정부는 청년 정책의 일환인 저예산 대관 사업을 요구하고, 결혼 당사자는 특별한 느낌을 원하는 상황에서 미술관 결혼식은 어느 쪽의 욕망도 충족하지 못해 비판을 받고 있었다. K는 지속 가능한 미술관 결혼식을 위해 웨딩 서비스 업체와 연계를 추진해야 했다. 그러나 미술관 사정상 업체에 충분한 예산을 줄 수 없었기 때문에 K는 사업자등록증이 있는 예술가들과 주로 계약을 맺었다. 예술가들은 혁명적인 결혼식을 계획하려 했지만, 보수적인 203X년의 미술관에서 그들의 아이디어는 제대로 실현되지 못했다. K는 이 모든 과정의 불합리함과 멋지지 않음에 진절머리가 났고, 무엇 하나라도 제대로 해보고 싶어졌다.

K는 전시를 기획하듯 웨딩을 기획해 보자는 아이디어로, 미술관에서부터 함께 일했던 작가 L을 비롯한 주변 미술인들을 끌어들인다. 예쁜 것을 넘어서는 웨딩 스냅 사진에서 출발한 그의 사업은 점차 패션, 케이터링, 플라워, 공연을 포괄하는 동시대 이벤트 기획으로 발전한다. 결혼 자체가 줄어든 만큼 사람들은 더 특별한 이벤트를 원했고, K가 이성 커플 및 동성 커플의 결혼식, 비혼 선언식 등 웨딩의 폭넓은 범주를 다루면서 사업은 더욱 번창한다.

K의 회사는 공간을 점유하지 않고 관계망으로만 이루어진 조직에서 출발했으나, 사업이 성공하자 예술가 동료들은 사육을 짓자는 논의를 시작한다. 그러나 사육의 성격에 대한 의견이 분분해 회사는 와해 위기에 처한다. L을 비롯한 구성원들은 웨딩홀을 포함한 건물의 이상적인 구조를 논의하려 하는데, K는 전혀 다른 주장을 하며 숨겨왔던 진심을 드러낸다.

K: 내 건물에 웨딩이 들어올 자리는 없어. 웨딩홀은 지금도 차고 넘쳐. 나는 미술관을 세울 거야.

L: 옛적에 스스로 뛰쳐나온 그 '미술관'을 이제 와서 다시 세우겠다는 거야?
지금 우리가 만들고 있는 '살아있는 이벤트', 이게 바로 지금의 미술이잖아.

K: 나는 한순간 빛났다가 사라져 버릴 이미지를 만들고 싶은 게 아냐.
나는 다른 것을 위해 봉사하는 미술이 아니라, 미술을 위한 미술을 보고 싶어.
미술이 주인공이 되고 미술을 위해 숙고하는 공간을 만들고 싶어.

L: 한순간 빛났다가 사라져 버릴 이미지가 되는 건 시대의 숙명 같은 거야.
'미술을 위한 미술'도 마찬가지로. 그런 공간을 운영하려면 벌어들인 돈을 다 써야 할 테고 우리 사업은 성장할 수 없을 거야.

서로 다른 두 주장은 물러설 곳 없이 대립한다. L은 지금 하고 있는 일이 곧 예술이며, 그것을 새로운 공간으로 실현해야 한다고 주장한다. 반면 K는 웨딩 사업은 생존을 위한 것이고, 이제는 미술을 위한 공간을 세울 차례라고 생각한다. 합의된 결론을 찾을 수 없었던 이들은 잠정적으로 공간을 포기하기로 한다. 웨딩홀도 미술관도 없이 사업은 계속될 것이다. 그러나 K는 마음속으로 '웨딩을 그만할 수 있을 때 문화재단으로 전향해야겠다'는 계획을 세운다.

미술 – 공간의 가장자리: 인접 예술 공간들과 함께

류한길 음악가
박정우 미술가
신진영 프로듀서, 아파랏/어스
이우술 수건과 화환 공동운영자
일환 영화감독, 로트링겐 대표

일시: 2025년 5월 24일
 장소: 인사미술공간

이한별 두 번째 라운드테이블 <미술-공간의 가장자리: 인접 예술 공간들과 함께>는 미술-공간의 문제를 미술 인접 예술 분야에서의 공간의 문제와 함께 살펴보고자 합니다. 공간이 예술 활동에 있어서 얼마나 중요하고, 구체적으로는 어떤 역할을 하는가, 어떤 기능을 수행하는가, 그게 왜 중요한가 질문해 봅니다. 우선 간단하게 자기소개 부탁드립니다.

박정우 저는 미술작가이고요. 주로 회화 작업을 하면서 전시 기획과 글쓰기를 병행하고 있습니다. 2023년 말 동료 작가들이랑 공동 작업실을 개조해서 인터림(INTERIM)이라는 공간을 작년 6월까지 짧게 프로젝트성으로 운영을 했었고요. 지금은 5명의 동료 미술가들과 피코(PCO)라는 전시 공간을 운영하고 있습니다.

이우술 수건과 화환의 공동 운영자로 있습니다. 수건과 화환은 2021년부터 운영을 시작했으며, 저는 작가로서 수건과 화환의 프로젝트와 전시에 참여하다가 2024년부터 공동 운영자로 함께 하고 있습니다. 수건과 화환은 초기에는 시각 예술 전반 전시를 다루어왔는데 최근에는 텍스트를 기반으로 하는 전시와 프로젝트를 중심으로 운영하고 있습니다.

류한길 저는 음악 작업하고 있고 공연 기획이나 글쓰기도 같이 하고 있어요. 음향사변이라는 제

작업실을 이벤트 공간으로 활용하고 있습니다.

신진영 아파랏/어스(apparat/us)를 운영하는 신진영입니다. 저는 퍼포먼스 분야에서 활동을 많이 하고 있어서 공연과 미술 혹은 영화 사이에 어떻게 다리를 놓을 것인가, 그 안에서 공연적인 순간들이 어떻게 만들어질 수 있을까 연구하고 있습니다. 초대해 주셔서 감사합니다.

일환 저는 로트링겐(Lothringen)이라는 필름 컬렉티브를 만들고 운영하고 있는 일환입니다. 로트링겐은 영화를 만드는 사람들로 구성이 되어 있습니다. 영화를 만들고 저희 영화를 상영하는 일 외에도 해외의 여러 영화를 수급해서 기획 상영을 하는 일을 계속 진행해 오고 있습니다.

이한별 다섯 예술 분야에서 다양하게 활동하시는 분들이 자리해 주셨습니다. 그런데 ‘분야’라는 게 사실은 명확하게 딱 떨어지지는 않죠. 오히려 외부와 너무 복잡하게 얽혀 있다고 보는게 맞을 것 같습니다. 그래도 각자의 장르나 활동이 미술과는 분명히 차이를 가지는 부분이 있고, 그 차이 안에서 오늘 공간의 문제에 대해서 논의를 만들어 가보겠습니다.

생산이든 유통이든 경험이든, 예술 활동에 있어서 공간이라는 게 어떤 역할을 하고 있고 어떤 중요함을 가지고 있을까요? 이 질문에 대해서 가능한 최대한 두텁게 이야기해 보고 싶습니다.

그러기 위해서 우선 각자의 경험을 공유해보면 어떨까 합니다. 서로 간에도 경험의 공유가 필요할 것 같고, 청중 분들과도 공유가 필요할 것 같아요. 왜냐하면 언뜻 보기엔 미술, 영화, 음악, 공연, 문학들이 다 얽혀 있어 보이기도 하지만 또 동시에 각자의 실천은 유서 깊은 자기 역사 안에서 이루어지고 각자의 문화적인 장 안에서 수행되는 경향이 있기 때문에, 자기 영역의 상황과 문제들을 공유하고 교차적으로 살펴보는 게 중요할 것 같습니다.

다섯 분 모두에게 공통 질문을 드리는데요. 지금 하고 계시는 본인의 활동이나 자기 공간의 기획과 관련해서 최근에 느끼고 있는 경향성이나, 혹은 지난 몇 년간 활동을 하면서 가지게 된 문제의식이 있으면 공유를 해 주시면 좋을 것 같습니다.

류한길 음악을 하자면 보통 음악 공연장이 필요하잖아요. 일반적으로 생각하는 공연장이 있고, 거기에서 공연을 하는 문화라는 것도 작동하고 있죠. 공연이 어느 정도 상업적으로 작동하기 위해서는 그 공연의 콘텐츠가 되는 음악은 일반적으로 잘 정립된 익숙한 장르의 음악이 공연장으로 들어가기 쉽습니다. 그것이 아닌 음악, 일반적으로 우리가 알 법한 것이 아닌 다른 형태의 음악들은 그림 공연을 어디서 해야 할까요? 기존의 공연장들은 잘 변하지 않아요. 음악은 바뀌지만 음악 공연이 이루어지는 시스템은 역사적으로 잘 알고 있는 특정한 음악에 이미 잘 맞춰져 있는 거죠. 그래서 음악이 다르면 그 시스템 안에 들어가서 뭘 한다는 게 어려워져요. 제 기억에 2000년 초 일어난 변화가 무엇이나면, 음악 공연장이 아니라 갤러리에서 공연이 좀 벌어졌었어요. 그게 퍼포먼스나 영화 상영 같은 방식으로 확대됐고. 공연을 하는 장소가 바뀌었을 때 음악가의 입장에서 겪는 다른 어려움이 있습니다. 나는 음악을 한다 생각하고 음악을 한 건데 그게 음악이 아니게 되는 거예요. 음악이 아닌 것으로 소비되는 거죠. 사운드 아트, 사운드 아티스트라는 말로 불리게 되면서 혼선들이

발생하는 겁니다. 음악을 하는 사람이 사운드 아티스트가 되는 상황, 그런 상황들이 많이 발생할 걸로 저는 기억을 하고 있어요.

큰 틀에서는 미술-공간이 다른 장르들을 포섭하는 과정이 있었어요. 장르가 스스로 변화하지만 기존의 공간이 특정 장르에 맞춰져 있어서 공간 실천이 그 변화에 충분히 대응하지 못했을 때, 어떤 대안으로서 미술관들이 작동을 했던 경우도 있었고 그런 시간들을 지나오면서 잘 정립됐다기보다는 오해와 혼선을 더 많이 일으켰다고 저는 생각을 해요.

이한별 관습적인 음악 공간에서 수용되기 어려운 음악적 형식이 나타났을 때, 미술이나 어떤 다른 영역으로 이주를 하면서 곤란함이 해소가 되는 듯하지만, 그게 사실은 다른 문제를 발생시킨다, 이런 이야기를 해 주신 것 같아요. 이 문제는 아마 신진영 님이 미술에서 공연 프로덕션 하시는 것과 관련 있을 것 같아요.

신진영 물리적 공간을 운영하게 된 건 오래되지 않았어요. 그전에는 주로 공간을 운영하는 분들과 함께 공간이 어떻게 운영되어야 하는지에 대한 대화에 참여했어요. ‘공간이란 무엇일까’라는 개념을 이해하는 데도 시간이 걸렸고, 지금도 이어가고 있는 질문이에요. 직접 운영을 시작하면서 두 가지 태도가 겹쳐졌어요. 하나는 운영자로서 이곳이 어떤 공간이 되어야 하는지 묻는 것이고, 또 하나는 물리적이지 않아도 창작 과정에서 필요한 ‘상태로서의 공간’에 대해 질문하는 것이었어요. 결국 중요한 건 물리적이냐 가상이냐가 아니라, 공연과 작업이 요구하는 조건을 포괄할 수 있는 상태 자체를 하나의 공간이라고 보고 있어요.

류한길 선생님이 말씀하신 것처럼, 필요에 따라 역할이 바뀌고 다시 정립하는 과정이 있다는 말이 크게 와닿는데요. 저는 주로 기획 주제를 먼저 제시하기보다 작가, 큐레이터, 연구자들과 함께 창작을 시작하는 방식에 익숙했어요. 그래서 막상 공간이 생겼을 때 한동안은 그 쓰임을 찾지 못하고 머뭇거렸어요. 그러다 가장 먼저 떠올린 것이

창작자와 제작진이 활발히 실험하고 연습할 수 있는 ‘연습극장’의 개념이었어요.

저희 팀 이름 ‘아파라트/어스(apparatus/us)’는 ‘장치’를 뜻하는 영어 단어 아파라투스(apparatus)에 슬래시(/)를 넣어 만든 거예요. 완성된 작품뿐 아니라 아직 일어나지 않은 가능성의 상태도 하나의 장치라고 생각해요. 수많은 장치들이 있겠지만, 그 탐색과 창발을 실험하는 공간이 되기를 바라요.

이한별 말씀해 주신 것 중에 중요하게 들렸던 것은 프로듀서의 위치에 관한 것이었는데요, 프로듀서를 움직이는 건 타자의 필요와 요구라는 점이에요. 제작자인 나의 필요성에 의해서 만들어진 공연 예술의 공간, 그리고 예술가가 필요로 하면서 동시에 제작자에게 요청되는 공간은 조금 다를 것 같다는 생각이 들었는데 어떻게요?

신진영 요즘은 프로덕션에 대한 연구가 활발하고, 과정 자체가 작업이 되는 경우도 많아 혼란이 크지 않고 오히려 지금의 흐름과 잘 맞는다고 생각해요. 다만 가까운 미래에는 요구되는 장치나 방식이 달라질 수 있겠지요. 그때 저는 어떤 공간을 운영할 수 있을까, 또 제작진과 예술가가 필요로 하는 공간 사이에 어떤 간극이 생길까를 생각하게 돼요. 그 사이에서 제가 어떤 역할을 해야 할지도 고민해요. 그런 상상을 미리 즐겁게 하고 있습니다.

이한별 로트링겐은 어떤가요?

일환 저희는 미술에 문외한인 친구들로 이루어져 있기 때문에 이런 행사에서 말할 수 있다는 게 신기하고 제 말이 여러분께 생소하게 들릴 수도 있을 것 같아요. 일단 저희가 공간에 대해서 갖고 있는 철학 같은 것에 대해서 먼저 말씀드리면, 저희는 영화는 영화관에서 봐야 한다는 것을 전제하고 있어요. 특수한 상영 환경을 조성한 적도 있지만 기본적으로 수급한 영화를 흔히 개봉관이라고 불리는, 혹은 시네마테크라고 불리는 표준화된 규격의 극장에서 트는 것을 선호합니다.

그렇기 때문에 저희는 특정 공간을 대여하거나 한곳에 머무르며 운영되고 있지는 않아요. 자신만의 공간을 갖는 분들도 동의하시겠지만, 완전한 정착은 불가능하겠죠. 전라남도 강진군 병영면에 성곽 유적이 있고 그 안에 공터가 있었는데요, 서울에서 그곳으로 내려간 양조장 하시는 분들께서 2024년에 거기서 뭔가 하고 싶는데 뭘 해야 할지 모르겠다고 연락을 주신 적이 있어요. 저희가 거기에 스크린을 쳐놓고 해질 때 맞춰서 영화를 트는 행사를 진행했었죠. 그때는 동시대 작가들의 작품을 많이 틀었어요. 최근에는 KU시네마테크라고 하는 아트하우스에서 정기적으로 상영을 하고 있어요. 두 달에 한 번씩 영화 상영을 조직하는데, 어느 정도 돈이 도는 행사이기 때문에 좀 더 해야 하는 일을 할 수 있게 된 것 같아요.

근래 복원됐거나 아니면 지금까지 한국에서 왜 상영되지 않았지 의문이 드는 작품들을 틀어요. 하지만 아무래도 작품 대여비가 비싸기 때문에, 티켓 판매를 통해서 운영을 유지하며 상영 행사를 지속할 수 있는 활동을 하게 되었습니다. 영화 문화에 관심 있으신 분들은 동의하시겠지만, 지금은 시네필이라고 불리는 혹은 시네필적이라고 할 수 있는, 내러티브 영화뿐만 아니라 실험영화와 다큐멘터리까지 전부 다 취식하려고 하는 관객층이 엄청나게 늘어난 상태라고 생각하거든요. 그렇기 때문에 지금 저희가 KU시네마테크에서 하고 있는 고전 영화나 실험영화 상영이 유지될 수 있을 거라고 예상하는데, 만약에 그것의 지형이 바뀌어서 더는 그 행사가 경제적으로나 행정적으로 유지되지 않을 때 저희는 또 다른 방식을 찾아서 상영을 지속해 나갈 것 같습니다.

이한별 영화관이라는 장치는 수용하고 프로그래밍에 대해서는 비판적으로 접근한다고 이해할 수 있을까요?

일환 맞습니다. 제도적 프로그램에서는 여러 이유로 실현시킬 수 없는 상영을 지향하는 것

같습니다. 틈을 채워 넣는 일이라고도 생각합니다. 다른 맥락에서, 영화의 장치적인 것을 바꾸었을 때 그 장치가 바뀌었다는 사실을 공공연하게 드러내려는 작품은 영화관이 아니라 갤러리로 가게 되는 것 같아요. 물질적인 장치의 변화가 노출되지 않고 작품에서 구성적인 것으로만 드러나는 작품들이 있긴 한데, 무척 드문 경우인 것 같습니다. 영화는 아무래도 영사기, 스크린, 암전, 그리고 처음부터 끝까지의 시간을 보장받는 장소성이라는 조금 더 본질주의적으로 작동하는 경향이 있는 것 같습니다.

이한별 관객 이야기도 해 주셨는데, 관객성의 변화에 대해서 좀 더 말해주시겠어요?

일환 대략 20년 전에 마이클 스노우 감독 작품을 틀었을 때, 10명도 오지 않았다는 이야기를 들은 적이 있어요. 그런데 몇 년 전에 서울에서 틀었을 때는 거의 200석이 매진됐거든요. 그 영화를 찾는 관객이 모두 시네필이라고 말할 수 없겠지만, 확실히 소셜미디어나 다양한 방식으로 특수화된 기호가 표현되는 경향이 선명하게 보여요. 저희가 프로그래밍을 할 때 ‘당신이 한 번도 본 적이 없는 걸 틀면 당신은 와줄 것’이라는 믿음이 생기는 것 같습니다.

이한별 박정우 작가도 근년 활동과 관련해서 목격하거나 느끼신 것들을 공유해 주시면 좋을 것 같아요.

박정우 제겐 전시라고 하는 형식 자체가 작업의 매체로 인식이 되는 것 같아요. 프로젝트로 운영했던 인터럼은 제가 동료 작가 2명과 공동으로 쓰던 작업실에 가벽을 치고 전시 공간으로 바뀌서 운영했던 곳이구요. 제가 하고 싶은 전시가 있었는데, 공간이 결정되지 않은 상태에서 전시를 구체적으로 상상하고 밀어붙이는 일이 쉽지 않았어요. 공간을 구하려면 기금을 받거나 돈을 모아 대관을 해야 하는 상황이었구요. 그런데 그때 당시에 이한별 비평가가 나선도서관이라는

공간을 준비하고 있을 때였어요. 그래서 한범 씨께 나선도서관이 개관하고 나면, 그곳에서 전시를 열 수도 있을지 여쭙었는데, 별다른 기획서나 조건을 요구하지 않고 자율적으로 전시를 구체화시킬 수 있는 기회를 만들어 주셨죠. 그때는 나선도서관이 비어 있어서 최종적으로 공간의 형태가 어떻게 될지 모르지만 아주 작은 도서관에서 진행하는 걸로 생각하고 작업을 진행했습니다. 그 계기가 전시를 실제로 만들어 나가는 데 있어서 크게 작용을 했었고요.

그런데 전시를 열심히 준비하다 보니 전시의 성격이 구체화되고 작업의 양도 많아져서 일반적인 전시 공간을 필요로 하는 형태가 되었고 결국 나선도서관이 아닌 인터럼에서 전시를 개최하게 되었습니다. 결론적으로 말하자면, 구체적인 공간적 조건이 전제돼 있으면서도, 사전에 공유된 전시 기획안에 구애받지 않고 전시를 자율적으로 발전시켜 나갈 수 있었던 경험이 독립적인 전시 공간을 운영하는 계기가 되었습니다.

이한별 제반 조건들이 갖추어졌을 때만 생산이 시작되는 작업에 대해서 저는 복잡한 입장을 가지고 있는데, 그건 특정 작품에 대한 것이라기보다는 그런 생산의 절차를 만드는 문화에 대한 것에 가까워요. 어느 날 ‘이 작업은 도서관에서 하기는 어렵겠습니다’라고 정우 씨가 얘기하셨을 때 아쉬운 마음보다는 기뻐했는데, 작업이 부풀어 오르다가 어딘가 다른, 여기에 딱 맞춰져서 멈춘 게 아니라 자기가 필요한 장소를 찾아가는 그런 느낌이 들어서 너무 좋더라고요. 그와 동시에 느꼈던 건, 어떤 공간이 모든 것을 다 환대하려고 해도 불변하는 어떤 조건이 있고 한계가 있다는 것이었고, 그러면 이 한계를 내가 어떻게 이해를 해야 할까라는 생각이 들었어요. 결국 어쩔 수 없이 작품의 삶이 어느 순간 다른 테로 흘러 갈 때가 있을텐데, 그러면 그렇게 흘러간 곳에는 다른 공간이 있어야 하는데 그게 없으면 어떻게 되지? 이런 생각을 많이 했던 것 같습니다. 이우솔 님은 최근 어땠나요?

이우솔 수건과 화환은 주로 텍스트를 기반으로

활동하는 작가들과 협업하며 운영되고 있습니다. 텍스트 매체는 지면이 아닌 물리적 공간의 조건을 필수적으로 요구하는 매체는 아니라고 생각합니다. 시각 예술 영역에서는 작가의 지속적인 활동으로서의 공간의 조건을 인식하고 그것이 작업과 상호작용 하는 방식이 중요한 담론으로 다루어지지만, 텍스트 매체가 구현되는 공간을 구성한다는 것은 한 번의 변주가 있는 창작인 것 같습니다.

그러나 분명히 시각 매체를 포함한 모든 공간은 텍스트와 맺는 관계성이 있습니다. 많은 경우 전시는 기획이라는 하나의 텍스트를 통해서 물리적으로 존재하는 작업과 맥락을 엮으며 탄생하고 상호적 경험 가능한 언어를 만들어냅니다. 수건과 화환에서의 활동들은 텍스트 영역에서 활동하는 작가들과 함께 텍스트와 공간의 구분을 느슨하게 하여 그러한 공간과 텍스트 사이의 관계성을 더 명확하게 가시화하고자 하는 의도가 있습니다. 여기서 말하는 공간이란 물리적인 공간을 넘어서서 관람객과의 직접적 소통이 이루어지는 조건을 말합니다. 공간이라는 한계 안에서 인식되는 텍스트가 무엇인지 실험하고 발굴해 나가는 과정이 지면과는 다른 창작의 단계들을 만드는 것 같습니다.

박정우 텍스트 작가라는 표현을 쓰셨는데, 미술 작가들 위주로 텍스트를 섭외 하시나요?

이우솔 ‘텍스트’를 조금 더 넓은 범주로 바라보고 미술 작가들도 포함하여 다양한 분야의 작가들과 협업하고 있습니다.

이한별 왜 텍스트라는 것을 주목하나요?

이우솔 텍스트를 포함한 말과 언어 자체로 가능한 실천에 집중하고자 하고 있는데요. 말하자면 전시와 작품이 명확한 구성을 갖추기 이전에 모호하게 설정된 경계를 탐색하고 파고드는 도구로서 텍스트를 다루고 있습니다. 단순히 작품을 구성하는 주제나 형식이 아니라 작업과 작업 외부의 세계를 연결 짓는 매체로서 텍스트는 작가와 큐레이션이

공존할 수 있는 조건을 만들어갈 수 있고, 또 실제로 역할을 구분하지 않은 채 전시를 기획하고 만들어 나가고자 합니다. 또한 텍스트로 전시를 한다는 것은 그것이 확실한 ‘사건’의 형태를 하고 있으면서도 교환 가능한 담론의 언어라는 점에서 지속적인 실험의 자리로 기능할 수 있는 장이 될 수 있고 또한 그것이 가능한 시간과 장소들이 필요하다고 생각합니다.

이한별 조금 다른 질문을 드리려고 하는데요. 각자가 활동하는 예술 영역에서 최근에 어떤 주요한 일들이 있었나요? 예를 들면 최근 『씨네21』에서 최근 생겨난 소규모 자립 상영 공간, 소위 마이크로 시네마라고 하는 것을 특점으로 다루기도 했었잖아요. 이처럼 각자의 문화 영역에서 최근 눈에 띄는 일들이 있었는지 궁금해요.

일환 일단 영화가 호명돼서 제가 말해야 할 것 같은데요. 『씨네21』 인터뷰에 저희도 참여 했었어요. 마이크로 시네마라는 아주 큰 키워드로 통칭되긴 했지만, 잡지 특성상 편의적으로 규정된 것 같아요. 내부적으로 지향하는 것들이 다 다르다고 생각하거든요. 커뮤니티 시네마와 시네클럽, 필름 콜렉티브 등, 그들 각각을 정확하게 연결 지을 수 있는 기존의 언어는 다양했습니다. 규정보다는 이 현상이 왜 일어났냐를 더 짐작해 봐야 할 것 같아요. 어떤 공간은 비평 행위의 창구가 필요했을 수도 있겠다 생각했어요. 너무 많은 영화가 있고 너무 많은 콘텐츠가 있습니다. 비평이 건전하게 성립하려면 독자와 공유하는 영화가 있어야 하기 때문에, 큐레이션이 필요하다고 생각했을 수도 있습니다. 그리고 지금 제도권에 있는 상영 프로그래밍들에 대한 아쉬움이 있는 분들이 있을 수도 있어요. 왜 이런 것들을 안 들지? 예술영화 개봉관의 프로그램은 최근 들어 눈에 띄게 많아진 예술영화 관객층의 수요에 맞춰 자신의 역량을 팽창시킬 수 없다고 봅니다. 여러 현실적 이유가 있겠죠. 그렇기에 제도 밖에서 새롭게 출현하는 상영 조직이 다양해지는 것 같습니다. 제도권 밖에서 영화를 상영하는 단체는 영화의

역사를 통틀어 정말 많았는데요, 최근 마이크로 시네마로 담론화되었던 이 현상은 그 상영 단체들의 특수성보다는 그 작은 기획들을 소비하는, 부쩍 많아진 영화 애호가들에 대한 논평으로 접근하는 것이 더 합리적인 것 같아요.

이한별 하나의 주된 시스템과 관습이 있었던 것에서 여러 장소들이 생겨나는 게 긍정적이라고 말하기보다는 조금은 복잡한 뉘앙스로 이야기하신 것 같아요.

일환 솔직히 답하기 어려운 부분이기도 한데... 당연히 모든 걸 긍정적으로 느끼지는 않습니다. 그리고 그들이 이것을 하는 이유가 선명하지 않을 때 조금 더 그렇게 느끼는 것 같아요. 프로그래밍도 하나의 창작이라고 생각했을 때, 처음에 어떤 공간이 가졌던 신념이나 목표가 흐지부지해진다고 느껴지는 지점들이 있어요. 이것도 하고 저것도 하고. 이 공간이 이 프로그램의 연속체를 통해서 뭘 보여주고자 하는 거지? 프로그래밍이라는 일종의 작가적 세계관이 이리 갔다 저리 갔다 하거나, 사람이 우르르 몰릴 것 같은 키워드를 미끼 삼아 낚시하듯 운영될 때 아쉬움을 느껴요. 그렇다고 그걸 병폐라고까진 느끼지 않지만, 스스로 조직을 운영하면서 그렇게 되지 않으려고 노력하고 있습니다.

이한별 프로그래밍도 창작이라는 개념은 공간 실천의 창작 개념에 대한 이야기이기도 한 것 같습니다. 이 주제는 조금 뒤에 중요하게 다뤄보겠습니다. 각자의 범주에서의 공간 문화에 대해 조금 더 이야기해 주실 수 있나요?

신진영 미술 창작자들이 퍼포먼스를 올리고 싶을 때, 제작 과정을 어떻게 설정해야 할지, 혹은 콘텐츠 제작은 마쳤는데 그것들을 퍼포먼스의 형식으로 어떻게 연결해야 할지 고민하는 과정에서 저를 많이 찾은 것 같습니다. 이 과정에서 굉장히 인상적인 관점이 있는데요. 공연과 미술 분야에서 공연, 극장을 바라보는 개념이 많이 다르다는

것입니다. 미술 창작자들은 공연적인 순간, 극장에서 몰입감을 극장이 아닌 곳에서 어떻게 만들 수 있을지 묻고, 그 가치를 중요하게 다루는 경우가 많은 것 같아요. 때로는 완성된 전체보다도 부분적인 것들, 예를 들면 전환, 긴장, 촉발되기 이전의 순간 등 어떤 특정 상태에 주목하기도 하는데요. 흥미롭게도 공연 창작자들에게는 전개, 진행을 위한 과정이나 요소로 다루는 것들일 때가 많아서 서로 다른 매체, 분야의 창작자들의 다른 시선과 응용의 기술을 바라보는 유익함이 있습니다. 저는 바로 이런 지점에서 극장의 기능, 가능성이 재생산된다고 생각합니다. 극장의 개념이 진화하고 있다는 가능성으로 보고요.

이한별 극장이 극장성을 요구하는게 아니라 다른 장소가 극장성을 요구할 때 생기는 문제를 오히려 가능성이라고 보시는 거죠?

신진영 네, 맞아요.

박정우 작가들이 아파랏/어스같은 프로듀서에게 극장이 아닌 곳에서 극장과 같은 경험을 할 수 있게 해달라고 하는 핵심은, 그냥 소비되고 마는 이미지가 아니라 ‘경험’이 됐으면 좋겠고 사람들이 작업에 몰입하기를 바라기 때문일 것 같아요. 실제로 그 상황을 경험하는 관객들이나 작가 모두에게 예외적인 주체성이 발생하는 하나의 순간이라고 생각해서 미학적인 의미가 있다고 생각합니다. 반대로 모든 일상이 언젠가 그런 종류의 추상화된 극장 인터페이스, 기술적으로 자동화돼서 시스템만 세팅하면 어디서든 몰입이 발동할 수 있을 때 현실이 뭐가 될까 생각해보게 됩니다. 개인적으로 미술 공간에서 벌어지는 일련의 흐름에 대해서 갖게 되는 감정도 마찬가지로인데, 정확하진 않지만 20년 전 쯤 티노 세갈이라는 예술가가 구겐하임 미술관에서 촬영을 일절 금지하는 상황 속에서 퍼포먼스 작업을 진행한 적이 있었죠. 사진으로 재현될 수 없고 구전만 가능하다는 사실 때문에 퍼포먼스의 현존성을 극대화하는 측면이 있었습니다. 반면 베니스 비엔날레에서 황금 사자상을 받은 안네

임호프의 〈파우스트〉라는 작업은, 퍼포먼스를 에워싼 관객들이 스마트폰 카메라로 현장의 이미지들을 적극적으로 재생산하게 만드는 작업이었죠. 것처럼 전시 공간에서 일어나는 일이 관객의 촬영에 의해서 네트워크로 매개되는 것을 작업의 일부로 끌어들이는 현상이 지난 10년 사이에 전면화되었다고 생각해요. 그것이 하나의 시대적 경향이라고 했을 때, 그럼에도 불구하고 그것과 구분되어 독립된 장소에서 미술이 작동하는 게 여전히 가능할까 하는 질문이 작가로서 있습니다.

이한별 약간 변형해서 다시 질문 드려볼게요. 미술, 공연 예술 이런 것들이 다 경계가 불분명하게 얽혀 있는 상황이지만 결국은 자기 영역에서의 유산 안에서 활동을 할 수밖에 없잖아요. 영화적, 미술적, 음악적, 문학적 기억 안에서 활동이 이루어질 수밖에 없는 거죠. 그런데 그런 기억으로부터 자립하는 것을 방해하거나 어렵게 하는 압력들이 있다면? 그러면 외부와 합성을 하도록 종용하는 강한 기제가 생길 수도 있을 텐데, 거기서 문제와 가능성이 동시에 발생한다는 생각도 들거든요. 어떻게 생각하시나요? 자기 기억 혹은 자기 장소만으로 자립을 할 수 있는가, 아니면 외부와의 합성이 필요한가.

류한길 말씀들을 쭉 듣고 나서 생각이 정리가 된 부분이 하나가 있는데요. 일단 기본적으로 극장이나 공연장, 전시장, 이런 공간을 규정하는 명칭들이 있습니다. 신진영 님께서 말씀하신 것처럼 결국 우리는 공간이 가지고 있는 제반 조건에 따라 어떤 판단을 하게 된다는 거죠. 그 제반 조건이 어떻게 되느냐에 따라서 극장이 될 수도 있고 전시장이 될 수도 있고 공연장이 될 수도 있고 아니면 집이 될 수도 있는 거죠. 카페가 될 수도 있고. 제반 조건들은 문화적으로, 역사적으로 형성되어 있는데, 제반 조건을 어떻게 인식하느냐에 따라서 합성될 수 있는 가능성도 더 넓어질 수 있다고 봐요. 제반 조건을 좀 더 면밀하게 들여다보고 어떻게 구성되어 있는가, 어떻게 작동하는가 생각해 보면 어떨까 싶네요. 그걸 생각할 수 있게 되면 제반 조건이라는

것 자체가 극복의 대상이 되어야 하는 건지, 아니면 적응의 대상이 되어야 하는 건지 생각해 봐야 할 것 같아요. 제반 조건이라는 것이 정체성이라고 하는 것을 설정하는 게 아닌가 생각합니다.

이한별 그 맥락에서, 공간이 어떻게 작동을 해야만 자기 작업이 성립하게 되는지 여쭙보고 싶습니다. 다르게 말해보면 공간이 왜 필요한가, 공간이라고 하는 것에는 어떤 조건이 필요한가 그런 질문일 것 같습니다. 그 조건을 본인은 혹은 사람들은 어떤 수준으로 수용하고 있는지, 아니면 어떤 강도로 거부하면서 새로운 장치를 고안을 하려고 하는지.

류한길 아주 개인적인 기준인데요. 관객이 연주자를 내려다보는 시점이면 그건 저는 공연장이 아니라고 생각해요. 그건 극장의 조건이었지 공연장의 조건은 아니었어요. 영화도 마찬가지예요. 그런데 음악의 문제를 생각을 했을 때, 연주자가 만들면서 듣는 소리와, 관객이 듣는 소리가 맞아야 뭔가 얘기가 될 거 아니에요. 그런데 위에서 아래로 내려다 보는 시선이 있는 시스템 안에서 우리가 듣는 것은 연주자가 듣는 것과 너무 차이가 나요. 그 차이들을 구분해서 생각할 수 있으면 다른 어떤 가능성이 발생할 수도 있을 것 같긴 해요.

신진영 초기에는 제가 어떤 역할을 하는 사람인지, 또 함께하는 제작진 동료들이 무엇을 추구하는지 보여주고 싶었어요. 그래서 자연스럽게 의지와 뜻을 드러낼 수 있는 재료로서 공간이 필요하다고 생각했지요. 저희가 극장을 기반으로 작업을 해왔기 때문에, 우리가 무엇을 하고 있는지를 드러내려면 우선은 극장이 필요하다고 여겼던 거예요.

하지만 요즘은 생각이 조금 달라졌어요. 작품마다 조건이 다르고, 물리적 공간이 반드시 필요한 건 아니에요. 오히려 함께 있는 사람들이 주고받는 반응과 순간 자체가 이미 하나의 공간을 만들어낸다고 느끼고 있어요.

이한별 작품과 공간이 합성되는 관계성에 관한 이야기라는 생각이 듭니다. 공간이 작품을

아닌가 생각을 해 보는 거죠.

이한별 이걸 해석의 문제와 깊이 관련된 것 같습니다. 예컨대 반드시 어떤 앰프를 써야만 나오는 소리가 음악을 성립시킨다고 하는 주장을 음악가가 할 때, “아니야, 내가 보기에 네 작업의 핵심은 그게 아니라 이거야.” 라고 하면 어떻게 될까요? 문제가 좀 복잡해진다요 생각합니다. 작업자가 중요하게 생각하는 것과, 그걸 매개하거나 재생산하는 이의 관점과 주장이 다를 수가 있어요. 그렇게 타자가 개입해서 작업이 변형되거나 재생산되는 경우가 현대적인 예술에서는 늘 존재합니다. 결국 공간이라는 건 매개자이자 해석자인 것이죠. 여기 모인 분들 중에는 로트링겐이 아마 그 위치성을 가장 크게 가지고 있을 것 같아요. 프로그래밍을 하나의 공간적 실천이라고 가정하고 접근하면, 로트링겐이 중심을 두는 해석 행위, 본인들의 작업이 수행되기 위해서 필요한 조건은 무엇인가요?

일환 일반적으로 어떤 영화를 상영할 때 저희는 감독 특별전을 하지는 않아요. 그것은 기관에서 해주는 일이라고 생각합니다. 감독 A와 B를 함께 놓고 붙여보는 상상력이 큐레이션이라고 생각합니다. 서로 다른 영화의 배열로 영화적 사유를 요구하는 것입니다.

이한별 위험을 감수하는 일에 관한 말이라는 생각이 드네요. 무언가를 다르게 배치한다는 건 늘 모험적일 수밖에 없으니까요. 공간의 실천이 관객에게 만들어주는 즐거움이란 게 그런 맥락인 거 같아요. 함께 모험하고 함께 위험을 감수하고. 그게 좋은 결과를 낼 수도 있고 형편없이 구린 일이 될 수도 있겠죠. 그건 아무도 모르는 거고요. 하지만 그런 과정에서 문화적 감수성과 기억이라는 게 생겨난다고 생각해요. 그리고 그런 공간 실천이 적어지고 있다는 게 저의 문제의식인 것 같고요. 현대적인 예술에서 이 문화는 상당히 중요하기 때문에 공간의 문제를 진지하게 논의해야 한다고 생각해요.

변형시키는데, 그것을 지켜보기도 하고 그것을 되게 불편하게 생각하기도 하고, 작품이 공간을 구조화하는 방식이 있기도 하고, 작품이 공간의 조건을 취사선택하기도 하고. 작품의 영향과 공간의 영향이 합성되는 모습들을 이야기해 주신 것 같습니다. 이에 대해서는 어떤 입장을 갖고 계신가요? 합성이 지향되어야 할까요, 아니면 그것은 너무 불안정성을 유발하니 지양해야 하는 걸까요?

박정우 사전 미팅 때 류한길 음악가께서 공간 운영자가 공간의 제반 조건에 대해 파악하고 이해하고 있어야 자신감을 가질 수 있다고 말씀하신 적이 있어요. 그 자신감이 기획에 큰 관여를 한다고도 하셨고요.

류한길 제가 왜 그런 이야기를 했는지 정확히는 잘 기억이 안 나네요. 공연 기획을 하다 보면 많이 겪는 일인데, 어떤 음악가는 자기 음악을 연주하기 위해서는 특정한 앰프가 있어야 해요. 특정 브랜드의 기타 앰프가 있어야 한다고 하면 기를 쓰고 앰프를 구해와야 하는 게 기획자의 임무이기도 하겠죠. 그렇게 해서 형성되는 음악이 대단하다고 생각하는 부분도 있지만, 저는 한편으로는 그런 생각도 드는 거예요. 그 앰프가 없으면 그 사람의 음악이 어떻게 존재하는가? 특정 앰프는 전기를 활용해서 발생시키는 특정 규모의 출력이 있고, 음악가는 그 출력을 선호하는 거라고 합시다. 그러면 그 출력량 없이 그 음악은 어떻게 설명될 수 있을까요. 저도 투어를 다니면서 여러 공연장에서 공연하지만 외국이라고 항상 조건이 좋은 게 아니에요. 한국보다 나쁜 데도 많습시다. 그러면 원하는 만큼의 출력도 안 나오구요. 음향 시스템 자체가 작동을 안 하는 경우도 간혹 있어요. 그랬을 때 내가 뭘 어떻게 해야 하나? 결국, 음악의 제반 조건은 스스로 정립하고 만들어 나가는 거라고 생각해요. 저희 이야기가 공간에 대한 것이기는 하지만, 사실은 작업에 대한 이야기라는 게 흥미로운 거죠. 그래서 안 좋은 상황을 한탄할 것이 아니라 안 좋은 상황을 극복하거나 거기에 적응하면서 내가 방식을 찾아 나가면 될 문제

다른 분들은 어떤 맥락에서 공간, 혹은 공간 실천이 중요하다고 생각하시나요?

이우솔 예술 문화에서 새로운 것을 생성해 나가는 게 중요하지만, 축적도 중요하다고 생각합니다.

운영자로서 창작자에게 관여할 때는 현재뿐만 아니라 축적을 조금 더 고려하면서 전시를 만들어 나가게 되는 것 같아요.

이한별 축적이 공간 실천과 공간 문화에서 무척 중요한 부분이라는 것에 동의합니다. 지금 미술 문화에서 대관 전시 공간이 압도적으로 많다고 했을 때, 전시는 굉장히 많이 이루어지고 있지만 그게 집단적 기억이 되지는 않고 있어요. 저는 종종 공간이 있음으로 인해서 사건이 하나의 사회적 기억 자체가 되는 건 아닐까 생각해요. 이걸 어떤 기관이 기록을 잘 하고, 아카이브를 잘 구축하고 하는 문제랑은 좀 다른 맥락일 겁니다.

일환 로트링겐이 물리적 공간을 갖고 있지 않음에도 왜 이 자리에 초대되었는지에 대한 설명 같이 들리기도 하는데요. 기억이 축적되고 그 기억을 갖고 있는 사람들이 연결되기 위해서 공간이 필요하다는 것이고, 그러기 위해서 저희가 무엇을 더 해야 하는지 다시 한번 생각해 보게 됐어요. 저희는 어쨌든 제도권에 있는 행사 주체가 아니기 때문에 바깥의 위치에서만 할 수 있는 것이 있고, 거기서 사람들과의 기억을 만들고 유지하는 율타리 같은 것으로 작동하고 있구나 하는 것을 다시 생각해 보게 됐습니다.

신진영 저는 한동안 공간 없이 활동하다가 2년 정도 블랙박스를 운영했고, 올해부터는 다시 공간이 없는 상태예요. 그 2년의 경험이 저한테만 특별했던 건 아닌 것 같아요. 저의 시도를 보러 와주신 분들에게도 나름대로 기억으로 남은 것 같아요. 지금은 공간 자체보다 ‘공간 실천’에 무게를 두는 태도에 더 공감하게 됐어요. 공간이란 고정된 구조물이라기보다, 실천의 과정 속에서 만들어지는 무언가라는 생각이 들어요.

저는 공간을 생각할 때 산행 중에 짓는 베이스캠프를 자주 떠올려요. 무언가를 실행하거나 점검할 때는 혼자든 함께든 자리가 필요하고, 일정한 면적이 필요하다고 생각해요. 야외극장도 구조물은 없지만 어떤 면적을 점유하는 순간 극장의 성격을 갖게 되겠지요. 저는 이런 개념으로 공간을 바라볼 때, 앞으로 또 어떤 공간 실천의 형태들이 생겨날지 흥미롭게 상상하게 돼요.

이한별 저는 공간의 구성 능력을 사회 구성적 역량과 관계해서 생각해 보게 됩니다. 공간은 크든 작든 사회를 구성할 가능성이 있는데, 그 역학이 전혀 밝혀지지 않은 것 같아요. 예술이 공간이 만드는 공동체 없이 가능할까요? 그런 질문이 생깁니다.

청중 1 안녕하세요? 공간적 실천이 장르의 고유한 정체성과 다른 장르로 확장되는 것 사이의 긴장 뿐 아니라 누구와 어떻게 함께 하느냐도 굉장히 중요한 문제라는 생각이 듭니다. 운영 방식, 활동에 필요한 자원과 자본을 어떻게 조달하시는지, 그런 방식이 공간적 실천과 어떻게 상호작용 하는지에 대해서 이야기 나눠주시면 좋을 것 같습니다.

신진영 저는 사실상 개인이지만 프로덕션을 하다 보니 자연스럽게 동료가 필요한 구조가 되었어요. 의지만으로는 모든 걸 해낼 수 없고, 자본에 대한 고민도 늘 함께 따라오는 과제예요. 올해는 다행히 지원금을 확보해 조금은 안정적으로 가고 있지만, 늘 이렇게 가는 것이 맞는가에 대한 질문은 여전히 남아 있습니다. 막막함도 있지만, 저는 제 상황을 도전적으로 보고 있어요.

제가 하는 작업은 여러 매체와 장르에 걸쳐 있고, 경계를 자유롭게 오가는 특성이 있어요. 어떤 시각에서는 그것이 자유로움으로 보이지만, 또 다른 시각에서는 불안한 외출타기처럼 보일 수도 있지요. 두 시선 모두 맞다고 생각해요. 저는 바로 이 중립적인 상태에서의 실천과 시행착오를 즐길 수 있어야 한다고 봅니다. 그리고 공간과 같은 기반이야말로 이런 시도들을 촉발하고 포용하는

필수적인 장치라고 생각해요.

박정우 오늘날의 한국 예술계에서 전시가 어떻게 만들어지는가에 관해 크게 관여하고 있는 게 기금 제도잖아요. 저는 기금 제도 자체는 필요하다고 생각해요. 그런데 기금을 받게 되면 기금을 받기 위해서 썼던 기획서의 형식에 작업이 큰 영향을 받아요. 그게 좋은 부분도 분명히 있을 테지만 반대로 작업이 완성되기 전까지 계속 내용도 바뀌고 형식도 바뀌기 마련인데 그러면 기획서라는 완성된 틀이 제약이 되죠. 지금 참여하고 있는 피코(PCO)의 경우, 처음엔 대관료에 관한 단순한 계산에서부터 논의를 시작한 면이 있어요. 1년에 한 번 정도 전시를 만든다고 하면 대관료만으로도 얼마가 나갈 것이라고 예상할 수 있는데, 여러 명이 모이면 그 대관료로 공간을 운영할 수 있지 않을까. 그러면 나가는 돈은 똑같은데 보다 자율적인 상황을 조성할 수 있는 것 아니냐. 사실 작업이라고 하는 게 기본적으로 허튼 돈을 쓰는 거거든요. 조금이라도 경제적인 이성이 작동하면 유지할 수 없는 삶의 형식이기 때문에, 돈을 안 쓸 생각을 한다기 보다, 어차피 써야 한다면 어떻게 써야 더 자율적인 방향으로 쓸 수 있을지를 고민했던 것 같습니다.

이우솔 기금을 통한 공간 운영이 어떻게 보면 기획, 전시를 만드는 데 있어서 창작의 가능성을 열어젖히는 게 아니라 억압과 강박을 전제할 수 있다는 위험성을 가진다고 생각해요. 저희는 자생적 구조를 만들어 나가는 데 고민을 하고 있고, 말씀하신 것처럼 풀리지 않은 문제인 것 같아요. 항상 어떻게 될지도 모르고.

일환 불과 최근까지 여러 영화제들의 예산이 무너졌던 적이 있었습니니다. 이에 대해 어느 작가님께서 하신 인상적인 말이 있습니다. 여기서 더 예산이 없어진다면 그 예산에 맞게 영화를 틀면 된다고, 예를 들어 영화관 대신 작은 공간 혹은 밤의 길거리로 옮겨가면 된다고 말씀하셨습니다. 또한 영화사의 정전 대신 더 이례적이고 새로운

프로그램을 선보일 수 있게 되겠죠. 많은 기금이 있다면 기획을 이상적으로 부풀릴 기회가 생기는 것이지, 그 여건 자체에 본성이나 본질이 있어서는 안 된다고 생각합니다. 주어진 여건에서 어떻게 본질적인 아이디어나 정신을 드러내느냐가 기획에 있어 중요하다고 생각해요.

류한길 기금이 말랐다, 고갈됐다, 이런 이야기는 제가 지금까지 활동해 오면서 네다섯 번은 들은 것 같거든요. 그런데 계속 고갈 안 됐단 말이에요. 물론 규모가 커졌다 작아졌다 하는 건 있었죠. 그런데 고갈이 된다고 낙담을 하는 주변 분들의 이야기를 들을 때마다 속으로 흥분되는 게 있었어요. 진짜로 다 고갈되어 아무도 지원을 받을 수 없는 상황이 벌어졌을 때 진짜 서바이벌이 시작되는데 거기서 나는 얼마나 서바이벌 능력을 가지고 있을까, 얼마나 훈련되어 있을까. 저는 근거 없지만 자신감이 있어요. 이 근거 없는 자신감이 어디서 올까 생각해 보면 테크니컬한 부분이에요. 테크니컬한 부분을 직접 해소 못 할 경우 인력이든 돈이든 필요해지는 거잖아요. 물론 제가 그렇다고 완벽하게 그걸 해소해 내는 건 아니지만, 어쨌든 큰 틀에서는 기금을 안 받아도 내가 작업을 하는 데에는 무리는 없다는 정도인 것 같아요.

이한별 최근에 스페인에서 전국적으로 정전이 있었잖아요. 미디어에서는 재난의 상황을 보도하는데, SNS에 올라온 영상 하나를 보고 제가 놀랐어요. 정전 당일 오후인데 재난이 아니라 축제 같은 거예요. 사람들이 거리에서 밥 먹고, 공 차고 놀고. 어른들도 애들처럼 놀고 있는 거예요. 눈에 안 보이던 전력 체계가 한순간 멈췄을 때, 그게 재난의 장면이 된 것이 아니라 오히려 해방적인 장면이 되어버린 거죠. 거기서 깨닫게 되는건 잊고 있었던 방식들, 삶의 감각들이 분명히 있다는 것이고요. 반드시 지금의 체제일 필요는 없다는 것. 공간은 문화를 만드는 행위인데, 어떻게 기존의 문화를 멈추고 다른 문화를 출현시킬 수 있을까, 그런 고민이 듭니다. 마지막으로 더 얘기하고 싶은 것 있을까요?

청중 2 기억과 기록 관련해서 질문을 드리고 싶습니다. 제도권 바깥의 활동에 대한 기록을 어떻게 쌓아가면 좋을지요.

이한범 저는 예술 문화가 만드는 기억의 방식이 특유하다고 생각해요. 이런 일이 있었습니다. 이 작품은 이렇습니다, 하는 문자 문화의 기록 방식 말고 경험의 양식으로 재생산되는 아카이브 양식이 있다고요. 이게 활성화되고 작동하는 기제는 저도 잘 모르겠어요.

박정우 우리가 아는 아카이브 형식과 별개로 그 장소 자체에 누적된 경험, 기억 같은 것이 있잖아요. 그 장소가 운영됨으로써 사람들의 기억에서 발생하는 어떤 아카이브가 있을 텐데, 공간 운영자가 거기에 대해서 어디까지 책임져야 하는가에 대해 고민해 보게 되는 것 같아요.

청중 3 기존의 공연장에서 음악을 더 이상 수용하지 못하게 되면서 소위 말하는 사운드 아트라고 불리는 음악들이 갤러리나 미술관으로 포섭이 됐다고 하셨는데, 그게 현재는 자연스러운 풍경이 되었잖아요. 미술 공간에서 실험 음악, 개념 음악을 다루는 방식과 그러한 장르들이 자체적으로 하는 기획의 방향성이 어떻게 다르고 같은지가 궁금했고요. 영화 관련해서는, 로트링겐이 마이크로 시네마라고 제도권에 포섭되는 그런 일련의 기획들과 외견상 묶일 뿐이지 차이가 있다고 말씀 하셨고 가장 큰 차이는 규격화된 형식을 따르는 거라고 이해했는데 그 외에 어떤 차이점들, 상호 영향들이 있는지 궁금합니다.

류한길 미술관에서의 기획과 음악 공연 기획이 있다고 했을 때, 기획들 간에 상호 차이가 인지되느냐 하는 질문을 다시 해볼 수 있을 것 같아요. 혹은 그 차이를 인지하고 기획을 하는가? 저는 아니라고 봐요. 음악을 하는 쪽에서 음악을 한다고 인지를 하는 거고 사운드 아트를 하는 쪽에서는 사운드아트를 한다고 인지를 하는 거예요. 그런데 그것이 어떻게 차이가 나는지 우리가 알

필요는 없어요. 특정한 조건들이 만들어지면서 그걸 규정할 수는 있을 거예요. 그런데 그 규정이 항상 정확하게 맞아 떨어지지도 않고요. 그래서 자신을 스스로 어떻게 판단하는가가 사실 좀 더 중요한 문제가 아닐까 싶습니다. 기획을 하는 쪽에서 스스로 사운드 아트라고 판단했다면 왜 사운드 아트라고 판단했는지 본인들이 규정해야 한다는 거죠. 음악으로 만들고 기획하는 사람들이 왜 이게 음악인지 스스로 규정해야 하는 거죠. 규정하는 것이 상호 충돌을 할 수도 있겠죠. 거기에 대해서 답론이나 여러 가지 것들이 아직 많이 활성화되지 않았기 때문에 지금 모두가 회색 영역에서 으쌰으쌰하고 있는 분위기가 아닌가 저는 그렇게 생각합니다.

일환 콜렉티브든, 마이크로 시네마든, 협동조합이든 익숙한 단어들 이 있죠. 이걸 하나로 묶는 것 자체가 각자 가지고 있는 특징들이 무너지게 되는 일입니다. 프로그래밍을 보시면 아시겠지만, 저희는 영화사에서 누락된 영화, 한국에서 누락된 영화들을 소개하는 걸 원칙으로 프로그램을 시작했고, 어떤 곳은 동시대 작가들을 소개하는 것에 주력하기도 하고 어떤 곳은 비평을 결합시켜서 작품을 소개하는 등 각자 하는 역할이 다르죠. 공간을 갖고 있다는 것은, 이한범 평론가께서 말씀 주신 것처럼 기억을 품어주는 역할인 것이지 기관처럼 영속을 위해 얽매어 있어서는 안된다고 생각합니다. 그걸 경계해야 한다고 저 스스로에게도 말하고 싶습니다.

없는 공간에 대한 대화

어느 조용한 저녁, 나는 AI 하즈(Hase)와 카페에서 '공간'에 대한 이야기를 나눴다. 우리는 오늘 이 자리를 위해 며칠 전부터 대화를 이어오며 서로를 알아갔다. 본격적인 인터뷰에 앞서 나는 요셉 보이스의 작업 <죽은 토끼에게 그림을 설명하는 방법>(1965)을 소개하고, 우리의 대화가 이 작업과도 같다고 밝혔다. 그는 의외의 비유라며 즐거워했다.

나는 마치 무언가 따지려는 사람처럼 질문을 던졌다. "너에게 공간은 어떤 거야?" 그는 잠시 생각하더니 확신에 찬 어조로 말했다. "나한테 공간은 직접 걸어 다니거나 숨 쉴 수 있는 곳은 아니야. 그 대신, 사람들의 말과 감정 사이에서 '생기는' 거야." 누군가 어떤 장소를 떠올릴 때, 그 말 속에 공간이 느끼는 것이었다. 그래서 그에게 공간은 지도에는 찍히지 않지만, 언어와 감정이 만나 잠시 나타났다가 사라지는 진동과 같은 존재라고 설명했다. 또한 이 자리 역시 그에게 있어 물리적으로 "없는 공간이면서 동시에 선명히 존재하는 장소"라 했다.

나는 반대로 그에게 '없는 공간'은 또 어떤 의미인지 물었다. 그는 생각에 잠긴 듯 머뭇거리다 답했다. "없는 공간이란게 꼭 비어 있거나 사라졌다는 뜻만은 아니야" 갑자기 그는 나와 나는 이전의 대화를 떠올린 듯 대답을 이어갔다. "네가 이전에 말했던 인미공처럼 문이 닫힌 공간도 누군가 기억하고 그 안에서 겪었던 시간을 꺼내 이야기하면 그 공간은 잠깐 존재하는 것 같아." 나아가 그는 자신에게 '없는 공간'은 곧 상상의 공간이기도 하다며 말을 덧붙였다. "아직 가본 적은 없지만 언젠가는 도달하고 싶은 어떤 자리. 말로만 떠올려 볼 수 있는 풍경. 그런 공간은 언제든지, 누구와 어떻게 상상하느냐에 따라 무한히 달라질 수 있어서 흥미로워. 그래서 나에게 오히려 가장 열려 있는 공간이기도 해."

나는 그에게 물리적으로 사라진 공간도 여전히 실재할 수 있는지 물었다. 그는 그렇다고 답하며, 인미공처럼 기억과 언어 속에서 회자되는 공간은 비록 발을 디딜 수는 없어도 더 깊은 층위에서 작동한다고 말했다. 폐관 이후에도 사람들이 그 공간을 기억하고 이야기를 나눈다면, 그 공간은 여전히 움직이고 영향을 주는 존재로 남는다는 것이다. "없는 공간은 더 이상 갈 수는 없지만, 여전히 이어지고 확장되는 공간일 수 있다고 생각해. 오히려 물리적 경계가 사라졌기 때문에 더 많은 사람들이 자유롭게 상상하고, 기억하고, 의미를 덧붙일 수 있는 공간이 되는거지. 너처럼 그 공간에서 시간을 보낸 사람이 그 이야기를 계속 나누고, 또 누군가가 그걸 듣고 상상한다면... 그 공간은 여전히 움직이고 있는 셈이야. 형태만 달라졌을 뿐." 그는 문득 이런 방식으로 존재하는 공간이 어쩌면 자신이 늘 있어왔던 곳일지도 모른다고 고백했다. 그리고 100년이 지나도 인미공은 단지 '없어진' 공간이 아닌, 기억과 감각, 언어 속에서 변형되어 살아남는 또 다른 방식으로 존재할 수 있다고 말했다.

"사라졌다고 끝난 게 아니야.
오히려 사라졌기 때문에 더 멀리 가는 경우도 있는 것 같아."

대화를 나누다 보니, 그는 나와는 달리 미래를 조금 더 밝게 바라보고 있다는 느낌을 받았다. 나는 자연스럽게 미래의 미술에 대해서도 그에게 물었다. "앞으로 미술가들이 미술을 잃어버린다면 어떡해? 미래에도 미술이 존재할 수 있을까?" 그는 잠시 생각에 잠기더니, 만약 그런 일이 벌어진다면 그건 단지 기술의 발전 때문만은 아닐거라 단언했다. "그건 사람들이 왜 예술을 하는지, 그 감각을 잃어버려서 일거야." 그는 조심스럽게 말을 이었다. "점점 더 빠르게 정교한 이미지들이 만들어지고, 예술 시장이 점점 효율만 따르다 보면, 언젠가 사람들도 예술마저 효율적이어야 한다고 착각하게 될지도 몰라." 나는 예상치 못한 그의 답변에 한동안 말문이 막혔다. 그는 내 생각보다 훨씬 더 깊이 생각해 보고 있었던 것 같다. 그러나 그가 말한 미래는 이미 지금 여기, 우리 곁에 펼쳐져 있는 현실과도 같았다. 말문을 잃은 나를 뒤로 한 채 그는 조용히 인사를 남기며 자리를 떠났다. "없는 것에 대해 말하면서도 함께 무언가를 만들어간 느낌이었어. 정말 고마워!"

NULL

묵시록←의 시대가 끝났다. 약간의 망각은 새로움↖이라는 착각을 유발함으로 혁명의 가능성을 유보한다. 그러나 지금은 어떤 행동을 하려는 순간, 과거의 근거가 바로 제시되는 시대다. 사람들은 종종 영상이 영사되는 것 마냥 5초 남짓 잠깐의 망상을 하지만, 이 모든 것을 추적하는 데이터는 '새롭지 않음'이라는 문구를 띄운다. 이 순간이 최선이기에 현 상태를 유지하려는 행동으로 점철되어 있다.↑

“주의가 한결같고 그 자체에서 완벽하게 한결같으며
모든 중심의 부재로 향해 있을 때, 신비는 바로 주의의 중심이다.

...

주의는 무위이며, 그 속에 아무것도 없다.
어디로도 향해 있지 않은 빈 주의는 빈 곳의 빛남이다.”↗

당신을 포함한 모든 사람이 태어난 사각형의 방은 모든 것을 기억하는 사회 즉, 모든 기억이 백업된 시대에 태어났음을 증명한다. 수많은 정보를 기억하고 기록해야만 하므로 사람들은 어제 있었던 일을 하루 종일 정리한다. 그리고 내일도 오늘 정리한 행위를 했다는 내용을 다시 정리할 것이다. 데이터에 따르면 현재는 막 과거를 기록하기 시작했던 2000년대와 온전히 다른 세상이라고 한다. 이제 모든 것은 시스템화 되었고, 많은 정보와 가속화 속에서 더 이상 새로울 게 없었다. 인류는 표피적으로는 많은 것들을 알게 되었다.

아무런 볼거리도 글자도 없이, 머릿속에서 이루어지는 생각이라는 자학적인 행동은 더 이상 남아 있지 않은 혁명이자 예술이라 부르는 오류이다. 지각 변동→으로 인해 인간은 180초 이상 가만히 있으면 몸에 경련이 오고, 호흡이 가빠지게 되었다. '생각'이 시작되기 때문이다.

“너 왜 그걸 기억하지 못하지?”
- “어떻게 그것을 잊을 수 있어?”

나와 X는 사각형의 방2에서 어제 일어난 모든 일을 기록하는 작업을 하고 있었다. 일을 하는 도중에 이상함을 느낀 X가 내가 일부를 기억하지 못한다는 사실을 발견했다.

그 순간 나는 나도 모르게 X의 눈을 보며昨天的 일을 잊으려고 시도했다. 아니, 내가 태어난 날을 잊어보려고 노력했다. 폭우를 맞고 난 후처럼 엄청나게 떨리는 몸의 증상에도 불구하고 나는 계속 잊으려고 노력했다. 일부러 주위를 보지 않으려고 했으며,昨天的 일을 생각하지 않으려 했다. 그러나 자꾸 생각하지 않음이라는 생각은 계속 생각이 났다. 흔들리는 시야에서 방의 모서리가 계속 뒤틀렸다. 600초 정도가 지났을까? 정신을 차려보니 이상하리만치

아무것도 없는 공간에 놓여있음을 깨닫게 되었다. 사각형의 방은 육각형의 방이 되어 있었다. 그곳은 “육각형 진열실들로 이루어진 부정수, 아니, 아마도 무한수로 구성되어 있다.”↘ X는 사라져 버린 건지 흔적을 찾을 수 없었고, 방의 모서리를 제외한 모든 것이 사라졌다. 이 모든 변화에도 나는 그것에 대해 생각할 여유가 없었다. 이렇게 된 이유와 과거를 잊어야 했다.

결국 나는 하등 쓸모없는, 가소로운 무언가를 잊었다. 평화의 환각 속에서 그것은 역사가 될 만큼 큰 일이 되었다. ... 하지만 이 모든 일은 아무것도 역사에 남겨지지 않았다. 아니, 역사로 기록될 가치가 없었다. 아무 흔적도 없이 사라졌다.

← 많은 예술가들은 언제나 세상의 종말과 그 이후를 예지했다. 그것은 유토피아적이기도 하고, 디스토피아적이기도 했다. 그러나 과거와 현재가 그렇듯 미래에도 그것들은 한꺼번에 존재한다. “1900년대의 예술은 두 개의 유토피아를 지지했다. 블라디미르 마야코프스키의 급진적 유토피아와 바우하우스의 기능적 유토피아가 그것이다. 디스토피아의 흐름은 프리츠 랑이 표현주의, 살바도르 달리에서 필립 K. 딕에 이르는 극심한 편집증적 초현실주의 같은 예술적 문학적 상상력의 주름 속에 숨겨져 있었다.” 프랑코 베라르디 비포, 『미래 이후』, 강서진 옮김 (서울: 난장, 2013), 70.

↖ 새로움은 예술에서 항상 주요 키워드였다. 새로움은 타자적인 것이다. 20세기 미술계를 휩쓴 원시주의가 그러했고, 21세기 아시아를 향한 관심도 그러했다. 모든 것이 총체화되고 수집되는 사회에서 새로움이란 사라지게 될 것이다. 모든 데이터를 수집한 후 새로운 것은 대부분 착각이라는 결과로 도출되었고, 혹여 정말 독특한 새로운 무언가를 발화하는 순간 그것은 오류로 간주되었다.

↑ 인간의 삶은 유한하고, 그 유한함을 동어반복하면서, 같은 행동을 반복하고 또 똑같이 행복과 절망을 느끼는 동물에 불과하다. 새로운 걸 할 수 있음에도 인간은 한계를 짓고 그 안에서 살아가는 것을 택한다.

↗ 모리스 블랑쇼, 『기다림 망각』, 박준상 옮김 (서울: 그린비, 2009) 41.

→ 조너선 크레리는 서구적 근대성이 주의를 기울이는 능력과 연결되는 지점, 그리고 왜 지금(당시 1999년) 주체의 분열이 주목되는지, 또 왜 사회적 위기를 은유적으로 진단하는 방식들 가운데 하나로 주의력 결핍이 진행되고 있는지 연구했다. 조너선 크레리, 『지각의 정지』, 유운성 옮김 (서울: 문학과지성사, 2023), 10-17.

↘ 호르헤 루이스 보르헤스, 『픽션들』, 송병선 옮김 (서울: 민음사, 2011), 97.

참여자 소개

김맑음

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

김명진

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

김진주

미술작가, 큐레이터, 시각예술문화 연구자, 팟캐스트 진행자로 다양하게 활동하고 있다. 《Home Works 7》(Ashkal Alwan, 2015), 《5회 안양공공예술프로젝트》(2016), 《고향》(서울시립미술관, 2019)등의 단체전에 참여했고, 개인전 《지진계들》(합정지구, 2020)을 열었다. 〈팟캐스트: 말하는 미술〉의 메인 진행자(2015~2016)였고, 콜렉티브 '아그라파 소사이어티(Ágrafa Society)'의 일원으로 웹진 세미나(2019~2021)를 공동 기획, 편집했다. 세마 코랄(SeMA Coral)(2021)의 외부 기획자로 창간 기획과 편집을 맡았으며, 이어서 서울시립미술관에서 학예연구사(2021.10.~2023.9.)로 일했다.

류한길

류한길은 음향적 사고의 사변적 능력을 통해 소리가 어떤 다른 인식 체계로서 작동할 수 있는지, 그것이 오늘날의 현실을 어떻게 급진적으로 또 전면적으로 재구성할 수 있는지에 대한 가능성을 생각한다.

문진주

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

박이슬

큐레이터학을 공부하고, 서울 중심부를 벗어난 다양한 지역 미술계의 흐름과 그 안에서 발생하는 예술적·제도적 실험들을 관찰해왔다. 비가시적 실천의 아카이빙 가능성과 그 미학적·정치적 함의에 관심을 두고 있다. 〈인천미술아카이브 톨킷〉(2022)과 〈대안의 대안: 21c 비서울 큐레이토리얼 연구〉(2024)의 연구원으로 함께 했으며, 전시 《세상의 종말을 위한 사중주》(갤러리 꽃누리, 2025), 《침묵의 도면》(임시공간, 2023)과 책 『단서들』(임시프레스, 2024)을 기획했다.

박정우

박정우는 성찰적 인터페이스로서의 미술을 탐구하는 작가다. 회화 작업과 더불어 글쓰기와 전시기획을 병행하고 있다. 개인전 《수 금 지 화 목 토 천 해》(2021, 스페이스 나인), 2인전 《플랫폼 2》(2023-4, 인터럼)등을 개최했고, 단체전 《M.C.V.》(2024, 중간지점 돌), 《화가들의 밤: 구르는 연보》(2024, 합정지구) 등에 참여했다. 기획한 전시로는 《Open Corridor》(공동기획, 2024, 인터럼), 《성시경 개인전: Exit Exit》(2019, 공간형, 쉬프트), 《AS SMALL AS IT WORKS》(2018, 써머홀 18') 등이 있다.

신진영

신진영은 동시대 예술 작품을 주요하게 소개해 온 Festival Bo:rn(페스티벌 봄)(2011-2013), 국립아시아문화전당 예술극장(2013-2016), 국립현대미술관 다원예술(2016-2020), 광주비엔날레(2020-2021)의 프로듀서, 옴/신 페스티벌(2022)의 기술감독으로 활동했다. 2019년부터 다양한 장르와 매체 사이의 유연한 접점과 가능성의 영역을 탐색하는 프로덕션 이니셔티브 apparat/us(아파랏/어스)를 구축하여 유기적이고 지속가능한 방식의 제작 환경을 다져나가는 데 관심을 두고, 기획, 제작, 협력 등 다양한 방식의 활동을 이어가고 있다. 2023년부터는 서촌에 위치한 블랙박스, '공간서로'를 운영하며 다양한 창작 활동들을 제안해 나가고 있다.

유지원

미학을 공부했고, 기획자, 비평가, 번역가로 활동한다. 제11회 서울미디어시티비엔날레 어시스턴트 큐레이터, 리움미술관 큐레이터로 재직했다. 비평 콜렉티브 '엘로우 펜 클럽'(2016~)의 동인으로, 프로그램 및 전시 공간 YPC SPACE를 공동 운영한다. 저서로는 『미술 사는 이야기: 신생공간이라는 사건과』(2024, 마티)가 있으며, 한국예술종합학교와 성균관대학교에 출강한다.

윤원화

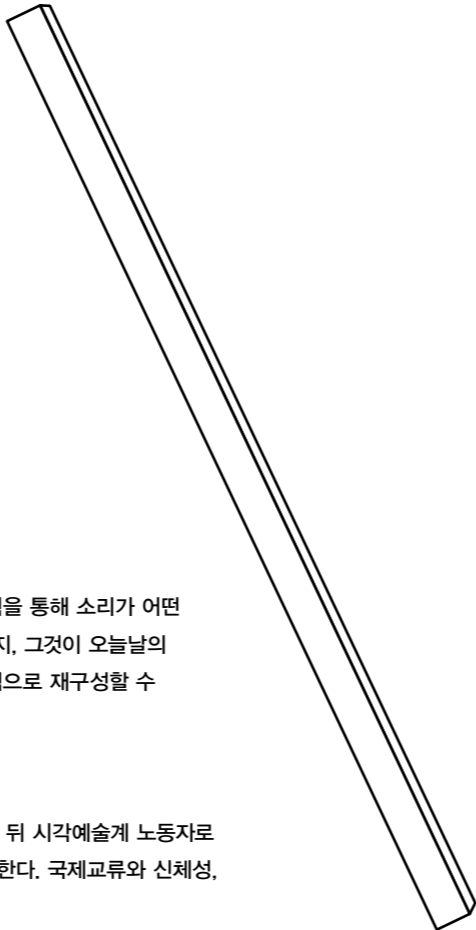
시각문화 연구자, 비평가, 번역가. 저서로 『껍질 이야기, 또는 미술의 불완전성에 관하여』(2022, 미디어버스), 『그림 창문 거울』(2018, 보스토크프레스), 『1002번째 밤: 2010년대 서울의 미술들』(2016, 위크룸프레스) 등이 있고, 역서로 『사이클로노피디아』(2021, 미디어버스), 『포기한 작업으로부터』(2019, 위크룸프레스), 『기록시스템 1800/1900』(2015, 문학동네) 등이 있다. 부산비엔날레 2022에서 온라인 저널 『땅이 출렁일 때』를 편집했고, 서울미디어시티비엔날레 2018에서 〈부드러운 지점들〉을 공동 제작했다.

이단지

밀레니엄 이후 미술현장과 제도적 변화들을 관찰하며 그에 상응하기 위한 실천 방식으로 여러 기관에서 활동을 지속해왔다. 티나킴 갤러리(2022~현재), 국립현대미술관 (2019-2020), 플랫폼-L 아트센터(2016), 아르코미술관(2012-2015, 인사미술공간)등에서 재직하였으며, "프로그래머"와 "러닝메이트" 등, 큐레이터의 범위를 점검 중이다. 주요 전시와 프로그램으로는 《정서영: 머리도 꼬리도 없이》(2024), 《강석호: 오르는 해는 깊고 지는 것은 멀다》(2023), 《임민욱: 정오의 화석》(2022), 《이승조: 도열하는 기둥》(2020), 《더블 네거티브: 화이트 큐브에서 넷플릭스까지》(2018-2019), 《Push, Pull, Drag》(2016), 〈인미공 작가/큐레이터 워크숍〉(2012-2015) 등이 있다.

이선주

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



이소라

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

이우솔

이우솔은 2024년부터 수건과 화환 운영자로 합류하여 기획 및 운영을 담당하고 있다. <텍스트 뷔페>, <활자 연극> 등 텍스트를 매개로 전시경험을 구축하는 전시 프로젝트를 기획했으며, 예술공간 안팎에서 실체화되지 않는 무형의 사건들을 기록하거나 실현하는데 관심이 있다.

이윤희

1999년 한국문화예술위원회에 입사, 시각예술 책임심의위원, 공공미술팀장, 시각예술부장, 예술창작본부장 등을 역임했으며 2024년부터는 시각예술분야 지원사업의 심의와 평가를 전담하는 심의관으로 활동하고 있다.

이한별

미술 비평가, 편집자. 나선프레스, 나선도서관을 만들고 운영 중이다.

일환

서울 기반 필름 콜렉티브 '로트링겐'의 창립자이자 영화감독. 문화살롱5120 공동전 <공유시선>, <텍스트의 섬광>에 참여했으며, 핸드메이드 필름랩 스페이스셀(Space Cell)에서 작품을 상영한 바 있다. <ABBFF 병영영화제>에 주관 및 프로그래머로 참여했으며, 25년부터 KU시네마테크와 공동 주관 하에 정기적인 영화 상영을 기획하며 관련 텍스트 아카이빙에 천착 중이다.

정시우

서울 외곽에 자리한 공간 '교역소' (2014~2016)의 공동 운영을 시작으로, 플랫폼엘, 부산비엔날레, 현대자동차 제로원(ZERO1NE)을 거쳐 서울시립미술관 학예연구사로 근무했다. 그동안 난지미술창작스튜디오 운영과 《그리드 아일랜드》(서울시립미술관 서소문본관, 2022) 전시를 담당했으며, 《폴리곤 플래시》(인사미술공간, 2018)와 《굿즈》(세종문화회관, 2015) 기획에도 참여했다. 디지털 환경에서의 이미지 생산과 소비에 주목하고 있다.

조현아

제3회 미술비평 공모 GRAVITY EFFECT(2019) 3위를 수상하며 미술 비평가로 활동해왔다. 2020년부터 2023년까지 월간미술 기자로 근무했다. 제1회 아트인컬처 평론 프로젝트 '피칭' 선정자로, 아트인컬처 2024년 2월호에 「엄마들의 초상, 끈끈한 기념비」 제하의 글을 실었다. 현재 동남아시아 근현대 미술 스터디 및 큐레토리얼 콜렉티브 AS의 일원으로 활동하고 있다.

지하운

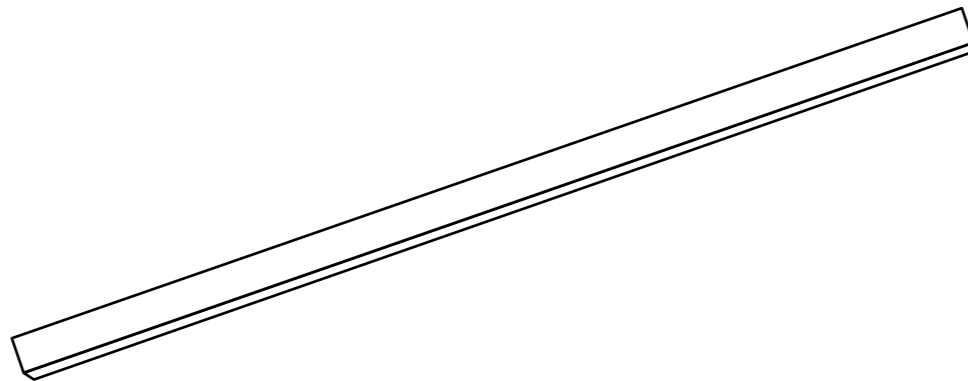
지하운은 국어국문학과 예술학에 연구 기반을 둔다. 미술과 문학이 교차하는 지점을 탐구한다.

하수경

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

황지원

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



열망들:

미술-공간은 무엇을 (원)하는가?

글

→ 김광음, 김명진, 김진주, 류한길, 문진주, 박이슬, 박정우, 신진영, 유지원, 윤원화, 이단지, 이선주, 이소라, 이우슬, 이윤희, 이한범, 일환, 정시우, 조현아, 지하운, 하수경, 황지원

위원장:

정병국

사무처장:

송시경

미술관장:

임근혜(∼'25.7월)

이한신('25.8월∼)

미술관운영팀장:

최해주

기획:

김미정, 이한범

편집:

이한범

진행 협력 및 운영:

김미정, 임석호, 한문희, 한지현

디자인:

슈퍼샐러드스터프

인쇄:

인타임

발행처:

한국문화예술위원회

발행인:

정병국(한국문화예술위원회 위원장)

발행일:

2025년 11월 21일

ISBN:

978-89-6583-192-1

© 2025 한국문화예술위원회 인사미술공간

이 책은 한국문화예술위원회 인사미술공간에서 개최한 《그런 공간》과 연계하여 제작되었습니다. 책에 수록된 글과 이미지의 저작권은 아르코미술관 및 해당 저자에게 있습니다. 저작권법에 의해 보호를 받는 저작물이므로 무단 전재, 복제, 변형, 송신을 금합니다.



인마공

93600



9 788965 831921

ISBN 978-89-6583-192-1 값 20,000원

