아르코 연구 비평 총서 Arko Critical Studies Series

Tradition (Un)Realized

아르코 연구 비평 총서
Tradition (Un)Realized

국제 심포지엄
2014. 9. 26 – 27
예술가의집 다목적홀

기획
김현진_아르코미술관 전시감독, 데이비드 테_큐레이터/싱가폴국립대학 조교수, 장영규_음악감독

주최
아르코미술관, 한국문화예술위원회

아르코미술관
Arko Art Center

Arko Critical Studies Series
Tradition (Un)Realized

International Symposium
September 26, 27, 2014
Artist House, Arts Council Korea, 3F Symposium Hall

Curated by Hyunjin Kim (Artistic Director of Arko Art Center),
David Teh (Assistant Prof. of National University of Singapore)
and Jang Young Gyu (Music Composer and Director)

Organized by Arko Art Center, Arts Council Korea

아르코미술관
Arko Art Center

아르코 연구 비평 총서

목차 | Table of Contents

서문 | Foreword 07

Tradition (Un)Realized
김현진, 데이비드 테, 장영규 | Hyunjin Kim, David Teh, Jang Young Gyu

세션 1 13

한국-대만의 사례를 중심으로 한 냉전기 국민화 프로젝트와 전통문화 담론
윤영도_성공회대학 동아시아 연구소 교수

국악은 있는가? - 발명의 종말에 관한 소고
전지영_전통음악 비평가

여성국극의 전통되기와 않기
정은영_작가

<청춘의 십자로>, 무성영화 '변사' 그리고 초기 '영화보기'의 현재적 체험
모은영_한국영상자료원 시네마테크 KOFA 프로그래머, 변사 영화 재현 제작

전통의 통제불가능한 삶: '버저닝(versioning)', 태국에서의 영화적 장치와 예술적 노동
메이 아다돌 인가완지_런던 기반 문화연구자, 큐레이터

세션 2 33

초월적 재난 앞에서 물러나는 전통
자랄 투픽_베이루트 기반 미술 작가, 사상가

영혼의 피라미드 – 모하마드 딘 모하마드가 '예술 오브제'를 다룬 방식에 관한 단편적 노트
샤비르 후세인 무스타파_싱가폴 내셔널 갤러리 큐레이터, 비평가

'민족미술'의 유령
박찬경_시각예술작가, 영화감독, 서울 SeMA 비엔날레 <미디어시티서울> 2014 예술 총감독

위조화폐: 위조 통화로서의 전통
데이비드 테_싱가폴국립대학 영문학 교수, 큐레이터

그림 | Figures 55

Arko Critical Studies Series

Session I 67

Nationalization Project and "Tradition Culture" Discourse in Taiwan and South Korea in Cold War Era
Yun Young Do_Professor at the Institute for East Asian Studies of Sungkonghoe University

Does *Gugak* Exist? – About the End of Invention
Jeon Jiyoung_Critic of Korean traditional music

Yeosung Gukgeuk: Tradition (Un)Realized
siren eun young jung_Artist

Crossroad of Youth, the "Narrator" of Silent Movies and the Early Modern Experience of Viewing
Mo Eun Young_Korea Film Archive Cinematechque's programmer

The Unruly Life of Tradition: Versioning, Cinematic Apparatus and Artistic Labour in Thailand
May Adadol Ingawanij_Director of research at the International Centre for Documentary and Experimental Film, University of Westminster, UK

Session II 95

The Withdrawal of Tradition Past a Surpassing Disaster
Jalal Toufic_Thinker and mortal to death

Pyramid of Souls – Fragmentary Notes on Mohammad Din Mohammad's Treatment of the 'Art Object'
Shabbir Hussain Mustafa_Curator at Singapore National Gallery and Writer

The Phantom of "*Minjok* Art"
Park Chan-kyong_Visual artist, film director, artistic director of SeMA Biennale Mediacity Seoul 2014

La Fausse Monnaie: Tradition as False Currency
David Teh_Assistant Professor at the National University of Singapore and curator

발표자 종합 토론 및 관객 질의 | Panel Discussion and Q&A 119

발제자 및 기획자 약력 | Speakers' and Curators' Biographies 131

발행정보 | Publication Info 138

서문 | Foreword

Tradition (Un)Realized

김현진, 데이비드 테, 장영규

아르코미술관 전통 프로젝트 <Tradition (Un)Realized>는 전통과 동시에 사이의 다양한 관계를 심도 있게 다루는 통섭적 시각예술 리서치에 기반하고 있다. 전통은 근대성에 의해 만들어진 어떤 권력과도 같은 것인데, 바로 '근대가 과거를 기억하는 방식으로'(임형택) 성립된 권력이라고 할 수 있다. 이것은 특히 동시대 문화 내에 전통이 적극적으로 녹아있지 않은 한국의 경우에는 더더욱 그러하다고 할 수 있다. 한국 사회 안에서 전통의 영역은 강력한 기술적 도제와 무형/유형문화제와 같은 국가제도를 통해 고착되어 있어 동시대 문화로부터 상당히 고립되어 있다고 할 수 있다. 이러한 결과로 국내에서 전통으로 보전된 문화영역은 많은 경우 우리 삶에 자리잡은 서구문화보다 더 낯설게 여겨지기도 한다. 그렇다면 전통적인 예술 장르들은 어떻게 이런 경계를 초월해 이제 다시 새로워질 수 있을까? 또한 전통적인 것은 어떻게 현재에 그리고 미래에 유효한 것으로 표명될 수 있을까? 전통은 우리의 급진적인 동시대가 될 수 있을 것인가?

<Tradition (Un)Realized> 프로젝트는 기본적으로 전통에 기반한 형태의 작품을 보여주지만, 이 작품들의 표현 방식은 현대적이고 동시대적인 태도를 가지고 있다. 렉쳐 퍼포먼스, 춤, 영상 등의 다양한 형태로 이루어지는 이 프로젝트는, 전통의 지속성, 동시대의 상황과 변화에 호응하는 수행적이고 담론적인 전통의 응답, 그리고 오늘날 예술 영역에 있어서 지속되는 전통의 중요성을 검토한다. 나아가 이번 심포지엄은 한층 더 심화된 담론 형성에 그 초점을 맞추면서 아시아 맥락에서 나타나는 전통의 제도화, 자율성, 그리고 권위주위와 같은 문제에 비판적인 시선을 드리운다.

오늘날 전통의 개념에 대한 일반적 이해는 에릭 홉스봄 Eric Hobsbawm의 개념에서 찾아볼 수 있는데, 그는 전통이 근대화의 산물이며, 특히 국민국가 형성기에 국가 및 민족을 둘러싼 거대담론의 관계 속에서 '만들어진' 개념, 즉 구성된 담론이라고 언급하고 있다. 한편 베네딕트 앤더슨 Benedict Anderson은 전통을 사람들 사이에 존재하게 된 경제적, 사회적, 문화적인 차이를 극복하고 단일하며 초월적인 소속감을 갖는 공동체에 대한 믿음을 제공하는, '상상된 공동체'와 같은 산물로 특징화한다. 즉, 전통은 상상된 국가 공동체의 공통분모로서 국가를 지탱하는 중요한 장치가 된다. 그러나 이번 심포지엄은 국가주의적인 근대성의 지평선을 너머, 동시대를 통해 모습을 드러내고 있는 다원적인 글로벌 모더니티로서 전통을 살피고자 한다. <Tradition (Un)Realized>가 추구하는 아시아의 전통에 대한 다각적인 이해와 지향점 속에서 우리가 발견할 수 있는 것은 어떤 사회의 전통문화 속에는 전근대적인 삶과 동시대적인 사고가 엮어있기도 하며, 또 다른 어떤 사회에서 전통문화는 현대성에 대한 일반적인 환멸 하에 전통을 주창하면서 오히려 더 주변화되고 이국화되는 현상이 발행하고 있다는 점이다. 이러한 복합적인 상황을 관찰하면서 본 프로젝트는 전통 예술을 실체 이상으로 부풀리는 것과, 그 이하로 내려 보는 것 모두를 지양한다.

<Tradition (Un)Realized> 국제 심포지엄은 이러한 전통에 대한 개념인식을 바탕으로, 문화 이론과 비판이론의 프리즘을 통해 본 전통에 대한 오늘날의 새롭고 다차원적인 시각을 추구한다. 전통에 대한 실천적이고 이론적인 전략들을 추구하는 동시대 담론의 장을 마련하여 전통을 하나의 문화유산일 뿐 아니라 바로 현재의 잠재적인 비평적 진폭의 장으로 다룰 예정이다. 전통에 대한 복잡한 서사, 그리고 그에 대한 양가적인 태도 속에서 우리가 전통을 통해 과거를 밝히고자 하는 만큼 전통은 과거에 대해 아무것도 알려주지 않을 수 있다. 또한 이는 과거를 회상하도록 하는 효과적인 장치가 될 수도 있지만 동시에 새로운 것을 자극하는 요소가 될 수도 있으며, 이미 알려진 과거만큼 아직 드러나지 않은 미래를 보여줄 수 도 있다. 전통은 바로 우리 시대의 살아 움직이는 아카이브이다. 심포지엄에서 던져질 예술가들과 문화연구자들의 다양한 인식론적 질문을 통해 이제 전통은 동시대적 사고와 실천의 지렛대가 될 것이다.

Tradition (Un)Realized

Hyunjin Kim, David Teh and Jang Young Gyu

Arko Art Center's project *Tradition (Un)Realized* is focused on modes of multidisciplinary artistic research into various kinds of tradition with performances and screenings by artists in the Asian region, with a view to deepening the relationship between the traditional and the contemporary.

Tradition is a kind of power created by modernity, a power "formed as the modern remembers the past." (Lim Hyung Taek) This is especially true in Korea today, where the traditional is isolated from contemporary culture, its boundaries firmly fixed by national institutions, systems of technical apprenticeship and the reification of tangible and intangible cultural assets. The result of these structures is that our cultural traditions sometimes seem more foreign than imported, Western ones that have become part of everyday life. How can traditional art genres transcend this bind and be refreshed? How do they assert their relevance to the present, and to the future? Can they be radically contemporary?

The exhibition components of *Tradition (Un)Realized* have brought together art forms rooted in tradition, but which employ modern and contemporary modes of expression - including complex forms such as the performance-lecture, dance and the moving image - to examine the sustainability of traditions, their practical and discursive responses to contemporary realities and change, and their enduring significance to the art of today. This symposium adds a further, discursive dimension, shedding critical light on the problematics of tradition's institutionalization, autonomy and authority in a range of contexts across Asia.

A common understanding of tradition today reflects Eric Hobsbawm's idea that it is a product of modernization, particularly the establishment of nation-states. Benedict Anderson characterizes this product as an "imagined community", geared towards overcoming economic, social and political differences and offering a unifying sense of belonging in a society. Tradition as a common denominator of the imagined, national community has been a crucial device of the state. In this symposium, however, we will pursue tradition beyond the horizons of national modernity, towards the more plural and global modernities being revealed by the contemporary. *Tradition (Un)Realized* insists on a more plural understanding of Asia's traditions, some of which knit pre-modern ways of living and thinking into contemporary ones, while others have become marginal or exotic to the society that would claim them, under the general disenchantment of modernity. This project calls for a more equivocal approach to artistic traditions, one that neither over-emphasizes nor underestimates them.

The *Tradition (Un)Realized* symposium strives for a new, multidimensional view of tradition today, seen through the prism of cultural theory and critical discourse. It will open up contemporary approaches to tradition in search of practical and theoretical strategies for rethinking cultural inheritance and its potential critical amplitude in the present. With its complex narratives and ambivalent gestures, tradition may withhold as much as it reveals of the past; it may be a vehicle of provocation as much as of nostalgia; it may address an unknown future, as much as a known past. This epistemological enquiry by artists and art researchers sees tradition as a fulcrum of contemporary thought and practice, as a living and uncertain archive of our time.

세션 1

2014.9.26

한국-대만의 사례를 중심으로 한 냉전기 국민화 프로젝트와 전통문화 담론

윤영도

‘전통은 발명되었다’라는 최근의 학술 담론들이 많이 양산되고 있다. 대표적인 논자로 홉스봄Eric Hobsbawm과 같은 이들이 ‘전통이라는 것이 발명됐다’식의 비판을 많이 해왔다. 전통담론 내지는 전통문화 담론 비판과 관련해서 생각해볼 만한 중요한 키워드중의 하나는 ‘호명’ 즉 ‘Naming’이라고 할 수 있다. 알튀세르Louis Althusser가 이야기했던 ‘Interpellation’과 같은 의미에서의 ‘호명’이라기보다는, 취사선택, 즉 여러 가지 다원적이고 다양한 여러 가지 전통의 소스 가운데서 어떤 권력집단 시대적 맥락에 의해 무엇이 취사선택되는가 하는 의미에서 ‘호명’에 관한 이야기라고 볼 수 있다. 오늘 이 자리에서는 특히 대한민국과 대만이라는 유사한 역사적 배경을 지니고 있는 두 나라에서 냉전시기에 냉전문화 내지는 문화냉전, 그리고 ‘Nation Building’, 즉‘국민화 프로젝트’가 진행되는 과정에서 어떻게 전통문화들이 취사 선택됐고, 그것들이 담론화 되었는지에 대해서 문화정책을 중심으로 살펴보도록 하겠다.

2006년도에 고구려에 관련된 드라마가 한국사회에서 붐을 일으켰다. MBC에서 드라마 <주몽>이 5월에 방영되어 큰 이슈를 낳았고, SBS에서는 7월에 <연개소문>이라는 드라마를 방영했으며, 이후 KBS에서는 9월에 <대조영>이라는 드라마를 발표했다. 대형 사극 드라마 세 편이 거의 2달 간격으로 제작이 되고, 또한 큰 붐을 일으켰는데, 재미있는 점은 이 세 드라마 속 역사적 인물의 공통된 특징이 고구려와 발해 때 중국 내지는 한족과의 대립관계 속에서 이들에 저항했던 인물들이라는 점이다. 이런 드라마들이 한꺼번에 쏟아져 나왔던 것은 2004년도에 국내에 중국 동북공정에 관한 소식이 알려지게 되었기 때문이다. 동북공정은 2002년 중국 정부의 승인 하에 시작되었던 프로젝트였는데, 2004년도에 와서 국내에 알려졌고, 불과 2년 뒤에 고구려 관련 역사 드라마들이 대거 제작되기 시작했던 것이다. 이런 현상이 우리에게 보여주는 메시지라고 한다면 그것은 역사 자체가 일종의 타자와의 관계성 속에서 하나의 연속적인 민족 정체성을 위해 구성된 과거의 기억들, 즉 ‘기억의 서사체계’라는 점이다.

역사와 마찬가지로 타자와의 관계성 속에서 정체성 형성을 위해서 과거로부터 호출되고 있는 다양한 문화 요소 전반을 전통이라고 할 수 있겠다. 조금 전에 언급했던 드라마 자체도 결국에는 그 당시 시대적 상황에 의해서 나온 ‘만들어진 서사’, 혹은 ‘호명’되거나 ‘호출’된 역사적 인물들이라고 한다면, 전통이란 한마디로 현재적 필요에 따라 부가되고 상상된 문화적 표상체계의 총체라 할 수 있겠다. 즉 오랫동안 이어져 내려와 우리 안에 녹아 들어 있는 것이라기 보다는 현재에서 부과된 질문에 대한 답을 찾기 위한 끊임없는 노력에서 나온 ‘호명’ 행위, ‘발명’ 행위가 바로 전통의 본질이라고 생각한다. 근대 국민국가 형성 역시 (오늘 이야기하고자 하는 1960년대) 당시에는 현재로부터 부과된 중요한 하나의 아젠다였을 것이다. 국민화 프로젝트를 수행하고자 하는 권력집단이 자신들의 정당성을 확보하고 권력의 헤게모니를 획득하기 위한 수단으로써 항상 전통문화라는 것을 이용해왔다라는 것은 이미 여러 학자들이 이야기하고 있는 바이며, 오늘 살펴볼 주제이기도 하다.

앞서 언급한 것을 정리해보자면, 전통문화 담론이라는 것은 타자와의 관계성, 즉 중국이라고 하는 타자가 만들어냈던 동북공정의 경우와 같은 타자와의 관계성 속에서 나온다. 냉전시기의 경우, 그 타자는 일종의 이데올로기적 타자로서의 공산정권이 될 수도 있고 또 근대화의 타자로서 서구가 될 수도 있다. 그리고 현재적 질문, 즉 그 당시의 시대적 맥락이라는 차원에서의 현재적 질문 속에서 나오는 것이라고 볼 수 있다. 그리고 또 하나는 그 당시 관 주도, 정부 주도의 아젠다, 혹은 이데올로기를 이끌었던 주도권력의 성격에 따라서 전통이 문화 정책 속에서 어떻게 담론화되고 규정되는지가 좌우된다고 할 수 있겠다.

여기서는 두 사례, 한국과 대만 두 나라의 사례를 살펴보고자 한다. 이 두 나라에서의 국민화 프로젝트는 1945년 일제로부터의 해방과 함께 거의 동시에 시작되었고, 그 과정에서 가장 주요한 시대적 배경이 되었던 것이 문화 냉전이라는 점에서 상당한 유사성을 지니고 있다. 이 두 가지가 결합되어 그 당시의 전통 문화 담론을 만들어낸 가장 중요한 배경을 이루었고, 특히 1960년에서 70년대라는 시대적 배경 속에서 가장 두드러지게 부각 되었다.

1960년대라고 하는 시대적 배경의 의미에 대해 살펴보기에 앞서 우선 그 이전까지 이 두 국가가 겪었던 공통점에 대해서 살펴보도록 하겠다. 다들 아시다시피, 장기간 일제의 식민지 통치 하에 있다가 해방되었다는 점, 그리고 해방 직후에 좌우 대립과 내전에 직면하게 되었다는 점에 집중하고자 한다. 중국과 같은 경우엔 국민당과 공산당의 국공내전이라는 것이 있었고 한국의 경우에는 한국전쟁이 있었다. 뒤이어 이 내전 상태가 결국 분단으로 이어졌고, 또한 냉전이라는 하나의 공고한 체제 질서로 굳어져 갔다는 점에서 이 두 나라는 매우 유사한 역사적 맥락을 가지고 있다. 이는 분열적 정체성과 반 쪽짜리 국민국가 건설이라는 공통된 문화적 경험들을 갖게 했다.

그리고 1950-60년대 이후로는 경제적 차원에서, 그리고 사회적인 차원에서 이 두 나라 모두 미국이 주도하는 삼각분업체계 하에서 급속한 경제성장을 이루게 된다. 여기에는 미국, 일본, 대만이라는 삼각체계가 있고, 미국, 일본, 한국이라는 삼각체계가 있었다. 대만 같은 경우는 우리나라보다 13년 정도 앞서 일본과 수교를 했기 때문에 그만큼의 차이가 있었다. 경제적인 측면에서 그 과정에 대해 구체적으로 논하기는 힘들 것 같고, 대략 그런 공통된 시대적 맥락과 배경을 갖고 있다는 점을 염두에 두고 이 두 나라의 상황을 이해하면 좋을 것이다.

먼저 1960년대까지 대만에서의 문화정책과 관련된 시대적 배경을 간단히 설명 하자면, 우선 1945년부터 1965년까지 약20여 년의 시기는 국민당 정부에 의해 일방적인 강압적 문화 재통합 정책이 시행된 ‘문화통일cultural reunification’의 시기라고 할 수 있다. 이 시기에는 국민당 정부가 대륙에서 공산당 정부에게 패퇴해서 대만으로 쫓겨 내려가게 되는데, 이후 대략 대만인구의 약 20%정도에 해당되는 외성인外省人들이 대륙으로부터 대만으로 옮겨오게 된다. 당시 나머지 80% 정도의 인구는 일제치하의 대만에서 살았던 사람, 즉 본성인本省人으로 볼 수 있다. 이후 이들 대만 본성인들이 사용해 온 대만 방언 대신 대륙의 표준어를 사용하도록 하고, 식민시대 때 배웠던 일본어와 일본식 문화의 잔재를 청산하는 과정이 이뤄진다. 물론 이런 문화정책들은 국민당 정부에 의해서 시행되었다.

더불어 표준어 및 역사 문화 교육에 있어서 한족과 대륙 중심의 교육들이 진행된다. 여기서 문제가 되는 것은 문화 정책의 강압성인데, 사실상 문화정책이라고 보기 힘들 정도로 물리적인 폭력 속에서 진행되었다는 점이 주목할 만하다. 다시 말해 그 당시는 대만의 본성인들을 문화적 차원에서 중화인으로, 하나의 동질성을 지닌 ‘국민’으로 만들고자 하였던 ‘문화 통일’의 시기였지만, 당시의 정책들은 문화적이라고만은 보기 힘든 사실상의 물리적인 통합 과정이었다.

그와 비슷한 시기인 1950년대의 한국을 살펴보자면, 6.25 이후 이승만 정권의 시기인데, 이 시기의 문화 정책은 사실상 부재했다. 1953년 휴전 이후에 전후 인플레이션과 경제 침체 속에서 미국의 원조 물자에 전적으로 의존하다시피 하던 상황이었고, 이런 경제적 피폐 상황 속에서 문화적인 정책 같은 것을 이야기하기는 힘든 상황이었다. 1951년도에 국립국악원이 설립된 것을 제외하고는 전통문화와 관련된 정책은 딱히 찾아볼 수 없다시피 하였다. 이런 상황이 거의 10년 가까이 지속되었고, 정치적 혼란과 경제적 피폐 역시 마찬가지로 지속되고 있었다.

1960년대 중반에 오게 되면 급격한 변화가 일어난다. 대만의 경우 분단이 고착되고 폭압적 통제하에서 장기간의 사회 안정이 이뤄지게 된다. 겉으로는 안정적이지만 안에서 보면 엄청난 폭력들이 진행되고 있는 공포정치였다. 반면 경제적으로는 엄청난 경제성장을 이루게 된다. 아까 언급했던 삼각분업 체계 속에서 대만의 경제는 급격히 발전하게 되었고, 이는 서구화 산업화 도시화 같은 변화들을 가져왔을 뿐만 아니라 이 영향 속에서 기존의 문화와 삶의 방식들이 빠르게 변해갔다. 그래서 소위 이야기하는 근대적 삶, 도시화 현상, 핵가족화와 같은 것에 의해 기존 전통문화와 윤리가 붕괴되고, 특히 젊은이들 사이에서 부정되는 상황을 맞게 된다. 또한 대만지식인들에게는 서구 자유주의 사상이 큰 영향을 미치게 되는데, 특히 자유주의 잡지인《자유중국自由中國》이나《문성文星》 같은 문학 잡지들이 큰 붐을 일으켰다. 하지만 이 잡지들은 국민당 정권에 의해서 바로 정간되고 마는데, 1960년에는《자유중국》이, 그리고 1965년에는《문성》이 정간된다. 이런 물리적 억압이 있었지만 그 이면에는 국민당 정권의 폭압에 저항하는 자유주의 지식인들이 대거 양산되기 시작했음을 알 수 있다.

그리고 국민당의 권위주의적인 정치에 대한 저항이 점차 강화되고 있던 국내적 상황과 별개로, 1966년 중국 공산당이 통치하고 있는 대륙에서는 문화대혁명이 일어났다. 이들이 내세웠던 모토는 네 가지 낡은 것, 즉 구사상·구문화·구풍속·구습관을 철저히 타도, 배척하고 소멸하는 것이었고, 이는 당시 대륙에서 가장 중요한 쟁점이었다. 당시 경극과 같은 것들이 구문화로 규정되어 엄청난 탄압을 받았고, 많은 사람들이 죽기도 했다. 이런 탄압과 함께 전통문화에 대한 대대적인 파괴활동이 벌어지게 된다. 이것이 결국엔 국민당 정권이 1966년 ‘문화부흥운동Cultural Renaissance Movement’이라고 하는 전통문화담론을 만들어내는 중요한 계기가 되는데, 이 운동은1966년 손문孫文탄생 100주년을 맞아 마련된 중산루中山樓 중화문화당中華文化堂 낙성식에서 장개석이 제창하면서 시작되었다.

이들이 내세웠던 중요한 이슈는 ‘민족주의적 윤리 교육, 인권주의적 민주교육, 민생주의적 과학교육’ 등 손문이 이야기했던 삼민주의와 관련한 문화 정책이었다. 당시 장개석은 낙성식에서 다음과 같이 발언한다. “오늘날 공산당의 재앙에 빠져, 민족이 불행해지게 되었으니, 이는 공전절후의 재앙을 만난 것이다. 5,000년 이래로 전통의 우수한 문화는 거의 빈사 절멸에 이르게 되었다.” 사실상 1960년대 이전까지 근대화 과정속에서 전통문화는 수많은 지

식인들에 의해, 또 서구화를 위해 전반적으로 부정되었지만, 과거의 전근대적 전통이 장개석에 의해 '문화부흥운동'이라는 이름으로 되살아나게 된 것이다.

이 문화부흥을 통해서 시행되었던 중요한 내용들을 살펴보게 된다면 우선 '청년생활규범 30조', '국민생활규칙 99조'라는 것이 제정된다. 그리고 이것은 1970년에 수정을 거쳐 '국민예의범례'로 정식 공포되는데, 이는 한국의 국민의례나 가정의례 정책 등과 매우 유사하다. 또한 대만 정부는 4월을 효도의 달로 지정하는 등 전통적인 가족윤리 확립을 위해 각종 정책을 펼쳤다. 이밖에 중국 유교 전통의 태조인 공자를 추앙하는 각종 행사를 마련하고, 역대 고적의 정리 및 번역작업을 시작하게 되었다. 이것 역시 한국에서의 정책들과 매우 유사하게 진행되었다.

그럼 이어서 한국의 상황을 살펴보겠다. 군사정변을 통해 정권을 잡게 된 박정희가 민간으로 정권을 이양하는 과정에서 1963년 말 직접 대통령 후보로 나서 국가재건과 경제발전을 구호로 외치며, 대통령에 당선됐다. 그는 서구식 자유 민주주의를 외치는 정치적 경쟁자들과 지식인들에 맞서서 이른바 '민족적 민주주의'라는 논리로 맞섰다. 기존의 서구식 민주주의가 아닌 민족적 민주주의가 가지고 있는 함의는 전통문화 담론 속에서 시작됐다. 특히 1965년 한일국교 정상화 협상의 진행으로 반민족주의자로 지탄받는 상황에서 1960년대 후반 전통문화 정책들을 마련해서 자신이 주장하는 민족적 성향을 더욱 정당화하고자 했다. 지금도 이슈화 되고 있지만, 당시 박정희는 자신의 친일경력이 부각되고 있었고, 이와 더불어 한일국교 정상화 등의 외교 정책으로 인해 친일파라는 비판을 받기도 했다. 그래서 더욱 민족주의에 매달릴 수밖에 없는 상황이었다. 대만 같은 경우 문화부흥운동이 있었다고 한다면, 박정희 정권에게는 문화개발 5개년 계획, 문예중흥 5개년 계획 등의 총 10개년 계획이 있었다.

집권이 장기화 되면서 완전히 권위주의적인 체제로 변모하게 되는1960년대 말부터 유신정권이 탄생하게 된 1970년대 초까지의 시기에는 전통을 주요 지배담론으로 채택하고 본격적으로 정책에 반영하기 시작하였다. 1969년부터 1973년까지 문화재 개발 5개년 계획을 발표하게 된다. 문화재 발굴 및 보존에 적극적으로 지원을 하였고, 1974년부터 1978년까지는 문예중흥 5개년 계획을 세워서 다양한 전통문화 관련 사업을 시행했다. 민족사관 정립, 민족예술창조, 예술의 대중화 및 생활화, 문화예술의 국제교류 추진 등과 같은 것들이 진행되기도 했다.

당시 북한의 경우, 중국 대륙과 마찬가지로, 이들이 내걸었던 문화전통은 사실상 민족운동, 민란, 항일운동과 같은 혁명전통이 그 핵심이었다. 그에 맞서서 나왔던 것이 박정희 정권의 문화정책이었다. 구체적인 내용을 살펴보게 되면 1968년도 '국민교육헌장'이 제정되었고 1970년 새마을 운동이 전개되었으며, 1973년도에는 '가정의례준칙'이 제정됐다. 내용은 앞서 말했던 대만과 매우 유사했다. 조금 달랐던 부분이 있다면 대만에서는 공자와 같이 문인, 사상가에 주로 초점이 맞춰져 있었다는 것이고, 한국의 경우에는 이순신과 같은 상무尙武사상을 대변하는 인물이 조금 더 강조되었다는 점을 볼 수 있는데, 이순신과 같은 역사적 영웅 되살리기, 발명된 전통무술인 태권도의 국기화國技化가 대표적인 사례라고 볼 수 있다. 1968년도에 세종로 광화문 앞에 충무공 이순신 동상이 세워진 것 역시 그러한 맥락 위에 있다. 그리고 앞서 언급했던 민족사관 정립 민족예술창조, 예술의 대중화, 생활화, 문화예술의 국제교류 등의 네 가지 중점 과제들을 중심으로 여러 문화 정책들을 수행해 나갔다.

지금까지 살펴본 내용들을 정리해보자면 1960년대와 70년대는 남한·대만 등의 자유진영과 북한·중국 대륙의 공산진영에서는 각기 서로 다른 집권 세력이 서로 다른 과거의 역사와 문화를 선별적으로 기억하고 이를 '전통'으로 되살려 자신들의 권위주의적 정권의 장기집권을 정당화하고 국민국가로서 불완전했던 반 쪽짜리 정체성을 확립하고자 했던 시기였다고 볼 수 있다. 이는 '발명'과는 다른 맥락에서 '호명'이라는 취사선택을 통해 뒤집어진, 즉 전도顚倒된 형태의 전통을 형성하는 과정이었다. 즉 한쪽이 전근대적인 전통을 이야기하면 다른 쪽은 근대적 전통을 이야기하는 식의 역상의 '호출' 내지는 '호명' 과정이 냉전시기의 중요한 특징이었다.

결론을 맺자면, 전통문화라는 것은 단일하고 동질적인 것이 아니라 이질적인 것이 혼재된 것이라고 볼 수 있다. 어떤 시대적 맥락이나 권력에 의해 차이와 이질성이 배제된 '단일한 것'으로 동질화되어 버린다면 진정한 의미에서의 '전통' 자체는 물론 그 다양한 발전 가능성은 죽어버릴 수밖에 없다. 어떤 면에서 아직까지도 작동하고 있는 냉전시기의 전통문화 담론에 대해 반성적으로 사유하는 것이 중요한 이유가 바로 여기에 있는 것은 아닌가 생각해본다.

국악은 있는가? - 발명의 종말에 관한 소고

전지영

1. 발명품으로서의 국악

1948년 대한민국 정부 수립 이후, 이승만 정권은 자연스럽게 단독정부 수립의 정당화에 관심을 집중했다. 그리고 국가 건설 초기 단계인 만큼 민중들을 새로운 체제에 적응시키고 순응하도록 하기 위한 장치들을 마련하고자 했다. 이 때 필요한 논리는 첫 번째는 반공 이데올로기이고, 두 번째는 조선왕조의 계승자로서 정통성 발굴 · 홍보였다. 반공 이데올로기가 보다 직접적인 남북 대립구도의 표출이었다면, 정통성 발굴 및 홍보는 체제 결속과 선전을 위한 필요성에 기인한 것이었다. 이 때 가장 중요한 것이 바로 '전통'이라는 이데올로기였다. 계급적 이념에 입각해서 주요한 전승 예능 유산들을 부르주아 잔재로 규정하고 청산했던 조선민주주의인민공화국과 달리 대한민국은 왕조의 찬란한 유산으로 대표되는 민족 자존감을 보존하고 전승하고 있음을 과시하는 것은 정통성 확보에 있어 중요한 수단이었다. 그러기 위해서는 우선 38선 이북의 모든 것을 부정해야 하고 악惡으로 규정해야 하며, 38선 이남의 모든 것은 미화하고 선善으로 규정해야 한다. 따라서 대한민국이 실제로는 38선 이남의 정부이지만 실제로는 민족전체 유산을 보유하고 있는 국가이고, 북쪽의 '괴뢰' 정부와 달리 조선왕조와 한민족의 실질적 정통성을 계승하고 있음을 선전해야 한다.

'전통의 발명'은 이렇게 시작되었다. 국가적 통합을 위해 '전통'을 발명하고 활용하는 현상은 흔히 발견되는 현상이며, 그것은 예술보다는 정치적 작업에 해당하는 것이다. 따라서 전통의 발명과 반공 이데올로기는 신생국 대한민국에서 서로 동전의 앞, 뒷면과도 같은 보완관계를 갖는 것이었다. 민족적 자존감을 남북 전체가 아닌 대한민국의 자존감으로 둔갑시키고, 민족 전체의 번영이 아닌 대한민국의 번영을 지상의 과제로 삼기 위해서는, 국가를 중심으로 '전통'을 새롭게 포장 · 해석 · 재편하는 작업이 필요했다. 북쪽에서 펼쳐진 사회주의 혁명에 의한 부르주아 잔재 청산으로 인해, 남측에서는 봉건적 유산과 인습까지도 '전통'의 이름으로 추앙될 수 있는 분위기가 조성되었고, 이를 국가의 이름으로 포장하고 관리하는 것은 중요한 정치적 효과가 있는 것이었다. 이로 인해 '전승' 유산이 아니라 국가 관리 하에 있는 '전통'의 이름으로 많은 예능들이 포장되고 의미부여가 되었으며, 이는 전형적인 전통의 발명 작업에 해당한다. 조선미술전람회는 대한민국미술전람회(국전)이 되었고, 부민관은 국립극장이 되었으며, 나아가 민民은 국민國民이 되었고 조선어는 국어國語가 되었다. 이런 발명된 전통 중에서도 가장 찬란한 것이 왕조의 유산이고, 그런 점에서 이승만 정권은 조선왕조 궁중음악을 전승하는 기구였던 이왕직 아악부[1]를 주목했다. 그리하여 이왕직 아악부원들의 '청원'을 들어주는 형식으로 아악부 국영화를 국회에서 통과시켰고[2], 그 결과 설립된 것이 오늘날의 국립국악원[3]이다. 그리고 조선음악은 '국악(대한민국 음악)'이라는 또 다른 이름을 얻었다.

이런 점에서 볼 때 '국악'이라는 의미는 반공 이데올로기와 전통 발명(정통성 확보를 위한 이데올로기 작업)의 결과물일 수밖에 없다. 이 때 ('국가의 음악'이라는 원래 뜻을 갖는) 국악의 의미는 이전 시기에 사용되었던 국악의 의미와 전혀 다르다. 구한말 당시 국악은 민족 개념이 성립되기 이전 단계인 전제왕권 국가에서 사용된 용어였기 때문에 기본적으로 왕(또는 황제)를 위한 음악일 수밖에 없고, 이는 오늘날 개념으로 궁중음악에 가깝다. 일제강점기 국악은 한반도를 지배하는 나라 자체가 일본이었기 때문에 일본음악을 지칭하는 것이고, 한반도의 음악은 '조선음악'이었다. 일제강점기 당시의 '국악'은 구한말 이전의 '국악'과는 용어의 표기는 같지만 그 맥락이 전혀 다른 것이며, 일제강점기 당시의 '국악' 용어는 일본으로부터 수입된 용어에 해당한다.[4] 해방공간 박헌봉과 함화진은 우리 고유 음악의 쇠퇴를 딛고 해방된 새로운 시대, 찬란한 미래를 개척하고자 하는 취지에서 조선음악이라는 용어 대신 '국악'이라는 말을 사용했다. 그들이 주도하는 해방공간의 새로운 희망을 담은 조직을 '국악원'[5]이라고 명명했다. 이 때 국악은 민족 전체의 자존감을 상징하는 용어였고, 역시 일제강점기 '국악' 용어와는 표기는 같지만 그 맥락은 전혀 다르다. 하지만 대한민국 정부 수립 이후, 특히 국립국악원 설립 이후 국악은 단독정부 수립 정당화를 위해 기획된 것이었고, 민족 전체의 개념이 아니라 분단을 정당화하고 합리화하는 것이었으며, 따라서 이념대결 구도에 종속된 용어라고 할 수밖에 없다. 그러므로 대한민국 정부수립 이후 국악은 '발명품'일 수밖에 없는 것이다. 그런데 국립국악원은 이왕직 아악부 출신 인사들이 요직을 차지하고 대물림 해왔기 때문에, 이왕직 아악

1
이왕직 아악부는 일제강점기 조선총독부에 의해 만들어진 기관으로, 명목상으로는 조선왕조 궁중음악을 전승하는 것이었으며, 이왕직 아악부 출신 인사들은 훗날 대한민국 정부수립 이후 설립된 국립국악원의 핵심 요직을 차지한다.

2
형식적으로는 청원을 들어주는 것이었지만, 실제로는 진헌식이라는 제헌의회 의원이 아악부를 찾아서 일러준 과정대로 (일종의 기획된 절차대로) 진행된 것이었다.

3
이 과정에 대해서는 보다 방대한 설명이 필요하기에 별도의 지면에서 논의가 요구된다. 다만 간략하게 언급하자면, 해방공간의 실질적인 '조선음악'의 대표조직으로 '국악원'이 활동하고 있었고(국립국악원과 다름), 국악원은 민족전체의 새로운 음악적 희망을 지향하던 조직이었다. 하지만 이왕직 아악부를 중심으로 한 소수의 인원이 남한 단독정부 수립과 동시에 제헌의회 의원들의 도움에 힘입어 국립국악원을 발족시키고 그 요직을 차지하게 되면서, 해방공간 대표조직이었던 국악원의 지향과 활동은 잊혀지거나 폄하되었다. 이왕직 아악부의 활동만이 가치 있는 활동으로 주목 받았으며, 이것은 자연스럽게 민족전체의 새로운 희망적 음악 건설이라는 취지를 퇴색하게 만들었고, 단독정부 국가기관으로서 국립국악원 설립을 정당화하기 위한 작업으로 이어졌다. 그 결과 해방공간 국악원이 지향하던 '민족'과 '민속'과 '창악' 등의 어휘보다, 이왕직 아악부원들의 사고방식인 정악중심주의가 전체 국악계의 지배적 이념으로 자리 잡게 만들었다. 아악부원들은 해방공간 국악원 활동을 폄하함과 동시에 자신들의 음악들을 위대한 음악으로 채색했고, 시대적 요구나 근대적 가치에 대한 이해보다는 자신들의 사고방식과 국가적 인정을 공고화하는데 힘썼다.

4
노동은, 김수현 등 여러 논설들을 통해 익히 알려진 사실이기 때문에 여기서 상술하지는 않는다.

5
해방공간 국악원에 대해서도 별도의 긴 논설이 필요하지만, 간략하게 설명하자면 해방 직후 당시 조선음악계를 통합하고 해방된 새 시대의 새로운 민족음악을 지향하며 '국악원'이 설립된다. 원장 함화진, 부원장 박헌봉이 주축이었으며, 미군정청으로부터 조선음악계의 실질적인 대표성을 가진 기구로 인정받았고, 그에 걸맞은 활동을 했다. 이 때 명칭을 굳이 '국악원'이라고 했던 이유는 일제강점기 천대받고 소외받은 기억을 딛고 새로운 시대를 열어가기 위한 희망을 담아서 ('조선음악'이라는 말 대신) '국악'이라는 용어를 사용하고자 했다. 하지만 좌익성향이 강했던 조직 특성상 곧 미군정청으로부터 탄압을 받았고, 정부수립 이후 국립국악원이라는 국가기구가 설립되자 국악원의 그간 활동성과는 철저하게 폄하되거나 외면당했다. 그리고 전쟁시기를 지나면서 대한국악원으로 개명하게 된다.

부원들의 사고방식을 중심으로 전체 전통음악계가 재편될 수밖에 없었다. 그들은 자신들이 담당했던 궁중음악과 일부 지배층음악에 최고의 가치를 두었고, 이를 정당화하는 용어인 '정악'의 이념을 공고화했으며,[6] '전통'의 이름으로 자신들의 이념을 합리화했다. 게다가 국악사 양성소와 서울대학교 국악과로 대표되는 정규교육과정까지 장악함으로써, 바야흐로 전승 음악에 관한 기억과 해석을 완벽하게 독점할 수 있었다. 이로 인해 음악사는 이왕직 아악부와 국립국악원 활동을 합리화하고 미화하는 관점에서 기술되었고, '정악'은 숭고한 아름다움을 가진 지상至上의 음악으로 간주되었다.[7]

2. 전통과 작품중심주의

대한민국 건국과 국악의 '발명'은 곧 전승 유산을 '전통'의 이름으로 국가가 호명하고 관리하는 체제의 등장을 의미한다. 이념대립의 극한상황에서 사회주의 혁명을 선전하는 조선민주주의인민공화국과 달리 대한민국이 내세울 수 있는 최선의 명분 중 하나가 바로 민족적 '전통'의 계승이었기에, 국가에 의해 다양한 전승 예술양식들이 명명되고 그 중요성이 재해석되었다. 그러다 보니 자연스럽게 국가주의와 민족주의가 결합하거나 동일시되어 사고되기 시작했고, '전통'은 국가의 중요한 관리대상이자 이념적 선전도구로서 유용한 것이었다. 바야흐로 '전통'은 점차 신성불가침의 권위를 획득해가기 시작했다. 전통이 국가의 필요에 의해 '발명'되었고, 권위가 부여되면서, '전통음악'이라는 용어의 등장은 예견된 것이었다. 일제강점기 '조선음악'은 정부수립 이후 '한국음악'이라는 용어를 거쳐 대략 1950년대에는 '전통음악'이라는 새로운 용어의 단계에 이르게 되었다.[8] 그것은 일종의 의미적 신분상승이었다.

사실 전통이 국가주의와 민족주의의 기획물이라 하더라도, 그리고 역사적 고유성의 총체로서의 상징적 유산을 전통의 이름으로 부르는 것이 국가에 의한 '발명' 과정이라 하더라도, 현대사회에서 그것은 또한 사회를 통합하고 민民들의 정체성을 스케치할 수 있게 하는 본질적인 의미를 가지기도 한다. 말하자면 자아정체성이라는 '본질'로서의 전통과 이데올로기로서의 전통은 현실적으로 엄격하게 구분되지 못하는 것일 수 있다. 그러한 전통은 대학교육의 장으로 진입하게 되면 파워 엘리트의 인정투쟁 수단이 될 수 있다. 전통이 애초에 자아정체성이라는 '본질적' 측면을 제시할 자격을 갖춘 상황에서 최고 엘리트 교육의 현장으로 들어가게 되면 전통에 대한 무조건적 숭배의 강요가 가능해진다. 그렇게 되면 이른바 권위 있는 전통예술, 즉 이미 제도에 의해 권력화 되어버린 예능에 대한 맹목적 찬양과 신비화가 정당화되게 된다. 제도와 권력에 의해 권위를 획득한 전통음악 레퍼토리들은 그 자체로 아주 강력한 세뇌력을 가진다. 레퍼토리 혹은 작품을 '전통 그 자체'로 호도하는 힘을 갖기 때문이다.

이것의 의미는 전통이 전통음악 '작품'으로 둔갑했다는 것이다. 전통은 급속한 서구화의 길 속에서 여전히 사회적으로 냉대와 천대를 받고 있음에도 불구하고 전통음악 '작품'들은 제도 권력의 보호 하에 권위를 누리게 되었다. 애초에 음악과 음악 '작품'은 다르다. 음악은 인간의 본능이자 누구나 영위하고 향유하는 삶의 부분이다. 하지만 '작품'은 삶의 외곽에서 타자에 의해 주어지는 것이며, 누구나 그것에 다가가지는 못한다. 음악은 우리 삶의 행위가 이루어지는 텃밭이지만, 작품은 그 텃밭에서 크고 굵게 자란 특정한 식물이다. 전통음악은 역사적 삶의 현장에서 연행되고 생성되는 '음악'이지만 전통음악 작품은 메말라 버린 텃밭에서 앙상한 뼈를 드러낸 나뭇가지이다. 텃밭이 메마를수록 사람들은 그 앙상한 나뭇가지를 텃밭과 동일시하는 착시현상을 얻게 된다. 하지만 중요한 것은 나뭇가지에 거름 주는 것보다 텃밭 자체를 다시 푸르게 일구는 것이다. 그러나 권력화된 나뭇가지에 집착하고, 그것을 절대화하는 권위가 생성될 때, 그것은 정상적인 보존이 아니라 보존을 통한 권력화에 다름없게 된다. 전통의 권위가 아니라 전통음악 작품의 권위가 사회를 지배하게 된 것이다.

권위 있는 전통음악 '작품'들의 재생산만을 강조하는 이데올로기적 전통은 제도교육을 통해 구현된다. 현실적으로 오늘날 대한민국에는 전통음악 '작품' 전공자들만 있을 뿐, '전통음악' 전공자는 없다. 전공자들은 전통의 텃밭에서 자란 적이 없고, 그들의 생활공간이 모두 타자의 음악공간이므로 전통음악을 만들어낼 줄 모르며, 전통의 '논리와 윤리'에 무관심하다. 그러므로 할 수 있는 것은 오직 작품만을 익히고 분석하는 것이 될 수밖에 없다.

전통에 관심 있는 음악가라면 누구나 '현대'와의 소통을 고민할 것이다. 진정한 전통음악 전공자들과 현대와의 소통은 현대를 극복하고 '전통화' 해야 하는 것이 될 수밖에 없다. 전통은 뿌리이고 현대는 그 뿌리 위에 피어난 잎이 되어야 하기 때문이다. 그렇다면 전통과 현대의 양자 중에 소통을 위해 변화하고 희생해야 할 것은 당연히 현대가 되어야 한다. 하지만 현실적으로 누구나 전통을 '현대화' 해야 한다고 생각하지 현대를 '전통화' 해야 한다고 생각하지는 않는다. 그것은 전공자들이 실제로는 전통음악 전공자들이 아니라 전통음악 작품 전공자들이기 때문이다. 전통음악 작품 전공자들과 현대와의 소통은 기본적으로 이데올로기적 전통에 기반해 있다. 어차피 '작품'만을 전공했기 때문에 기꺼이 전통의 파편을 토막 내고 색칠하고 왜곡할 수 있다. 전통음악의 논리와 윤리를 진지하게 고뇌하지 않기 때문에 '가볍게' 전통을 '극복'하고 '현대화' 하려고 한다. '도구적 전통'[9]을 바탕으로 자신의 욕망을 충족시켜주기 위한 서구지향적 · 시장지향적 음악을 하는 것에 대한 윤리적 머뭇거림도 존재하지 않는다.

6
전지영. "현행 정악의 개념과 그 형성과정에 대한 재조명". 『음악과 문화』 제10호. 2004, 91-106쪽

7
그런 의미에서 오늘날 통용되는 '정악'과 '민속악'의 구분 역시 현대사의 발명품에 해당한다.

8
'조선음악'이 '전통음악'이라는 이름의 권위를 가지면서서서히 대체되어간 과정을 보면, 우선 대한민국 건국 수립 이후 '국악' 내지 '한국음악'이라는 단어로 '조선음악'이 대체된다. 이는 전승음악이 '국가의 음악'으로 변모되었음을 보여주며, 이 때 국가는 반공이데올로기에 의해 설립명분을 찾았던 대한민국이고, 이념이 무엇보다도 우선시되던 시대에 국가 관리대상으로서 전승음악은 그 자체로 이념대결의 도구일 수밖에 없었다. 공동체 구성원들을 결합시키고 대결구도에서 명분과 선전을 강화하기 위해 '전승물'은 존엄과 권위를 갖는 국가적인 소중한 유산으로 전환되어야 했다. '전통'을 파괴한 사회주의 혁명이 아니라 위대한 전통의 신성한 정당성을 보존하는 '절대 선(善)'의 국가 이미지 필요성은 '조선음악' 내지 '전승음악'을 '한국음악'으로 바꾸어놓았다. 여기에는 당연히 '절대 악(惡)'인 조선민주주의인민공화국에 대한 적대감과 대결의지가 깊은 곳에 감추어져 있다. 그러므로 '한국음악'은 국가에 의한 하나의 기획물이자 발명품이었다.

9
전통을 여전히 변화 · 발전하는 유기체로서가 아니라 새로운 작품의 재료로만 사고하는 것을 의미한다.

10
루이 알튀세르, "이데올로기와 이데올로기적 국가장치", 『재생산에 대하여』, 김웅권 옮김, 동문선, 2007, 349-410쪽.

11
이런 기능화성적 작품생산은 자본주의적 상품생산 논리에 의해 이루어진다. 음악이 서구적 '작품'으로 개념화된 이상, 음악은 '사람'들의 삶의 공간에서 자연스럽게 생산되는 것이 아니라 '전문가'에 의해 작품으로 생산되는 것이 될 수밖에 없고, 이러한 작품은 시장에서 소비될 것을 전제로 하게 된다. 바야흐로 음악은 사람들의 일상적 삶의 '순수한' 조건이 아니라 자본주의 논리에 의해 상품으로 생산 · 소비되는 구조를 갖게 될 수밖에 없고, 이런 구조에서 음악가는 생존을 위해 작품을 생산하는 노동자가 된다. 음악에 대한 대중의 선택은 겉으로는 '향유'인 것 같지만 실제로는 대량생산된 물질의 제한된 조건 하에서의 강제된 선택일 수밖에 없다. 개인은 주체인 것 같지만 실제로는 예속된 존재일 수밖에 없는 것이다. 이럴 때 음악가를 조종하고 대중의 귀를 움직이는 궁극적 힘은 권력과 자본이며, 음악가 · 대중과 권력 · 자본 사이의 연결고리가 바로 ('작품'으로서 음악을 생산하는 조건인) 이데올로기로서 기능화성이다.

12
좋은 작품이라는 것이 단순히 투자가 많이 된 작품이 아니라 시대적 의미성과 자아존중감, 인간적 존엄의 구현에 접근하는 작품이라는 생각이다.

3. 국악의 동시대성에 관하여

작품중심주의에 의해 (전통이) 해체되어 서구적 틀을 통해 재생산된 '작품'은 '동시대성'의 이름으로 의미가 부여되기도 한다. 언제부터인가 예술작품이 예술가의 자기진정성을 위한 그릇이 되기보다는 자기과시와 타자 배제의 수단이 되면서, 특히 현대화 · 동시대성 같은 용어들이 장마철 하천 부유물처럼 전통예술계를 어지럽게 떠돌고 있다. 전통예술에 있어 소위 '동시대성'은 표면적으로 불가피한 흐름인 것처럼 보인다. 절대다수의 전통음악 관련 공연장에서 이 단어는 화려한 수사의 도구로 사용된다. 또한 동시대성이라는 말은 (매우 다른 의미를 지니는) '보편성'과 결부되어 사고된다. 통상 전통음악 전공자들에게 동시대성은 현대 한국사회 대중과 소통하는 음악, 세계화 시대의 '보편적 양식'에 부합하는 음악 등으로 이해되며, 이는 전통이 '박제화'되어 있다는 인식과 궤를 같이 한다.

하지만 예술에 있어서 보편성은 존재하지 않는 가치이다. 현실적으로 보편성이라고 간주되는 것은 서구 전통에서 만들어지고 서구 지배의 역사 속에서 전파된 것이며, 그것이 현재 우리를 지배하고 있다는 이유로 보편성으로 간주하는 것은, 지배논리를 합리화하는 사고에 불과하다. '점령=보편성'이라는 논리의 합리적 근거는 존재하지 않는다. 하지만 이런 함정에 빠진 상태에서는 보편성이 동시대성이라는 말과 불가분의 관계인 것으로 착시된다.

동시대성이라고 했을 때, 그것은 단순히 같은 시대를 살고 있다는 것이 아니라, 같은 시대에 살면서 서로 다른 공간에서 서로 다른 미감을 갖고 서로 다른 사유를 하고 있음을 인정하는 '가치'이다. 단순히 시대적 동일성이 아니라 다름과 차이의 공존을 이야기하는 것이 진정한 동시대성의 의미가 되어야 한다. 인권과 같은 보편적 가치와 달리 예술은 지역마다 고유성을 갖고 있으며, 그런 의미에서 '고유성의 다양성'이야말로 보편적 가치이다.

하지만 현대화나 동시대성이라고 할 때, 이는 어떤 기준 설정 위에서 성립하는 용어이고, 한국사회가 서구화되어 있는 이상 현대 혹은 동시대의 판단기준은 틀림없이 서구문명이다. 그러므로 '고유성의 다양성'이라는 가치 구현이 아니라 서구문명의 '기준'에 맞게 자기 고유성을 변모시키는 노력이 동시대성으로 묘사될 수밖에 없고, 그것은 자기부정의 결과로 이어지게 된다. 그렇기 때문에 예술에 있어서 현대화나 동시대성이라는 용어는, 그것이 '가치'의 측면에서 본질적 의미가 논의되지 않고 단지 작품의 양식적 측면에서 전통의 요소를 재료로 활용하는 차원에 머문다면, 그것은 사유의 진정성 측면에서 저급하다. 그것은 많은 예술가들이 사회적 인정을 획득하고 관심을 받기 위한 예술적 '선정성'의 도구로 애용된 용어라고 할 수 있다.

음악가들이 전통의 요소를 해체 · 재구성해서 새로운 작품을 만드는 것은 당연한 현상이다. 예컨대 음악가가 다양한 재료와 다양한 요소들을 학습하고 그 위에서 자신의 작품세계를 구현하고자 할 때, 혹은 예술가들이 국경과 장르를 넘어서서 서로의 예술세계를 존중하고 공감하며 자신의 치열한 예술정신을 발휘할 때, 우리가 기대하는 것은 '좋은 작품[12]'이지 '현대화'나 '동시대성'을 검증하기 위한 것일 필요는 없다. 더욱이 서구적 틀 속에 전통의 요소를 물리적으로 삽입하는 차원의 작품 활동을 무슨 전통의 순교자나 예술적 선구자라도 되는 양 호도할 필요는 없다.

그러므로 현재 이야기되는 전통의 동시대성은 서구 지배를 추인하고 동조하는 거짓 동시대성이다. 설정

기준이 타자에 맞춰져 있기에 한반도 예술장르를 언제나 서구보다 후진적 세계로 은연중에 이미지화한다는 점에서, 그리고 예술가의 창작품을 예술적 자존심과 자아정체성의 관점이 아니라 서구의 틀에 대한 적합성의 관점에서 평가하게 한다는 점에서, 그것은 예술적 편견과 차별의 정당화를 유도한다. 오히려 차이가 차별 받지 않고 구조적 이질성이 존중 받는 참된 동시대성이 인식되어야 한다. 보편성 역시 마찬가지다. 서구지향의 동질화가 아니라 차이가 제도적으로 억압되거나 보편의 이름으로 무시되지 않는 상태를 우리는 진정한 보편적 가치로 이해할 수 있다.

그러므로 오늘날 전통음악계에서 이야기하는 동시대성은 '가치'의 측면이 아니라 '양식'의 측면에서 절충주의[13]를 표방해왔다는 점에서 거짓이고 착각이며, 보편성은 획일적 동질화를 가리키는 또 다른 단어일 가능성이 높아졌다. 동시대성이라는 그럴싸한 수사는 가면일 뿐, 가면 뒤에서는 (조성음악을 보편성으로 간주하는 사고에 입각해서) 전통을 해체하는 작업을 해왔기 때문이다. 때로는 그것이 생존을 위한 모색이었지만, 언어적 함정을 이용한 자기정당성 확보가 아니라 자아 존중감을 갖는 진정성 있는 '동시대성'을 묘사할 줄 아는 음악가가 많아졌으면 좋겠다.

4. 결

'국악(국가의 음악)'은 대한민국 건국과 함께 등장한 '발명품'이다. 건국 이후 이루어진 전승예능 국유화 작업의 산물로서, 국악은 국가의 이름으로 부여된 권위를 '충실히' 누리며 남한 사회 지배 이데올로기의 주요한 축을 담당했다. 전통의 권위와 국가주의의 이념은 모두 권력의 또 다른 이름이었으며, 인간에 대한 존엄과 시대에 대한 아픔의 공유보다는, 한국사회 서구화에 합법적으로 봉사함으로써 얻게 되는 자기만족 · 자기존중의 외피적 포장에 치중해왔다.

그 핵심에는 작품중심주의가 있다. '발명된 전통'을 특정 양식의 특정 작품으로 사고함으로써, 음악적 고유성의 텃밭을 가꾸는 것이 아니라 특정 식물의 가지들만을 잘라서 수입된 화분 속에 무모한 꺾꽂이를 강제하는 작업을 해왔다. 그런 작업을 동시대성이라는 이름으로 미화함으로써, 동시대성은 가치의 측면이 아니라 양식적 절충을 의미하는 저급한 용어가 되었으며, 아울러 전통에 대한 '모욕'을 정당화하는 수사적 용어로 변질됐다. "I am a boy."를 "아이 앰 어 보이"라고 표기한다고 해서 한글의 동시대성이 획득된다고 믿는 사람은 없겠지만, 왜 음악에 있어서는 이런 우스꽝스러운 행위가 동시대성으로 미화되는가? 바야흐로 '발명된 국악'과 그를 뒷받침해온 작품중심주의는 종말을 고해야 하는 시대가 되었으며, 우리는 음악적 고유성과 자존감을 위한 또 다른 기획을 요구 받고 있다.

그러므로 현재와 같은 동시대성 담론은 폐기되어야 한다. 작품 중심의 사유체계 역시 폐기되어야 한다. 진정한 동시대성의 가치를 위해서는 서구 근대 결과물에 맞춰진 가치판단 기준 역시 폐기되어야 한다. 이런 변화는 텃밭으로서의 전통의 복원이 지향점일 때 가능하며, 이는 교육체계의 변화가 동반되어야 한다. 현재처럼 작품을 배우는 음악교육체계를 벗어나, '작품'에 의해 주눅들지 않고 '작품'에 의해 창조적 생산능력이 거세되지 않는 음악교육체계가 필요하다.[14] 서구 지향의 가치관에 의거한 현대화 · 동시대성의 논의보다 고유성이 중심이 되는 '전통화'의 가능성을 우선시할 수 있는 사회변화가 동반되어야 한다. 결국 우리의 음악적 진정성 확보는 음악가 개인의 노력이나 음악적 차원의 자기변화노력 만이 아니라 사회적 변혁 노력의 과정이 될 수밖에 없을 것 같다.

바야흐로 발명품으로서 국악은 작품중심주의 속에서 스스로 해체되고 있으며, 타자를 위한 재료로서 주목 받을 뿐 스스로 생명력을 유지하고 있다는 진단은 내려지지 않고 있다. 발명된 국악은 이제 없어지고 있거나 어쩌면 없어져야 할지 모른다. 대신 '작품'이 아니라 '음악'을 위한 사회적 노력이 요구되고 있다.

13
예컨대 전통의 요소와 서구적 요소의 결합과 같은 것이다.

14
전문가들이 오랫동안 학습한 수학적 합리성에 의해 구축된 결과물(작품)만을 '음악'으로 사고하게 될 때, 절대 다수의 음악적 비전문가들은 작품 생산에서 소외되어 감상자라는 피동적 위치에 서게 되며, '음악'에서 제도적으로 소외되게 된다. 스몰(Christopher Small)의 뮤지킹(musicking) 개념을 굳이 상기하지 않더라도, 사실 우리에게 음악은 인간이 누구나 '할 수 있는' 보편적인 것이지만, 작품이 곧 음악이라는 인식을 하는 순간 삶은 음악으로부터 소외된다. 수학적 합리성을 고도로 추구한 작품들은 음악교육을 전문적으로 받지 않은 절대다수 사람들을 주눅 들게 하고, 음악성을 제도적으로 거세시키기 때문이다. 더 나아가, 삶의 일상으로부터 유리된 전문가들의 창작물로 음악을 규정하게 되면, '음악학'이라는 학문은 완결된 결과물에 보이는 선율과 리듬을 파악하는 것이 될 수밖에 없다. '작곡가'는 자신의 작품을 인정받기 위한 투쟁 속에서 더욱 고도의 수학적 계산을 추구하게 되고, 그 결과 음악은 전문가들의 전유물로 전락한 채 대부분 인간은 음악에서 멀어질 수밖에 없다.

여성국극의 전통되기와 않기

정은영

여성국극女性國劇은 1950년대 한국전쟁을 전/후로 큰 대중적 인기를 모았던 창무극唱舞劇의 한 종류이다. 형식적으로 전통국악연희의 근대화/서구화된 양상으로, 판소리를 분창화分唱化 하고 장면화場面化 하여 연극적으로 무대화 한 '창극唱劇'과 그 궤를 같이 한다고 볼 수 있다. 그러나 모든 배역을 여성이 수행한다는 점, 그리고 전통국악의 다양한 장르들을 혼종적으로 차용하고 있다는 점에서 완전히 새로운 형식적 장르로 분류 가능하다. 특히 여성배우들의 빼어난 '남역연기'는 언제나 여성국극 관극의 핵심이 되어왔다. 또한 그러한 특징 때문에, 일반적인 창극이나 연극과 구별되는 여성국극만의 차별성과 전복성을 고수할 수 있었다. 여성국극은 1950년대 한국의 공연예술 전반에 걸쳐 어떤 장르와도 어깨를 견줄 수 없는 주목받는 무대를 만들어왔다. 이를 중심으로 형성된 예술성과 기술력, 인력과 자본은 물론 팬덤까지 아우르는 괄목할 만한 성공을 거두었음에도 불구하고, 1960년대 이후 서서히 그 설 자리를 잃게 된다. 현재 여성국극은 간신히 그 명맥만을 이어나가고 있는 중이며, 후속세대에 대한 교육과 투자가 거의 이루어 지지 않은 탓에 이제는 사실상 사장된 장르라고 볼 수 있다.

이 발표는 여성국극의 태동과 쇠퇴는 물론, 유신정부 이후 근대화의 욕망과 '전통예술수립' 이라는 국가적 과제에서 소외된 여성국극의 실패를 더듬으며, '전통'을 근대적 개념으로 포획해 남성패권의 도구로 이용한 당대의 '전통되기'의 역학을 비판적으로 살피고자 한다. 더불어 이에 대한 발표자의 입장이 현대미술이라는 재현의 장에서 어떻게 다시 해석, 실천되고 있는지 소개한다.

여성국극의 짧은 역사 : 태동과 쇠퇴

역사적으로 여성국극의 시작은1948년 지금의 '명동예술극장'의 전신인 '시공관'에서 공연된 '여성국악동호회' 제작의 창무극, <옥중화>로 알려져 있다.[1] 이 작품은 국악계에 만연한 남성들의 권위 의식과 폭력성에 반감을 가진 여성들이 국악계 내부를 벗어나서 여성들만의 무대를 만들어 보고자 하는 염원에서 시도되었다는 견해가 지배적이다.[2] 1948년은 일제의 식민통치에서 독립한 지 3년째 되는 해였다. 일본 식민정부의 해산과 함께, 기생 양성소인 '권번券番' 역시 해체하게 되고, 이것은 '직업인'으로서의 여성명창들의 수가 급격히 늘어나는 것에 큰 영향을 미친다.[3] 조선시대 기생을 총괄하던 '기생청'의 후신이라 할 만한 권번은, 조선왕조의 관기제도官妓制度가 식민정부의 공창公娼제도로 변형된 형태였다. 해방 2년후인 1947년에 공창제도가 폐지됨으로써 권번은 모두 문을 닫게 된다. 따라서 권번에 기적을 두고 활동했던 소위 '기생'들은 더이상 기생이 아닌 조선소리와 춤등을 익힌 '예인藝人'으로 활동할 수 있게 되었고, 따라서 여성명창들의 수가 급격히 늘어나게 된다.

이 과정에서 많은 여성명창들이 국악계의 가부장적 폭력성에 직면하게 된다. 구음전수口音傳受라는 국악의 전통적인 배움의 방식 때문에 사제간에는 엄격한 위계가 존재했음은 물론, 이것은 종종 제자인 여성들에 대한 성적, 경제적 착취를 동반했다. 더구나 직업상 충분히 성애화 되어있던 존재로서의 '기생' 출신이라는 점은 이 여성들이 사회적 편견 아래 존재할 수 밖에 없었음을 방증한다. 반재식과 김은신은『여성국극왕자 임춘앵 전기』에서 당시 국악계의 가부장적 풍토를 다음과 같이 서술하고 있다.

> 스승은 마치 절대 권력자처럼 군림했고, 여성들은 뒷바라지나 해주어야했다. 심지어 스승이 원하면 잠자리도 같이 해야했는데 그것이 싫으면 인연을 끊어야했다. 특히 금전적인 면에서 여성은 항상 박대를 받았다.[4]

이러한 풍토에 반기를 들고 1948년 봄, 명창 박록주를 초대 회장으로 선출, 여성들만의 단체인 '여성국악동호회'가 탄생하게된다. 이 단체의 회원명단에는 회장인 명창 박녹주를 비롯해, 박귀희, 김소희, 임유앵, 임춘앵, 조농옥, 김자경 등당대 최고의 여성명창들의 이름이 포함되어 있다.[5] 전 근대적 관습과 통념이 만연한 사회를 가로질러 살아내야만 하는 근대적 여성주체들의 '행동'으로서의 여성단체의 탄생인 셈이다.

이들이 함께 한 최초의 여성창극 <옥중화>는 그러나 대중에게 철저히 외면 당했다.[6] 이는 가장 대중적인 사랑극 판소리 춘향전을 각색한 작품이었지만 관객들은 여성이 연기하는 '남자' 이몽룡을 받아들이지 못했다. 이 작품에서 이몽룡은 임춘앵이 연기했는데, 당시 임춘앵 조차도 남역연기를 하는 것에 대해 충분한 내적 동기가 없었으며, 심지어 배역을 잘 이해하지도 못한 것으로 알려져 있다.[7] 이는 성별에 대한 통념이 계급에의 통념보다 비교적 해체하기 어려운 것임을 드러낸다. 그럼에도 불구하고, 이후 여성국극을

1
반재식· 김은신,『여성국극 왕자 임춘앵 전기』, 백중당, 2002, pp. 87-99

2
반재식· 김은신, 위의 책, pp. 83-86

3
김기형 외,「여성국극 60년사」, 문화체육관광부, 2009. p.78

4
반재식· 김은신, 위의 책, p. 83

5
반재식· 김은신, 위의 책, pp. 82-83

6
반재식· 김은신, 위의 책, p. 98

7
반재식· 김은신, 위의 책, pp. 94-95

최고의 흥행 대중문화로 이끌었던 전설의 남역 연기자가 바로 그 임춘앵이라는 사실은 역설적이게도 흥미롭다.

이러한 시행착오를 거쳐, 여성국극은 1950년대에는 대중의 사랑을 한 몸에 받기 시작했고, 1953년 종전 이후부터는 여성국극 공연과 공연자들이 이 시기의 가장 강력한 대중문화의 표상이자 우상으로 떠오르게 된다. 임춘앵이 이끌었던 '여성국극 동지사 임춘앵과 그 일행'은 한국 전쟁 이전부터 60년대 후반 쇠퇴기에 이르기 까지 십 수년에 걸쳐 공연작의 거의 대부분이 큰 흥행을 기록했고, 이러한 토양은 수많은 여성국극 공연과 극단을 형성하며 여성국극이 대중문화를 지배하는 한 시기를 만들어 낸다.[8]

한국전쟁 발발 이전부터 이미 두각을 보이던 여성국극공연은 심지어 전쟁중에도 피난을 다니며 공연을 이어가 그 인기를 지속했다. 이미 전쟁 이전부터 극단의 운영 체계는 물론, 연출과 구성의 토대가 만들어져 있었고, 배우들의 연기 훈련 또한 지속적인 공연을 통해 점차 강화되어 갔다. 종전 후인 1953년 이후의 활동은 그 어떤 공연장르도 범접할 수 없는 것이었으며, 공연을 관람하는 것으로 '전쟁'이라는 물리적/심리적 상흔을 위로 받으려는 대중의 지지는 하늘 높은 줄 모르고 치솟기만 했다.

당시, 전쟁으로 폐허가 된 민중의 삶에 가장 가깝게 만날 수 있는 문화예술 공연은 오로지 여성국극뿐이었다고 해도 과언이 아니다. 전쟁이라는 참혹한 시대상에도 불구하고, 여성국극은 그들이 추구하는 형식적, 내용적, 기술적 양식을 거의 이 시기에 획득한다. 전통연희의 장을 현대화하고, 근대 공연예술의 기술적 진보를 기꺼이 수용했으며, 배우들의 대사와 노래, 춤의 연극성과 그 원숙함을 확보 하기 위해 불철주야 노력했다. 이로 인해 여성국극의 무대는 가장 비 시각적이고, 비 미학적인 시대적 불운 위에서 오히려 가장 시각적이고 미학적인 종합적 공연예술을 획득, 제공하게 된다.

뿐만 아니라 여성국극은 '집'이라는 가족 내부의 공간을 벗어날 수 없었던 여성들에게 '바깥'의 경험을 제공한다. 여성이 집 밖으로 나가는 것을 '풍기문란'의 잠재적 위험으로 사고하던 전근대 동아시아의 성적 관념안에서,[9] '여성들만의' 활동이 가능함을 확인하고, 동성간의 커뮤니티를 향한 소속감과 헌신의 경험을 제공했다.

문화/젠더 연구자인 김지혜는 여성국극 배우군과 관객군을 심층 인터뷰 하면서 얻은 자료를 기반으로 <1950년대 여성국극공동체의 동성친밀성에 관한 연구>[10]를 쓴다. 이 글은 당대의 한국사회의 문화적 맥락과 여성국극의 특수성에 기반해, 여성들 사이의 정서적 교감이나 열정, 성애, 연대, 우정, 감정적 애착등을 광범위 하게 포함하는 '동성친밀성'이라는 개념을 들어 여성 주체들의 경험을 분석하고 있다. 이 분석은 근대를 경험한 여성주체들이 남성 중심적인 사회에서의 억압과 불편함을 상쇄 할 만한 "안전한 여성중심적 공동체의 경험"을 매우 유의미한 것으로 이끌어낸다.[11] 강력한 전통적 성/성별 이데올로기가 오히려 "여성들의 성 분리 문화와 동성 친화성에 대한 지향을 고양시키고, 여성 자의식의 성장과 성관계를 위한 접근기회를 공급하고, 친밀성을 재 강화시킴으로써 여성들의 관계가 삶의 중요한 자원과 축이 되었다"는 것이다.[12]

한국전쟁이 끝나고 여성국극 단체와 공연작품의 수, 배우와 관객의 수는 빠르게 팽창하였다. 여성국극 역사에 중요한 굵직한 규모의 공연들이 속속 제작되었고, 극장은 언제나 만원사례를 이어갔다. 여성국극 배우가 되기를 희망하는 여성들의 수가 늘면서, 배우가 되기 위해 가출하는 소녀들이 다수 생겨나기도 했다고 전해진다. 또한 무엇보다도 역량있는 남역배우들이 상당수 확보되었고, 배우를 제외한 연출, 대본, 무대장치, 기획 행정 분야에도 타장르에서 경력을 쌓았던 이들이 대거 유입되었다. 이렇듯 여성국극의 전성기는 장르공연으로서의 내재적인 질적성장을 도모하는 한편, 공연 산업의 경제적 성장기반을 마련하고, 여성들의 주체성을 강화하는 강력한 사회 문화적 경험을 제공하기에 이른다.

그러나 1960년대 이래로 여성국극은 급격한 쇠퇴기에 접어든다. 여성국극이 태동한 1948년부터 쇠퇴기로 접어드는 1960년대 말에 이르기 까지 여성국극공연을 다루는 신문기사만 약 6-700여건에 이르지만, 1960년대 중반에 이르면서 관련기사는 손에 꼽힐 정도로 현저히 줄어든다.[13] 헐리우드 영화와 같은 보다 근대적인 양식과 스펙터클한 드라마가 대중문화로 맹렬하게 보급되는 상황 한 편에, 시스템을 다듬지 못하고 후배 배우를 양성하지 못했으며, 연기에만 몰두한 채 시대의 움직임을 따라잡지 못했던 여성국극 인력들의 시대정신의 결여 등은 그 쇠퇴의 원인으로 파악되어 왔다.[14]

이에 더불어, 김지혜는 가부장제의 성별분업으로 인한 경제적 손실을 쇠퇴의 주요 원인으로 덧붙여야 한다고 주장한다. 다시 말해, 마케팅, 홍보, 재정관리 등의 행정, 운영 업무가 남성들에 의해 주도되면서 여성 배우들이 자신들의 공연을 지속시키는 경제적 자본을 축적하지 못했고, 남성 사업부에 의한 악의적인 횡령이나 손실 등의 금전사고를 알아채지 못한 채, 현실적으로 공연을 유지할 수 있는 자원을 고스란히 잃게 되었다는 것이다.[15] 또한 1970년대 군부독재정부의 전통문화제정사업이 여성만으로 이루어진 여성국극을 의도적으로 누락하고 전통문화의 영역으로 진입할 수 없도록 남성 국악인들과 공모하였음에 강한 혐의를 둔다.[16]

8 김기형 외, 위의 글, pp. 89-112/ 반재식· 김은신, 위의 책, pp.100-487

9 김미지, 『누가 하이카라 여성을 데리고 사누: 여학생과 연애』, 살림, 2005, pp. 7-10

10 김지혜, 「1950년대 여성국극공동체의 동성친밀성에 관한 연구」, 『한국여성학』 제26권 1호, 2010

11 김지혜, 위의 글, p. 102

12 김지혜, 위의 글, p. 122

13 김기형 외, 위의 글 중 신문기사 연보를 참조, pp. 219-239

14 반재식 · 김은신, 위의 책, pp. 606-615

15 김지혜, 「1950년대 여성국극의 단체활동과 쇠퇴과정에 대한 연구」, 『한국여성학』, 제27권, 2호, 2011

16 김지혜, 위의 글, pp. 21-22

이와 같이 여성주도적인 조직의 붕괴가 남성들이 이끌었던 다른 공연 조직들에 비해 빠른 속도로 진행되었고, 재기의 가능성과 기회에서 번번히 멀어지기만 했었다는 것은 성별에 관한 논의를 빗겨 가기 힘들다. 여성국극의 쇠퇴로 많은 배우들이 여성국극의 운명과 함께 쇠락하거나 비참한 삶을 걷기도 했다. 대개의 경우 결혼으로 무대를 떠나거나 요리집 등에서 여흥을 돋우는 일을 근근히 해나가고, 약장수를 따라다니며 초라한 장터 공연에 조금씩 등장하는 방식으로 다시 한번 전통적 성역할을 강요하는 사회적 요구에 적응하면서 생계를 이어갔다. 또한 일부는 당대의 스타 배우로서의 자존감을 지키기 위해 초라해진 무대에 결코 서지 않았으며, 해외로 이주하거나 완전히 다른 분야로 이동했다.[17] 여성국극은 이렇게 역사에 커다란 빈 공간을 남긴 채, 제대로 기록되지 못하고, 후속 세대와 미래를 예측할 수 없는 이른바 몰락의 역사를 걷게 된다.

1980년대 이후, 당시의 권위를 찾기 위한 몇몇 움직임이 드물게 시도되었다. 1990년대 이후로는 국가 문화기금 사업에 의존해 현재까지 약 200여편의 작품이 제작되는 등, 아쉽지만 의미있는 공연들이 지속되고 있는 추세이다. 또한, 여성국극과 관련된 연구, 서적, 재현물들이 꾸준히 생산되고 있기도 하다. 그러나 여성국극의 부활을 꿈꾸는 이러한 치열한 움직임 속에서도 이미 초로의 노인이 되어버려 무대에 서는 것이 힘들어진 배우들이 많아졌고, 많은 수의 1세대 배우들이 노환이나 질병등으로 이미 세상을 등졌다. 발표자가 여성국극프로젝트를 가장 의욕적으로 끌고 나가던 2012년 8월, 기록적인 폭염 속에서 투병중이던 조금앵 선생이 영면했다.[18] 이로써, 1세대 여성국극 '니마이(남역주연)'는 생존과 거취가 확인되지 않는 김경수 선생을 제외하면, 아무도 남아있지 않게 되었다. 사라져 가는 전 세대의 종적에 더해, 후속 세대가 절대적으로 부족한 여성국극의 무대는 나날이 비어가고 있다.

전통연희의 전복과 성별의 문제들

여성국극은 전통 판소리에 기반하지만, 한국의 근현대화 과정에서 대중의 시대적 요구를 수용한 새로운 장르의 공연양식을 만들어냈다. 대한민국 문화재청 文化財廳, Cultural Heritage Administration에 의하면, "판소리는 한 명의 소리꾼이 고수(북치는 사람)의 장단에 맞추어 창(소리), 말(아니리), 몸짓(너름새, 발림)을 섞어가며 긴 이야기를 엮어가는 것"이고, "무형유산/ 전통연행/ 음악/ 민속음악"의 범주로 분류되어있다.[19] (남녀혼성) 창극은 이 정의에서, 한 사람의 소리꾼을 복수의 소리꾼들로 분창화하고, 고수를 악단으로 대치하고, 사설을 장면화/연극화한다. 그리고 여성국극이 다시 이 소리꾼들을 '여성' 소리꾼으로 성별화 한다. 여성국극은 전통 판소리문화와 그 연행방식이 가지는 고유한 특징에 여타 전통 연희의 특징들을 적용함과 동시에, 서구화 되어가는 당대의 근대적 혼종성을 수용하는 새로운 공연 양식으로 이행된 한 예인 것은 물론, 그 이행의 한가운데 '성별'이라는 핵심어를 관통하고 있다는 점에서 매우 특수하고 전향적인 시도가 아닐 수 없다.

판소리가 '극'의 형태로 이행하는 시기는 1910년 전후로, 거의 일제강점기가 시작되는 시기와 일치한다. 창극의 탄생은 조선시대 최초의 프로시니엄 극장으로 알려져 있는 '협률사'의 개관과 함께한 것으로 알려져 있지만 그 시초가 확실하게 전해지고 있지는 않다. 이른바 '식민지근대'라는 역사적 통로를 관통하면서 조선의 전통문화들은 근대화/서구화/일본화 되고, 1930년대 전후로는 순수예술의 '대중문화'로의 이행이 잦아지는 경향을 보인다. 조선 해방 직후, 창극은 국가만들기가 한창이던 '해방공간' 내에서 스스로 '국國극'이라는 명칭으로 호명하면서 국가주의의 욕망에 동승했다. 여성국극 또한 '여성창극'보다는 '여성국극'이라는 호칭을 선호했다.

애초에 전통 판소리는 문학적인 '이야기 談話'의 성격이 강하고, 담화가 객석으로 전달되는 과정을 통해 무수한 신호와 기호가 의미를 갖는 '텍스트성'에 기반한다. 그리고 이 의미는 '연행'이라는 미디어를 통해 객석의 상호반응 interaction으로 돌아오게 되는데, 흔히 이것은 '추임새'라 알려져 있다. 그리고 이 과정은 공연학의 중대한 화두로 떠오른 '수행성'이라는 측면에서 판소리의 구조를 공연학적으로 정식화하는 단초를 제공하고 있다. 또한, 판소리 전통에서 '귀명창'이라 불리우는 관객은 소리에 대한 정확한 이해와 지식을 기반으로 판소리를 감상하는 이들을 이르는 말로서, "귀명창이 소리꾼 낳는다"라는 말이 있을 정도로, 판소리의 판을 구성하는 하나의 중요한 요소이다. 판소리에서 관객의 추임새는 공연을 격려하고 기꺼이 반응함으로서 공연이 수행되도록 하고, 공연 수행은 공연자와 수용자의 경계를 허문다. 공연 연구자인 김기란은 이러한 지점을 '수행성'과의 강력한 연동으로서의 공연으로 파악한 바 있다.[20]

여성국극은 이러한 지점에서 판소리의 연행방식을 적극적으로 수용하는 공연을 자기형식으로 관습화 했다. 일반적으로 근대화된 방식의 극장식 공연은 관객에게서 무대를 완전히 분리시킨다. 프로시니엄 극장의 무대는 하나의 판타지가 구현되어있는 공간으로 관객의 접근이나 개입을 불가하는 것이 원칙이다. 그러나 여성국극 무대는 애초에 판소리 전통이 가지고 있던 상호작용을 거부하지 않는다. 관객은 공연 중 언제든 추임새와 박수로 자신의 느낌과 격려를 표현할 수 있고 종종 객석을 벗어나 무대로 이동해 공연자와 어울리기도 한다. 또다른 특수성인 여성 연기자가 다른 성별을 연기해야만 한다는 전제 역시 애초에 판소

17 김지혜, 위의 글 / 조영숙 지음, 『무대를 베고 누운 자유인』, 명상, 2000

18 「여성국극, 마지막 배우와 함께 스러지다」, 『한국일보』 2012.08.07

19 http://www.cha.go.kr/korea/heritage/search/Culresult_Db_View.jsp?mc=NS_04_03_03&VdkVgwKey=17,00050000,ZZ&queryTextkVgwKey=17,00050000,ZZ&queryTextkVgwKey=17,00050000,ZZ&queryText

20 한국연극학회 편, 『퍼포먼스 연구와 연극』, 연극과 인간, 2010, pp. 122-123

리가 한사람의 신체에 복수의 인물들을 현전하게 하는 연행으로 설명될 수 있으며, 판소리 서사에 녹아있는 풍자, 해학, 골계의 미학등은 언제나 여성국극 공연의 중요한 요건이었다.

객석을 사로잡았던 강렬한 시각성과 스펙타클은 다음과 같이 설명할 수 있다. 식민근대를 지나, 국가적 독립과 함께, 식민국가에서 독립국가로 이동하는 매우 압축적인 변혁과 전복은 많은 이들에게 위치를 스스로 '다시' 설정하는 매우 도전적이고 중요한 경험이었을 것이다. 특히 어떠한 정치/사회/문화/경제적 상황에서도 이중잣대와 여러 제약에 부딛쳤던 여성들에게는 이러한 근대화의 급격한 '변동'은 일종의 압축적 스펙타클의 경험이었을 수도 있었을 것이다. 따라서 여성국극이 표방하고 있는 여러 시각적인 스펙타클과 규범에의 전복들은 '당대성의 재현'일 것이다. 여성국극 무대위에서 '남복'을 하고 강인하고 멋있는 '남성'을 전시하는 행위는 새로운 신체의 이미지를 시각적으로 재현하고 성애화하며 규율된 여성 신체로부터 도피를 꿈꾸는 전략일 수도 있다는 것이다. 이런 의미에서 여성국극의 의상과 무대의 강렬한 화려함은 객석을 가득 메웠던 거의 대부분의 여성들에게 신체/성별 변형과 시각적 매혹의 극적 경험을 선사한다.

반면, '여성들만의 단체'라는 일종의 '취약성'이자 내면화된 '수치심'은 스스로를 국가적이고 민족적인 존재로 호명함으로써 극복해야 할국가주의 담론을 적극 수용한다. 1954년 '여성국악단 임춘앵'의 단가團歌에 드러나는 편집증적인 '민족'과 '전통'에 대한 수사가 이러한 관점을 증명한다.

> (1) 찬란하게 동이 트네. 우리 옥토에 잎 피었나.
> 진선미의 꽃봉오리 여성국악 여성국악 임춘앵
> 민족에 정기 모은 여성 국악단 국악예술 해 떠오듯
> 두둥실 비치우네.
> 아아 영광은 빛이어라 여성국악단
> (후렴)아아 그 이름도 그리운 우리 임춘앵
> 찬란한 국악 예술 창극의 깃발을
> 힘차게 날리세 펄펄 날리세.
> 창극의 깃발을 힘차게 날리세.
> 펄펄펄 날리세.
> (2) 파란 곡절 헤치고, 국악 전통 세워보세.
> 억만 가슴 기쁜 주는 노래하는 꾀꼬리
> 새 창극의 앞날을 성장하리니
> 민족 예술 수립에 힘을 다하세.
> (3) 우리 생명 영원하게 전심에 전력
> 태산칼이 높다 해도 오르고 또 올라
> 청사에 기리 남기라 민족 국악을
> 전세계에 빛나리라 우리의 노래 [21]

임춘앵이 직접 가사를 쓴 것으로 알려진 이 단가는 '여성국극 동지사'에서, 다시 '임춘앵과 그 일행'으로, 그리고 다시 '여성국악단 임춘앵'으로 단체의 명칭을 바꾸면서 보다 강력한 극단의 정체성을 다지기 위해 만들어 부른 것으로 추측된다. [22] 그러나 가사 곳곳에 반복되는 여성국극을 민족의 전통예술로 확립하고자 하는 열망은 단지 단체의 존재를 다지는 것 이상으로, 여성국극이 '전통적이고 민족적'인 근거를 가진 공연이며, 단지 대중공연이 아니라, '국악', 즉 국가주의의 기획에 준거하는 음악적 활동임을 강조하고 정식화 하려는 것으로 보인다.

'전통'이라는 패권

그럼에도 불구하고 여성국극은 '전통국악예술'의 위상에 끝내 포함되지 못했다. 여성국극의 인기가 서서히 사그라들어가는 전조를 보이던 50년대 후반, 여성국극에 관한 신문기사 및 칼럼들은 앞다투어 여성국극을 폄훼하기 시작한다. 이와 관련된 내용은 1976년 박황이 쓴『창극사 연구』[23]에 적극 인용되어 있다. 창극의 극작가이기도 했던 박황은 창극사에 관한 첫 연구서인 약 300페이지 가량의 문고판 단행본의 거의 40퍼센트에 이르는 상당한 분량을 할애해 여성국극의 출현과 쇠퇴에 관해 역설한다. 그리고 여성국극의 출현으로 한국의 '진정한' (혼성)창극/국극계가 혼란에 빠졌으며, "창극부재"현상을 초래하였고, 명백하게도 이것은 여성국극의 죄과임을 역설하고 있다.

> (…) 여성국악동호회의 '햇님달님'은 관객으로 아우성이었으나, 부산극장에서 공연중이던 국극사의 '만리장성'은 관객이 여성국악동호회 햇님 달님의 삼분의 일도 되지 아니하였다. 이렇듯 여성단체의 출현은 초기부터 창극계의 혼란을 일으켰으며, 그 때문에 이제 겨우 제

21 반재식, 김은신, 위의 책, pp. 355-357 (밑줄은 필자)

22 반재식, 김은신, 위의 책, p. 357

23 박황,『창극사 연구』, 백록출판사, 1976

24 박황, 위의 책, p. 189

25 박황, 위의 책, p. 201

26 박황, 위의 책, pp. 228-229

27 박황, 위의 책, p. 260

28 주성혜,「전통예술로서의 여성국극: 주변적 장르를 통한 중심적 가치관 읽기」,『낭만음악』, 제 20권 제 3호, 2008

29 주성혜, 위의 글, p. 171

30 주성혜, 위의 글, p. 171-173

31 김지혜,「1950년대 여성국극의 단체활동과 쇠퇴과정에 대한 연구」,『한국여성학』, 제27권, 2호, 2011, pp. 9-12

32 김지혜, 위의 글, pp. 14-15

33 김지혜, 위의 글, p. 21

34 김지혜, 위의 글, pp. 21-22/ 박황, 위의 책.

정신을 차리고 '창극예술'이 정립을 위하여 노력하는 창극인은 치명타를 받게 되었고, 창극은 그 뿌리부터 흔들리게 되었다. [24]

창극계의 일류급만으로, 진용을 구성한 창극단의 '예술적 작품의 진가'를 뜻있는 사람과 식자는 인정하고 있으나 대중의 호기심은 여성극단의 속된 예제에 쏠리고 있으니 기가 막힐 일이었다. 과연 대중의 취미가 비속저조한 것인지는 알 수 없으나, 창극예술의 진면목한 정진을 계속하고 있는 남녀창극인의 연기와 소리보다는 여성극단의 '카스텀 플레이(의상놀이)'에 관심과 흥미를 가지고 있는 것이다. [25]

> (…) 이 때문에 창극예술의 장래를 근심하는 사람들이 여성극단에 대한 비판이 소리가 높아지기 시작하였고, 그때까지 침묵을 지키고 있었던 일부 평론가는 여성극단을 신랄하게 비난하였다.
> -송도가 망하려고 불가사리가 나왔다 하더니, 창극이 망하려고 불가사리(여성극단)가 나왔다.
> - 암탉이 울면 그 집이 망한다. 여자가 설치면 나라가 망하는 법이다. (…)
> - 일시적인 기현상이나 어쨋던 여성극단이 소람을 피우는 것은 창극계가 망할 징조이다. (…)
> -여성극단의 레퍼토리가 무슨 국극이겠는가. (…) 남녀창극인 모두가 창작하고 닦고 갈아서 전통창극을 정립하는데 다 같이 노력하라. [26]

이 여성극단이라는 불가사리가 생겨나서 한 때 극성을 부리는 바람에 가진 고난 속에서도 그 명맥을 이어왔던 창극단은 사라져 버렸고, 여성극단 자체도 결국 결딴나고 말았다. (…) 여성극단의 출현은 한마디로 말하면, -창극사에 길이 씻을 수 없는 오점을 남겼을 뿐이며, 속죄할 수 없는 죄과를 범하였다-고 할 수 있겠다. [27]

여성국극은 전통문화존립의 목표를 가지고 출현한 것이 아닐 뿐더러, 완전히 현대적인 양식으로의 전환을 일구어 내기에도 미약한 지점이 많았던 것도 사실이다. 그렇지만 박황의 일관된 주장은 여성국극을 부단히 '전통 창극'에서 분리시키고, 그 형식적 특징을 설명되지 않는 모호한 '원형'성을 들먹이며 여성국극의 고유성을 폄훼하고 있다. 혼성창극만이 창극전통의 원형임을 무한반복하며, 창극쇠퇴의 모든 책임을 여성국극으로 돌리는 기이한 편집증을 보이고 있는 것이다.

음악학자 주성혜는 '전통'의 본질적 관념에 대해 의문을 제기한다. [28] 그는 여성국극을 "한국의 문화전통의 정통성을 보유한 판소리에 비해 훨씬 못 미치는 창이 모여 조악하게 만든 음악극" 따위의 평가가 '전통'에 대한 매우 본질론적인 시각에 지나지 않는다고 주장한다. [29] '판소리'와 '연극소리'를 비교하는 것 만으로 소리의 우열을 나누고 전통의 진정성을 논하는 것으로 여성국극을 폄훼하는 것은, 한 양식이 가지고 있는 전통을 재해석하는 양상과 고유한 실험적 특징에 관심을 두지 않은 편향된 평가이며, 우리 사회에 고질적으로 있어 온 전통과 현대의 갈등에 지나지 않는다는 것이다. 그러므로 그는 여성국극이 마땅히 전통예술의 영역에 자리해야 한다고 역설한다. [30]

김지혜는 여성국극의 다양한 쇠퇴 원인을 분석하면서 여성국극의 구조적인 문제들에 다다른다. 그중에서도 특히 '여성들만의 조직'이 겪어야 했던 어려움과 투쟁들로, '전통적 성별역할의 요구'에 따라 결혼에의 압박으로 인한 그룹 이탈과 더불어, 여성들이 오직 '배우'라는 한정된 역할 이외에 기획이나 연출, 사업과 같은 분야에서 장기적인 안목으로 자신들의 무대를 상상하기 힘들었다는 점을 꼽는다. [31] 그는 더불어 '남성' 평론가들에 의한 '여성 집단'으로서의 여성국극단체에 대한 편견어린 평가들을 반박한다. 남성 평론가들은 여성국극의 유명세로 인한 배우들의 스카웃 전쟁과 우후죽순으로 늘어나는 여성국극 단체의 창단이 불러일으킨 배우들의 이탈과 대립 등을 '여성' 사이에서만 벌어지는 내분인 것처럼 곡해하고 있다는 것이다. "여성들만 모인 탓에 감정대립, 시기, 질투가 만연한 여성조직"의 본질적 결함을 꾸짖는 주장들, 남성이 주도했던 여성국극의 '난립'을 여성극단들의 '내분'으로 비난하는 등의 실례를 들어, 남성비평가의 성차별적 해석이 여성국극 단체들의 남성 이권 개입의 문제나 경제적 손실 등을 은폐하고, 성별 분업 구조의 문제들을 여성들 간의 고질적인 알력다툼으로 왜곡하고 있다고 폭로한다. [32]

나아가 그는 남성주도의 국악계 재편과, '전통문화 재정에 따른 국고지원'과 그에 집결되는 가부장적이고 국가주의적인 문화담론형성을 분석하는데, 1950년대 후반에 범람한 여성국극 비판들, 즉 박황을 필두로한 혼성창극의 '순수 창극'에 대한 규정이 여성국극을 의도적으로 타자화 시키고 있다고 반격한다. 또한 김지혜는 전 국립국극단 단장 김연수의 예를 들어 여성국극이 남성 창극인들에 의해 호도된 위상을 논증한다. [33] 김연수는 1956년 여성국극의 위세에 눌려, 자신이 단장으로 있던 우리국악단을 여성국극 단체로 전환한 후, 배우 조금앵을 영입해 승승장구한다. 그러나 1960년대 초, 국립국극단 단장으로 취임하면서 창극의 권위에 기대어 자신의 영향력을 확립하고, 여성국극의 위상을 가치절하한다. [34] 이후 '창극'은 국가의 문화지원 사업의 요체가 되었고, 국립창극단이 발족되는 등 국가적 차원에서의 지원으로 자신들에

게 부과한 '전통성'의 위상을 지켜나갈 수 있었다. 물론 여성국극은 명백하게 이러한 문화패권주의의 희생자가 되었다.[35]

여성국극의 전통되기와 않기

"전통은 발명된 것 The invention of tradition"이라는 에릭 홉스봄 Eric Hobsbawm의 주장[36]이 변함없이 근 수 십년간 근·현대 인문학의 열렬한 지지를 얻어왔던 것으로 미루어 볼 때, 여성국극이 처한 위기는 '전통'연구의 측면에서도 다시 논의될 수 있을 만하다. 홉스봄에 의하면, "'만들어진' 전통의 특수성은 대체로 과거와의 연속성을 인위적으로 내세우려"하며, "예전의 상황들에 준거하는 형식을 띠거나, 아니면 거의 강제적인 반복을 통해 제 나름의 과거를 구성한다."[37] 또한 이 만들어진 전통은 민족주의, 민족국가, 민족사 등에 깊이 관련되는 민족국가의 기획안에서 이루어질 가능성이 높다고 본다. 이와 같은 견지에서 '전통'의 수사학은 남성중심의 민족국가를 수립하고 근대화 일로를 걷고자 한 강력한 국가의 신화와 동행한다.[38]

여성국극의 탄생과 쇠퇴의 배경에는 당대 문화권력의 역학관계가 작동하는 방식의 미심쩍은 양상들이 자리한다. '전통'을 수호한다는 것은 기실, '원형없는' 개념을 도구로 이용해 얻어내야만 하는 일말의 패권과 관계한다. 근대성의 폭력은 언제나 이름없는 것들에 이름을 부여하고 규범화시키는 것으로 시작했다. 규범 바깥은 어느새 타자화되고, 힘을 잃고 역사에 기입되지 않는다. 그러므로 '전통'을 새롭게 해석한다는 것 또한 매우 의뭉스러운 일이 아닐 수 없다. 그럼에도 불구하고, 이 겹겹이 미심쩍은 '전통'이라는 하나의 규범을 신속하게 해체하고 그로부터 달아나 버리지 못하게 만드는 수많은 문화의 유산들, 징후들, 정동들을 설명하기 위한 하나의 예술실천으로서 발표자의 <여성국극 프로젝트>의 사례를 소개한다.

<여성국극프로젝트>는 2008년에 시작되어 현재까지 지속되고 있다. 이 프로젝트는 '여성국극'의 태동과 소멸의 역사를 다루면서 전통과 근대가 갈등하고 편성되는 과정에 연루된 문화권력의 이데올로기를 폭로하는 한편, 여성국극 남역배우 개개인의 삶을 조명하면서, 각 개인들의 모호한 열망과 정동이 사건을 만들고, 그것이 저항과 역사가 되고, 나아가 정치가 되는 과정에 주목한다. '여성국극' 공연과 그 구성원들의 커뮤니티를 밀착 연구, 조사하며 만나게 된 주요 남역 배우들의 성별수행에 천착함으로써, '성별'이라는 개념으로 모여드는 규범과 통념들을 비판적으로 분석하고, 가능한 저항 담론들을 재배치하며, '성정치 gender politics'의 미학적 가능성을 꾸준히 질문하는 것 역시 이 프로젝트의 목표이다. 더불어 여성국극 커뮤니티의 대소사에 동행하며, 낡고 손상된 배우들의 아카이브를 뒤지고, 종종 방향을 잃는 장시간의 인터뷰를 진행하는 '목적 없는' 리서치를 통해 얻어진 방대한 자료들을 분석하고 독해하는 한편, 해체하거나 재구성하여 현대미술의 문맥 위에 자리하게 하는 것 역시 작업하기의 중요한 과제이다.

여성국극은 80년대 이후부터 꾸준한 이론적 분석과 연구들이 이루어져 왔으나 대부분 문학적 접근으로 시도되어왔다. 이후, 공연학적으로나 여성학적, 혹은 무대미술과 의상에 관한 의류학적 연구들로 그 지평을 넓혀 왔음에도 시각예술의 분야에서 새롭게 다루어지고 작품화된 경우는 전무했다. 대중문화라는 차원에서 근래에 와서 <왕자가 된 소녀들 (2011)>이라는 장편 다큐멘터리 한편과, 다소 각색된 단행본 만화시리즈 <춘앵전(2008~)>이 출간되었을 뿐이다. 이러한 의미에서 발표자의 <여성국극 프로젝트>는 소재적 측면에서는 물론, 여성국극이 내포하는 역사/ 성별/ 공연 등의 맥락을 현대미술의 언어로 재해석할 뿐만아니라, 거의 사라질 뻔한 구체적인 여성국극의 역사를 다루고 있는 첫 미술적 연구이자 실천으로서 그 의의를 가질 수 있다.

작품은 대부분 비디오와 퍼포먼스 형식을 통해 구성되며, 다분히 기록적이고 인류학적이며 계보학적인 성격을 가지는 동시에, 그러한 특성을 오히려 의식적으로 거스르는 시각적 전략을 쓴다. 이러한 태도는 '성별'을 다시 말하기 위해, 성별규범을 낱낱이 해체하는 주디스 버틀러 Judith Butler의 방식에 기대고 있는 것이기도 하다. 또는, 이 모든 규범들을 '배우고 달아나는 unlearn' 가야트리 스피박 Gayatri C. Spivak의 태도에서 기인한 것일 수도 있다. 여성국극은 '전통'이라는 하나의 방식과 태도를 해체하고 다시 구성하거나, 배우고 달아나는, 혹은 '이루고 무효화하는 (un)realized', '되기'와 '않기'의 역설을 가로지른다. <여성국극 프로젝트>는 그 역설을 실천에 옮긴 결과이다.

이 자리에서는 2012년에 제작되었다가 2013년에 보다 완성된 형태로 다시 제작된 <(오프)스테이지/마스터클래스>의 사례를 소개하는 것으로 발표를 마친다.

(그림 1)

35
김지혜, 위의 글, pp. 21-22

36
에릭 홉스봄, 『만들어진 전통』, 박지향·장문석 옮김, 휴머니스트, 2004

37
위의 책, p. 21

38
위의 책, pp. 40-41

<청춘의 십자로>, 무성영화 '변사' 그리고 초기 '영화보기'의 현재적 체험

모은영

1934년에 만들어진 무성영화와 '변사'라는 동아시아 지역의 특별한 영화 상영 방식을 어떻게 현재적 체험으로 재현하고자 했는가의 한 사례로 <청춘의 십자로> 변사 공연의 제작과정에 대해 발표하겠다.

무성영화 상영방식의 전통화라는 측면에서 어쩌면 지금부터 하게 될 발표는 앞의 발표들과는 조금은 결이 다른 것이 될 수도 있을 것이다. 이번 발표에서는 관객성의 측면에서 보다 체험적인 부분들, 즉 영화사에서 사라졌던 영화와 영화적 경험이 어떻게 발굴 혹은 재창조되어 지금의 관객들과 만나게 되었으며 과거의 영화에 대한 현재적 체험이 어떻게 진행되었는가에 초점을 맞추도록 하겠다.

그 동안 한국영화를 전통이라는 측면에서 생각할 기회는 그리 많지 않았다. 토론의 여지가 있지만, 한국영화의 역사는 대략 110 여 년 정도로 다른 전통예술에 비해 비교적 짧은 역사를 지니고 있으며 영화는 그 특성상 언제나 동시대성을 지니기 때문이다. 하지만 사실 한국영화 역시 일제 강점기와 전쟁을 겪으며 많은 부분 잊혀지고 사라지는 단절을 겪었다. 이 단절된 시간과 그 시기 존재했을, 지금은 사라진 한국영화에 대한 본격적인 연구가 진행된 것은 비교적 최근에 이르러서이다.

현존하는 가장 오래된 한국영화인 <청춘의 십자로>는 2007년 7월 불현듯 돌아왔다. 해방 이후 단성사를 잠시 운영했던 가족의 일원이 오랫동안 고이 간직해왔던 여러 개의 필름이 든 깡통을 한국영상자료원 KOREAN FILM ARCHIVE으로 가져온 것이다. 원본 상태의 필름이었기 때문에 처음에는 그것이 어떤 영화인지 조차 알 수 없었다. (심지어 낡은 필름 캔 중 하나에는 <아리랑>이라는 글자가 써 있었다. 잘 알려진 것처럼 <아리랑>은 한국영화사에서 반드시 발굴해야 할 과거, 잊혀진 영화사의 대표적인 작품이다. 그 글자는 자체로 아카이브의 모든 직원들을 흥분시키기에 충분했지만 결국 다른 영화로 밝혀졌으며, 안타깝게도 <아리랑>은 여전히 미 발굴된, 찾아야 할 영화로 남아 있다) 이후 원본 상태로 수집된 필름을 일본으로 보내 현상작업을 진행했고, 새롭게 현상, 복원된 영화의 이미지와 한국영상자료원에 아카이빙된 초기 한국영화 스틸을 하나하나 대조하는 과정을 거쳐 마침내 그 영화가 안종화 감독의 1934년 작 <청춘의 십자로>임이 확인되었다. 이렇게 한국영화사에서 또 하나의 잊혀진 영화사, 발굴해야 할 과거가 발굴된 것이다. 이 영화에 대한 정보는 몇 장의 스틸과 안종화 감독이 자신의 저서에서 남긴 몇 줄의 줄거리, 당시 신문기사 몇 개, 후에 새롭게 수집된 당시 전단 등이 전부였다. 또한 현재까지 남아있는 가장 오래된 한국영화이자 무성영화 시대 만들어진 무성영화라는 것이 영화에 대해 알려진 객관적인 정보의 전부였다. 한국영화 연구자들이 진행하게 될 연구와는 별개로 아카이브의 주요 역할 중 하나인 자료의 활용이라는 측면에서 직면한 과제는 이 오래된 영화를 지금의 관객들에게 어떻게 보여줄 것인가 였다. 영화의 줄거리는 고사하고 순서조차 제대로 알 수 없고, 발굴 당시부터 일부 장면이 소실된 상태였으며 심지어 소리조차 없는 무성영화인 이 오래된 낯선 영화를 지금의 관객들은 어떻게 받아들일 것인가. 이러한 고민은 2008년 한국영상자료원이 상암동으로 이전하며 가졌던 개관영화제에서 첫 대중 공개를 목표로 김태용 감독이 합류하게 되면서 보다 구체화되었다. 이에 영화가 제작된 시기인 1930년대 당시 영화가 대중과 만나던 방식을 현재의 시간으로 재현하자는 것으로 의견이 모아졌고, 보다 구체적인 재창조의 고민과 작업이 시작되었다.

한국 무성영화들이 '변사'라는 특별한 화자를 통해 상영되었다는 것은 많은 이들이 알고 있는 사실이다. 그러나 지금, 그것을 실제로 경험했던 사람들은 그리 많지 않다. 우리가 '알고 있다'고 믿는 그것은 어쩌면 진짜로 존재했던 그것과 다른 것일지도 모른다는 이야기다. 실제로 당시의 그것을 경험하지 않은 관객들이 '무성영화'와 '변사'에 대해 갖고 있는 이미지는 오히려 코미디 프로그램 같은 TV쇼, 그 시대를 재현한 시대극 등에 의해 재구성된 모습일지 모른다. <청춘의 십자로>를 변사상영으로 재현하기 위한 공연의 연출을 맡은 김태용 감독을 비롯한 제작진 모두는 각자의 상상 속에 있는 변사의 모습이 정말 당시의 그것일까에 대해 고민했고 연구자의 자문은 물론 초기 극장과 상영방식, 변사의 역할 등에 대한 신문기사, 연구서적 같은 다양한 자료들을 찾기 시작했다. 초기 한국영화사에서 영화가 보여지던 방식은 지금과는 달랐다. 당시에는 지금처럼 120분 정도의 시간 동안 한 편의 영화가 상영되기 보다는 짧은 영화들이 연이어 상영되었는데, 대개 활극-희극-비극의 순서로 세 편 남짓의 단편들이 상영되었다고 한다. 한국에서는 전통적으로 신파, 비극의 인기가 높았기 때문에 가장 마지막에 상영되었고 대개 주임변사가 이를 맡았다. 단편 필름들을 갈아 끼우는 막간에 여배우나 기생이 등장해 창을 부르기도 하고, 마술이나 만담, 차력 같은 쇼들이 진행되었다고 한다. 영화가 끝난 후에는 등장인물들이 모두 등장해 후일담을 노래하는 식의 다양한 쇼도 진행되었다. 증언에 의하면 나운규는 영화의 마지막에 스크린 대용으로 쓰던 옥양목 천을 찢고 스크린 밖으로 튀어 나오는 퍼포먼스를 선보이기도 했다고 한다. 이러한 다양한 시도가 가능했던 것은 당시 관객들에게 영화관람은 일종의 어트렉션쇼의 일종으로 여겨졌기 때문이다. 제작진은 이러한 당시의

특별한 경험을 살리고자 했으며 당시 변사들의 해설을 녹음한 유성기 음반 등 남아있는 자료를 통해 변사의 톤과 목소리를 참고했다.

당시 변사의 역할은 단순히 영화를 해설하는 사람이 아니었다. 영화의 클라이막스 때는 관객들의 반응에 따라 영사 속도를 조정하기도 하고 악단에게 사인을 주면서 템포를 조정하는 등 극의 흐름과 호흡을 조절하는 일종의 디렉터 역할까지 했다고 전해진다. 또한 변사마다 각자가 전문인 장르가 있어서, 때로는 배우보다 그 날의 변사가 누구인가에 따라 관객수가 달라졌다 한다. 당시 가장 인기 있는 변사 중 한 명이었던 서상호의 경우는 일본어와 조선어 모두에 능통했다 하는데, 지금 우리가 알고 있는 것처럼 변사가 영화 상영 내내 해설을 하는 방식은 1920년대 이후에 등장했던 것이고, 처음부터 영화 전체를 해설한 것은 아니라고 한다. 초기에는 영화 시작 전 일본인 변사가 오른쪽으로 등장해 영화에 대한 대략적인 설명을 10분 정도 하고 들어가면 왼쪽에서 조선인 변사가 조선어로 영화 설명을 하는 방식이었다. 서상호는 조선어와 일어가 모두 가능했기 때문에 극장 입장에서도 반가운 변사였다. 특히 그는 이른바 '뽕뽕이 춤'으로도 유명했는데, 영화 사이 사이 자전거 경적을 다리 사이에 끼고 방구를 끼는 것처럼 경적을 울리거나, 하와이언 춤 같은 것들을 추면서 관객의 흥을 돋구었다고 한다. 하지만 변사라는 직업은 1935년 한국영화가 유성시대로 접어들면서 서서히 몰락하기 시작했고 무성시대 최고 스타였던 서상호 역시 자신이 스타로 군림했던 극장의 화장실에서 변사체로 발견되었다고 한다. 이 사건은 어떻게 보면 한 개인의 비극만이 아닌 영화사에서 기술의 변화와 그에 따른 산업의 변화를 단적으로 보여주는 사례일 것이다. 하지만 사실, 변사가 당시 조선영화에서 중요했던 점은 구연, 즉 말하는 행위에서 비롯된 것이라고 볼 수 있다. 조선어로 행해지는 변사의 해설은 일제 강점 당시 조선의 상황에서 민족 정체성을 형성하고 통합하는 중요한 역할을 했다. 나운규의 <아리랑>이 식민 제국에 대항하는 민족 영화로 중요한 의미를 가지게 된 것도 바로 이런 점 때문이다. 유성, 즉 사운드의 도래는 변사의 구연에 따라 장소, 상황에 따라 매번 다르게 상영되었던 무성시대의 영화를 산업화, 규격화하는 것이었다. 이는 무성시대의 대표적인 영화 인력으로서의 변사라는 존재의 쇠락이라는 의미뿐 아니라 이러한 민족적 의미로서의 '말'의 역할이 사라지는 것이기도 했다.

이와 함께 1941년 제작된 <반도의 봄>과 같은 영화들도 주요한 참고자료가 되었다. 한국 최초의 유성영화인 <춘향전>의 제작과정을 재현한 영화로, 무성과 유성이 혼재하던 당시의 상황을 짐작하게 하는 영화의 장면들을 보면서 당시의 극장과 무대를 어떻게 재현할 것인지에 대한 실마리를 가지고 전체 공연과 무대 구성의 아이디어를 발전시켜 나갔다. 특히 참고가 됐던 장면은 여배우가 상영 전, 뒤쪽으로 오케스트라가 위치한 무대 중앙에 서서 노래를 하는 이 장면이다. 참고로 삼은 또 다른 영화는 최무룡 감독의 1966년 작 <나운규 일생>이다. 나운규와 함께 <아리랑>을 만들었던 윤봉춘의 자문을 얻어 만든 이 영화는 나운규가 <아리랑>을 제작할 당시를 충실히 재현한 영화다. 변사가 <아리랑>을 극장에서 해설하는 영화 속 장면을 참고로, 가운데 스크린을 중심으로 오른쪽 변사석과 왼쪽 악단이 위치하는 <청춘의 십자로> 변사공연의 무대구성이 이루어졌고, 조명, 마이크, 부채, 주전자와 물잔 같은 변사의 소품도 갖추어졌다.

앞서 언급한 것처럼 이 영화는 몇 줄의 줄거리 외에는 대본이나 남은 자료가 거의 없었기 때문에 70분에 달하는 영화 속 대사와 줄거리, 이야기들은 모두 새롭게 창작을 해야 했다. 특히 주인공들의 대사 외에 변사의 장면 해설 부분을 쓰며 참고로 삼았던 자료는 1930년대 통속소설, 이른바 '딱지본' 소설로 불렸던 소설들이었다. 대본을 만들어가는 동시에 영화의 내러티브와 어울리는 주제음악 역시 모두 새롭게 작곡되었다. 이와 함께 1930년대 당시 영화 시작 전후는 물론 중간에 다양한 쇼가 있었던 것처럼 공연 시작 전과 후에 들어갈 쇼에 대한 고민도 진행되었다. 처음에는 스크린 양 옆 커튼을 활용해 변사가 스크린 안과 밖을 오가는 것과 같은 착각을 주는 약간의 트릭쇼 같은 것을 시도하기도 했다. 이 부분은 공연이 진행되면서 조금씩 변화했는데 이후로는 여배우가 등장해서 주제가를 부르는 것으로 대치되었고, 이 역시 공연 때마다 무대 상황에 따라 즉흥적으로 변화를 주고 있다. 과거에는 상영 전에 관객몰이를 하는 전통이 있었다. 일본어로 '마찌마와'라고 하는 것인데, 새 영화가 시작되면 배우와 제작진들이 동네를 돌면서 전단을 뿌리거나 극장 앞에서 그 날의 프로그램을 소개하는 식이다. 이런 전통을 응용해서 우스꽝스러운 분장을 한 '바람잡이'들을 두어 관객들에게 사탕을 뿌리거나 전단을 돌리면서 영화에 대한 정보를 주고 시작 전 분위기를 띄우게 했다. 또, 영화가 상영 되는 중간에도 남녀 배우가 직접 무대에 등장하여 각자의 주제가를 부르면서 변사와 대사를 주고 받는 식의 영화와 공연이 결합된 복합적인 구성을 시도했다. 2008년 처음 시작된 이 공연은 지금까지도 상영이 계속 진행되고 있는데, 2012년에는 옛 서울역을 복원한 '문화역 서울 284'에서 공연되기도 했다. <청춘의 십자로> 영화에는 서울역의 전신인 경성역이 중요한 공간 중 하나로 등장한다. 경성역이 현재의 장소였던 1930년대 영화를 2012년 당시 경성역을 복원한 바로 그 공간에서 보여졌다는 점에서 의미가 특별하다고 생각된다. 영화 속 장면과 같은 곳을 공연의 주요 출입문으로 삼고, 공연장 뿐 아니라 관객 대기실 같은 공간들도 30년 같은 분위기를 내고자 했다. 이제 공연 장면 중 일부를 보도록 하겠다.

지금 화면 속에 등장하는 주인공의 여동생을 연기한 이 여배우는 <아리랑>의 여주인공이기도 한 신일선이라는 배우다. 이전까지 많은 연구자들이 문헌상의 이름과 사진으로만 알았던 배우였지만 이 영화와 함께 그녀의 스크린 속 모습을 진짜로 보게 된 것이다. 남자 주인공은 이원용이라고 하는 배우인데, 나운규의 계보를 잇는 남성적인 액션스타로 유명한 배우였다. 유도선수 출신이었던 그는 당시 조선에서 엄청난 인기를 누리던 할리우드 액션 스타 '리처드 탈마지'를 닮은 스타를 발굴하기 위해 제작자들이 무도관을 샅샅이 뒤져 찾아낸 특별한 이력의 소유자였다. 이원용은 액션스타로 전성기를 누리다 슬럼프에 빠졌는데, <청춘의 십자로>는 그의 재기작이기도 했다. 하지만 그 역시 유성영화 시대에 접어들면서 영화사에서 사라지게 되었다.

이 장면(남자 배우가 극 중간에 등장해 노래를 부르다 변사와 대사를 주고받는 장면) 역시 처음부터 이렇게 만들어진 것은 아니었다. 이 부분은 변사와 관객에 따라 상영 마다 텍스트도 다르고 해설도 달라졌던 무성시대의 즉흥성을 생각할 수 있을 것 같다. 처음에는 변사가 혼자서 장면 전체를 해설했다. 하지만 액션이 벌어지는 긴 장면 동안 혼자 해설을 하다 보니 집중력이 떨어지고 오히려 지루해지면서 배우가 등장해 주고받는 식으로 바뀌었던 부분이다. 공연 자체도 2008년부터 지금까지 계속되고 있지만 처음에 비해 많은 부분이 변화했다. 변사의 즉흥성이 계속 개입되면서 대본도 달라지고 공연의 형식도 바뀌고 있다. 지금도 계속 변화하고 있는 공연이다. 일례로 영화 속 악역은 현재는 사채업자로 설정되어 있지만, 2008년에는 특별한 직업이 없는 부유한 건달이었다. 마지막으로, 영화의 시작에 간단한 쇼가 있는 것처럼 영화가 끝난 후에도 두 주인공을 연기하는 남녀 배우들이 다시 무대에 등장해, 일종의 후속담 격인 노래를 부르는 커튼콜 공연으로 구성되어 있다.

영화의 클라이막스에서 변사가 "신사숙녀 여러분, 우리의 영웅, 영복에게 박수 부탁드립니다!"라고 하는 부분이 있다. 실제로 모든 공연마다(해외 공연에서도) 많은 관객들이 이 부분에서 크게 환호한다. 이러한 리액션은 사실 새로 만든 것은 아니다. 당시 자료들을 보면 실제로 변사가 관객들과 대화를 시도하면서 관객의 반응을 이끌어 냈는데, 그런 특별한 체험들을 재현하고자 한 것이다.

<청춘의 십자로> 영화 자체에 대한 이야기를 조금 하자면, 한국영화에는 몸을 버린 여성들은 집으로 복귀할 수 없다는 암묵적인 전통 같은 것이 있다. 1950년대 사회적으로도 큰 반향을 일으켰던 정비석 원작의 <자유부인>의 경우도 바람을 핀 부인은 끝내 집과 가족의 곁으로 돌아오지 못하고 문 밖에서 오열하는 장면으로 끝난다. 그런데 흥미롭게도 1934년 작인 <청춘의 십자로>에서는 여주인공과 여동생은 모두 한 남자에게 몸을 버리지만, 영화는 이들이 주인공 영복과 함께 가족으로 복귀하는 해피엔딩으로 끝을 맺는다. 영화의 제작시기인 1934년이라는 시기 역시 흥미롭다. 1934년이라는 시기는 한국영화의 문법이 무성에서 유성으로 넘어가기 직전으로 이 영화에는 이미 유성시대의 문법이 곳곳에서 보이고 있다. 무성시대라면 배우들이 과장된 연기로 내러티브를 전달했겠지만 여기서는 아주 자연스러운 연기가 이어지고 화면만으로도 줄거리를 파악할 수 있다. 무엇보다 무성시대 이야기를 전달하는 필수인 간자막의 흔적이 없다. 일본에서 유학을 마치고 돌아온 조선 영화인들이 자신들의 기술적 성과를 과시라도 하듯 유려한 카메라 이동 같은 화려한 기술이 돋보이는 영화로, 무성영화 시대 최고조로 달한 한국영화의 기술을 보여주는 동시에 이미 영화기술적인 면에서 일정 정도 유성으로의 전이가 이루어지고 있음을 짐작케 하는 영화이다.

흔히 과거의 시간 혹은 경험을 재현한다고 할 때, 그것이 과연 가능한 것인가라는 의문이 있다. 특히 한국영화사의 경우 이미 많은 부분 단절되거나 훼손되었고, 물리적인 필름 역시 발굴되었다 하더라도 미완의 상태인 경우가 많다. 발굴 혹은 복원이라 하지만 어쩌면 처음부터 완전한 복원은 불가능한 것인지도 모른다. <청춘의 십자로>도 필름의 한 부분이 없어졌고 실제 그것이 어떤 이야기였는지 모르는 것처럼 2014년 발굴된 1958년 작품인 <이국정원>이라는 작품 역시 사정은 비슷하다. 최초의 한-홍 합작영화이자 한국에서 만들어진 최초의 칼라 영화로 알려져 있지만 이미 많은 장면의 칼라가 심하게 훼손된 상태였으며 필름의 수축도도 심해서 어떤 장면은 원래의 색이 무엇인지조차 알 수 없는 상태였다. 무엇보다 이 영화는 사운드 자체가 소실된 채로 발견되었다. 이렇게 불완전한 형태로 찾게 되는 영화들을 어떻게 해야 할지, 그 당시에 보았던 경험을 어떻게 다시 현재화할 것인가의 문제가 여전히 남아 있는 것이다. 1930년대 제작된 <청춘의 십자로>를 당시 주된 상영방식인 변사 해설로 재현하려 했다면, <이국정원>은 '더빙'이라는 방식으로 재해석해 또 다른 공연 형식으로 만들었다. 즉, 1950년대 한국영화의 녹음 방식이 후시 녹음이었음에 착안해, 당시 녹음 현장을 재현한 '복합 라이브 더빙쇼'로 재해석 한 것이다. 배우들이 영화의 장면에 맞춰 상영 시간 내내 라이브로 더빙을 하고 '폴리 아티스트'를 무대에 함께 올려 발자국 소리, 자동차 문 닫는 소리 같은 영화 속 각종 효과음을 실재로 실연하는 식으로 두 번째 현재화 프로젝트를 진행했다.

어떻게 생각하면 '아카이브'의 작업은 어느 정도는 '상상하기'라는 과정이 개입한다고 본다. 1930년대의 연희 방식, 1950년대의 영화 제작 방식을 재현한다고 하지만, 우리가 재현한 그것이 30년대, 50년대의 그것과 정말 동일한 것일까. 중요한 것은 무성영화와 변사, 영화 이전에 존재했던 전통적인 연희방식이 한 공간에서 공존했던 30년대의 영화 상영 방식 자체를 그때의 시점이 아닌 지금 관객의 눈높이에서 재현하고자 했다는 것이다. 변사공연이나 후시녹음 방식처럼 30년대, 50년대 관객들이 그 때 영화를 보며 가졌을 영화적 체험을, 지금의 관객들이 지금의 시선에서 체험하고 경험하게 하려 했다는 것이다. 소실되고 훼손된 과거의 시간과 경험을 현재로 복원한다는 것은 어쩌면 바로 이런 것이 아닐까 한다.

전통의 통제 불가능한 삶: '버저닝', 태국에서의 영화적 장치와 예술적 노동

메이 아다돌 인가완지

냉전 시대, 태국의 변사는 라이브 시네마 퍼포먼스의 한 방식을 구현해 불예측성과 유동성의 매력을 이끌어냈다. 태국어로 낭팍 nang phaak이라고 하며 영어로는 버저닝 영화 versioned cinema라는 생소한 단어로 번역되는 이 장르는 라이브 쇼의 전율과 이면의 세계를 연결시키는 감동을 함께 가져왔다. 셀룰로이드 스트립이 돌아가면, 성우들 혹은 버저니스트 versionist들이 나와 이야기를 들려주고 소음을 만들어내며 그 지역 관람객들을 위해 스크린에 펼쳐진 픽션을 비틀거나 돌리곤 했다. 그와 동시에 그들의 퍼포먼스적 매력은 영화의 정해진 줄거리를 방언으로 내레이션하고 예상치 못한 급전환 같은 것들을 파생시키며 스크린의 시각적 요소와 스크린 밖의 세계 사이의 다중적인 연계를 만들어내는 데에 있었다.

버저닝 영화는 또한 지역 관람객들을 순환과 이동성의 네트워크로 끌어들였다. 아마도 낭팍의 가장 강력한 매력은 각 지역의 관람객들을 동적인 세계와 연결시킨다는 기대일 것이다. 버저닝 영화 상영은 지역 관람객들에게 떠돌이 공연자들, 이동 기술장치, 그리고 머나먼 허구적 세계 등과 가까워질 기회를 제공했다.

이렇게 이제는 잔재에 지나지 않는 태국의 영화 매체에 관심을 복귀시키는 이유는 영화가 인프라 구조의 한 역할을 맡아 상품과 아이디어의 이동을 활성화시키고 특정한 장소의 사람들을 좀 더 넓은 네트워크로 연결시키는 조금 다른, 일반적이지 않은 방식을 제안하기 위함이다. 영화의 유동성은 가장 자주 도시적 공간과 경험 안에서 이론화되곤 하며, 그것은 시장교환의 순환과 채널에 의해 초국가적인 사상과의 관계에서 이루어진다. 태국의 변사라는 모형을 출발점으로 이용하는 것이 흥미로운 점은 전통과 비도시적 장소를 유동성에 대해서 생각해보는 장으로 대체시키는 점에 주목하게 하기 때문이다.

그렇다면 다음의 질문들을 제시할 수도 있다. 어떻게 전통과 비도시적 장소가 역사적으로 특정한 상황의 한 부분으로서 영화적 장치를 구성할 수 있었는가? 이런 맥락에서 나는 '장치'라는 영화 이론 단어를 떠올린다. 이 장치는 영화 상영이 이루어지게 하며 관객의 집단주의를 이끌어내는 기술, 공간, 그리고 사회적 실행의 배치가 상품의 순환을 활성화하는 인프라 구조의 한 역할로서 다른 스케일을 가진 네트워크와 연결시키고, 곧 집단적 실천을 이끌어내는 것이다.

이것이 이제는 마치 덥수룩한 개의 콜라주와 같은 낭팍, 혹은 태국의 변사가 그들의 예술을 도제하고 그와 함께 여행했는지를 뒷받침하는 이론적 추측이다.

1970년 수완라마 영화관 Suwanrama Cinema이 메콩 강 둑 위의 치앙 칸 Chiang Khan이라는 작은 마을에 문을 열었다. 반공의 태국이 경계 지은 적색 구역 the red zone 안에서 첫 선을 보이며, 라오스와 강 하나를 사이에 두고 있는 태국의 북동쪽 가장 먼 곳에 위치한 이 작은 지역 영화관은 냉전이 라오스 민족이 살고 있던 땅을 적으로 규정하며 분단시키는 시대를 버텨내며 융성했다. 수완라마는 태국과 라오스의 공식적인 국경 폐쇄에도 불구하고 번영했으나, 홈비디오의 보급으로 인해 쇠퇴하였다. 90년대 초 목재 외관의 이 영화관의 객석은 두 개의 배드민턴 장으로 변모하였다. 이 시대에 치앙 칸의 중심가에 늘어섰던 2층짜리 목재 건물들이 국내 청년들의 복고풍-시크적 여행지로 대체되면서 영화관 로비였던 곳은 바리스타가 있는 최신 유행의 커피숍으로 바뀌었다. 이 해에 수완라마는 태국의 청소년 로맨틱 코미디물을 촬영하며 태국 내에서 큰 화제가 되었다.

1976년 태국의 반공주의가 가장 과열되었던 때, 수완라마는 정치적으로 반대편에 위치한 곳의 영화관객들까지도 계속해서 반기며 맞았다. 오늘날의 커피숍에서 찍힌 사진 (그림 2) 은 그 당시 흥행하며 하루에 다섯 번씩 상영했던 태국 액션 영화인 <춤패 Choomphae>를 보기 위해 다른 쪽 주민들이 배로 메콩 강을 건너 왔다고 자랑스럽게 설명하고 있다.

이 당시에 수완라마가 냉전으로 구획되고 분단된 공간의 변두리에서 끈질기게 지속되던 가족적이며 선대적인 연대라는 전(前)국가적 개념에 의한 동네 영화관으로서 구현한 네트워크는 어떤 종류인가? 버저닝 영화로 주민들로 하여금 적진을 넘어오게 했던 것은, 영화로서 이데올로기적 전쟁에 대한 상대적 자발성과 함께 자유 무역의 네트워크를 순환시키는 한 역할을 맡았던 것일까? 아니면 현지적인 것을 구현한 것일까?

냉전 시대에는, 수완라마의 과거로부터 알 수 있듯, 셀룰로이드 물레들이 초국가적인 것과 지역적인 것을 동시에 가로놓으며 회로와 채널을 따라 떠돌았다. 그것들과 함께 낭팍, 즉 태국 방언을 사용하는 변사는 예술적 실행과 유동성의 방식이 개념적 2행 연구 conceptual couplet에 있어 한 쪽으로 분류하는 일이 똑같은 정도로 어려웠다. 그들의 예술적 실행과 정체성은 전통적이며 동시에 모던했거나, 혹은 어느 쪽도 아니었다.

남자와 여자 버저니스트들이 단 하루 혹은 며칠에 걸친 특별한 순회 버저닝 공연을 위해 작은 마을이나 먼 오지 혹은 섬에 도착하곤 했다. 그들은 화려한 이방인들로서 성우, 영화 에이전트나 회계원, 그리고 영사 기사 소년 등으로 구성된 작은 순회 공연단이었다. (그림 3) 그들의 짐 안에는 16mm 영사기, 전축과 다른 음향 효과 장비, 그리고 때때로 천 스크린도 들어있었다. 그들이 도착하면 인력거꾼들은 사람들을 이곳에서 저곳으로 실어 날랐고 어떤 때는 기차역 앞에서 인력거꾼들이 줄지어 손님을 기다리기도 했다. 한 여성 버저니스트를 마을 아이들이 졸졸 따라다니기도 했다. 어떤 남성 버저니스트는 가는 마을마다 여자를 홀리던 음탕하고 짓궂은 이야기를 회고록으로 엮기도 했다.

태국의 변사는 모던한 아우라를 풍기며 떠도는 방랑자들이었다. 그런데 그들은 자신의 예술적 계보를 전통이라는 표식 아래 설정하고 표현했다. 50년대 후반부터 70년대 초반까지 활동한 "3세대와 4세대" 변사들의 흥미로운 점은 그들의 독학 방식이었다.

'2세대' 변사들 혹은 낭팍은 시암과 태국에서 최초의 스승으로 추앙 받는 공연가인 티드 키유 Thid Khiew에게 견습을 받았다. (그림 4) 30년대와 40년대에 버저닝 공연단은 전근대적 극장의 전통 안에서 조성되었다. 이는 이 최초의 스승에 의해 이끌어졌고 티드 키유에게 직접 지도를 받으며 숙식을 해결하기 위해 잔심부름을 하는 아이들도 있었다.

그와 상반되게 3세대와 4세대 버저니스트들은 공연을 어떻게 배웠느냐고 질문을 받았을 때 한 가지 특정한 대답을 하곤 했다. "Ah.. khru phak lak jam," 말 그대로 번역하면 "선생님이 쉴 때 좀도둑질하듯 배웠다" 같은 말이었다. 즉 스스로 이 사람 저 사람 것을 조금씩 섞어서 뒤범벅 하듯 배웠다는 것이다.

50년대와 60년대 후반에 들어서는 떠오르는 버저니스트들을 조직하고 훈련시키는 공연단의 구조가 해체되었다. 청년들에게는 견습을 받을 달인적 스승이 없었다. 그들은 영화나 순회 공연쇼를 보고 스타 낭팍의 스타일과 페르소나를 따라하며 배웠다. 그들은 영화 버저닝쇼를 매뉴얼과 같은 것으로 취급했다. (이것은 전 세대 스승들의 기술을 자신들의 몸에 전달시키는 한 통로였다.) 영화는 재생산성과 고유성의 조합, 전파적 능력, 익명의 관객들을 따라하도록 유도하는 경향 등을 통해 마술적으로 예술적 기교를 쏟아내며 동시에 스승의 집에서의 직접적인 도제로부터 멀어지게 했다.

우리가 이 예술적이며 인식론적인 계보학을 어떻게 불러야 할까? 버저닝은 전통인가 근대 예술인가? 버저닝 영화가 인프라 구조로서 특정한 형태의 유동성을 기관화함에 있어서 버저닝 공연단이 어떻게 유랑했는지 질문을 하게 된다. 어떤 교통수단 네트워크와 운송수단이 영화적 장치의 한 부분이 되었는지 등에 대해서다.

강, 운하, 바다와 같은 수로는 육로로 닿을 수 없는 목적지로 버저니스트들과 그들의 기술적 도구들을 운반했다. 새로 지은 고속도로나 기초적인 흙 길이 있는 곳에는 자동차와 함께 16mm 필름과 영사기가 버저닝 영화의 물질적인 구성을 이루었다. 여기서 중요한 것은 버저닝 영화의 순환 네트워크가 냉전 시대의 한 부분이었던 인프라 구조적 고속도로 건설의 변두리에서—그리고 의도치 않은 결과로서—출현했다는 것이다.

이 시기의 버저닝 영화의 성장은 경량의 16mm 도구들에 대한 접근성에서 부분적으로 덕을 보았다. 일부는 미군부대의 군인들을 위한 여가적 장비로 태국에 도달한 것들이었다. 여전히 더 놀라운 것은 이 당시 버저닝 영화의 영역 확장으로 인해 고속도로 건설, 특히 수도 그리고 인도차이나와 국경을 이루는 북동 지역을 이으며 군부대를 감시하의 지역으로 운송하는 고속도로의 건설이 가려졌다는 것이다.

1970년대 중반까지 이것은 야외 순회 공연의 전형적 장치였을 것이다. (그림 5) 가벼운 16mm 영사기는 음향장비와 함께 자동차 안에 들어갔다. 버저니스트는 앉거나 차 옆에 서서 공연했다. 확성기가 목소리를 증폭시켰다. 가끔 일시적으로 스크린이 멈추거나 할 때 바로 거기서 버저니스트와 영사 기사와 공연을 기다리는 열혈 관객들의 숨가쁜 일들이 벌어졌다. 프레임은 보통 지역특산물로 얻은 대나무와 공연단이 가지고 온 흰 천으로 된 스크린으로 만들어졌다.

버저닝 쇼가 작은 지역 마을의 야외에서 이루어졌던 것에는 기본적으로 네 가지 맥락을 가졌다. 1) 지역주민이나 단체가 진행하는 불교-애니미즘적 종교 축제행사. 이것은 불교 수도자의 첫 입문을 축하하거나, 장례식의 연희 의식이나, 지역적/선조적인 정신에 봉헌하는 목적으로서의 공연이었다. 2) 어떤 순회공연자가 버려진 필름 따위를 들

고 와서 여윳돈을 벌기 위한 단순한 구조의 공연을 할 때. 우리는 이런 공연자들을 버려진 필름과 함께 방랑하기 위해서 흔치 않은 무역 루트를 발견하거나 전통적인 루트를 반복하는 잡상인으로 취급할 수 있다. 3) 버저닝 쇼가 기업의 지원을 받는 시장 네트워크의 하나로서 소비 상품을 파는 역할을 하는 것. 이것은 낭카이야 nang khai yaa 혹은 약장수 영화 라고 불렸고 제약회사의 지원에 따른 공연단의 가시성과 전파를 통해 알려졌다. 4) 마지막으로, 미국 공보원의 선전 공연들이 있었다.

신문과 라디오 광고의 자리에, 형형색색으로 다채롭게 꾸며진 광고차가 지역 인근을 천천히 돌며 갈수록 강력해지는 확성기를 통해 다가올 버저닝 영화 공연을 발표했다

1960년대 즈음에 북동의 우돈 타니 Udon Thani 지방에서 찍힌 흑백사진에서 흥미로운 점은 의식의 시간이 움직임을 이동시키는 방식에 대한 이미지를 제시한다는 것이다. (그림 6) 광고차는 행렬을 이루어 지역 인근을 꿈틀거리듯 돌아다녔다. 행렬은 줄지은 사람들, 기계들, 악기 그리고 도구 등을 포함했고 이는 불교-애니미즘적 의식이 순환적이며 존재론적인 의식 시간의 달력으로 설정한 것들이었다.

1970년대에 전세계적 블록버스터였던 힌두 영화 쇼레이 Sholay를 광고한 광고차의 컬러 사진은 피야난 니파난 Piyanan Niphanan의 주요한 기고에서 발췌된 것이다. 그녀는 태국 남부의 왈라이룩 Walailuk 대학의 대학원 논문에서 20세기 파타니 Pattani의 최남단 쪽 말레이-이슬람 다수의 영화 관람 문화를 되짚었다. (그림 7) 이 경우에는 에이드 Eid 행사가 영화를 보러 가는 구실을 제공했다. 이런 점에서 영화 관람은 종교적 시간에 통합되었다.

앞에서 버저니스트의 머나먼 여정들을 활성화시킨 고속도로의 건설에 대해서 이야기했다. 이 맥락에서 흥미로운 점은 그 여정의 경험을 개성화한 것이다. 길은 낯선 땅으로 들어가고 기이한 존재를 마주치게 하는 미지의 통로가 되었다. 고속도로는 그저 고속으로 달리기 위해 포장된 길이 아니라 이 곳에서 저 곳으로 가는 세속적 시간을 줄여주었다. 버저니스트들의 눈에 띄게 일관적인 회상적 비유는 영화광 히치하이커 유령—살아있는 인간의 형태로서 함께 공연을 위해 버저닝 공연단의 차를 얻어 타는—을 마주치는 이야기들이 중심에 있었다. 또한 버저니스트들은 마술처럼 나타난 유령들이 동떨어진 곳에서 자동차가 고장났을 때 나타나 마을 사람의 모습을 한 신비로운 존재가 자동차를 점프 스타트 시켜주고 공연단이 다음 마을에서의 공연을 놓치지 않도록 도와 준 일 등을 기억해내기도 했다.

이런 면에서 버저닝은 세속적인 것을 영적인 것과, 기술적인 것을 마술적인 것과 접목시키는 영화적 장치의 한 부분을 형성했다. 전통은 의식 시간의 달력의 형식으로서의, 또한 인간의 감각적 인지와 영혼의 존재 사이의 차이를 생략한 관객성의 형식으로서 유동성, 해프닝, 그리고 모험적 만남 등을 활성화시키는 일시적인 구조를 생성했다. 기반 구조가 버전드 시네마의 머나먼 곳으로의 이동을 활성화 시키면서, 세속적인 감각과 마술적인 감각, 지역과 세계, 그리고 인간과 영혼 또한 연결시켰다.

영화와 영적/종교적인 것의 관계는 때때로 사회적이고 이데올로기적인 금기의 실현으로서 혹은 불안을 사육하는 것으로 규정되곤 했다. 냉전 시기 태국 버저닝 영화의 예시는 그 관계를 다른 개념적 맥락에 가져다 놓는다. 이것은 낯선 기술—제약 없는 가능성과 변화 혹은 파괴하는 힘으로 채워진 기술적 대상—이 희망적인 것을 최대화하는 물질적 실현의 한 부분이 되는 것에 대한 이야기이다. (그림 8)

이 사진은 1970년에 수완라마가 문을 열던 때 찍힌 것이다. 불교 수도승이 탁월하게 모던한 의식을 통해 새로 개장한 영화관에서 필름 영사기를 축복하는 장면을 포착했다. 이 상상력 넘치게 발명된 의식은 마술의 물질적 결과를 최대화하는 실행의 레퍼토리 중 한 부분이었다. 그것은 태국의 위대한 영화 관람 시대에 도래했고, 전통적으로 보이는 마술과 의식의 레퍼토리가 자유분방한 방식으로 유동성을 얻어 잠재력을 높이고 낯선 기술의 힘을 통해 금전적 혹은 다른 이익을 보존하게 되는 역사적인 맥락 안에서 이루어졌다.

세션 2

2014.9.27

초월적 재난 앞에서 물러나는 전통

자랄 투픽

1945년 8월 6일과 9일 히로시마와 나가사키에 차례로 이뤄진 원자탄 폭격이, 직접적 사망자 수, 박물관, 도서관, 사원을 비롯한 건물들과 온갖 물리적 기록물에 대한 명백한 파괴뿐 아니라 장기적으로는 방사능에 영향받은 몸 속 "깊은 곳" 세포에 일어나는 희미한 물리적 영향 그리고 사후에 발현할지 모르는 잠재적 외상 효과를 넘어서는 초월적 재난이라면, 여기에 더해 문학적인, 철학적인, 사려 깊은 텍스트뿐 아니라 물리적으로는 여전히 사본이 존재하는 특정한 영화, 영상, 음악 작업과 물리적으로는 파괴되지 않은 회화 작품과 건물들, 영적인 지침, 특정 장소가 지닌 성스러움/특별함 또한 재난 앞에서 형체 없이 물러섰을 것이다. 다시 말해, 어떠한 재난이 (거기서 비롯한 형체 없는 물러남에 대한 감수성으로 규정되는 공동체에 있어) 초월적인 것인지 아닌지는 희생자 숫자, 심리적 외상, 물질적 손해 정도가 아니라 그러한 재난의 여파에서 전통이 물러나는 것을 마주하는지 여부에 따라 확인할 수 있다.[1] (그림 9)

초월적 재난에 관해 그런 재난에 무감각한 이들은 목숨을 구한 셈이라 여기는 것의 상당 부분이 실은 부수적 피해에 속한다. 초월적 재난 앞에서 전통이 여전히 꿋꿋이 지속한다고 보는 영화감독이나 사상가, 작가, 영상 제작자, 음악가는 심지어 그런 대참사에서 "살아남은" 것 가운데 일부를 저 자신이 되살려야 한다는 인상을 느껴본 적이 없다. "너무나 많은 것이 파괴되었는데 나는 어떻게 살아남았고 왜 이 건물은 멀쩡하게 남아있단 말인가?" 라고, 다행히 물리적으로 파괴되지는 않은 여러 책과 작품뿐 아니라 질문의 대상이 된 건물이 초월적 재난으로 형체 없이 물러나지 않았는지를 의심치 않고 질문할 수 있는 이는 위선적이고 hypocritical, 바꿔 말하면 hypo-critical 덜-비판적이며, 여전히 초월적 재난이라는 결정적 사건의 한쪽에만 머무른다.

나는 전통을 물리적으로 보존하기 위해 최선을 다해야만 한다. 초월적 재난으로부터 물리적으로 지켜낼 것들이 여전히 되살려져야 한다는 것을 알면서도 그러하다 – 분과로서의 역사가 지닌 한계점 가운데 하나는 바로 기록문서가 물질적으로 지속한다는 점이 이것을 되살려야 한다는 점을 깨닫지 못하게 만드는 것이다. 아주 드물게는, 한 편의 영화가 책 한 권을 특정한 매개 변수를 지닌 매체로 옮기고/옮기거나 또 다른 역사적 시기로 옮기며 따라서 또 다른 시간성으로 옮겨내고자 하는 것이 아니라 그것을 되살려내려 한다고 느낀다 – 되살려낸 뒤에도, 여전히 그것을 새로운 맥락으로 차용할 필요를 느끼는 어떤 영화감독의 판단에 달려있을지 모른다. 이와 마찬가지로, 영화에 있어 리메이크를 월전을 다른 시기로 차용하는 것, 혹은 영화감독이나 영상 제작자가 어쩌다보니 (자신과 같은 일을 하는) 자신과 맞지 않는 시간대의 협력자에게 주의를 기울이는데 실패하는 것으로만 볼 수는 없다.[2] 베르너 헤어초크가 프리드리히 빌헬름 무르나우의 <노스페라투(1922)>를 리메이크한 영화는 무성영화에 소리와 색을 입힌 것이라기보다 나치 시기라는 초월적 재난에 뒤이은 물러남으로부터 이를 되살리고자 하는 시도로 볼 수도 있다. 이런 경우, 리메이크가 성공적인 영화였는지 살펴보는 방법이 두 가지 있다. 헤어초크의 영화는 무르나우의 <노스페라투>에 개의치 않는 영화로서 성공을 거두었는가? 그렇지 않다면, 그럼에도 불구하고 되살려내는 영화로서 성공했는가? 무르나우의 영화 가운데 현존하는 아홉 편 중 하나인 <노스페라투>는 상영 금지를 두 번 당했다. 1925년에는 브람 스토커의 <드라큘라>에 대한 저작권을 위반했다는 이유로 법원이 상영 철회 명령을 내렸고, 1928년 즈음 다시 유통되기 시작했다. 나치 시기라는 초월적 재난을 넘겼고 여전히 유통되고 있음에도, 이 영화는 이어진 세대의 영화감독들로부터 물러나 있었다 (헤어초크: "우리는 영화 안에서 그 시절로 돌아가는 가느다란 다리를 지으려고 하는 중입니다."[3]) 헤어초크의 <노스페라투(1979)>는 언데드에 관한 잔존하는 어떤 영화를 되살리려는, 뱀파이어가 앞에 서있음에도 비쳐지지 않는 거울로 확실해지는 것처럼 그곳에 있으면서도 없는 것에 관한 뱀파이어 영화, 그러나 나치 시기라는 초월적 재난 탓에 이후 이어진 세대에서 그 자체로 그곳에 있으면서도 없는 뱀파이어 영화이다. 지가 베르토프의 표현을 빌자면 "영화를 낳는 영화"를 만들어내며 많은 감독에게 영향을 미친 고다르와 헤어초크는 *영화를 되살려내는 영화*를 만들어내기도 했다. 할 하틀리는, 당시 초월적 재난에 관해서는 아무 것도 몰랐던 그가, 자신의 초기 영화에서 고다르를 모방할 수 있었는데, 정작 고다르 자신은 제 영화 <리어왕>에서 암시된 것과 같은 초월적 재난(들)의 결과로 (부활에 관한 고다르의 1990년작 영화 <뉴 웨이브>의 제목이 암시하듯 자신의 '뉴 웨이브' 영화를 포함해) 자신의 예전 작품에 더는 접근할 수 없는 어떤 사람이 할 만한 방식으로 자신의 영화 일부를 만들었다. 초월적 재난이 있었는지 없었는지를 감지하는 가장 확실한 방법은 바로 가장 직관적이고 민감한 영화감독과 작가와 사상가들, 영화감독이나 작가나 사상가들이 다른 대부분의 이들, 또한 영화감독과 작가와 사상가들, 영화감독이나 작가나 사상가들 역시, 예를 들면 한 개인이나 교사로서, 요컨대 인간적인, 너무나 인간적인 채 남아있는 한 잔존하고 이용 가능하다고 느끼는 것을 되살려야 겠다고 감지하기 시작하는 때를 살피는 것이다.

1
그 어떤 책과 회화 작품, 건물도 재난 앞에 물러서지 않는다는 것은 그 재난이 초월적 재난일 수 밖에 없음을 의미하는 것일까? 재난 앞에 물러난 것이 없다는 것은 그 재난이 초월적이기 때문이라기보다 한 문화가 저 스스로 "전통"이라고 주장하는 것에 관해 얼마나 떠벌이든지 간에 사실은 전통이 없다는 것 아닐까? 바로 그렇다!

2
내가 구스 반 산트와 펄쳤던 때맞지 않은 협업 경험은 그다지 행복하지 않았다. 그가 내 의견에 주의를 기울였더라면 히치콕의 <사이코(1960)>를 리메이크 하려 들지는 않았을텐데. 그랬다면 영화의 모든 프레임을 히치콕이 했던 것처럼 다시 만들려고 하기보다 알렉산드르 소쿠로프식으로 만들어서 이런 영화를 만들어냈을 것이다. (1640~50년 경 렘브란트의 제자들이라는 이름으로 <약혼>이라는 작품이 만들어졌듯이) 소쿠로프의 제자들이 감독한 영화 <사이코>라고. 그랬다면 소쿠로프가 쇼트 하나로 촬영한 96분 길이의 영화이자 표제적인 영화작업으로 보이는 <러시아 방주(2002)>를 찍었을 때 이처럼 표제적인 영화가 더 적절해 보였을 것이다. 구스 반 산트가 리메이크판 <사이코(1998)>에 관해 나의 제안을 경청하기 않았기 때문에, 나는 실패해버린 때맞지 않은 협업대신 <어머니와 아들; 혹은, 욕망의 모호한 대상 (웨상적 동시 상영)>(2006, 41분)이라는 영상을 만들었다.

3
나이젤 앤드류스, "Dracula in Delft," American Film 4, no. 1 (1978): 33.

4
"1986년 체르노빌 원자력 발전소 사고는 핵발전 산업 역사상 가장 심각한 사건이었고, 벨라루스, 우크라이나, 러시아 연합 영토의 광범위한 지역에 엄청난 양의 방사능물질을 배출했다"
(출처: http://www.iaea.org/Publications/Booklets/Chernobyl/chernobyl.pdf , http://www.who.int/ionizing_radiation/chernobyl/who_chernobyl_report_2006.pdf).
고다르의 리어왕에서 체르노빌 원전 사고에 관한 영화, 더 폭 넓게는 예술이 상실된 것은 역사적인 물질적 상흔을 허구로 과장한다는 관점보다 초월적 재난 앞에서 벌어진 비물질적인 물러섬으로 보아야 하겠다.

5
요컨대 타르코프스키의 <희생>에 등장하는 알렉산더의 집은 어떠한가?!

6
"전통이란 시간의 '시험'을 물질적으로, 표면적으로 견뎌낸 것만이 아니다. 전통은 '정전 만들어내기'라는 다소 인위적인 과정에도 불구하고 평소에는 막연한 존재로 남아있다. 이는 초월적 재난에 의해 정확하고 구체적인 존재가 된다. 전통이란 초월적 재난에 함께 맞서 물질적으로 살아남은 것이며, 초월적 재난에 의해 비물질적으로 물러나고, 그런 뒤 운 좋게도 미술가, 작가, 사상가들에 의해 되살려진 것을 일컫는다. 전통의 일부라고 여겨지는 많은 작업은 초월적 재난 앞에서 전통의 일부가 아닌 것으로서 활용 가능하다는 것을 통해 드러난다. 이와 반대로, '전통'을 가차없이 공격한 여러 모더니즘 작업들은 마지못해 서서히 정전이 되기 전에 그런 전통의 일부가 되는 데서 물러났던 것을 통해 드러났다."

소재를 울궈먹지 않는 재난영화는 종종 미술작품, 문학서적과 영화 혹은 미술품이나 문학작품이나 영화를 되살려내는 것을 포함한다 …고다르에게 다음 해 칸느 영화제에 출품할 수 있도록 셰익스피어의《리어왕》을 영화로 옮기도록 의뢰한 이들인 메나헴 골란과 요람 글로부스와는 별 관계없이, 작품은 이미 명백히 이용할 수 있는 상태로 있었다. 각본을 쓴 노만 메일러에게, "《리어왕》을 작품으로 하는 유일한 방법은 마피아 영화로 만드는 것"이라고 했고 고다르의 <리어왕(1987)> 초반부에 <리어왕> 영화 각본을 마무리하는 모습을 볼 수 있는 그에게도 작품은 마찬가지로 이미 활용할 수 있는 상태로 있었다. 감독인 고다르에게도 마찬가지였는데, 그는 당시 각본뿐 아니라 돈 리어로 역을 맡기로 계약한 노만 메일러에게 이렇게 말했다고 한다. "케이트(노만 메일러의 딸)가 당신 방에 들어가 당신이 대본을 끝내는 소리를 듣곤 키스를 하지 – 당신의 희곡 말고, 바로 그 희곡 말이야." 하지만 영화에서, 우리는 이 장면에서 "No Thing" 이라는 자막과 함께 보이스오버를 듣게 된다: "그리고 나서, 갑자기, 체르노빌의 시대가 되었고,[4] 모든 것이 사라졌다, 모든 것이, 그리고는, 얼마 뒤, 모든 것이 돌아왔다, 전기가, 집들이,[5] 자동차가 – 문화와 나를 제외한 모든 것이 말이다." 영화의 주인공은 "문화가 기준이고, 예술은 예외"라는 고다르의 시각을 반영해 뒤에 가서는 자기가 한 말을 바꾼다. "이 점을 분명히 해두었는지 모르겠지만, 이건 체르노빌 이후의 일이야. 우리는 영화 그리고 더 넓게는 예술이 상실되어버린, 존재하지 않는, 어떻게든 재발명되어야만 하는 시대에 있어." "모든 것"이 돌아오고 난 뒤에도 여전히 상실되고, 취소되고, 더는 가능치 않은 것에 무엇을 포함할 수 있을까? 로베르 브레송의 영화 (예를 들어 <소매치기(1959)>, <당나귀 발타자르(1966)>, <호수의 랜슬롯(1974)>, <돈 (1983)>), 칼 테오도르 드레이어 (<잔다르크의 수난(1928)>, <뱀파이어(1932)>, <오데트 [<말씀>이라는 제목으로도 불림](1955)>), 피에르 파올로 파솔리니 (<테오레마(1968)>, <아라비안 나이트(1974)>), 프리츠 랑 (<M(1931)>, <마부제 박사의 유언(1933)>), 고다르의 영화 리어왕에서 에드가를 연기하는 레오 카락스 (<나쁜 피 (1986)>), 영화 속에서 해변가에 놓인 채 등장하는 버지니아 울프의 책《파도(1931)》, 반 고흐의 까마귀가 나는 <밀밭 (1890)>, 지오토의 <죽은 그리스도를 애도함 (1305년경)>, 셰익스피어의 희곡들, 고다르가 영화로 옮기도록 되어있던 리어왕을 포함해서 말이다! 프랑소와 트뤼포의 영화는 어떤가? <이웃집 여인(1981)>은 뺄 수도 있겠지만, 그의 영화는 초월적 재난을 지나 계속해서 가능한 상태로 남아있다. 고다르의 영화에서 윌리엄 셰익스피어 5세를 맡은 미국 연극 연출가 피터 셀라스의 작업이, 그 자신이 1980년 연출한 <리어왕>과 1983년과 1984년 보스톤 셰익스피어 컴퍼니 감독을 맡으며 연출한 셰익스피어 희곡들과 함께, 고다르가 언급한 초월적 재난에 의해 물러난 것에 속하는가? 아니다. 1987년 이전에 출간된 노만 메일러의 책들이, 고다르의 <리어왕>을 위한 자신의 각본과 더불어, 고다르가 선포한 초월적 재난을 지나 물러났는가? 노만 메일러의 각본은 물러난 것처럼 보이지 않으며, 따라서 우리는 셰익스피어의 희곡 그 자체가 물러나면서 셰익스피어 5세에게 되살려낼 노력을 요구하는, 그러나 희곡의 여러 대사는 메일러가 원작에서 차용한 각본을 통해 돈 리어로(늙어가는 조직 폭력배)와 그의 딸 코델리아가 쓸 수 있는, 그래서 되살려진 희곡에 등장하는 기브-앤-테이크 상황에 처하게 된다. "그 노인네 딸 덕분에 내가 [윌리엄 셰익스피어 5세] 대사 몇 줄을 차지했지." 초월적 재난 앞에서 물러난 전통을 생각할 때, 예술가 혹은 작가의 과업은 무엇이겠는가? "나의 과업: 상실된 것을 다시 포착하는 것, 내 유명한 선조의 작업으로부터 시작해서… 오, 그건 그렇고, 내 이름은 셰익스피어 5세라네." 영화의 주인공에 따르면, 그는 고다르가 연기하는, 자신과 "평행선을 그리는" 연구를 한다는 플러기 교수에게 도움을 받았다. 찢어진 꽃잎을 죽은 꽃에 되돌린다는 그래서 소생한다는 고다르의 <리어왕> 이미지는 장 콕토가 <오르페우스의 유언(1960)>에서 잘게 조각난 꽃을 소생시키는 것을 끌어온 것인가? 이것은 그 꽃을 되살리는 것인가? 언데드에 관한 장 콕토의 영화에 등장하는 꽃의 부활에 관한 이미지를 되살리는 것인가? 고다르의 <리어왕> 이미지는 후자에 해당한다.

이 영화는 초월적 재난과 관련한 영화감독과 예술가와 사상가와 작가와 영상제작자, 혹은 영화감독이나 예술가, 사상가, 작가 또는 영상 제작자의 세 과업을 다룬다. 1) 전통의 물러남을 드러내는 것, 따라서 초월적 재난이 일어났음을 밝히는 것. 리어왕이 말하길, "나는 사람이 언제 죽고 언제 사는지를 아노라" (윌리엄 셰익스피어,《리어왕》5막 3장). 초월적 재난을 지나칠 때, 어떤 것을 언제 쓸 수 있는지, 어떤 것이 언제 물러나버렸기 때문에 더는 쓸 수 없는지 안다는 것은 중요하다. 표면적으로 영화의 제작자와 각본가 노만 메일러가 사용할 수 있는 그 희곡은 초월적 재난을 마주한 공동체에겐 더 이상 가능치 않다. 2) 초월적 재난으로 인해 물러난 것을 되살리기. 이는 영화의 주인공인 윌리엄 셰익스피어의 후손의 과업이다. 그는 덴마크에 있는 동안《햄릿》의 "죽느냐 사느냐"를 재발견하며,《리어왕》작품 전체는 아니지만 대사의 99%를 재발견해낸다. 그런 것이다. 초월적 재난을 지나칠 때, "그 이미지는 부활의 시간에 나타날 것이다" (플러기 교수가 성 바오로의 것으로 출처를 돌리는 말이다).[6] 3) 어떤 불길한 시기에는 초월적 재난이 갖가지 실험실과 정부나 비정부 기관의 비밀 작전, 혹은 실험실이나 정부 혹은 비정부 기관의 비밀 작전 등에서 이

뤄지는 과학 실험으로 준비 중인 것으로 그리는 영화의 타이밍을 통해 초월적 재난을 징후적으로 암시하는 것이 과업이기도 하다. 이렇게 함으로써 동시대인 가운데 소수가 임박한 초월적 재난의 발생을 막고자 일으키는 일으키는 사려깊은 개입을 위해 걱정 가득한 은연 중의 호소로 기능하는 것이다.

이미-초월적인-재난이라는 전통을 되살리고자 시도하는 사상가나 작가, 영상 제작자, 영화감독, 예술가, 종교인은 그처럼 엄청난 과업을 자신이 이루지 못했다고 느끼기도 한다. 그런 이들은 어떤 물러남이 있었는지를 판단할 최고의 심판관일지 모르나, 되살려내기가 성공했는지 아닌지를 잘 판단하지는 못하는 것으로 드러난다. 초월적 재난 앞에서 물러나는 전통에 둔감한 이들이 종종 이것에 민감한 이들에 관해 최종 판단을 내리는 것은 바로 이 때문이다. 민감한 이들이 전통을 되살려내지 못했음을 인정한 뒤, 그렇지 않은 이들은 전통이 활용할 수 있는 상태로 존재한다고 마땅히 지적할 수 있기 때문이다 – 되살려내기란 때로 고생스럽기만 한 과업인 것이다. 일부 사상가와 작가, 예술가, 감독의 자만심은 초월적 재난 앞에서 물러난 것을 되살리고자 하는 시도가 아니라 자신이야말로 그런 시도의 성공과 실패를 가장 잘 판단할 것이라 여기는 데서 드러난다 (내가 초월적 재난 앞에서 물러난 것을 어느 정도 되살리고자 했다가 실패했다고 여기게 되었다면, 나는 거기에 앞선 말들을 납득하기 어렵다거나 내게는 해당하지 않는다고 느낄 것이다!). 고다르는 《까이에 뒤 시네마》 1982년 5월호에서 <열정>의 주인공인 영화 감독 예르지의 캐릭터를 구축하며 스스로 살짝 위선적이라고 느꼈음을 고백하는데, 주인공 입장에서는 살아있는 그림 tableaux vivants 촬영을 위한 적절한 조명을 얻지 못했다고 느꼈지만 고다르는 촬영을 하면서 조명이 적절하다고 생각한 탓에 촬영을 제대로 진행할 수 없었다는 것이다. 이런 이중잣대의 존재에 관해 위선을 기준으로 바라보기 보다는 예르지의 경우에서처럼 되살려내기의 성공이나 실패를 가장 잘 판단할 수 있는 이는 그것을 진행하는 이가 아니며, 이 때문에 그것이 다른 이들에게는 성공을 거두었을 때도 여전히 자신은 실패했다고 느끼게 된다는 온당치 않음에 그 이유를 돌려야 하겠다. 영화 <열정>에서 서로 다른 역사적 시기를 배경으로 하는 살아있는 그림이 똑같은 카메라워크를 통해 공존하는 것은 성경에 나오는 죽은 자들의 부활에서 기대할 만큼 포스트모던한 현상은 아니다. (부족할지언정 신의 판단을 끝내기 위해 준비하는, 심판의 날에 이루어질 죽은 자들의 부활? 그보다는 판단 비판[혹은 *판단력 비판*이라고 써야 할까?]의 날에 이루어질 부활?) 초월적 재난으로 물러난 것 즉 전통을 되살리고자 하는 시도에 관해 누군가 불공평하다고 느낀다면, "지옥에서 보낸 한 철"의 막바지엔 전통을 한 번에 없애버릴 것이라 말할 수도 있을 것이다. "절대적으로 모던하게" (랭보). 전통을 고의로 거부하거나 그것에 무관심한 모더니즘은 어떻게 해도 절대적인 것이 될 수 없지만, 그런 모더니즘은 절대적인 것이 되려 시도할 때 재빨리 추상적으로 변하는 상대적인 것으로 남겨지고, 그것의 과장스러운 톤도 마찬가지다. 초월적 재난 앞에서 전통이 물러나는 것을 완전히 파악하고 전통을 되살리고자 했으나 실패한 이들만이 진정 절대적으로 모던하게 될지도 모른다.[7]

7
이렇게 하는 것은 절대적으로 모던한 것이 상대적으로 모던한 것보다 낫다는 식으로 위계를 두는 것이 아니라, 다만 둘을 구분하기 위함이다.

자랄 투픽, 과도한-민감성, 제2판. (Forthcoming Books, 2009. http://www.jalaltoufic.com/downloads.htm에서 내려받을 수 있음) 56-79쪽.

영혼의 피라미드 –
모하마드 딘 모하마드가 '예술 오브제'를 다룬 방식에 관한 단편적 노트(2007년 -현재)

샤비르 후세인 무스타파

노트 1. 딘에 대하여

오늘 이야기에 앞서 몇 가지 말하고 싶은 것이 있다. 먼저, 이 글의 여러 부분은 시기를 달리하며 쓰였기 때문에 다소 산발적으로 보일 수 있다는 점을 알아주었으면 한다. 두 번째로, 이 글은 5-6년 동안 잘 모하마드 딘 모하마드의 전시를 기획하며 쌓아온 단편적인 의견을 연달아 보여주는 식으로 쓰였다. 모하마드 딘은 잘 알려지지 않은 싱가포르 작가로, 말라카에서 태어난 뒤 난양미술학원에서 미술 교육을 받고 1976년에 졸업했다. 공개적으로 ('신비주의' 정도로 번역할 수 있는) 수피즘 신자였던 모하마드 딘 모하마드의 글과 회화작업, 조각은 그가 평생 수련한 구루 실랏(상당히 특수한 말레이시아 무술)과 파왕(약초 채집가나 전통 치료사를 뜻하는 말)으로서의 활동에 깊이 영향 받았다. (그림 10)

'딘'과의 교류는 그가 세상을 떠난 뒤인 2007년에야 시작되었다. 그의 아내 하미다 잘릴이 남편이 남긴 회화 작업, 스케치, 공예품들을 이해할 수 있게 해달라며 내가 근무 중이던 싱가포르 대학교 박물관에 요청한 것이다. 모하마드 딘(1955-2007)은 화가이자 조각가로 알려졌고, 싱가포르에 문을 연 최초의 미술학교이자 1936년에 말레이시아에도 개교한 난양미술학원을 졸업했다. (그림 11) 그러나 그를 돋보이게 한 활동은 그가 '자연'과 맺은 관계로, 그의 활동을 전통적 치료사로까지 넓혀주었다. 딘의 작업은 부적으로 작용하기도 했다고 알려졌는데, 불가사의하면서 치유의 힘을 지닌 작업의 요소 각각은 개별적 형식을 취하면서 특정한 방식으로 구성되었고 환자와 독자, 혹은 관람객들(딘의 작업에서는 이 구분이 모호하다) 이 요청하는 바에 항상 각별한 주의를 기울였다. 그의 집을 기록하는 일을 계속하는 가운데, 다음과 같은 사실을 곧 발견했다. 그와 관련해 지역 신문에 실린 여러 언급, 미술사학자들이 작가의 전시 책자에 쓴 짧은 글의 편린들 외에는 작가에 관한 '미술사적' 글이 거의 존재하지 않는다는 사실을 말이다. 대체 이유가 무엇일지 궁금했다. 모하마드 딘은 여러 미술 단체의 핵심 구성원이었기 때문에 전시도 정기적으로 열었고 창작에 힘썼으며, 말레이시아와 싱가포르 국립 미술관에 작품이 소장되기도 했다. 나는 그의 집에서 그의 작품과 그가 수집한 물건들, 환자를 치유하는데 썼던 '것'들을 구분하기 어려웠다. 아마 이런 사실이 관습에 얽매인 이들이 작품을 미술사적으로 설명하는 것을 곤란하게 만든 것은 아닐까? 거의 7년이 지나도록 딘과 그의 사물에 매혹을 잃지 않도록 해준 것은 이처럼 구획을 나누기 어렵다는 점이었다.

노트 2. 무엇에 대한 박물관인가?

딘의 집은 그의 활동에 결정적인 역할을 한 장소였다. 아내이자 작가인 하미다 잘릴과 함께, 마치 박물관학적인 체계가 열망할 수 있는 그 무엇 너머에 놓인 동남아시아의 섬들을 뚜렷이 비유하듯 수백 가지 사물을 모아두었다. 딘은 끊임없이 다양한 곳에서 온 사물을 모아 들이면서 이를 보여주기를 바랐고, 더 큰 조각 작업을 향한 일기 같은 몸짓을 만들어낸 표의적 그림을 그리기도 했다. 이들 중 상당수가 실제로 구현되지는 않았다. (그림 12)

모하마드 딘의 작업에서는 여러 지식 체계와 이에 대한 접근이 중요한 지점으로 기능했다. 그는 작업을 통해 탈식민적 세계의 미술에서 고도로 구체적이며 지역화된 경향에 내어줄 자리가 존재하는지, 동시대의 다채로운 물질문화 사이에 놓인 이런 다채로운 감각들을 다루기 위해 여기에 필요한 전략이 전개될 수 있는지 끊임없이 질문했다.

노트 3. 동시다발적인 대화

앞서 말한 것처럼, 내가 딘의 집을 기록하는 사이, 미술사학자가 아닌 문화인류학자 더글러스 파러 Douglas Farrer가 학술지 <영상인류학>에 "말레이시아 신비주의자들의 치유 예술"을 기고했다. 글은 작가가 세상을 떠나고 일 년이 지난 시점이자 잠시 후 글에서 언급할 전시를 준비하던 시기에 출간되었다. 더글러스 파러는 영국사회학자 알프레드 겔 Alfred Gell의 이론을 담은 저명한 책 <예술과 주체성>에 대해 이야기하며 글을 시작한다. 시각적 인공물과 사물을 예로 들며 논의를 전개하는데, 미술은 관람자를 황홀케 하기 때문에 작품은 사회적 에너지를 매개할 뿐 아니라 작품을 만든 이의 의도를 향해 관람자를 '납치'한다고 주장한다. 겔은 1992년 "황홀의 기술과 기술의 황홀"을 발표했고, 우상숭배, 물신숭배, 주술과 같은 이국적 관습 연구로 자신의 이론을 예증했다. 파러는 논문에서 겔의 예술과 주체성 개념을 활용해 모하마드 딘의 예술 세

계를 이해하고자 한다. 그에 따르면, 모하마드 딘의 회화 작업과 조각, 전통 치료행위가 지속적으로 소통할 수 있었던 것은 그가 실랏을 수행했기 때문이다.

파러를 인용해보도록 하겠다. "모하마드 딘은 자신의 회화 작업과 조각을 대체로 일종의 예방약으로 쓴다. 예를 들어, 그 자신도 돌처럼 변한 우박이 뒤쪽에 든 나무로 만든 부적(아지마azima)을 목에서 늘어뜨려 걸고 있다. 그가 설명하는 바로는 꼿꼿이 선 '알리프'를 작은 조각 형태로 가슴에 매달고 있으려는 것이다. 알리프는 아랍어 자모의 첫 번째 글자로, 이슬람교도들이 매일 진행하는 기도(솔랏solat)를 시작할 때 취하는 똑바로 선 자세를 나타낸다. 기도는 예배용 깔개에 무릎을 꿇고 이마를 바닥에 대기 전에 이루어진다. 이런 관점에서 볼 때 실랏은 이슬람 서체에 움직임을 부여한 것이며, 전 세계의 무슬림들도 이렇게 인식하고 있다. 그런데 모하마드 딘의 회화 작업 알리프에 등장하는 이미지는 올곧은 형태를 띤 말레이시아의 전통 무기인 (귀족적인) 케리스와 용의 머리를 암시한다. 따라서 구루 실랏을 연마하는 모하마드 딘은 맨손으로 캔버스에 디크르(신비주의적 기도문)를 직접 그려내는 셈이며, 성스러운 존재의 신성한 힘을 세속적 영역으로 "변환하는 것"으로써 실랏의 육체적 동작을 활용한다."

다시 말해, 파러의 주장은 딘이 자신의 회화 작업에 기를 불어넣었으며, 이는 전형적인 근대 미술가나 현대 미술가가 자신의 '예술'에 불어넣거나 만들어내는 그런 종류의 노동과는 다른 종류였다는 것이다.

파러의 논문이 출간된 것과 내가 딘의 집을 기록한 일(그리고 이어진 전시)은 거의 동시에 일어났지만 나와 파러가 차용한 작업 방식은 꽤 비슷해 보였다. 큐레이터와 문화인류학자 두 사람 모두 회화와 조각, 치유를 위한 재료와 퍼포먼스를 다소 비슷하지만 서로 다른 형태로 다루면서 유사한 역할을 해내고 있는 듯 보였다. 미술관이라는 조건에서 일하는 큐레이터는 여러 문화를 아카이브하는 등의 온갖 문제에 맞서고 있었고, 문화인류학자는 대학교라는 조건에서 작업하며 삶의 문화에 관여하고, 이에 관한 연대기를 남기면서 풀어내고자 했다.

오늘 아르코미술관에서 열린 전통 재발견 프로젝트의 맥락에서 볼 때, 서로 다른 두 관점에서 한 명의 작가와 동시에 대화를 나누는 이런 순간은 온갖 질문을 이끌어낸다. 내가 여기에 어떤 정답을 안겨줄 수는 없을지 모른다. 그러나 이것은 큐레이팅이라는 행위를 박물관학적 맥락에서 어떻게 문제 삼을 수 있을지, 미술사적 유추의 한계는 무엇인지, 동남아시아 미술에 관한 이야기를 쓸 때 민족학의 역할은 무엇인지 생각해보도록 한다.

말하자면 다음과 같다. 큐레이터는 동시대 현재와 과거에서 온 동남아시아 예술 오브제를 배치할 때 언제나 그러한 오브제가 뒷받침한다는 특정 체계와 관련해 균형을 맞춰야 하겠다고 생각한다. 그러나 이와 더불어 예술 오브제를 박물관학적인 조건에서 역사적으로 틀 짓는 큐레이터의 능력을 지배하는 듯 보이는 학제적 구성도 떠올린다. 내가 볼 때, 분류에 의한 서양 미술사적 모델을 차용하는 것과 민족학적인 방법 사이에선 끊임없이 갈등이 벌어진다. 여기서 민족학이란 문화적 차이에 관한 질문에 뚜렷이 바탕을 둔 체계를 말하며, '타자'에 대한 진지한 의식을 기반으로 동남아시아 시각예술 연구에 지대한 영향을 준 듯 보이는 체계를 일컫는다. 나는 이 글에서 전자의 경우(예를 들어 미술사) 동남아시아 미술이 모더니즘에 관한 전 세계적 논의에 발 디딜 능력을 제한했고, 후자는(예를 들어 민족지학) "보다 '지역적' 해석 양식"이 나타나게 했지만 동남아시아가 드러나지 않도록 했을지 모른다고 주장하고자 한다. 다음과 같은 경고와 함께 진술을 이어나가야 하겠다. 나는 이러한 상황을 통탄하지 않으며, 다른 분야를 비난하려는 마음도 없고, 오늘날 여러 분야가 서로 멀리 떨어져 있고 경계를 넘어 영향을 미칠 수 없다는 식으로 암시하려는 것도 아니다. 내가 찾고자 하는 것은 바로 이러한 대화를 전시 언어로 녹여내고 종합해내는 특유의 큐레토리얼 작업 양식을 만들어낼 기회이다. 이것은 모하마드 딘이 "영혼의 피라미드"로 불렀으며 내가 "혼합주의적 혼성모방"이라 부를 수도 있는 것이며, 다른 곳에서 이미 "아카이브적-큐레토리얼 방법론"이라고 설명한 것을 말한다.

이러한 시도를 한 것은 나만이 아니라는 것 또한 밝혀야 하겠다. 과거에도 전시 기획에 관한 맥락과 미술사적 맥락에서 민족학적인 것에 관한 환영을 불러일으킨 사례가 여럿 있다. 1989년에 퐁피두 센터에서 열렸고, 2014년 현재 같은 곳에서 '다시 상연되는' 중인 <대지의 마술사들> 전시를 생각해 볼 수 있고, 심지어 아피난 포쉬아난다가 아시아 소사이어티에서 실험을 펼쳤던 전시 <전통/긴장>을 떠올려 볼 수도 있을 것이다. 두 전시는 민족학적인 것을 작업 양식으로 바라보는 것을 다루고자 했고, 각자 나름의 문제도 있었다. 그러나 두 전시 모두 "전 지구적 타자"를 바라보는 새로운 방식과 심지어 이를 인식하는 것에 관한 논의를 펼쳐냈다.

이 두 전시에 관한 기록이 많이 남았지만, 조앤기Joan Kee와 패트릭 플로레스Patrick Flores가 함께 편집한 <서드 텍스트Third Text> 2011월 특별호 "동남아시아의 동시대성과 미술"에 관해 논하고 싶다. 조앤기는

1990년대가 '다른' 지역의 미술에 관한 논의에서 전환점이 된 시기였음을 언급하며 머리말을 시작한다. 그는 아시아 전역과 유럽, 미국에서 논의가 성행했던 1990년대라는 시기가 급진적으로 다른 양식을 통해 서로 다른 지역성을 지닌 작가들을 한 곳에 모았다고 본다. 또한, 이러한 변화를 어떻게 포착할 것인지, 이처럼 명백한 '동시대적 순간'과 그럴싸한 '포스트-모더니티' 상태를 어떻게 붙잡을 수 있을지에 관한 미술기관 차원의 논의와 역사적 논의를 쫓아가본다. 조앤기는 '포스트 모더니티'라는 용어, 심지어 '동시대'라는 용어를 가볍게 사용하는 것에 대해 경고한다. 이 용어들은 거의 모든 것이면서도 아무것도 아닌 것을 동시에 의미하기 때문인데, 여기서 그는 공동 편집자 플로레스와 함께 <서드 텍스트>특집을 위한 원고의 조건을 정하며 시작된 대화를 전한다. 두 사람 모두 "동시대"라는 용어를 피하는 것에 동의했다는 것이다. 여기에 이어 플로레스의 말이 인용되어 등장한다. "동시대성이란 하나의 조건으로, 시대로서, 패러다임이면서 심지어는 이 용어와 마찬가지로 논란에 휩싸인 포스터 모더니티 개념을 대신하는 말로써, 예술가들과 작가들이 현재로 받아들이는 것을 전에 없이 다시 생각해보지 않을 수 없도록 한다.

조앤기와 패트릭 플로레스 두 사람 모두 베트남 미술에 관해 글을 쓰는 노라 테일러Nora Taylor가 쓴 "민족학자로서의 동남아시아 미술사 연구자?"가 제기하는 도발을 수용하는 듯 보인다. 테일러는 정교히 가다듬은 이 글에서 1990년대 초 대학원생 자격으로 아카이브 연구를 위해 베트남을 찾았을 때 부딪힌 어려움을 늘어놓는다. 아카이브로 남겨진 글과 개별 작품을 찾아보는 것만으로 연구를 진행하는 것은 어려울 점이라는 것이 금세 확실해 졌는데, 동남아시아에서는 지식 체계가 구술 전통과 같이 다른 방식으로 작동하는데다 당시 베트남에는 미술사라는 것이 존재하지 않았기 때문이었다. 그런 조건에서, 테일러는 미술 작품을 연구하는 한편 작가들을 인간 주체로 연구하는 민족학자로써 탐구를 펼치는 여정에 올랐던 것이다. 그렇게 함으로써 어떤 작품이 중요하다고 주장하기만 하는 것이 아니라 작가가 베트남 사회에서 해낸 역할을 바탕으로 그 이유를 확고히 할 수 있도록 말이다. 테일러는 도발을 이어나간다.

> "동남아시아 미술은 지리적 위치와 문화라는 문제에 관해 영원한 자기 반영의 상태에 놓인 듯 보인다. 동남아시아 미술에 문화인류학자를 끌어들이는 무언가가 내재되어 있거나 인류학에 뭔가가 있어서 동남아시아 미술에 관심을 두는 걸까? 양쪽 모두에 조금씩 해당하리라 추측하며, 서양 미술사의 방법론에 무언가가 빠져있어서 동남아시아 미술을 둘러싼 어떤 주제들을 설명할 수 없도록 하는 게 아닐까 주장해본다. 문화인류학은 문화적 차이에 바탕을 둔 학문이다."

패트릭 플로레스는 <서드텍스트> 특집에 "미술계와 관심, 교착상태로부터의 현장수첩"이라는 글을 실었고, 자신의 글이 지닌 특유의 구조를 밝혔다. 서로 어긋나면서도 가깝게 놓인 동남아시아적 몸짓을 전시 기획의 측면이나 미술사적 측면, 예술적 측면에 관계 없이 한데 엮어 다음과 같이 설명하는 어떤 것으로 만들어낸다는 것이다. "직관을 주는 타자가 깊숙이 개입하는 것과 여기에 이어 구술 경험에서 고유한 것으로 여겨지는 기억을 글로 쓰기를 통해 객체/주체의 경험을 느끼게 하는 서술적 프로토콜"으로 말이다. 플로레스는 제 주장을 상당히 직설적으로 제시하기까지 한다. "이 글은 문화인류학적 지식과 상호작용함으로써 민족지학이 동남아시아 근대미술과 동시대 미술사를 구축하는 데서 어떤 식으로 주요한 역할을 수행했는지, 특히 '현재'라는 신화 안에서 지역적인 것과 그것의 탈구가 어떻게 서로 동화하도록 했는지에 관한 논의에 집중하고자 한다." 플로레스에게는 민족적인 것이 그저 식민지 정복을 상기하는 순수한 역사적 행위만이 아니다. 그는 민족적인 것이 확정되지 않고, 급진적인 전경으로 동남아시아 현실을 상기하면서도 저항하고, 다시 그것을 고치는, 일종의 비유라고 여긴다. 어찌된 이유인지 동남아시아를 설명하지 못했던 미술사적 담론에 대해 대놓고 경악하는 것처럼 말이다. 그는 다음과 같은 언급으로 글을 마무리한다.

> "동남아시아를 '상대적 동시대'와 '1989년 이후의 세계 미술계'로 빗대는 것을 좇아보고자 한다면, 이는 민족지적인 것과 미학적인 것의 약속을 보장하는 탈식민적 모더니티, 즉 충동의 지역성과 감각하기의 세속성이 뒤얽힌 작은 숲을 통해서 이루어져야 할지 모른다. 특정 민족과 그 지역에 관련해 예술적인 면과 전시기획적인 면으로 나타나는 문제들이 동시대 미술에 대한 연구와 관련됨을 언급하는 것이 중요하다."

그런 점에서, 전시 만들기와 미술에 관한 글쓰기에 관해 이처럼 더 넓은 역사적, 문화적 맥락에서 제시하고자 하는 모하마드 딘의 전시 <아카이브와 욕망(2008)>과 그 이후의 프로젝트를 이해해 주었으면 한다. 이른바 '민족적인 것'에 의존하는 것이 나 자신에게 질문했던 자기반영적 순간과 최근 세상을 떠난 작가의 집에서 내가 수행한 기능에 바탕을 두고 있다는 점을 먼저 고백해야 하겠지만, 나는 다음과 같은 점 또한 알게 되었다. 모하마드 딘이 제 삶으로 이룬 세계는 혼합주의적 혼성모방을 드러낼 큐레토리얼한 기회이자 일종의 해명으로 제시되었고, 그가 수집한 사물들은 항상 실제보다 더 커 보였으나, 그것을 포섭하려는 서사보다 더 큰 것처럼 보이기도 했다는 점이다. 그러나 모하마드 딘이었다면 이러한 지점을 넘어 그저 독자들에게 주었던 '이국적인' 것의 환영, 지나칠 정도로 분명한 '민족적인 자아'가 아니라 문화인류학

적인 것, 민족적인 것, 심지어 이른바 미술사적인 것이라는 개념 자체를 뒤집기 위해 자신이 고안해낸 전략들을 강조했을 것이다. 어떤 면에서 그는 문화의 의식-없음에 관한 호미 바바 Homi Bhabha의 익살꾼에 가까웠다. 문화의 권위가 풀어지고 다시 만들어지는, 확정되지 않은 채 언어화되는 공간에 선 익살꾼 말이다. 이는 그를 민족지학적인 측면에서 '포착'하고자 하는 큐레이터나 미술사학자, 문화인류학자에 대한 일종의 반사적인 반응이었다.

문화인류학자 더글러스 파러가 2008년 학술지에 쓴 논문에 덧붙인 내용은 흥미롭다. "모하마드 딘 모하마드는 2007년 5월에 영면했다. 아내와 다섯 자녀가 그의 명을 지키고 있었고, 딘은 내 글을 자세히 읽고 중요한 수정사항을 여럿 지적했다. 그는 "미술 리뷰에 익숙해서" 내 글이 "특이하다"고 말했다. 하지만 눈썹을 찡긋하며 글을 좋아했는지 묻자 이렇게 말했다. "그렇지 않소, 난 이 글을 경애한다오."

노트 4. 아카이브와 욕망

자, 이제 2008년에 열린 전시 <아카이브 욕망>을 돌아보도록 하자. (그림 13) 관객이 모하마드 딘이 수집한 사물들을 일종의 진공 사태에서 살피고 경험할 수 있도록 디스플레이 전략을 짜야 했던 전시였다. 나무 상자, 캐비닛과 더불어 갖가지 꽃장식을 걸었는데, 모하마드 딘의 조각과 회화 작업 위에 이를 매달아 각기 다른 '요소들'이 상호작용 할 수 있는 유동적인 공간을 창조하고자 했다. 이는 모하마드 딘의 모든 작품을 대표하는 미학을 만들고자 하는 바람에서 이루어진 것이었고, 동시에 박물관과 분류학적 관습이 나타내는 인위적인 성격 또한 인정하려는 시도였다. 여기서 '아카이브'에 대한 접근법이란 이성적인 것과 그다지-이성적이지-않은 것으로 이루어진, 혹은 무엇이 '과학'을 구성했고 어떤 것이 '마술'에 힘을 실어주었는지를 다루는 모더니즘적 이원성을 포착하는 것만이 아니었다. 박물관학적인 분류학적 구분을 거부하는 (그리고 감정적 의도로 수집된 것으로 보이는) 사물들이 박물관 복합체 안에서 '전시'될 수 있도록 강요당할 때, 내재적인 아카이브 과정에 들어서도록 압력을 받을 때 생성되는 변증법적 공간 사이에 자신을 배치하고자 하는 비판으로써 아카이브에 접근한 것이었다. 그런 의미에서, '아카이브'와 '욕망'이라는 두 용어를 뒤섞고 합친 것은 '미술품'과 '유물'로 이루어진 기관의 아카이브 컬렉션을 구성하는 것은 어떠한 (분류학적 규범을 따르는) 것이며, 급진적으로 다른 세계관을 바탕으로 이루어진 사적 컬렉션은 무엇으로 이루어 지는지와 관련해 존재하는 복잡함과 여러 가정을 포착하기 위한 시도였다. 관객에게 전시 중인 사물에 손을 대라고 하지는 않았지만, 전시 기획의 의도는 많은 설명 없이도 관객의 반응을 이끌어내는 것이었다. 배우는 것보다 호기심을 더 많이 느끼게 하고자 했고, 그러한 경험을 상당히 개인적이고 정서적인 방식으로 연결 짓게 하고 싶었다.

전시 전반에서 기획에 대한 모종의 불안감이 일어나기 시작했다. 어쩌면 딘의 작업 전체를 포착하려는 시도란 끽해야 예술적 몸부림에 온갖 질문을 던질 뿐 (만약 그런 것이 있다면) 명확한 대답은 거의 하지 못하는, 빡빡한 밧줄을 던져 시간과 에너지를 허비하는 것 정도로 보아야 할지도 모른다. 이러한 확신은 딘의 집에서 여러 달에 걸쳐 진행한 조사 과정에서 짙어졌다. 그 결과, 갖가지 디스플레이 전략을 차용해 여러 유물이 일종의 아상블라주를 형성하도록 했다. 공간 전체가 모하마드 딘의 자화상을 담론적으로 나타내게 한 것이다. 박물관의 관습을 충족하는 '완성된' 것으로만 전시를 한정하지 않도록 자의적인 결정을 내렸다. 대신, 시간순으로 판독할 수 있게 명확히 구분되는 서사를 만들어내려는 유혹을 거부하는 방법으로 작가의 집에서 골라낸 것들을 보여주기로 했다. 그렇다면 기획 측면에서 흥미로운 지점은 문자 그대로 이루어진 '혼합주의'가 되는 것이다. 이러한 혼합주의는 '딘'을 이해하고자 서로 다른 방식을 뒤섞는 한편 문화를 박물관화하는 것의 인위성과 문제를 인정하는 개별 독자들이 스스로 구축하는 것이었다. 여기서 중점적 문제는 사물이 스스로에 관해 '말하도록' 하는데 의존하는 헛된 노력이 아니었다. 숨어있고 포착하기 어려운 미학을 통해 '모하마드 딘 모하마드'를 이야기하는 것에 사물의 복합적 에너지를 활용하는 것이 문제였다. 그런 미학적 눅신함을 만들어내려면 맹신이나 다름없는 무언가가 필요할 지경이니 말이다!

노트 5. <영혼의 피라미드>

최근 작고한 작가가 있던 작고 닫힌 방, 낡아가는 크림색 벽이 있고 닫혀 가는 중인 예술 생산과 축적, 사고 공간의 뉘앙스에서 냄새가 풍기는 장소, 큐레이터가 개념을 단단히 하는데 도움이 되는 공간을 거닐기. 모두 괜찮아 보인다. 방을 살펴보던 중, 침대 밑에서 습자지를 하나 찾아낸다. 아상블라주가 그려져 있는데, 작가는 지금으로선 갑자기 끝나버린 자신의 일생동안 구성했던 다양한 조각을 한데 모은 모습을 제안하고 있다. 아상블라주의 제목은 "영혼의 피라미드"로, 완벽히 균형 잡힌 봉헌 스투파(불탑)의 형태를 보여준다. 봉헌 스투파는 원시불교 시기 무덤의 봉토에서 전개된 건축 체계로, 아래에는 성스러운 금욕 수행자들이 묻혔다. 수행자들의 육신은 땅에 뉘어 흙으로 덮었다. 그러나 작가는 "스투파"라는 용어를 쓰지 않으려 하는데, 그 자신이 공공연히 유럽식 계몽주의 사고가 만들어낸 혼종적 결과물이라고 밝힌데다 "피라미드"라는 용어로 충분할 것이기 때문이다. 작가의 피라미드는 코코넛과 철사, 와양쿨릿, 말총, 버려진 것들을 주워 모은 것, 낡은 컴퓨터 책상, 뼈다귀, 산호, 귀한 돌덩이들, 나무, 허브를 모아 만든 조각들로 이루어졌다. 아랫부분에는 잉크로 글이 쓰였다. "모든 영혼은 겉으로 드러나는 형체나 크기에 관계없이 진정한 자신을 찾기 마련이다. 몇몇은 그 와중에 길을 잃을 것이며, 일부는 진정한 자기 self를 찾을 것이다. 그러한 탐색과 고통은 내게 그 자체로 신성하다." 드로잉에는 작가의 서명과 날짜가 쓰여있다. 작품의 권위가 그대로 남아 있는 것이다. 이 피라미드는 완전히 급진적인 전통이며, 스투파에 관해서는 더 급진적이다. 스투파가 작가의 설치물인 물건들과 그림, 안료, 못과 더불어 작동하기 때문이다. 이는 정확히 개념미술이 아닌 미술이다. 심지어 작품 본연의 시각성에 대한 참조와 흰 공간에 펼쳐진 단색 선의 조각들, 주로 알리프로 이루어진 스투파의 구슬픈 반짝임, 한때 잘려나간 그루터기였다가 조각의 형태를 취하게 된 것조차 기호가 약속하는 것으로부터 표나게 흔적을 지켜내려 한다. 이는 개념적인 것에 관한 재치 있는 부정이며 전시 기획의 측면에 맞서는 것이지만, 이와 동시에 내가 딘이 꾸민 계획의 일부가 되도록 요청하는 것이기도 하다. 나는 다만 내가 찾아낸 스케치의 수수께끼를 생각하지 않을 수가 없다. 이것이 해석의 비유를 즐기도록 만든 것인지 단지 작업을 지시하는 자취로 남겨진 것인지에 관해서 말이다. 작가 입장에서는 이것을 만들었을 즈음 이미 버려진 것들을 약재로 바꾸는 것을 반복하는 것과 우리가 이미 역사적으로 감염되어 버렸음을 끊임없이 제기하는 것에 익숙해졌을 것이다. 나는 맥동하는 리듬을 감지하기 시작하며, 내 눈이 방을 따라 움직이고 창백한 벽의 움푹 패인 부분, 리듬을 움켜쥔 문이 열리고 닫히는 것을 본다. 이건 너무 뻔한 경구 같다. 습자지에서 방으로 돌아와야만 한다.

프랑스의 해군 군의관, 민속학자, 고고학자, 시인 빅토르 세갈렝 Victor Segalen이 남긴 말, 그리고 모하마드 딘이 파키스탄의 한 시장을 거닌 뒤 거의 자연 발생적으로 그려낸 자화상을 마지막으로 이 부분을 마치도록 하겠다. 세갈렝과 모하마드 딘은 각기 다른 유럽 혈통의 흔적을 지니고 있었다… (그림 14)

> 1908년 8월 17일, 이국의 정취
> 이국의 정취라는, 즉각적으로 견고하면서도 불분명한 감각에서 시작해보자.
> 이 감각에서 모든 진부한 것 – 코코넛 나무, 낙타 등을 아무렇지 않게 없애고,
> 이국의 정취가 지닌 화려한 느낌으로 넘어가 보자. 설명하려 애쓰지 말고,
> 황홀한 기분으로 음미할 수 있는 이들에게 이것을 제안하자…
> 그 뒤에 일어나는 일은 받아들이자… 이해하기 쉬운 여러 편의 글을 통해서.
> 여기엔 인용구가 거의 없다. 문학비평을 쓰는 것이 아니니까.
> 그런 뒤, 천천히 조금씩, 이국의 정취라는 관념을 넓혀보도록 하자.
> 마치 (힌두식 방법론인) 보바리즘 개념과도 비슷하게, 다음을 포함하게 해보자.
> 다른 성별. 동물 (하지만 우리 자신을 들여다보게 되는 광인들은 포함할 수 없다!)
> 역사, 미래의 과거. 사소한 현재가 미친 듯이 지나가는 것
> 모든 것. 보편적인 이국의 정취. 다른 방식으로 인식하는 능력.
> 이것을 개인주의의 느낌과 대조해보자. 이를 대단한 운동력으로 바꿔내자.
> 자양분의 근원으로.
> 아름다움에 대한 비전으로.
> (그림 15)

‘민족미술’의 유령

박찬경

제가 오늘 말씀드릴 것은 ‘민중미술’ 이라고 오늘날 흔히 그러는데요. 그 당시 80년대에는 ‘민족미술’이라는 말을 더 많이 썼습니다. 민족미술은 반식민지적이고 저항적인 민족주의, 그리고 그것에 기반한 미술 활동이라고 볼 수 있습니다. 그래서 1980년대 중반, 제가 아직 대학에 다닐 때 입니다. 불과 30년 전에 우리 미술에서는 전통문화라던가 민족미술, 민족형식 등이 뜨거운 이슈였죠. 그런데 이제 이런 용어를 생각해 보면 이것은 뭔가 북한에서나 좋아 할 만한 죽은 말과 같이 보입니다. 80년대 민족미술에서는 이런 개념들을 가지고 생각했고 주된 논쟁거리였죠. 물론 한국뿐만이 아니라 민족해방운동이 있었던 대부분의 제3세계에서 이런 논의가 있었을 것이라 생각합니다. 지금 보시는 것은 대표적인 민족예술인데 잘 보시면 목판화로 한 거에요. 목판화를 크게 확대해 그린 것이죠. 목판화에 무엇인가 민족미술, 민족형식 같은 것이 있을 것이라고 그 당시에는 생각했던 것이죠. 그런데 지금 한국에서는 불과 10년, 20년 사이에 민족이라는 단어의 인기가 급격히 떨어지면서 민족형식이라고 하면 무언가 TV 사극 같은 것을 떠올리겠죠.

또 한국의 지식인들 사이에서도 식민에 대한 저항적 민족주의와 민족주의 비판 사이에 논쟁이 있어 왔는데, 민족주의 비판이 대체적으로 승리를 한 것으로 보입니다. 더구나 현실정치에서 민주노동당 같은 소위 ‘민족 자주 계열’의 실패를 통해서 저항적 민족주의는 시효를 소멸한 것으로 보입니다. 또 한국 기업들이 외국에 나가서 하는 것을 보거나 외국인 노동자들이 한국에서 일하는 노동 환경을 보면 이미 한국도 준제국주의에 이르렀다는 것을 알 수 있고, 이것은 민족이라는 개념을 강조하기에는 매우 난감한 상황으로 만들고 있습니다. 한류도 많은 경우, 문화제국주의 일 수 있습니다. 물론 문화제국주의라는 말로 단순화 할 수 없는 ‘교류’도 있겠고, 지역에 따라 한류가 전혀 다른 문화 정치적 결과를 낳을 수도 있겠지만 말입니다.

다른 예를 보여드리면 이런 것들이 있겠죠. 전통 탱화 같은 것을 가지고 자본주의를 풍자한 것도 있고요. (그림16) 그런데 이렇게 민족 형식이나 전통을 강조했던 것이 민중미술만 있던 것은 아니죠. 한국의 대표적 모더니즘 미술인 단색화의 기존 작가들도 특히 전통 도자기라던가 동양의 전통 산수화 이런 것을 작업의 원천으로 제시하는 일이 흔했습니다. 예를 들면 제가 고등학교 때 읽던 <공간>이라는 책에 실렸던 글 중에 원동석이라는 미술평론가가 이우환을 비판하는 글을 실었어요. 원동석 선생은 당시 민중미술의 1세대 중 한 사람이었죠. 근데 이때도 비판했던 내용을 보면 “이우환의 동양철학은 가짜다. 거짓말이다” 이런 이야기를 했습니다. 그러니깐 민중미술이 모더니즘과 갈라지면서, 전통적인 철학이나 문화라는 것이 중요한 담론의 공간이었다는 것이죠. ‘전통이라는 담론이 하나의 중요한 공간이자 이슈였다. 이것은 우연이 아니다’라는 이야기를 하고 싶습니다.

제가 몇 년 전에 베를린의 한 갤러리에서 이우환 선생의 전시를 봤어요. 그 전시에 핸드아웃이 있어서 봤더니 앞부분에 자신의 작업을 조금 설명한 후, 전부 불교에서 이야기하는 ‘염화미소’라는 것 아시죠? 부처님하고 가섭존자 두 분이 마음과 마음이 통해서 미소를 지었다는 이야기입니다. 이런 ‘염화미소’같은 불가의 에피소드가 실제로 어떤 맥락에서 이우환 선생의 작품을 설명하는지 저는 전혀 알 수가 없었어요. 이렇게나 저렇게나 미술에 익숙한 편이고, 불교 경전을 조금씩 들춰보는 사람인데도 전혀 이해가 안됐으면, 베를린의 많은 관객들에게 얼마나 이해가 됐을까 싶은 것이죠. 사실 서구인이 잘 모르는 동양의 전통을 참조해서 작품세계를 설명하는 이런 방식이 도처에서 반복해서 일어나고 있습니다. 특히 한국작가, 동양인 작가가 서구에서 활동하는 경우 더 쉽게 발견할 수 있습니다. 성공하는 경우 국내로 역수입이 되죠. 그래서 우리도 잘 모르는 동양예술활동을 서구인의 입장이 되어서 섬겨야 하는 현상이 일어납니다.

그것이 작가 탓인지, 제도 탓인지 따지기 전에 어쨌든 그런 예술이 모든 아시아 작가들에게 배팅을 해볼만한, 제도 속에서 성장할 만한 유력한 길임에는 분명해 보입니다. 소위 국제적인 한국 작가들 중에 ‘한국적’이거나 ‘동양적’ 모티브를 다루지 않은 작가는 극히 적은 것 같습니다. 우리가 섬기는 국민작가 백남준도 이렇게 갓 쓰고 나와서 동아시아 고대 문화를 자주 언급하고 그 자신이 굿을 하기도 했습니다.

사실 문제는 이런 ‘상징-제도’의 여러 가지 착종이나 ‘정체성의 정치’보다는 이 문제는 매우 복잡하고 오래된 것이라고 볼 수 있습니다. 여기에는 식민적인 문화 상황, 다르게 말하자면 서구문화가 세계 구석구석을 지배하는 상황에서 우리 문화라고 불렸던지 민족문화라고 불렸던지 간에 (전통을) “써먹어야 하지 않을까?”라고 생각할 수 있기 때문이죠. 그런데 문제는 도대체 전통, 동양, 아시아 같은 개념이 한국을 서양, 유럽과 구분할 수 있는 지점이 어디냐 하는 것이겠죠. 사실상 그 분리가 가능한 현실적인 지점은 없다고 보는 것이 대세인 것 같고요, 저도 그렇게 생각합니다. 근데 반대로 그렇다고 해서 전통이나 민족 동양 아시아 이런 것이 하나의 쓰임으로써 하나의 화용론으로써 불가능하거나 무가치한 것은 아닙니다. 흔히 우리

가 서양 서구문명의 대안이 동양의 지혜에 있다거나 육식문명과 채식문명의 윤리적인 비교라던가, 서서 죽고 부활한 성인과 누워서 죽고 해탈한 성인 사이의 비교라던가 하는 상투적인 이분법에 기대자는 것보다, 상투성 이외에도 전통을 강조할 때에는 뭔가 그 이상으로 주장하는 핵심이 있어 보인다는 것이죠.

이것이 어려운 문제라는 것은 여기저기서 발견할 수 있는데요. 여러 가지 오리엔탈리즘 이나 전통에 대한 세미나의 자료들을 보면 그런 곤란함에 대해 많이 이야기합니다. 예를 들자면 중국의 루쉰 같은 사람을 생각해 볼 수 있는데요. 루쉰의 글을 보면 고답적인 유자들에 대해서 맹비난을 합니다. 그러나 그 자신도 경전을 줄줄이 꾀고 있을 뿐만 아니라 굉장히 자주 인용하고요. 때로는 강한 중화민족주의자의 모습을 보이기도 합니다. 이처럼 오락가락하고 헷갈리는 것들은 전통과 서구문화와 관련된 이야기 속에서 많이 발견됩니다. 좀 더 문제를 밀고 나가서 약간은 지적으로 위험한 생각들을 해볼 수 있습니다. 위험한 생각이라는 것이 무엇인가 하면, 우리가 염려하고 비판하는 오리엔탈리즘이 서구에서 실제로 탈-식민주의적 또는 최소한 탈-서구문명적 문화를 형성하는데, 어떤 역할을 할 수 있지도 않을까. 마치 인류학이 인류학 비판의 역할을 하는 것처럼요. 입장을 바꿔서 백인 남성문화가 과연 아시아 오리엔탈리즘 예술을 언제나 위선의 가림막으로 사용할 뿐인가? 과연 그것이 항상 나쁜 것 인가? 생각해 볼 필요가 있습니다. 그런데 이것은 세부적인 작품분석과 섬세한 제도비평을 요한다고 생각합니다. 또 우리가 흔히 주변에서 보는 것처럼 한국 사람들이 유럽 등지에 유학을 가면 갑자기 한국적인 것 하잖아요? 그 ‘한국적인 것’을 할 때 과연 본인의 정체성 게임이나 성공의 토큰을 찾기 위한 싸구려 출세동기 이런 것에 국한되는가? 대부분 그렇겠지만, 때론 아닐 수도 있다는 것이죠.

서구문화가 서양과 동양 모두에게 지나치게 지배적이라는 것은 어쨌든 인류로서는 굉장히 손해라고 생각합니다. 김수영이 한 유명한 말 중에 ‘전통은 아무리 더러워도 좋다’라는 것이 있는데요. 전략적인 거짓말 혹은 시적인 절규라고 할 수 있습니다. 이런 것이 마치 귀신처럼 우리 뒷덜미를 붙잡는 것은 아닌가? 라는 생각이 듭니다. 김수영의 시 중에, ‘전통은 아무리 더러워도 좋다’는 <거대한 뿌리>라는 1964년의 시에 나오는 말인데요. 내용은 이렇습니다.

거대한뿌리

나는아직도앉는법을모른다
어쩌다셋이서술을마신다둘은한발을무릎위에얹고
도사리지않는다나는어느새남쪽식으로
도사리고앉았다그럴때는이둘은반드시
이북친구들이기때문에나는나의앉음새를고친다
8·15 후에김병욱이란시인은두발을뒤로꼬고
언제나일본여자처럼앉아서변론을일삼았지만
그는일본대학에다니면서 4년동안을제철회사에서
노동을한강자强者다

나는이자벨버드비숍여사와연애하고있다그녀는
1893년에조선을처음방문한영국왕립지학협회회원이다
그녀는인경전의종소리가울리면장안의
남자들이모조리사라지고갑자기부녀자의세계로
화하는극적인서울을보았다이아름다운시간에는
남자로서거리를무단통행할수있는것은**교군꾼,**
내시, 외국인의종놈, 관리들뿐이었다그리고
심야에는여자는사라지고남자가다시오입을하러
활보하고나선다고이런기이한관습을가진나라를
세계다른곳에서는본일이없다고
천하를호령한민비는한번도장안외출을하지못했다고……

전통은아무리더러운전통이라도좋다나는광화문
네거리에서시구문의진창을연상하고인환寅煥네
처갓집옆의지금은매립한개울에서아낙네들이

양잿물솥에불을지피며빨래하던시절을생각하고
이우울한시대를파라다이스처럼생각한다
버드비숍여사를안뒤부터는썩어빠진대한민국이
괴롭지않다오히려황송하다역사는아무리
더러운역사라도좋다
진창은아무리더러운진창이라도좋다
나에게놋주발보다도더쨍쨍울리는추억이
있는한인간은영원하고사랑도그렇다
비숍여사와연애를하고있는동안에는진보주의자와
사회주의자는네에미씹이다통일도중립도개좆이다
은밀도심오도학구도체면도인습도치안국
으로가라동양척식회사, 일본영사관, 대한민국관리,
아이스크림은미국놈좆대강이나빨아라그러나
요강, 망건, 장죽, 종묘상, 장전, 구리개약방, 신전,
피혁점, 곰보, 애꾸, 애못낳는여자, 무식쟁이,
이모든무수한반동이좋다
이땅에발을붙이기위해서는
—제3인도교의물속에박은철근기둥도내가내땅에
박는거대한뿌리에비하면좀벌레의솜털
내가내땅에박는거대한뿌리에비하면

괴기영화의맘모스를연상시키는
까치도까마귀도응접을못하는시꺼먼가지를가진
나도감히상상을못하는거대한거대한뿌리에비하면……

여기 앞에는 '자기가 어떻게 앉을 줄 모른다' 그런 이야기를 하고요. 두번째 문단을 보시면 한국에 방문했던 이자벨 비숍이라는 사람이 쓴 한국의 기록을 보는데, "한국은 되게 이상하다. 특이한 문화를 가졌다"라고 묘사를 하고 있어요. 그리고 틀린 정보도 많고요. 여기서 김수영은 비숍과 연애를 한다고 합니다. 비숍은 물론 한국에 애정이 많았지만, 결국은 제국주의의 시각을 가진 대표적인 오리엔탈리스트였죠. 근데 비숍의 시각으로 한국을 보다 보니 오히려 사랑에 빠지게 된다. 예를 들자면, '광화문 네거리에서 시구문의 진창을 연상하고 인환네 처갓집 옆의 지금은 매입한 개울에서 […] 이 우울한 시대를 파라다이스처럼 생각하게 된다. 그러면서 이런 것이 다 지저분하고 더럽고 썩어빠졌다. […] 그렇지만 놋주발보다도 더 쨍쨍 울리는 추억이 있는 한 인생은 영원하고 사랑도 그렇다'라고 하면서 비숍을 찬양 하고 있는 거에요.

여기에서 보이는 말도 안 되는 상황은 바로 비숍의 눈으로 자신을 볼 수밖에 없는 상황인데 그것과 사랑에 빠지는 그러한 지점. 오리엔탈리스트의 눈으로 자신의 기억과 시의 원천과 같은 것을 보는 것, 시선과 가치가 꼬여 있는 구조, 그것이 사실 오리엔탈리즘에 대한 경계짓기 애매함이라던가 비평의 어려움 이런 것들을 은유적으로 보여준다는 것이죠.

민족미술이나 모더니즘에 한국 모노크롬화만 있는 것은 아니고, 현대의 잡종문화라던가 탈-식민지 포스트모더니즘 등의 논의가 나름 활발하게 있었죠. 잠깐 다른 이야기를 하자면, 민족미술의 민족주의가 후퇴하는 것과 맞물려서 정체성의 정치라던가 코드전복 같은 것 - 서양 코드를 전복하는 등의 것이 성행했는데, 대체로 90년대 였던 것으로 보입니다. 한국에서는 박이소 같은, 당시 '박모'라고 했던 작가가 대표적일 것일 텐데요. (그림 17) 이외에 최정화, 이불과 같은 작가의 작품에서도 나타나는 것처럼, 모더니즘 문화의 순수성을 의심하거나 훼손하거나 무시하는 혼종모방의 각종 형식들을 보여줍니다. 어쨌든 이런 흐름에 대해서도 자세히 봐야 하겠지만, 제가 보기에는 이런 작가들도 보기보다 상당히 전통에 대해서 어떤 식으로든 반응해야 한다고 생각했고요. 최소한 아주 중요하게 생각했다는 것은 분명합니다. 물론 이건 제가 작품을 읽는 방식이나 작가들과 대화를 통해 주관적으로 평가하는 것이지만 저는 그렇다고 생각해요. 이 정도만 짚고 넘어가겠습니다.

*

어쨌든 전통을 중요한 화두로 생각했다라는 것이죠. 그리고 자주 언급되지는 않는데 민중 미술이 대체로 관심이 있었던 것은 전통과 현대의 괴리를 표현하는 것인데 그런 것에 주목할 필요가 있습니다. 대표적인 작가가 박불똥, 김정헌, 민정기, 신학철을 들 수 있습니다. '현실과 발언' 전시를 제가 처음 봤을 때 고2,3쯤 됐는데 그 전시를 보고 굉장히 큰 충격을 받았어요. 충격의 원인이 뭘까 생각해 보니 결국은 강렬한 격세감의 표현이었어요. 우리 이전세대, 내가 살아왔던 세대 사이의 격세감이 느껴졌다는 것이지요. 저는 중학교 때 강남으로 이사해서 쭉 살아왔기 때문에 '현실과 발언'의 작품에서 나타나는 도농의 괴리라던가 시간의 격차라던가 이런 것이 굉장히 충격적이었어요. 그래서 이것의 핵심적인 미학은 일종의 격세감이라는 것입니다. 왼쪽에 신학철 선생의 73년 그림이에요. (그림 18) 갓 쓴 노인네가 휘영휘영 아무데도 없는 폐허 같은 데를 걸어가는 모습이죠. '격세감'이라는 것은 시간의 단절에서 오는 어떤 작위성이나, 작위성에서 오는 고통이겠죠. 여기에는 따라오는 전통의 문제가 있습니다. 이것은 우리에게 비교적 알려진 그림들이고요.

이 그림들을 보면서 생각하게 되는 것은 많은 오리엔탈리즘 비평가들이라던가 전통 비평가들, 대표적으로 에릭 홉스봄 Eric Hobsbawm 같은 사람들이 있겠는데, 전통을 하나의 이데올로기적인 조작의 공간이고 대상인 것으로 보는 것이잖아요. 그렇지만 동시에 그것만이 중요한 것은 아니다라는 생각을 하게 한단 것이죠. 어쨌든 전통은 시간의 연속성을 표현한 것이고, 그 연속이 아주 오래될 수 있다는 것을 지시하는 것이죠. 몇 백년 몇 천년 몇 만년까지. 물론 현대국가라는 것은 당연히 전통의 발명을 통해서 전통의 권위를 사용하기도 합니다. 예들 들어, 박정희가 이순신을 신화화하는 것은 전적으로 현재를 위해서 과거를 사용하거나 투사하는 방식이겠죠.

모더니티가 끊임없이 '지금 여기'를 강조한다면, 전통은 어찌되었건 '예나 지금이나 앞으로나'라는 식으로 말합니다. 물론 현대, 특히 현대국가는 '전통의 발명'을 통해 전통의 권위를 사용하기도 하지만, 이때의 연속성은 전적으로 현재를 위해 과거를 사용(투사)하는 방식입니다. 문제가 복잡해지는 국면은, 전통의 이데올로기적 사용과 집단적인 기억조작술이 '예나 지금이나 앞으로나'의 보편적 진리 주장과 결합될 때 나타나는 보수성과(과거와 현대의 작위적인 연결), 과거의 좋은 점을 잘못된 현대의 파열 계기로 가져오는 것(현대와 비판적 거리 확보, 모더니티의 상대화 등)과의 차이가 드러나야 하기 때문에 생깁니다. 더구나, 과거의 좋은 점을 현대를 파열하는 계기, 현대의 문제를 지적하고 더 큰 시간대에서 현대를 바라보는 계기로 가져오려고 시도할 때, 우리는 또 다시 이데올로기 조작과 진리 주장의 수렁으로 빠지지 않을까 하는 걱정도 되는 것이죠. 즉 또 다른 오리엔탈리즘일 수 있겠죠. 이것은 정말 실제로 있을 수 있는 걱정인 셈이죠.

왜냐하면 이 지형에서는 가치전도가 많이 일어납니다. 특히 우리가 사는 시대에는 가치전도가 엄청 많이 일어나잖아요. 예를 들면 환경보호를 위해서 희귀동물을 보호하자는 캠페인을 하면, 바로 희귀동물 사냥이 시작된다고 하잖아요. 또 예를 들어 유홍준 선생이 문화유산답사기를 쓰면, 관광객들이 답사기에 쓰여진 곳에 들이 닥쳐 현지를 금새 상업화 한다는 얘기 있잖아요? <워낭소리>라는 영화 때문에 그 할머니 할아버지 생활이 완전 피폐해 졌다는 거 아니에요? 이런 가치전도가 다반사로 일어나는 전반적인 상황은 오리엔탈리즘에 대한 판단에도 영향을 미칩니다. 전통을 강조할 때 전통을 강조하는 행동만으로도 오리엔탈리즘으로 보이기가 매우 쉽습니다. 그런데 우리가 무엇을 오리엔탈리즘이다 라고 판단했을 때 그게 대체로 옳다고 하더라도 제가 보기에는 동시에 많은 사람들이 오리엔탈리즘의 비판의 뒤로 숨어버리는 그런 공간도 마련되는 것으로 보인다는 점입니다.

좀 더 나아가서 이야기해보자면 이를테면, 서구지성에서 비판하는 민족국가사업을 위한 '전통 리바이벌'을 서구와 다른 역사를 가진 우리나 동남아시아와 같은 국가들에게 동일한 비판대상으로 확신할 수 있느냐? 혹은 그렇다 하더라도 그럼 거기서 사용하는 방법론은 옳은 것인지 질문 할 수 있습니다. 예를 들어 국립박물관이라든가 국가 지정 문화재는 다 국가기관을 위한 것이죠. 이데올로기적인 것이고 국민국가 형성을 위한 제도입니다. 그러나 실제로 그런 것을 만들었던 사람들의 이야기를 들어보면, '절실하고 절박하게 그것마저 하지 않았으면 다 끝났을 것이다. 아무것도 남은 것이 없을 것이다'라고 이야기하는 사람들도 있어요.

그것을 '오리엔탈리즘이나 국가에 대한 비판으로 무마할 수 있느냐'는 질문들을 할 수 있는 것이죠. 그래서 무식하게 이야기 하자면 우리는 때로 오리엔탈리즘을 지나치게 두려워하는 것은 아닌가 하는 생각을 해봅니다. 문화식민지를 살면서 오리엔탈리즘도 싫지만 오리엔탈리즘 비판 뒤에 안전하게 숨어서 지적으로 수월하고 자명한 것을 선택하는 것은 '현대'라고 하는 또 다른 신화로 돌아오는 것이죠. 뭔가 비평적 검토가 끝난, 자명한 곳으로 후퇴하는 성향은 없는 것인가? 오리엔탈리즘 비판 속에 다른 편협함 같은 것은 없는 것인가? 심지어 서구 좌파시선을 추앙하는 또 다른 식민성은 없는 것인가? 심지어는 투쟁의 거친 이미지라던가 표현의 야만성을 독려하는 서구의 좌파 오리엔탈리즘 또한 있다고 저는 생각합니다. 다시 말해서 오리엔탈리즘 비판 후에 어떤 실천적 동기가 남게 되느냐? 어떤 탈-오리엔탈리즘의 새로운 구상을 독려하는가? 이런 문제를 봐야 한다는 것이죠.

*

이 이야기의 요점을 결론부터 이야기하자면, 오리엔탈리즘은 각각의 문화적 사물을 파악하는데 굉장히 복잡한 가치전도의 문제라는 것이고, 해결은 아주 어렵다는 것입니다. 우리는 수없이 많은 오리엔탈리즘의 사례를 찾아내고 비판할 수 있어요. 이것은 가장 쉬운 단계입니다. 우리는 서구에 대한 선망의 정치를 끝없이 비판할 수 있습니다. 생각할 수 있고요. 끝없이 열등감을 분석하고 롤랑 바르트 Roland Barthes의 탈-신화 구조를 가지고 와서 탈-신화해버리면 됩니다. 근데 그것으로 충분 할까요?

문제는 '전통'이 오리엔탈리즘에 갇히는 이유가, 그것의 제국주의의 신화에 의존하는 만큼 현대에 대한 피로와 결합하고, 서구문화에 대한 실망과도 똑같이 결합한다는 점입니다. 즉 서구근대 문명전반에 대한 좌절감이 선불교적 명상에 대한 기대를 높이는 것 등은 단지 오리엔탈리즘이라고 만은 볼 수 없습니다. 물론 이것은 전형적인 오리엔탈리즘의 이미지를 생산해왔죠. 근데 전형적인 오리엔탈리즘이라고 해서 일말의 진실이 없는 것은 아닙니다. 예를 들어서 80년대 민중운동, 학생운동이 끝나갈 때 많은 사람들이 좌절하고 국선도 같은 곳으로 갔습니다. 그러니깐 이런 좌절이 국선도 같은 도가적 수행으로 연결되는 것을 우리는 후퇴나 도피라고 생각하지만 반드시 그렇지는 않을 수 있다는 것이죠.

단색화가 제도 속에서 성공한 것은 단순히 대학권력을 장악하고 온갖 오리엔탈리즘 시장의 흐름을 잘 탔다는 것에만 있는 것이 아닙니다. 고향에서 떠나 번잡한 도시 생활에 지친 사람들에게 평안하고 장식적이며 친근하다는 점에서 서양 추상화와 실제로 조금은 달랐기 때문이기도 합니다. 집안에 조선백자와 함께 놓으면 잘 어울리지 않을까요? 더구나 요즘같이 물욕을 주체하기 힘든 시대에 '무위자연'은 얼마나 좋고 심지어 혁명적이기까지 합니까? 노장사상이 아나키즘적이라고 말하는 주석가도 있지 않습니까? 이우환이 최근에 단색화를 저항이라고 했다고 하는데, 그의 입장에서 보면 얼마든지 그럴 수 있다고 생각합니다. (이것이 사실이라고 주장하는 것이 아니니 오해 없길 바랍니다.) 나는 단순히 위악적인 태도를 보이려 하는 것이 아닙니다. 그러니까 오리엔탈리즘은 탈신화화와 이데올로기 비평으로는 벗어나기 어렵고, 그것이 계속 재생산되는, 미학적이고 거의 존재론적인 층위에서 파열이 필요한 문제라는 생각이 듭니다.

이런 생각을 하다 보면 중요한 이슈들이 여전히 '한국화'에 있는 것 같아요. 저는 대학의 동양화과는 심하게 이야기하면 러일전쟁의 산물이라고 생각합니다. 러일전쟁에서 일본이 이기니깐 일본이 대동아 공영 등을 주장하게 되면서 동양을 중시하게 됐는데, 그러면서 주요 대학에 동양화과를 만들고, 그것이 한국에 온 겁니다.

예컨대, 이것은 김보민의 작품이에요. 작업실에 창밖에 동양화 풍경이 보이는 그림입니다. (그림 19) 또 이런 작가도 있다. 김보민, 김지혜, 김지평, 박윤영, 이은실 같은 젊은 작가들에게 더 관심이 간다는 것이다. (그림 20) 이 작가들은 동양화를 전공했지만 대학의 공식 미학에서 벗어난 사례입니다. 흥미로운 점은 이들의 작품이 초기 민중미술에서 자주 보였던 아까 말씀 드린 격세감의 표현과 비슷한 문제의식을 가졌다는 것이죠. 대체로 도시농촌의 충돌이라던가 압축성장의 부자연스러운 시간이라던가 서구문화의 의구심 같은 것들을 나타냅니다. 정현종시인은 이것을 '눈뜨면 타향, 눈감으면 고향'이라는 말로 간단하게 요약을 했어요. 민정기의 '포옹'같은 작품이 바로 '눈뜨면 타향, 눈감으면 고향'같은 그림이죠. (그림 21) 격세감이나 도시농촌의 충돌과 같은 것을 보여주는 그림은 사실 초기 민중미술, 또 90년대 동양화 교육에 역행했던 젊은 작가들에게도 보이지만 사실 제3세계 미술 어디서나 다 보일 겁니다. 90년대 2000년대 중국미술에서도 굉장히 많이 보입니다.

예를 들어 문학에서는 황석영의《삼포 가는 길》이나 윤흥길의 단편소설 같은 곳에서 나타나고요. 연극에서도 80년대, 90년대 연극의 이강백 선생님의 연극을 보면 거기 "겹침 효과"라는 것이 있습니다. 그것은 무대위에서 과거와 현재가 동시에 일어나는 것입니다. 그걸 과거와 현재가 같이 지시해주면서 충돌을 만들어내는 것이 민중미술의 이런 미학하고 관계가 있는 것이죠. 이런 일군의 동양화는 한국 현대 동양화(말도 안 되는 이런 말들을 써야 하는 것을 이해하길 바란다)에서 오리엔탈리즘에서 벗어나는 어떤 첫 균열, 시기적으로도 그렇지만 인식론적으로도 시작하는 균열이 나타난다.

이런 실천에 관심이 가고 또 중요하지만, 한계도 있습니다. '현실과 발언'의 주요 작가와 마찬가지로 이들 작업이 조금은 단순한 상황의 묘사로 보이고 상징의 도상적인 배치에 머무른다고 많은 사람들이 보잖아요? 그것도 맞는 말입니다. 앞서 말했던 것, 즉 탈신화와 이데올로기 비평의 단계에 있는 것이죠. 오리엔탈리즘의 내면화, 육화(肉化), 가치전도, 정보화 카테고리의 무한경쟁, 이 단계를 뚫고 그 존재를 흔들지는 못한다고 할 수 있습니다.

*

우린 여기까지 어떤 도식과 단계를 생각해 볼 수 있어요. 첫 번째는 한국 모더니즘의 오리엔탈리즘적 단계이고, 두 번째는 현실과 발언이나 초기 민중미술 그리고 동양화의 새로운 작가들에게서 나타나는 탈-오리엔탈리즘 도상들입니다. 현실적인 묘사가 없는 상황에서 도상적인 실천, '비평적 리얼리즘 critical realism'이라고 볼 수 있겠습니다. 이건 매우 요긴하면서도 충격적인 것이었습니다. 그러나 이것은 말하자면 마치 탈-식민주의자들이 이런 오리엔탈리즘 신화를 해체할 때 쓰는 방법, 즉 예를 들어서 고미숙 같은 분이 조선시대 홍명희의 '임꺽정'이라는 텍스트를 놓고 '조선시대 성관이 그렇게 보수적이지 않았다'라는 이야기를 하는 것과 같은 효과를 지니죠. 이것은 다시 말해 탈-신화의 언어조작적인 단계라고 보여집니다. 문제는 이 역시 오리엔탈리즘의 힘의 무력함뿐 아니라, 도래했거나 혹은 곧 도래할 오리엔탈리즘 마켓에 얼마든지 좋은 파트너가 될 수 있다는 것이죠. 민중미술도 얼마든지 그렇게 될 수 있습니다. 그래서 세 번째 단계를 생각할 수 있어야 되는데요. (제가 단계를 이야기 했다고 해서 꼭 명확한 단계가 있는 것은 아니고요.) 좀 다른 방향으로 생각해볼 수 있을 텐데, 그것을 그로테스크, 네오 고딕, 숭고 등의 서양문화 용어를 사용해서 설명할 수 있다고 생각했습니다. 잘은 모르겠지만 옛날 선조들이 쓴 글을 보면 '괴이하다', '기이하다'는 표현과 비슷한 것 같아요.

이런 것의 좋은 예가 무엇인가를 생각해보면, 최민화의 <검악>이라고 하는 88년 그림이 있습니다. 또는 민정기의 금강산 그림 (그림 22) 같은 것을 생각해봅니다. 민정기의 애니미즘적인 풍경화는 생각보다 중요한 것 같아요. 사실 이 풍경은 거리를 두고 보는 랜드스케이프와 같은 풍경화가 아니라 환각제를 먹고 보는, 만약 환각상태에서 보면 핑핑 돌 것 같다는 생각이 듭니다. 자연과 상호작용하는 동물감각의 확장이나 애니미즘적인 것이라고 볼 수 있습니다. 이 단계에서는 전통이 기호나 표현이 아니죠. 기호적인 단계가 아니고 신체나 몸으로 느끼는 힘과 같은 것입니다. 80년대에 이런 것을 주로 했던 사람들은 김봉준이나 라원식같은 소위 신명을 강조하는 계열이 있어요. 그런 분들은 이런 생각을 많이 했어요. 민정기의 그림에서 어떤 징후를 느낄 수 있다고 생각합니다. 그로테스크처럼 뭔가 알 수 없는 대상이자 낯설고 두려운 체험을 등장시킨다던가 하는 숭고미학처럼, 우주론적인 공간을 상상한다던가, 아니면 유사 과학철학처럼 이상한 일종의 컬트도 생각해 볼 수 있습니다. 컬트, 미신에 대한 관심이나 후기 낭만주의적인 체험과 관련이 있는 것 같습니다. 이런 태도는 전통을 우리 인식의 저편에 남겨둔다는 것이죠. 후기낭만주의나 네오고딕 시대의 아시아적 반복으로 볼 수 있고요. 그런데 이런 접근은 이것의 어떤 사회적 근거에는 큰 관심이 없다는 점을 지적할 수 있습니다.

다시 주제로 돌아와서 전통과 현대의 충돌이나 동서양의 이분법을 극복하자는 취지를 여기저기서 많이 이야기하죠. 근데 이것이 책 바깥에서 왜 항상 실패하는가 개념적인 설명으로 극복되기 어려운 이유가 무엇인가. 전통이 기호나 언어나 사물로 표현될 수는 있지만 그런 식으로 존재하는 것은 아니기 때문이죠. 전통은 그렇게 존재하는 것이 아니라고 할 수 있습니다. 그런 점에서 거꾸로 사물에서 비교적 자유로웠던 아방가르드의 사고방식에서도 배울 것이 있습니다.

이번 미디어시티서울에서 소개한 제로 지겐 Zero Dimension의 작품입니다. (그림 23) 이런 그룹은 아방가르드 퍼포먼스를 통해 몸에 의한 개입과 전통문화의 계기를 결합하고자 노력합니다. 이건 제가 게으르게 고른 예이긴 하지만 리지아 클락 Lygia Clark이 안트로포파지아 Anthropophagy, 브라질 카니발 전통을 가지고 이야기 한 것이나, 또 레바논에서 자랄 투픽의 '아슈라 Ashura-This Blood Spilled in My Vein'라는 작품이 있어요. 그런 작품이 생각납니다.

그래서 마지막으로, 전통을 민중적(또는 '서발턴 subaltern'적) 에너지와 일종의 '난장'이라고 하는 해방으로 보는 단계가 있을 수 있습니다. 저는 '굿의 단계'라고 명명 했는데요. 오윤과 박생광, 이응로의 도상에서 김수영의 '거대한 뿌리'에서 호명한 민중 (또는 서발턴)이 등장하는 것은 성공이지만, 김수영이 말하는 '거대한 뿌리'는 사실 도상 밖의 존재로서의 전통입니다. 전통은 아무리 더러운 것이어도 좋다는 말은 일단 전통이 더럽다는 것이고, 그 다음에 그래도 좋다는 것이니, 이것은 이데올로기를 넘어선 육체의 기억이라고 할 수 있습니다. 그래서 '진보주의도 사회주의도 통일도 중립도' 모두 여기서는 중요하지 않게 되는 것입니다. 따라서 이것은 민족의 원형, 동양문화의 본질 등과 같은 거짓말과 아무 관련이 없습니다. 오히려 귀신이나 사회적 연민, 연대감과 관계가 있습니다.

김수영이 말한 것은, 시간을 초월한 생활인들의 존재감에 실핏줄로 연결된 관계(거대한 뿌리)로의 전통인 것입니다. 민중, 또는 '서발턴'의 이미지 바깥에서 존재하는 전통이에요. 김수영이 말하는 것은 시간을 초월한 생활인들의 존재감, 시간을 넘어서는 생활인, 또는 서발턴, 그들의 존재감에 굉장히 실핏줄처럼 연결되어있는 그런 관계이고요. 그것을 거대한 뿌리라고 표현한 것입니다. 그것이 김수영에게 전통입니다. 그래서 시로 다시 돌아가면 비숍 여사와 이야기하고 있는 동안에는, '요강, 망건, 장죽, 종묘상, 장전, 구리개, 약방, 신전, 피혁점, 곰보, 애꾸, 애 못낳는 여자, 무식쟁이, 이 모든 무수한 반동이 좋다'고 합니다. 이것이 김수영 시인에게는 철근 기둥보다 더 큰 '거대한 뿌리'입니다.

오리엔탈리즘 비판자들은 굿에 대한 오리엔탈리즘에 치여 굿 자체도 좋아하지 않는 경향이 있습니다. 그렇지만 오리엔탈리즘 비판자가 비판의 대상을 기피한다면 그 역시 바람직하지 않습니다. 오리엔탈리즘을 비판하는 것은 좋습니다. 그러나 비판을 포함한 오리엔탈리즘의 구조 자체에서 자유로운 차원이 반드시 그 비판에 결합되어야 한다는 것이죠. 오리엔탈리즘 비판은 언제나 그것을 능가하거나 그것을 초월하는 차원을 내장해야 합니다. 물론 비판과 능가가 서로 충돌할 수 있어요. '무엇이 오리엔탈리즘이 아닐까?'라는 비판적 성찰자체도 외부의, 특히 서구의 시선을 전제로 할 수 있죠. 그것이 중요한 것입니다. 오리엔탈리즘의 구조에서 벗어나는 것과 오리엔탈리즘을 탈신화하는 것 사이에서 우리가 할 수 있는 것은, 오리엔탈리즘의 의도적 사용까지도 심지어 포함할 수 있을지 모릅니다. 김수영은 어떻게 해도 안되니까 비숍의 눈으로 본거에요. 비숍의 눈으로 망건을 봤다는 것이에요.

그래서 민중미술로 돌아와서, 오히려 민화나 굿이나 마당극을 좋아했던 지난 80년대 민중미술은 민족주의에 빠진 경우조차 오히려 더 긴 호흡을 구상했던 예술운동의 자산들을 많이 가지고 있다고 저는 생각합니다. 상징의 차원에서 벗어난 하나의 실재계로 서발턴 또는 민중의 전통을 생각해 볼 수 있다고 생각합니다.

'전통'은 너무 편안하고 쉬우며 상징적이기 때문에, '실재-전통'을 지칭할 만한 뭔가를 찾아볼 수 있을 것입니다. 그것은 초기단계에서 전통이 없거나 실패했다는 자괴감의 표현이나 패러디, 슬픈 향수 같은 것으로 반복해 나타나죠. (고향회귀, 소외표현) 조금 높은 단계에서는 그로테스크나 고딕적인 정서, 기이한 팝 등과 결합합니다. (타향인정, 혼성모방, 숭고 등) 이 자리에서 아직 잘 선명하게 설명하기는 어렵지만, '실재-전통'을 파악하는 새로운 단계(고향도 타향도 없고, 모두 고향이며 타향이다. 평등하고 신묘한 생활교감의 세계, 굿 비슷한 것, '표현될 수 없는 것')는 과거의 이런 민중미술이 시도 했으나 실패한 경험의 자산들에서 자라날 것 입니다. 나는 이러한 단계가 어떤 파편들을 제시하는 것, 가치 있는 파편들의 모음이 불현듯 어떤 형식을 얻을 때 이루어질 수 있지 않을까 생각합니다. 고층 빌딩에서 떨어트린 '전통'이라는 하드 디스크를 복구하는 '과정의 미학'이랄까요.

저의 이야기는 '예술의 (국제적) 보편성'에 대한 일종의 회의를 표시합니다. 물론 서로 다른 지역문화 사이의 소통불가능성, 번역불가능성은 미신에 불과합니다. 다만 마티스 Matisse 그림의 보편성 조차도, 어떤 지역적 번역과 판형을 통해 풍부해 질 수 있다고 봅니다. 따라서 예술의 보편성에 대한 회의는 사실 요즘과 같이 모두가 바쁜 때에, 보편성에 이르는 긴 시간을 우리가 사용할 수 있는가에 대한 회의일 뿐입니다. 그 시간이란 '거대한 뿌리'를 이루는 '작은 풀 뿌리들', 또는 요즘 말로 '리좀'들을 모으고 이어 붙이고 카피하고 번역하는 상당히 애처롭지만, 훌륭하게 보낼 수 있는 기나긴 시간이며, 무엇보다도 '세계 민중이 겪어온 긴 시간의 삶을 생각/상상/체험하는' 시간입니다.

위조화폐: 날조된 통화로서의 전통

데이비드 테

개론

1990년대 동남아시아 시각예술이 국제 미술 현장에 등장했을 때, 이 지역의 시각예술은 민족 정체성에 대한 집착, 특히 설치와 같은 비전통적인 매체의 과잉 등 국제적 동시대성의 트레이드 마크를 많이 지니고 있었다. 이 지역의 근대성은 종종 전통에 관한 새로운 양가성으로 분절해 볼 수 있다. 이러한 양상은 때때로 낡은 가치를 끌어 올리는 것으로 보여지기도 하지만, 그보다는 그 특유의 부조화가 세계 자본주의적 현재와 교환하는 식으로 등장하는 경우도 다반사이다. 본 연구는 태국의 동시대 미술이 국제적인 순환에 안착하는 데 중추적인 통화의 역할을 한 것으로서 '개념적인 것', 큐레토리얼 기능, 그리고 동시대성이라는 개념 자체를 조명한다. 그리고 전통 또한 이러한 전환에 중요한 기표가 되었다는 점에는 의심의 여지가 없다. 하지만 과연 동시대의 통화로 활용된 전통은 과연 동시대적이라고 할 수 있는가? 그렇다면 어떤 기준으로 이 동시대성이 정당화 될 수 있는가?

한 전시기획에 관해 짧게 회고하면서 이 이야기를 시작하고자 한다. 이것은 내가 처음 태국으로 이주했을 때, '전통'이라는 장은 태국 예술계의 동시대성의 추구와 나의 추구가 교차하거나 또는 분리되는 지점이었다는 것이 인상적이기도 하고 마침 최근 필자가 전통과 동시대성의 정면적인 결합에 관한 전시를 기획했기 때문이기도 하다. 이어서 그런 결합들이 읽혀진 전제에 관한 민족-역사적 맥락을 제공하고, 민족주의의 한 기능으로서 전통의 '발명'—태국의 경우, 기원에 관한 대중적이며 공식적인 불안의 투사로서, 또한 공식적 문화 민족주의를 망라하는 주요 수단으로서—에 관해 논할 것이다. 나는 전통을 국가와의 관계를 통해서 다루려고 하는데, 이는 국가의 실상을 뒷받침하는 하나의 픽션으로서가 아니라 전통과 민족을 각각 독립적인 픽션으로 취급하는 것이다. 세 번째 섹션에서는 전통에 대한 질문에서 떠났던 것과, 다시 잠정적으로 그 질문에 귀환한 것에 대해 태국 예술의 '동시대의 통화'에 관한 나의 연구와 관련 지어 설명할 것이다. 나는 결말을 짓기 전에 전통을 이런 식의 화폐 중의 하나로 짧게 심사해보려고 하며, 태국의 동시대적 실천에서 나타난 일련의 비상과 작가들이 끌어들이고도 구체화 하지 않은 전략들에 대해서 훑어보려고 한다.

I. 회고: 실천되지 않은 전통

2005년 내가 태국에 도착했을 때 나는 즉각적으로 전통에 대한 거부감을 느꼈다. 이유는 충분했다. 당시 내가 동남아시아의 역사에 대해 많은 것을 알고 있지는 않았지만 '전통 Tradition'이란 내 직업적인 궤도 안에서 동남아시아인들이 별로 진지하거나 구체적인 태도로 대하고 있는 것이 아니었다. 실제로, 나를 가장 매료시켰던 작품의 작가들은 의도적으로 전통의 기색을 회피하고 있었다. 또한 나는 태국의 군주제, 인도네시아의 수하르토 신 체제, 말레이시아의 부패한 '부미푸트라' 엘리트와 같은 지역의 전후 공공 문화를 통해 날조된 세력에 의해 전통이 주창된 여러가지 방식들을 알고 있었으나, 그들에게 요구된 특수한 이데올로적, 개념적, 행정적인 원리 등의 발명이나 그 이유에 대해서는 그다지 잘 알고 있지 않았다.

확실히 알았던 것은 본래부터 도시들 중에서도 가장 현대적인 현대 방콕인들이, 시간의 안개속에서부터 내려온 어떤 고대와의 연결고리임을 자처하며 만들어 낸 현대 예술에 대해 거부감을 갖고 있었다는 것이다. 나에게 1980년대와 1990년대의 국가나 기업 차원의 콜렉션과 공모전에서 나타난 대부분의 신-전통주의 예술은 오염되지 않은 키치로 보였다. 그러나 나는 그에 관한 한가지 흥미로운 이야기를 간과했다. 특히 전설적인 계층의 이야기와, 18세기와 19세기의 이민의 물결로 시작된 몇 세기에 걸쳐 일어난 경제적인 활동의 전조로 근대성과 냉전의 경제적 자극으로 현저히 가속화 되고 결국 80년대 열망적인 부르주아 민족주의에 의해 완성된, 쇠퇴하는 태국 관리 계층과 성공적인 중국출신 태국 이민자들의 인종적 통합에 있어서 시각 예술이 전리품적 증표라는 것에 대해서 말이다. 나는 여기서 거래되는 가시적 통화가 현재보다는 과거에 소속되어 있음을 알았지만, 과거의 통화가 현재의 태국인들에게 물질적인 보장으로 기능하고 있다는 것은 몰랐다.

1990년 동남아시아의 '국제적'인 동시대 미술의 첫 시류에서, 아시아 태평양 현대 미술전과 같이 이미 호주에까지 영향력을 뻗친 급증하는 비엔날레 등을 위해 만들어진 종류의 전통은, 주로 불편한 (그리고 자주 의도적으로 대위법적인) 병치와 보다 풍부하게 근대성을 구비하는 것 안에서 주요한 기표가 되었다. 인도네시아의 아라마이아니 Arahmaiani나 FX 하르소노 FX Harsono, 태국의 마닛 스리와니치품 Manit Sriwanichpoom과

수테 쿠나피차야논트 Sutee Kunavichayanont는 약 십년에 걸쳐 국제적인 프로필을 얻었고 이런 대립적 자세를 정형화했다. 정형화된 타자화 신호체계와 자기-타자화는 이로써, 특히 일방적으로 기울어졌던 21세기의 첫 10년간, 실제 동시대적 시장이 부재한 상황(싱가포르와 태국과 같은)에서의 국가적 후원이나 실제 국가적 투자가 부재한 상황(인도네시아와 필리핀과 같은)에서의 민간적 후원이 지배적이었던 당시, 동시대 동남아시아 미술의 진정한 장르(혹자는 주류라고 할 것이다)가 되었다. 이 비유는 국제적 서베이쇼의 역사를 통해, 즉 아피난 포샤난다의 뉴욕 전시, <전통/긴장(1996)>부터 후쿠오카와 브리즈번의 트리애니얼, 최근 국제화된 인도네시아 비엔날레(자카르타와 요자카르타), 그리고 싱가포르의 박물관, 비엔날레, 그리고 더 최근의 아트 페어를 아우르는 기관의 조사를 통해 아주 명확하게 따라갈 수 있다.

근대성과의 대립에서, 전통은 대개 급속한 성장의 유입으로 인해 위협받고, 사라지고 잊혀지는 것으로 재포장 되거나, 협음의 하나로, 기껏해야 뿌리도 없는 현재의 냉소적인 관찰자로서의 퇴화적인 상태로 격하되었다. 대비는 이 게임의 이름이었다. 동시대 작가들은 자주 전통을 인용했지만 물론 실천하지는 않았고, 전통의 '발명'에 대한 문제는 거의 다루지 않았다. 위선적인 민족-문화적 정체성에 대한 역설적인 비판 정도를 기대할 수 있었을 뿐이다. 태국은 특별히 쉬운 대상으로 종교, 국가, 그리고 군주제를 아우르는 세가지 축을 제공했다. 전통은 편리한 신호체계로서 투기적인 자본과 아무 생각 없이 열광적인 소비의 급류 한가운데, 자동적으로 도덕적 고귀함 위에 놓여졌다. 태국 작가들에게는 특별히 이런 역설적인 모드가 주어졌고, 이것은 어떤 복합적인 인용으로서 1992년에 아피난 Apinan이 이미 정의한 '패스티쉬'와 같은, 식민 이후와 포스트모던 이론화의 지배담론에 편입되었다. 90년대 후반에 이르자 이 장르는 견고하게 자리를 잡았고, 경제 위기는 오히려 이를 더 도덕적으로 정당화 했다. 10년 뒤에도 이 통념은 지속됐다.

나는 그런 작업에 별 관심이 없었지만 당시에는 '동시대적'이라고 받아들였고, 그것은 사진매체, 설치 혹은 퍼포먼스 등의, 막 급증하는 국제적 순환의 상투적인 요소인 '비전통적' 매체로 포장돼 있었기 때문인 듯하다. 그리고 이것은 전통에 대한 접근이, 사용된 도구나 매체의 통화에 의해 허가 받았다는 단서를 제공한다. 여기에는 '전통'이 실천이 아닌 이미지와 아이디어에만 부여됐다는 이면도 있다. 그리하여 예술적 실천이란 그 자체의 과거와, 기관에 따른 결정요소와, 편견이나 한계에 대해서 무지한 상태로, 전통이라는 장 안에서 효율적으로 제거되었다. 예를 들면 '태국 페인팅'이란, 1970년대 국립 아카데미 Silpakorn University에 '태국 예술' 학부가 설립되면서 함께 발명되었고 '태국 전통'과 함께, 전통 안에서 다루어졌다. 그것은 캔버스나 오일, 아크릴 물감 같은 물품적 형태에 대해서는 어떤 언급도 없었고, 그만큼이나 오래된 외래 전통에 대해 진 빚을 기꺼이 모른 체했다. 한편, 주장하건대 가장 '전통적'이었던 모더니스트들은 전통에 대한 지칭이 태국적인 것에 가까워 질수록 전통에 대한 담화를 초월할 수 있었다.

전통 개념에 대한 수축은 태국의 예술과 예술사에 지대한 영향을 끼칠 것이다. 그것은 작가들이 물질적이며 실용적인 유산에 대해 암묵적으로 부인하게 하고, 여전히 지배적인 서구의 학문과 근대 스튜디오 전통을 당연시하게 하고, 태국 근대 예술의 무분별하고 헛된 '근대성'과 거짓된 세속의 주된 재료인 전통을 허용했다. 그러한 맹목은 '동시대적'이라고 불리는 예술의, 특히 신-전통주의와 90년대의 역설적인 정체성 예술을 포함하는 처음 두 시기에는 분명히 적잖은 피해를 입혔을 거라고 서둘러 덧붙이건대, 이는 몰역사주의와 함께 한 세대 전체가 별 생각없이 새로운 매체를 다루도록 한 것이다. 설치, 퍼포먼스, 비디오, 위치특정/사회적 실천들, 그리고 무엇보다도 '개념적인' 것은 그 자체로 전통적이지 않은 것으로 정의내려졌고 그리하여 한 때의 유행으로 치부되거나 애초부터 현재적인 것으로 받아들여졌다. 그러나 내가 좋아하는 세번째 시기에는, 예술가들이 국가적 신호체계나 스튜디오에 속한 별개의 규율과 기술의 학문적 모델을 단호하게 버리게 되었다. 더 이상 국가적 소속감에 대한 중압감 없이, 전통은 다시 새롭고 흥미로운 방식으로 떠올랐다. 이것이 내가 <전파 Transmission>를 기획 할 당시 염두에 두었던 질문이었고 동시대성 안에서 전통의 위치를 진지하게 물으며 스스로 타협하기 위한 시도였다. (그림 24)

II. 기원: 전통의 국가/ 전통으로서의 국가

동시대 미술에서 전통에 대한 이해는 자주 그 안에 두 가지 전통이 관련되어 있다는 것을 간과한다. 예술은 과거에 대해 언제나, 과거가 그 주제이거나 대상이 되고 또한 과거가 운용방식에 내재하는, 두 가지 과거를 마주하는 이중적 움직임을 보인다. 만약 태국 예술이 전통의 한 부분으로서 어떤 역할을 하고 있는지 보지 못했다면, 그것은 태초부터 예술 기관에 고착된 불확실함과 가부장적인 거짓 의식 때문일 것이다.

1930년대에 이탈리아인 망명자였던 코라도 페로치 Corrado Feroci가 설립한 국립 아카데미인 실파콘 Silpakorn의 중추에는 태국의 '전통'과 별도로 정언적인 설정이 있었으나, 당시에 그것은 막연한 구름과도 같은 의미였으며 그에 대한 거부감은 오래가지 않을 것이라는 고려도 하고 있었다. (그림 25) 전통이 무엇이었든 간에 그것은 태국의 모던 아트와 근본적으로 이질적인 것이었으나, 그렇다고 해서 실파콘이 근대성을 띄고 있었던 것도 아니다. 400년의 전통을 가진 이탈리아의 학문적 미술로 미루어 볼 때, 그것이 '근대적'인 프로그램으로 내세운 것은 사실 이미 낡고 전통적인 것이었다. 이런 식의 이식은 물론 상당한 각색을 거쳤지만, 어떤 모순이 남았다. 근대란 애초부터 다른 어떤 것의 전통이었지만, 가장 우선적으로 태국과(예술가들의) 세속적인 보편성을 보장하는 역할을 해야 했고 그들 스스로 덜 문명화된 동포들과 구별할 수 있어야 했기 때문에 전통으로 받아들여지지 않았다. 한편 태국 바깥에서 태국의 근대 예술을 처음 접하는 관객들은 그것을 달리 Dali나 미로 Miro, 더군다나 칸딘스키 Kandinsky나 로스코 Rothko의 계도에 편승시킬 수 없었다. 거기에 의도된 '전통'이란 이국적인 동양에 속한 것이지, 토착화된 이젤 페인팅이 아니었다.

1980년대와 1990년대에 흘러 들어온 전통의 급류는 탁월한 것이었다. 세기 중반의 미약한 근대성과 처참한 실패만을 능가할 뿐 아니라, 초월적이며 이상적인 낙원이라든가 골동품적 환상으로의 퇴행이 아니라면, 이 또한 이중적인 움직임으로, 동등하게 그리고 동시에 타자의 과거에 대한 권위를 능가하거나 별개로 둠으로써 태국의 전근대와 마찬가지로 거리를 두었고, 이는 페로치 Feroci의 '근대적' 학술 프로그램으로 나타났다.

우리는 '태국' 민족이라는 통일된 개념이 일부 공립 박물관에 의해서 폐기된 지금에도 마찬가지로 태국 전통의 동시대적 배치에 따른 기원의 짐작에 저항하려고 노력해야 한다. 이것이 여러 곳의 실상이라 해도, 태국은 '진정한 전통'이 국제적 문화와 성공적으로 교류하는 데에 중추적인 역할을 했다는 점에서 특별하며, 이러한 진정성은 전후 국가건설의 상황에서 특징적인, 모호한 과거에 속하는 군주제에 대한 정치적 회복의 주요한 산물이라는 이유로 특별하다. 그리하여 태국의 근대성은 이웃 나라들이 반대로 가면서 똑같이 어색하고 불온전하며 느린 근대화 과정을 거치면서도 과거를 발명하는 데에는 덜 성공함으로 인해 점점 더 두드러지게 될 것이다.

이것이 로잘린 모리스 Rosaline Morris의 <기원의 장소 In the Place of Origins>에서 태국 북쪽에서 나타난 영적인 매체의 부활을 접근하는 방식이다. 모리스에게 있어서 진정한 '태국' 전통이란 있을 수 없었다. 이것은 전통이 근대적 혼합물이라서가 아니라 태국 인종, 종교, 언어와 같이 그것을 이루는 재료가 언제나 이질적인 것의 결합물이었기 때문이다. 그녀는 "표상의 환영적 성질이 잃어버린 것에 대한 기원을 나타내려 했다"고 쓴다. 그러나 이것이 과거를 만들어내는 것을 그만두게 하지는 않는다. 반대로 오히려 더 강화시키며, 풍부한 '전통적' 신호체계를 소환하여 상황에 따라 짜맞추게 한다. 제임스 스콧 James Scott은 이러한 종류의 "불특정 벡터 합 contingent vector sum"이 모든 전-식민 동남아의 특징이라고 일컬었다. 태국에서 '기원의 형태'란 특정하고 구체적인 것이 아니라 언제나 이미 치환이나 대체의 형태인 것이다.

이제 전통은 모든 면에서 이런 '대체적'인 기원의 예로 귀결된다. 그러나 이러한 특성이나 양가성이 '민족'이라는 개념에서도 역시 드러나는 것 아닌가? 전통은 이미 알려진 대로 발명될 수 밖에 없었다. 그러나 국가 역시 다른 시공에서 유래된 관습이다. 이것 역시 수입된 전통의 한가지 종류가 아닌가? 태국의 경우에는 확실히 이것이 자명한 사회적 혹은 정치적 사실이 아니었고 오히려 빌려오고, 적응시키고, 수행된 하나의 아이디어였다. 스콧 바르메 Scot Barmé는, 지금은 민족, 혹은 국가 nation라고 번역되는 'chat'이라는 태국 단어의 산스크리트 어원이 '탄생, 인종, 계도, 혹은 기원' 등을 의미했으나 19세기 중반부터는 태국에 대한 세력권 주장을 위한 유럽의 정치적 형태를 반영하기 시작했다고 설파한다. 여기서 두 가지를 주목할 만하다. 먼저 이 모델이라는 것은 고정되고, 분리되고, 지리적으로 규정된 국가의 모델이 아니라 식민 팽창주의의 전성기 때 태국이 맞닥뜨린 특히나 공격적인 변종이라는 것이다. 두 번째로, 이 단어가 이 외국인들을 지칭하기 위해 사용됐을 때 chat이란 민족을 일컫는 것이 아니라 '특정한 사회/정치적 단위'를 뜻하는 것이었다. 이것은 이 단어가 문화적 식별어이기 이전에 형식적인 기술어였다는 것을 뜻하며, 이 단어가 '우리'가 아닌 '그들'에 관한 것임을 알 수 있다. 이것은 서구의 국가 개념과 "비슷한" 의미를 갖게 됐지만 1880년대 전까지는 태국에 해당되는 말이 아니었다.

다른 곳에서는 보다 빠른 속도로 통합이 진행되었다. 방콕의 와트 보롬니와트 Wat Boromniwat의 크루아 인 콩 Khrua In Khong에 4대 왕이었던 몽쿠트 Mongkut의 후원으로 19세기 중반에 그려진 비범한 벽화는 잠식하는 서구 세력의 진보적 시선으로부터 미신이나 원시적으로 보여질 수 있는 위험을 무릅쓰고 서구의 합리적 지식을 태국의 불교적 세계관과 타협시키려는 충실한 시도를 반영한다. 생존을 위해서는 타협과 부딪쳐야 했고, '문명화'된 국가를 흉내내는 것은 매우 중요했다. 시윌라이 Siwilai의 목표는 합리적 근대성의 확정이었고, 손상되지 않은 고대의 습관이나 양식, 혹은 실천의 논증 가능성에 있는 것이 아니었다. 그리하여 근대성이란 전통의 억압적인 신호들을 포함하지 않는 경우가 많았다. (이것은 아마도 동아시아의 경우와는 다를 것이다.)

동남 아시아에서, 국가 형성은 언제나 분열이 아닌 포용의 문제였다. 태국의 지형을 모델로 삼아서 1972년 방콕의 외곽에 문을 연 민간 문화 테마 파크인 무앙 보란 Muang boran은, 매우 포스트모던적으로 보이지만 실제로는 베네딕트 앤더슨 Benedict Anderson이 국가적 "로고맵"이라고 불렀던, 권위주의적 모더니즘 시대를 대표하는 일례이다. 물론, 이런 민족-국가적인 디즈니랜드를 만들려는 본능은 동남아시아에서 굉장히 오

래된 것이라고 할 수 있을 것이다. 그러한 포용의 근대적 제스쳐는 만다라와 같은 고대 천지학 모델과 연결되어 있고, 지역의 전근대 정치적/영적 중심지일 뿐 아니라 전체적인 조직체나 우주의 차원분열적인 도표인 센트럴 자바의 보로부드르 Borobudur나 오늘날 캄보디아의 앙코르와트 같은 곳의 건축적이고 공간적인 논리 안에서 반복적으로 구현되어 있다. (그림 26)

III. 현대의 통화: '전통'을 오디션하기

이 연구는 내가 집필중인 동시대 태국 예술의 역사에 관한 책의 일부이다. 나는 태국의 근대 예술이 뚜렷이 국제적으로 되는 것과 동시에 뚜렷이 동시대적으로 되는 과정을 설명하려고 노력중이다. 내가 동시대의 '통화'라고 부르는 이것은, 특히 개념적인 것, 큐레토리얼 기능, 그리고 동시대성의 의미를 포함한 세 가지 통화로써 이러한 전환에 윤활작용을 하고 태국 예술의 가시성과 국제적 시스템으로의 동화를 보장했다. 그러나 나의 목적은 이 동화작용을 복잡하게 하고 방해하는 것이며, 이런 통화들이 지역-국가적 맥락에서 어떻게 다른 가치를 지녔으며 일부 태국 예술가들이 어떻게 그 맥락과 더 넓고 국제적인 것 사이의 한계치에서 중재하는 역할에 능숙하게 되었는지를 보여주는 것이다. 이런 통화들 중 일부는 태국 예술가들에게 아주 편리하게 사용되지만, 어떤 것은 날조된 것으로 드러났다. 여기서 나의 주장은 전통이 위조된 화폐라는 것이다.

우리는 첫 시기인 신-전통주의를 꽤 쉽게 생략할 수 있다. 확실히 그것은 '동시대'의 이름으로 광범위하게 해외를 순환한 첫 태국 예술이었다. 그리고 물론, 우리가 본 것처럼 1970년대 후반과 80년대 당시를 아우르는 현재였다. 예술가들은 중국계 태국인의 정체성 세탁에 대한 냉소적인 농담을 공유하기도 했지만, 그것은 작업에 한번도 적용되지 않았다. 그 형태는 순진무구할 만큼 전통적이었고(심지어 이중적으로 전통적이었다) 동시대성의 기준에 있어서는 고작 연대순의 의미를 넘어서지 못했다. 그것은 어떤식으로도 '개념적'이지 않았고 그 행보를 어떤 큐레이터가 의미있게 중개하지도 않았으며 동시대성에 대한 반영 또한 결여하고 있었다. 그것에 부응한 이데올로기는 가상의 문화적 본질에 보수적으로 뻗치는, 향수 어린 쇼비니즘이었다.

두번째, 역설적인 시기는 진정한 다름을 과시하면서도 이제는 약간의 비판성을 지님으로써 더욱 강력한 주장을 띤다. 이는 큐레이터가 관장하는 국제적 순환을 따라 널리 퍼졌고, 보자르 beaux arts의 형식적 전통을 비껴가며 적어도 하나의 순진무구한 전통주의는 극복했다. 약 몇 년간은 이것이 통했지만, 이내 그 화폐는 불안정해졌다. 왜? 그 비-전통적인 형태가 되려고-하는 것은 역시 무분별하고, 몰역사적이며 비판의식 없이 실천됐기 때문이다. 그것들은 필요한 것으로 밝혀졌지만 해외의 동시대성의 기준과는 부합하지 않았다. 그리고 무엇보다도 그것은 국가에 의해, 특히 2000년대 초 현대 예술과 문화부 Culture Ministry's Office of Contemporary Art and Culture를 따라 빠르게 선임되었다. 이 국가적 정체성에 대한 '비판'은 국가의 후원이 국제적 무대의 통로가 되면서부터 매우 다르게 보이게 되었다.

그러면 전통이란 무엇인가가 되려고 하는 동시대의 막다른 길처럼 보인다. 세번째 가장 최근의 시기에 대해서는, 아직 그 평가가 이르다고도 할 수 있겠지만, 희망적이라고 조심스럽게 점쳐본다. 여기서 그러한 접근들에 대해 요약하면서 마무리할텐데, 태국의 동시대 작가들이 이 교착상태를 넘어서, 전통을 국가적 혹은 외래적 소비를 위한 이국적인 구체화나 상품화된 '창의성'의 지식적 자원으로서가 아닌, 전통을 적용시키기 위한 일련의 전략적 비상을 그들의 '주변 작업'에 따라 분류하기로 한다.

a. 풍토적인 그리고 비-기관적인 전통

요즘의 가장 흥미로운 작가들은 태국의 공식적인 신호체계를 회피하면서도, 예를 들면 민속전통이나 일상적인 문화 전통과 같은 비공식적인 식별자를 인용하는 경우이다. 종종 그들은 전통의 초국가적이며 전국가적, 하위국가적, 혹은 다문화적 차원을 드러낸다. 몽티엔 붐나 Montien Boomna의 전원-토착적 소재와 일상적인 집안의 형태도 여기에 포함시킬 수 있다. 그의 작업은 종교의 기표와 국가적 경험을 많이 참고하지만, 기관적인 울림보다 대중적인 울림에 주목한다. 비슷한 접근으로는 수완 라이마네 Suwan Laimanee와 수라시 쿠솔웡 Surasi Kusolwong의 태국 마사지의 도용과, 리크릿 트라바니야 Rirkrit Tiravanija의 커리 해프닝에서의 요리나, 피나레 산피탁 Pinaree Sanpitak의 '가슴 사리탑 요리법 breast stupa cookery' 프로젝트, 나빈 라완차이쿨 Navin Rawanchaikul의 paa kao maa 특산 직물에서 보여진다. (농경 전통에 대한 도용 역시 이 장르에 속하지만, 군주제의 선전 기제로서의 상징적 재도용에 대한 첨예한 위험에 처해있다.)

b. 개별화(개인화)

아라야 라스잠렌숙 Araya Rasjdamrearnsook의 작업에서, 작가를 포함한 태국 연기자들은 민족적 경험을 반영하기는 하지만 성별이나 지적, 사회경제적 주변성에 의해 그것을 대표하는 대상으로서 상정되지 않는다. 존 클라크는 아라야가 캐내는 공적과 사적인 영역 사이의 선을 강조했다. 그녀 말고도 태국의 문화적 비유에 더 개인적인 방식으로 더욱 코스모폴리탄적인 진폭을 가져다 준 작가들이 있다. 프랏차야 핀통 Pratchaya Phinthong, 아린 룽장 Arin Rungjang, 치티 카셈킷바타 Chitti Kasemkitvata와 아피찻퐁 위라세타쿤 Apichatpong Weerasethakul의 작업은, 국가를 실제로 언급할 때 뚜렷한 상징주의를 피해 아슬아슬한 선을 밟는 경우가 자주 있다. 이런 종류의 작가는 그들이 자동적으로 속한 개념주의와 같은 외래 전통을 특별히 의식한다. 즉, 아린의 <금빛 물 Golden Teardrop>에서 디저트는 피할 수 없는 하이브리드적 '전통'을 의미하며, 획일적인 태국성 안에 감춰진 형식적, 정치적, 그리고 개인적 역사의 창이다. 타콜 카오 사아드 Thakol Khao Sa-ad의 가족의 장인적 전통에 기반한 목재작업은 단단하고 단일한 몸통과 재료를 통해 굴절된, 보편적이고 추상적인 지혜를 비춘다. 몸통과 재료를 통해, 개인적 역사는 보편적이며 국제적인 것으로 열린다. 한편, 보다 더 코스모폴리탄적인 예술사적 맥락에서 개인주의는 편리한 고급 모더니즘과 연관되며, 태국에서는 모더니즘이 곧 기관적인 통념이 되어 개인주의가 효과적으로 흡수되고, 포함되고, 예속되었다.

c. 변성/비(非)자연화

조금 다른 종류의 동시대 예술은 전통과 그 연결을 새롭게 하기 위해 전통을 생경하게 보이도록 만든다. 예를 들면 아피찻퐁 위라세타쿤이 likay(전통 마을 극장) 극단을 그의 작품 <정오의 낯선 물체 Mysterious Object at Noon (dogfahr nai meu marn)>에 차용한 것처럼 말이다. 그러한 태도는 동정어린 이국적 정취 같은 것을 이끌어내며, 전통을 지식의 대상으로서가 아닌 채널이나 운송수단으로서 활성화시키는 전통과 동시대 예술의 만남으로서의 충돌의 효과가 있다. 아피찻퐁은 즉흥적으로, 전통을 평범한 환경과 리듬에서 분리시키고 변성시킨다. 퍼포머들은 전통적인 언어에 참여하지만 오직 그만의 (실험적이며 유럽의 모더니스트적인) 고유한 서사적 논리에 따른다.

그림 | Figures







그림 1. 여성국극 (Off)Stage/Masterclass, Performance, 01:25:00, 2013.
Fig 1. Yeosung Gukgeuk, (Off)Stage/Masterclass, Performance, 01:25:00, 2013.



그림 2. 한 커피숍에 전시된 수완라마 영화 사진 아카이브.
사진 제공: 메이 아다몰 인가완지
Fig 2. Suwanrama cinema photo archive on display at the coffee shop.
Photo by author.



그림3. 냉전 중 남쪽 지방 버저니스트들의 모습.
사진 제공: 지라왓 생통
Fig 3. Photo of Southern circuit versionists during the Cold War era.
Photo courtesy of Jirawat Saengthong.





그림 4. 티드 키유의 모습 (신 시번루앙이라고도 불림).
사진 제공: 태국 영화 아카이브
Fig 4. Thid Khiew aka Sin Sibunruang.
Photo from Thai Film Archive.

그림 5. 버저닝을 하고 있는 자동차. 사진 제공: 메이 아다돌 인가완지, 송클라 지방의 길거리에서 구입.
Fig 5. Versioning car. Photo bought by author from vendor in Songkhla province, southern Thailand.





ภาพที่ 9 ชาวบัตตานีถ่ายรูปกับรถโฆษณาภาพยนตร์เรื่องโซเล่ย์. ที่มา: อัลบั้มภาพถ่ายของวีรวุฒิ กฤษฎาวัฒน์.



ภาพที่ 10 บรรยากาศหน้าโรงภาพยนตร์ปัตตานีรามากับป้ายภาพยนตร์อินเดียเรื่องโซเล่ย์. ที่มา: อัลบั้มภาพถ่ายของวีรวุฒิ กฤษฎาวัฒน์

그림 6.(좌) 1960년대 태국 북동쪽 지방에서 새로운 태국 영화 < Lukthaat >을 광고하는 퍼레이드 광경.
사진 제공: 찬차나 홈삽
Fig 6.(Left) Advert procession in northeastern Thailand some time in the 1960s announcing arrival of Thai film Lukthaat.
Photo courtesy of Chanchana Homsap.

그림 7.(우) 사진 출처: '빛나는 이미지에서 나타난 근대성: 파타니의 사회적 활동에서 보는 영화관의 문화사', 루바이얏: 아시아 연구에 대한 태국 저널. vol. 2, no. 3, 2011 7월 -12월, 298쪽.
Fig 7.(Right) From Piyanan Niphanan, 'Khwam than samai nai phap ruang saeng: prawat watthanatham khong rong phapphayon nai sangkhom patani [Modernity in Illuminated Images: A Cultural History of Movie Theatres in the Social Life of Pattani],' Rubaiyat: Thai Journal of Asian Studies, vol. 2 no. 3, Jul-Dec 2011, p. 287.

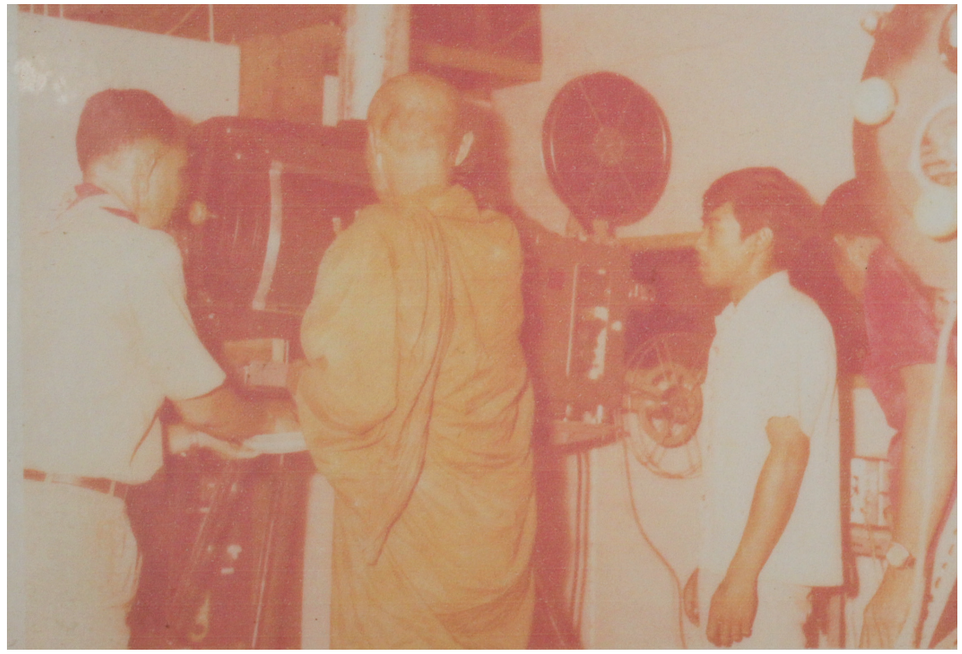


그림 8. 한 커피숍에 전시된 수완라마 영화 사진 아카이브.
사진 제공: 메이 아다돌 인가완지
Fig 8. Suwanrama cinema photo archive on display at the coffee shop.
Photo by author.

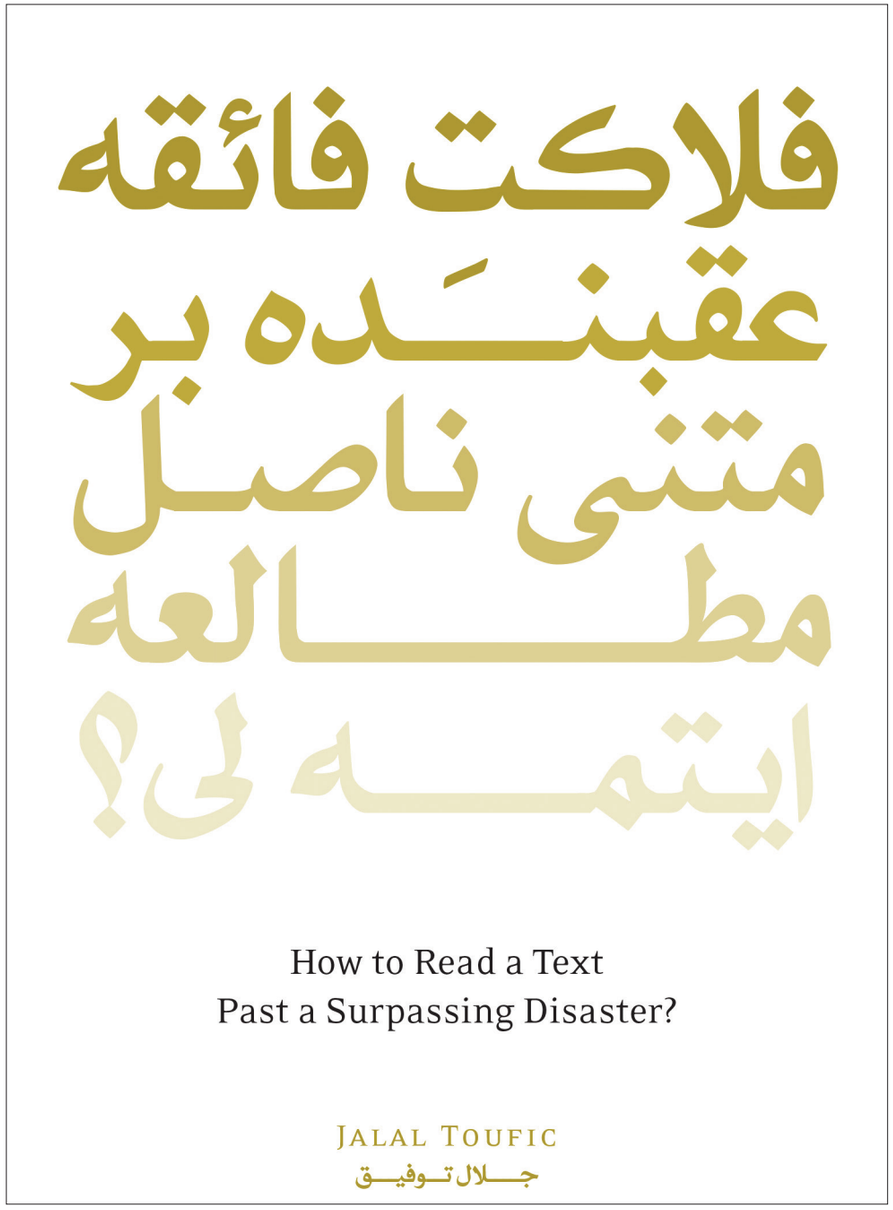


그림 9. 표지. 자랄 투픽의 책,《초월적 재난 앞에서 물러나는 전통》에서 발췌한 내용을 터키어로 번역한 글. © 2010.
Fig 9. The cover of the Ottoman translation of several pages of
Jalal Toufic's book *The Withdrawal of Tradition Past a Surpassing Disaster*. © 2010



그림 10. 모하마드 딘 모하마드,
실랏 퍼포먼스, 사진 프린트. 1970년 경.
Fig. 10. Mohammad Din Mohammad,
Performing Silat,
photographic print, c. 1970s.



그림 11. 모하마드 딘 모하마드. 1998년.
싱가포르, 클레멘티 소재 작가의 집.
Fig. 11. Self-portrait, c. 1998,
at the artists' home in Clementi,
Singapore.

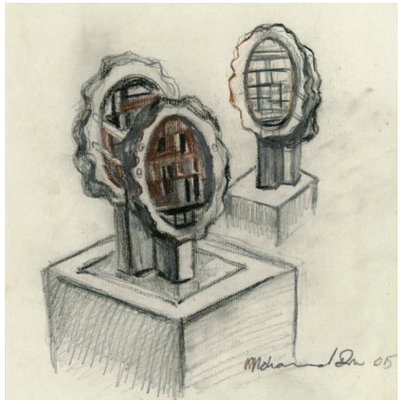


그림 12. 모하마드 딘 모하마드 <파생된 생각>,
2005, 종이에 연필, 실현되지 않은 드로잉.
Fig. 12. *Derivation of ideas*, 2005,
pencil on paper, unrealised proposal.



그림 13. <아카이브와 욕망: 모하마드 딘 모하마드
콜렉션에서 발췌>, 2008, 국립싱가포르미술관,
갤러리 임프레션 제공.
Fig. 13. Archives & Desires:
Selections from the Mohd Din Mohd Collection,
2008, NUS Museum, Gallery Impression.



그림 14. 모하마드 딘 모하마드, <영혼의 피라
미드>, 2001. 2008년 8월 26일에 발견. 아카
이브 이미지 원본.
Fig. 14. *Pyramid of Souls*, pen on
paper, 2001. Found on 26 August 2008,
original archival image.



그림 15. 파리에서 구입한 아프리카 가
면, 버뮤카-무카, 2001.
Fig. 15. *Bermuka-muka*, African
masks purchased in Paris, 2001.



그림 16. 오윤, 마케팅 V :지옥도, 캔버스 혼합매체, 174x120(cm), 1981.
Fig. 16. Oh Yun, *Marketing V: Hell Scroll*, Mixed media on canvas, 174x120(cm), 1981.



그림 17. 박이소, 잡초도 자란다, 한지에 먹, 1988.
Fig. 17. Yiso Bahc, *Even Weeds Grow*, Ink on Korean paper, 1988.



그림 18. 신학철, 밤길, 캔버스에 유채. 38x45.5(cm), 1973.
Fig. 18. Shin Hak Cheol, *Night Road*, Oil on canvas, 38x45.5(cm), 1973.



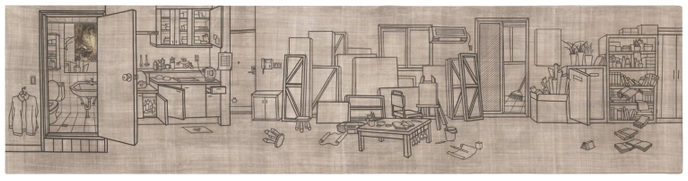


그림 19-1.(위) 김보민, 몽유도원, 모시에 수묵담채, 테이프, 45x182(cm), 2005.
Fig. 19-1.(above) Bomin Kim, *Mongyu Dowondo*, Ink on linen, tape, 45x182(cm), 2005.

그림 19-2.(아래) 김보민, 고사관수, 모시에 수묵담채, 테이프, 45x182(cm), 2005.
Fig. 19-2.(below) Bomin Kim, *Gosa Gwansudo*, Ink on linen, tape, 45x182(cm), 2005.



그림 20. 박윤영, 몽유생리도, 생리대 위에 먹, 350x1400(cm), 2004.
Fig. 20. Park Yoon Young, *Sleeping Beauty Pad*, Ink on pad, 350x1400(cm), 2004.



그림 21. 민정기, 포옹 Embrace, 캔버스에 유채, 112x145(cm), 1981.
Fig. 21. Min Joung Ki, *Embrace*, Oil on canvas, 112x145(cm), 1981.

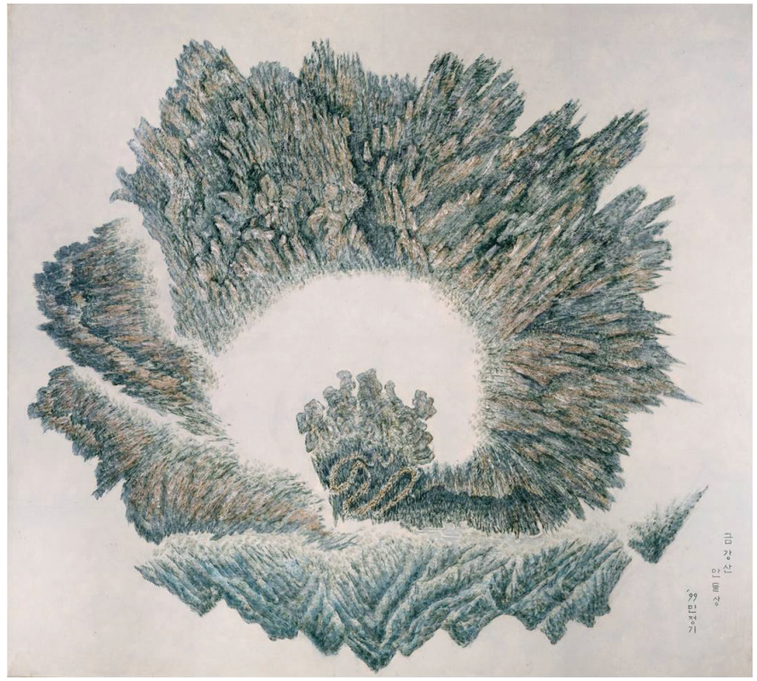


그림 22. 민정기, 금강산 만물상, 캔버스에 유채, 240x 280(cm), 2014.
Fig. 22. Min Joung Ki, *Manmulsang Rocks on Mt. Geumgang*, Oil on canvas, 240x 280(cm), 2014.



그림 23. 제로지겐 의식-키벨레 Zero Dimension Ritual-Cybele, Photography, 24.5×30(cm), 1968.
Fig. 23. Zero Dimension Ritual-Cybele, Photography, 24.5×30(cm), 1968.



그림 24. <TRANSMISSION> 2014 짐톰슨 아트센터, 방콕. 전시 전경.
사진 제공: 짐톰슨 아트센터, 방콕 / 사진: Tanatchai Bandasak
Fig. 24. TRANSMISSION, installation view at Jim Thompson Art Centre, Bangkok, 2014.
Courtesy Jim Thompson Art Centre, Bangkok. / Photo Credit: Tanatchai Bandasak



그림 25. 코라도 페로치, “실파 비라스리” 동상. 저작권 CC BY-SA 3.0, 위키 메디아 커먼.
출처: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Silpa_Bhirasri.jpg#mediaviewer/
Fig. 25. A statue of Corrado Feroci “Silpa Bhirasri” by ScorpianPK - Own work.
Licensed under CC BY-SA 3.0 via Wikimedia Commons - http://commons.wikimedia.org/wiki
/File:Silpa_Bhirasri.jpg#mediaviewer/



그림 26. 인도네시아 자바 섬 중부에 위치한 불교 유적 보로부드르의 모습 (상세).
사진: 데이비드 테.
Fig. 26. A 9th-century Mahayana Buddhist Temple, Borobudur, in Central Java, Indonesia (detail).
Photo Credit: David Teh

Session I

Sep. 26, 2014

Nationalization Project and "Tradition Culture" Discourse in Taiwan and South Korea in Cold War Era

Yun Young Do

The title of this presentation is *the Project of Nationalization and the Discourse of "Tradition Culture" in Taiwan and South Korea in the Cold War Era*. There is much recent academic discourse holding the view that tradition is invented. Marked by Eric Hobsbawm and many other advocates, scholars have critically addressed the idea that essentially claims that tradition has been invented. One of the important concepts that I would like to denote regarding the discourse of tradition or the discourse of traditional culture is 'naming.' This 'naming' has less to do with the connotations of Louis Althusser's 'interpellation' but more with selection; among diverse and plural traditional sources, what is selected and subjected to 'naming' is dependent on a certain power group or a historical context. South Korea and Taiwan, in particular, share similar historical backgrounds since both countries underwent the cultural Cold War during the Cold War era and the process of 'nation building' or the nationalization project. We will be looking at how traditional culture has gone through a process of selection in formulating discourse, focusing on cultural policies.

Many of you might recall a period drama television series about Goguryeo, which received a rave response in Korea in 2006. In May of that year, MBC broadcasted *Jumong* and hit the nation big time. Ratings were extremely high. And then, in July, *Yeon Gaesomun* aired on SBS, which was a period drama as well. After that, in September, KBS also released a period drama television series called *Daejoyoung*. Such mega-scale period drama television series were produced consecutively, each with a roughly two months interval, and all achieved remarkable ratings. Interestingly, what the main characters of these three television series have in common is that they were all people who resisted against the Chinese dynasties during the Goguryeo and Balhae eras. These television series burst out *en masse* in response to China's Northeast Project in 2004. The Northeast Project was verified by the Chinese government beginning in 2002 and was informed to South Korea by 2004, and in a mere two years a number of television series related to Goguryeo had launched productions. A takeaway from such a phenomenon would be that history itself is a memory of the past constructed for a continuous national identity in relation to others—that is, a narrative system of memories. Tradition, as well as history, is a myriad of various cultural elements evoked from the past in order to form an identity in relation to others. The formerly mentioned television series consist of essentially 'constructed narratives' according to historical circumstances at that period: in other words, 'named' or 'summoned' historical figures. Roughly speaking, tradition is a totality of added and imagined cultural representation systems conforming to a present necessity. Hence, the essence of tradition is not chronically embedded in ourselves over a long time but is an action of 'naming' or 'invention' that stems from a ceaseless effort to find an answer imposed by the present. Likewise, the formation of the modern nation state would have been an important agenda—imposed by the present—at the time, particularly in the 1960s, which we will discuss. Many researchers have already argued that the power groups that intended to practice a nationalization project had always employed traditional culture to secure justification and achieve power hegemony.

To review what I mentioned earlier, discourse on traditional culture can only be formulated in relation to others: in this case, the other as China, which manufactured the Northeast Project. In the Cold War era, that 'other' could be a part of an ideological other, such as the communist regime, or the modern other, such as the Western world. In addition, it may appear from a present inquiry, in an aspect of the historical context of the time. Moreover, how tradition is defined and made into discourse is greatly influenced by the agenda of institutions or the government or the characteristics of the mainstream power structure that determined the ideology.

We will examine two cases, those of South Korea and Taiwan. These two countries have simultaneously initiated nationalization projects along with their independence from the Japanese colonization in 1945. The most notable historical circumstance in this process was the cultural Cold War. Together, these two factors—independence and the Cold War—had constituted the most crucial background for forming the discourse on traditional culture at the time, which was especially prominent in the 1960s-70s.

Before looking into the historical significance of the 1960s, when we consider the common denominators of these two countries through their previous history, as we all know, they were both under Japanese occupation for a long period of time and became independent, only to be confronted by the conflict between the right and left wings in a civil war. While China had the Chinese Civil War between the Kuomintang, the nationalist party, and the Communist Party, Korea had the Korean War. These two countries share very similar historical contexts because, consequently, the civil war resulted in national division and the solidification of the systematic order of the Cold War. This drew them to common cultural experiences, including split identity and halfway nation-state construction.

Moreover, after the 1950s-60s, these two countries both had accomplished rapid economic growth under triangular divisions of the labor system prompted by the US. These are the triangular systems comprised of the US, Japan, and Taiwan and the triangular system of the US, Japan, and South Korea. Taiwan was ten years ahead of South Korea for diplomatic establishment with Japan, so disparity was evident. Aside from detailed discussion of the economic aspect of that process, I ask you to keep remembering that they have a common historical context and background.

To give a concise explanation of the historical background related to Taiwan's cultural policy until 1960s, for twenty years from 1945 to 1965 it was a time of 'cultural reunification' carried out by the Kuomintang government, which was a dogmatic and oppressive cultural reunification policy. The notable point of this period was that the Kuomintang government was defeated by the Communist Party and banished to Taiwan. After that, approximately twenty percent of Taiwan's population was foreigners who had moved from mainland China. Accordingly, the remaining eighty percent of the population were natives who had been living in Taiwan since the Japanese colonization. The Kuomintang government had mandated the use of the mainland language as a standard language instead of the Taiwanese dialect of the natives and carried out a process of clearing out Japanese colonial remnants including the Japanese language and culture.

Mainland-oriented education was implemented for the standard language and historical/cultural education. What is problematic about this cultural policy is coercion. It was hardly a cultural policy since it was conducted through physical violence. It was a time of 'cultural reunification,' which attempted to turn native Taiwanese into mainland Chinese in a cultural dimension and which had a single identity for the 'people,' but the practice of these policies was not so cultural, but rather in a physical dimension.

In a similar respect, South Korea in the 1950s was under the Syngman Rhee administration after the Korean War, which had no sustaining cultural policy. After the truce in 1953, post-war inflation and economic recession had led Korea to be almost solely dependent on US aid, and such economic deficiency was not conducive to discussing cultural policies. With an exception in 1951 when the National Gugak (traditional music) Center was founded, there was no tangible policy related to traditional culture. This state lasted for almost ten years, along with the political anomie and economic impoverishment.

By the mid-1960s, a radical change ensued. In Taiwan, the national division had ossified and, social stability had long lasted under oppressive control. The seeming stability was actually a reign of terror under which immense violence had internally occurred. Under such circumstances, vast economic growth was achieved. As formerly mentioned, Taiwan's economy had rapidly flourished under a triangular division of labor systems that eventually resulted in changes such as Westernization, industrialization, and urbanization that affected the pre-existing culture and lifestyle. So-called modernized life, the urbanization phenomenon, and nuclearized family had disintegrated pre-existing traditional culture and ethics, which were especially rejected by the younger generation. Liberalism also had a great impact on Taiwanese intellectuals. Liberalist literature magazines such as *Free China Journal*自由中國 or *Wenxing*文星 were a major hit in the market. However, these magazines had been suspended from publication by the Kuomintang government—*Free China Journal* in 1960 and *Wenxing* in 1965, respectively. In spite of physical oppression, liberalist intellectuals who resisted the oppression of the Kuomintang government had been brought forth in large numbers from the other side.

Apart from Taiwan's domestic circumstance in reinforcing resistance against the Kuomintang's authoritarian politics, in 1966 China faced the Cultural Revolution under Chinese communist regime. Their motto was to overthrow and reprobate four old things including old ideas, old cultures, old customs, and old habits, which was a top priority in mainland China. Traditional art forms such as the Beijing Opera were defined as old at that time and went through an immense suppression that even killed numerous people. Along with such suppression, extensive destructive actions were executed toward traditional culture. This eventually led to crucial ground in forming discourse on traditional culture that the Kuomintang called the 'Cultural Renaissance Movement' in 1966. The movement ensued in 1966 when Chiang Kai-shek announced its beginning at the inauguration ceremony at the Chinese Cultural Hall中華文化堂 in its Chung-Shan Building中山樓, celebrating the 100th anniversary of Sun Yat-sen's birth.

Their key claims were cultural policies related to the Three Principles of the People by Sun Yat-sen, which included 'nationalistic education of ethics, civil rights-oriented education of democracy, and welfare-oriented education of science.' At the inauguration ceremony, Chiang Kai-shek proclaimed: "Today our people has fallen into misery because of the disastrous communist, which is an unprecedented disaster. Five thousand years of our exceptional tradition is facing close to eradication." Until 1960, in fact, in the process of modernizing traditional culture had been refuted by numerous intellectuals collectively under the name of Westernization, however, pre-modern traditions in the past were revived through the 'Chinese Cultural Renaissance Movement' by Chiang Kai-shek.

To look at main elements that were implemented through this cultural renaissance, the most important one is enactments of the 'thirty articles of a young man's living code' and 'ninety-nine articles of the national living code'. Through an amendment in 1970, 'National Norms for Etiquette' was officially declared. This was very similar to South Korea's 'The Family Rite Standards.' Also, the Taiwanese government had appointed April as a month of filial duty and announced various policies to establish traditional family ethics. Furthermore, a range of ceremonial functions were arranged to honor Confucius, the founder of the Confucian tradition, and the organization and translation of the chronicles of historical remains had begun. Indeed, these policies progressed in parallel with the policies in South Korea.

Meanwhile in South Korea, Park Chung-hee acquired his regime through a military coup d'etat, and in the process of transferring the regime to the civilian people he became a candidate for President with a slogan of national reconstruction and economic progress, and finally was elected. He claimed so-called 'national democracy', the logic he came up against his political competitors who supported Western liberalist democracy. Unlike Western democracy, the implication of national democracy stems from the discourse of traditional culture. In 1965, in particular, Park was accused of being an anti-nationalist in the course of normalizing diplomatic relations between South Korea and Japan, which he attempted to turn around to justify his position as a nationalist by providing policies on traditional culture in the late 1960s. As the issue is still in debate, Park's pro-Japanese history was becoming evident and he was criticized as being a pro-Japanese collaborator because of his diplomatic policies. Subsequently, the situation was desperate for him to place nationalism at the forefront. While Taiwan had the 'Cultural Renaissance Movement', the Park Chung-hee administration had a 10-year plan including a five-year plan of cultural development, and a five-year plan of literary and artistic revival.

As the dictatorship prolonged, from transformation into a complete authoritarian system in the late 1960s and to the birth of the Yushin(the Revitalizing Reform) regime in the early 1970s, tradition was selected as the main dominating discourse and was fully applied to policy. The 5-year plan of cultural development was announced for 1969 to 1973. Active support for cultural asset excavation and preservation was held and from 1974 to 1978, and various projects related to traditional culture were implemented and powered by the Literary and Artistic Revival Plan. The establishment of a national historical perspective, the creation of national arts, popularizing/familiarizing the arts, and propelling international cultural-art exchange were some of the many policies. Although left out from this presentation, North Korea's cultural policies are also worth giving a thought. Like China, their cultural tradition was at heart in line with revolutionary traditions such as nationalist movement, revolt, or anti-Japanese movement. The Park Chung-hee regime's cultural policy was against those movements. To name in detail, in 1968 the Charter of National Education was enacted, the Saemaeul(New Community) movement spread out in 1970, and the Simplified Family Rite Standards was enacted in 1973. Their content was very similar to the aforementioned policies in Taiwan. The difference was that while Taiwan focused on the literary and philosophical/theoretical figures such as Confucius, South Korea focused on martialism and emphasized martial figures such as Yi Sun-shin. Reviving the historical hero like Yi Sun-shin, making taekwondo—which was an invented traditional martial art—as a national sport are representative example. It is in the same context that the statue of Admiral Yi Sun-shin was erected in front of Gwanghwamun Gate in 1968. Other policies were practiced along with the aforementioned four main projects including the establishment of a national historical perspective, the creation of national arts, popularizing/familiarizing the arts, and propelling international cultural-art exchange. Various cultural policies were practiced with emphasis mainly on four main assignments, including the establishment of a national historical view and the creation of national art, as previously mentioned.

To reiterate, the 1960s and 1970s can be described as a period when the liberalist South Korea and Taiwan and the communist North Korea and China had each selected different memories of history and culture and revived them as 'tradition' to justify their authoritarianism with an aim to long-term dictatorship, and attempted to establish an identity that was insecure and incomplete as a nation state. This was a process of formulating tradition in a reverse fashion by a selective choice of 'naming' that has a different meaning than 'invention.' Thus, the Cold War era was marked by 'naming' or 'summoning' in reverse; that is, while pre-modern tradition was claimed on one side, the other would instead claim modern tradition.

In conclusion, traditional culture is not singular or homogeneous but heterogeneous. If tradition becomes homogenized as a 'single entity' excluding heterogeneity by a certain historical context or power structure, 'tradition' in a genuine sense and its numerable potential for progress would be demolished. In this respect, it is essential to critically think about the discourse of traditional culture in the Cold War era, which is still in operation.

Does *Gugak* Exist? – About the End of Invention

Jeon Jiyoung

1. *Gugak* as an invention

After the establishment of the South Korean government in 1948, the Syngman Rhee administration naturally focused on justifying the establishment of a single government. This being the first stage of constructing a nation state, it was necessary to incorporate devices that induced people to adopt and conform to the new system. The foremost required logic was anticommunist ideology; second was unearthing and promoting the legitimacy of South Korea as a successor to the Chosun dynasty. While anticommunist ideology was a more direct expression of the South-North conflict, unearthing/promoting legitimacy was dependent on the necessity of solidarity and the propaganda of the system. In this sense, the most important factor was the ideology of 'tradition'. Based on its hierarchical ideology, while the Democratic People's Republic of Korea (DPRK, North Korea) defined and abolished major folklore and artistic legacies as remnants of the bourgeoisie, the Republic of Korea(ROK, South Korea) had paraded the preservation and inheritance of national pride represented by glorious legacies of the dynasty, which was an important means to secure legitimacy. Consequently, everything North of the 38th parallel had to be rejected and defined as 'evil', whereas everything South had to be aestheticized and defined as 'good'. Thus, despite the fact that the Republic of Korean government is a government of the South, it was vital to promote the idea that South Korea possessed the nation's entire legacy unlike the North's 'puppet regime', and that its inheritance had the genuine legitimacy of the Chosun dynasty and the Korean race.

This is how the 'invention of tradition' began. The phenomenon in which 'tradition' is invented and utilized for national integration is easily discovered, which is more relevant for works of politics than works of art. Accordingly, the invention of tradition and anticommunist ideology had both incorporated into the complimentary relationship of heads and tails in the fledgling nation of Korea. In order to turn national self-esteem into South Korean self-esteem and not the self-esteem of the collective South-North nations, and to put the prosperity of South Korea and not the collective nations' prosperity as the supreme task, 'tradition' needed to be newly packaged, interpreted, and reorganized. Since the socialist revolution had cleared the remnants of the bourgeoisie in the North, the South had fostered a climate in which even feudal legacy and customs were revered in the name of 'tradition', which had a major political impact in aggrandizing and managing in the name of nation. As a result, several artworks had been aggrandized and bestowed meaning not as 'inherited' legacy but 'tradition' managed by the country, which is a typical of works that serve to invent tradition. The Chosun Art Exhibition became the Art Exhibition of the Republic of Korea, Boomin Hall became the National Theater, the people became 'the nation's people', and the Chosun language became the national language. Among these invented traditions the most glorified was the dynasty's legacy, and in that context the Royal Conservatory in the Office of the Yi Dynasty [1], an institution that inherited the royal court music of the Chosun dynasty, received the attention of the Syngman Rhee administration. In the form of granting a 'petition' of the Royal Conservatory members, the National Assembly granted the nationalization of the Royal Conservatory, [2] which eventually became today's National Gugak Center. [3] In addition, Chosun music attained the name '*gugak*' (the music of South Korea).

In this sense, the meaning of '*gugak*' can only be a result of anticommunist ideology and the invention of tradition (as an ideological work for securing legitimacy). This is entirely different from its previous meaning, when *gugak* originally meant 'national music'. In the late Chosun period, *gugak* was the term used in a country of absolute dictatorship before the concept of nation was established; it was basically music for the king (or the emperor), which is similar to today's court music. *Gugak* in the Japanese colonial era meant Japanese music, since the Korean peninsula was subject to Japanese dictatorship, and the music of the Korean peninsula was 'Chosun music'. '*Gugak*' in the Japanese colonial era meant something entirely different than '*gugak*' in the late Chosun period, and the term '*gugak*' was imported from Japan in the colonial era. [4] In the space of liberation, Park Hunbong and Ham Hwajin used '*gugak*' instead of Chosun music with the intention of pioneering a bright future after independence, stepping up from the decline of native music. The organization that contained this new anticipation in the space of liberation was named Gugak Center. [5] The term '*gugak*' symbolized the pride of the whole nation, and was also written the same as '*gugak*' in the Japanese colonial era but had an entirely different context. However, after the establishment of the South Korean government, and especially after the establishment of the National Gugak Center, *gugak* was fabricated to justify the establishment of a single government and it was not a concept of the whole nation but rather a notion to justify separation; thus it is only a term subordinate to ideological conflict. Therefore, *gugak* can only be explained as an 'invention' after the establishment of the Korean government.

However, the National Gugak Center was exclusively comprised of members from the Music Department in the Office of the Yi Dynasty who had previously occupied and inherited important posts, and thus the entire traditional music industry had only been reorganized according to the perspective of the Royal Conservatory members. They had made royal court music and ruling class music, of which they had been in charge, the top of priority, and stabilized the concept of 'Chungak(court music)' [6] in order to rationalize their conception with the name of 'tradition.' Moreover, they acquired control over the Training Institute of the History of Korean Culture and the standardized educational route represented by the *gugak* department of Seoul National University, in which they achieved complete monopoly pertaining to the memory and interpretation of inherited music. Consequently, the history of music was described from a perspective that rationalized and aestheticized the activities of the National Gugak Center, and 'court music' was regarded as the paramount of music with sublime beauty. [7]

2. Tradition and Work-centrism

The foundation of South Korea and the 'invention' of tradition signify the emergence of a system where the nation names and manages the inherited legacy in the name of 'tradition.' In the grave circumstance of ideological conflict, unlike North Korea, one of South Korea's best pretexts was the inheritance of 'tradition', which caused various inherited art forms to be named and the country. Naturally, nationalism began to be considered in combination or interchangeably with ethnic nationalism, and 'tradition' was the country's major material for management, which was useful as a tool for ideological propaganda. Finally, 'tradition' gradually began to acquire the authority of sacrosanctity. As tradition was 'invented' and bestowed the authority through necessity of the nation state, the appearance of the term 'traditional music' was foreseen. 'Chosun music' in the Japanese colonial era became 'Korean music' after the establishment of the government in the 1950s, and was eventually baptized in the new name of 'traditional music.' [8] This was a sort of semantic ascent of status.

1
The Royal Conservatory in the Office of the Yi Dynasty (Yiwangjik Aakbu) is an institution founded by the Japanese Government-General of Korea, which nominally inherited the royal court music of Chosun dynasty, and whose members occupied key positions of National Gugak Center after the establishment of South Korean government.

2
Formally, it was granting petition, but in fact the process was designed in a way of the Royal Conservatory's consulting with Jin Hunshik, a member of Constituent National Assembly.

3
The way this process took place needs a more extensive explanation with further separate discussions. Though briefly speaking, the actual representative organization of 'Chosun music' active in the space of liberation was 'Gugak Center'(which is distinct from National Gugak Center), whose pursuit was directed to new musical hopes of the whole nation. However, as a small number of people from the Royal Conservatory had taken control of Natioinal Gugak Center, Gugak Center's pursuit and practices were forgotten and relegated. The spotlight was on the practices of the Royal Conservatory which naturally result in fading the purpose of constructing new musical hopes of the whole nation, and eventually carried over to justify the founding of National Gugak Center as a national institution of a single government. As a result, terms like 'nation', 'folklore' or 'creative music', which were the focal points of Gugak Center had given their way to court music-oriented ideas of the Royal Conservatory onto dominating ideology of the whole *gugak* world. The members of the Royal Conservatory had embellished their music and at the same time degraded the practices of Gugak Center, and focused on securing their ideas and national recognition rather than responding to the timely demand or understanding modern values.

4
This is a well-known fact already argued by many, including Noh Dongeun and Kim Soohyun, thus further discussion is excluded here.

5
A separate discussion is necessary for Gugak Center in the space of liberation, but to put it briefly, Gugak Center was founded right after the independence in the hopes of integrating Chosun's music world and promoting new national music. The organization revolved around president Ham Hwajin and vice-president Park Hunbong and was recognized by the US military government as an institution with the actual demonstration of Chosun music, and worked on corresponding practices. The reason the term 'gugak' was selected instead of 'Chosun music' was to overcome the memory of alienation within the Japanese colonial era and to pioneer the way into a whole new era. However, the left-wing characteristics of the organization had led to oppression by the US military government and the founding of the National Gugak Center after the establishment of South Korean government had epitomized utter ostracism of Gugak Center. Through the Korean War, the organization was renamed as Daehan Gugak Center.

6
Jeon, J. (2004). Reconsideration of the Concept of Chungak and its Formative Background. *Music and Culture*, 10, 91-106.

7
In this sense, the distinction between 'court music' and 'folklore music' is also an invention of modern history.

8
The process in which 'Chosun music' had transitioned into 'traditional music' and gained authority include the foremost substitution of the term 'Chosun music' into '*gugak*' or 'Korean music', after the establishment of South Korean government. This shows that the inherited music had transformed into 'national music' in which the nation was Republic of Korea, looking for justification of establishment against communist ideology, and in the period when ideology was prioritized above anything, inherited music as an object of national control was itself a device for ideological conflict. To synthesize members of community and to reinforce propaganda and justification within conflict, 'inheritance' had to be transformed into cherished national legacy with authority and dignity. The necessity for the 'absolute good' national image that preserves sacred justification of grand tradition, instead of communist regime that destroyed 'tradition' had changed 'Chosun music' or 'inherited music' into 'Korean music'. Naturally, there is an obscured hostility and confrontation against the 'absolute evil', the Democratic People's Republic of Korea. Therefore, 'Korean music' was a project or an invention by the country.

In contemporary society, to view tradition as a fruit of nationalism—and to view the process of 'invention' by the country which calls symbolic legacy as a whole of historical singularity in the name of tradition—signifies an essence that enables integrating society and sketching the people's identity. To elaborate, tradition as an 'essence' of self-identity and tradition as an ideology might not be strictly differentiated. Such tradition, when it enters the ground of higher education, could be a means to struggle for recognition with elite groups in power. Once tradition has acquired the qualification to suggest the 'essential' aspect of self-identity and goes into the field of elite education, forcing the unconditional worship of tradition becomes possible. When that happens, it becomes justifiable to blindly worship and mystify so-called prestigious traditional art; that is, the art is already empowered by the system. The traditional music repertoire that acquired authority through the system of power has a very powerful brainwashing quality because it has the power to misrepresent a repertoire or a piece as tradition itself.

This means that tradition had transformed into a traditional music piece or an 'artwork'. In spite of social contempt for and indifference to tradition during the rapid process of Westernization, traditional musical 'artwork' had become to benefit from authority under the protection of systematic power. Music and musical 'artwork' is different to begin with. Music is mankind's instinct and a part of life that everyone serves and enjoys. However, an 'artwork' is given by others within the margins of life where everyone does not have access. While music is a field in which our actions in life occur, an artwork is a particular plant that has grown big and thick on that field. Traditional music is 'music' that is a continuous generation of the historical field of life, whereas traditional musical artwork is a scrawny branch on the barren land. As the ground gets more parched people go through a phenomenon of optical illusion that identifies the scrawny branch with the ground. However, the crucial goal is to cultivate the ground for the branch to flourish and not just to fertilize the branch. Nonetheless, when authority is created that obsesses with the empowered branch and makes it absolute, it is not a healthy preservation but is no other than empowerment through preservation. Society becomes dominated not by the authority of tradition but by the authority of traditional musical artwork.

The ideological tradition that only emphasizes the reproduction of dignified traditional musical 'artwork' is realized by systematic education. Realistically speaking, South Korea only has specialists who studied traditional musical 'artwork' and not 'traditional music'. These specialists are never grown in the field of tradition, and since their space of life is all about others' space of music, they are unable to create traditional music and are indifferent to tradition's 'logic and ethics.' Therefore, all they can do is get accustomed to artworks and interpret them.

Any musicians who are interested in tradition would have to contemplate the matter of communication with the 'contemporary'. Communication between genuine traditional music specialists and the contemporary must include overcoming the contemporary and 'traditionalizing,' because tradition is the root and the contemporary is the leaf on that root. Accordingly, the one that must be sacrificed in order to communicate would be the contemporary, rather than tradition. However, no one thinks that the contemporary needs to be 'traditionalized'—rather, tradition should be 'contemporized'. This is because the specialists do not actually specialize in traditional music but specialize in traditional musical artwork. Communication between traditional music specialists and the contemporary is basically built upon ideological tradition. After all, they only studied the 'artwork' so they would be more than willing to dissect, color, and distort the fragments of tradition. Since they are far from seriously agonizing the logic and ethics of traditional music, they had 'frivolously' 'overcome' tradition in an attempt to 'contemporize'. There is no ethical hesitation in aiming pro-Western, market-oriented music that satisfies one's desire based on 'instrumental tradition.'[9]

9
It signifies regarding tradition merely as a new medium of artwork, not as an organism subjected to constant change and progress.

10
Althusser, L. (2007). Ideology and ideological apparatus of nation. *Sur la reproduction.* (W. Kim, Trans.) Seoul, Korea: Dong Moon Sun.

11
Such functional harmonic artwork productions are dominated by capitalistic production logic. Once music is conceptualized as westernized 'artwork', music is not naturally produced within people's space of life but produced as artworks by 'specialists', which requires to be consumed within market industry. Music can only be structured with production/consumption mechanism of capitalistic logic, not with 'pure' conditions of people's daily life, which turns musicians into laborers who produce artworks for survival. The mass' selection of music seems like an enjoyment on the surface level, but in fact forced selection under limited conditions of mass produced materials. An individual seems like the subject of rights but it is in fact a subordinated being. The ultimate force here that manipulates musicians and moves the mass is power and capital, and the linkage between musicians/the mass and power/capital is no other than functional harmonics as an ideology--as a condition of producing music in terms of 'artwork'.

Furthermore, it is not the logic of tradition but the logic of the Western concept of composition that evaluates such 'artworks.' When mathematical rationality becomes a core standard for the quality of work, traditional musical artwork specialists prioritize the logic of functionalization rather than traditional logic or the exploration of humanity. Harmonics is an 'ideological state apparatus (AIE, appareils ideologiques d` Etat)'[10] that dominates Korean society. Among the people in Korea, there are only a few who spend a single day in a place without 'music', in which 'music' dominates the auditory sense through functionalization with the logic of the vertical hierarchy of musical notes. From nursery rhymes to popular music, most music that dominates our surroundings is 'music' constructed by Western compositional concepts (as an 'artwork'), with a foundation in functional harmonics. This 'music' controls our daily life almost perfectly, and the reality is that the mass cannot escape a single step from this reality. Such a concept of 'music' and the dominance of harmonics naturally transform people's sense of hearing into the mode of Western culture, which absolutely degrades the sense of hearing unique to Korean style. In such a society, struggle for elitist recognition is faithfully realized through the dominance of an ideological state apparatus.[11] When that happens, tradition eventually would undergo an order of disintegration by the specialists' struggle for recognition.

3. For the contemporaneity of *Gugak*

A reproduced 'artwork' through a Western frame as a result of disintegration (of tradition) by artwork-centrism is sometimes granted a significance of 'contemporaneity'. Somehow an artwork became more of a means for self-display and the exclusion of others rather than a place of self-authenticity. Terms like 'contemporize' and 'contemporaneity' are floating along the giddy whirl of traditional art world. On the surface, it seems like so-called 'contemporaneity' is an inevitable force for tradition. On the stage of traditional music, the term 'contemporaneity' is used as a glamorous tool of rhetoric. Moreover, contemporaneity is often considered in combination with the term 'universality', which has a very different meaning. Generally, contemporaneity is understood by traditional music specialists as music that communicates with the contemporary Korean masses and accords with 'universal style' in the era of globalization, which goes hand in hand with the perception that tradition is 'taxidermied'. However, universality is a value that does not exist in the art world. In reality, things that are regarded as universal are made by Western traditions and propagated through the Western history of dominance. Subsequently, to regard the style as universal just because it is prevalent among us only serves in rationalizing the logic of domination. There is no rational basis for the logic that treats 'dominance' the same as 'universality'. However, in such a perceptive trap universality is deluded to be inseparable with contemporaneity.

When we say contemporaneity, it does not simply means we are living in the same time, but it is a 'value' that recognizes we have different tastes and different ideas living in the same time in different places. A true meaning of contemporaneity must share the coexistence of distinctions and should not be a mere period identity. Unlike universal values such as human rights, art encompasses uniqueness in every location; in that sense, 'the diversity of uniqueness' would be the universal value.

However, contemporization or contemporaneity would only be valid upon certain settings of standards, and as long as Korean society is Westernized, the standard for the judgment of the contemporary is no other than Western culture. Therefore, the attempt to transform self-uniqueness in line with the 'standard' of Western culture and not with the value of 'the diversity of uniqueness' can only be described as contemporary, which eventually results in self-denial. For that matter, the term 'contemporary' in art—when it remains in a dimension that merely applies an artwork's traditional elements as media in their formal aspects, and is not discussed with essential significance in the aspect of 'value'—is degraded in terms of authenticity in reasoning. It is a patronizing term used by many artists who aimed for social recognition as a tool for artistic 'sensationalism.'

It is only natural that musicians disintegrate and restructure traditional elements into new pieces. For instance, when a musician attempts to realize one's own artistic world on the ground of various media and elements, or when artists demonstrate the most fervent artistic spirit across borders and genres to respect and empathize with each other's artistic world, we expect to see a 'fine artwork'[12], not a validation of 'contemporaneity.' Moreover, it is unnecessary to misrepresent artworks that only physically insert traditional elements into a Western frame under the pretense of a so-called martyr or pioneer of tradition.

Hence, the present account of the contemporaneity of tradition is a false account that confirms Western domination. It induces justification for artistic prejudice and discrimination, since the standard is set by the other that elusively depicts the Korean artistic genre permanently as inferior compared to the West, and since it encourages the evaluation of artworks in the perception of suitability with a Western frame, and not with artistic self-esteem and self-identity. Rather, true contemporaneity must be perceived with respected structural heterogeneity where difference is not discriminated against. It is the same with universality. We will truly grasp universality when it is not identified with the Western orientation but when difference is not systematically oppressed or neglected in the name of universality.

Therefore, the contemporaneity of today's traditional music world is false and deluded since it represents eclecticism[13] not through the aspect of 'value' but the aspect of 'formality', and universality might be another term for homogeneous identification. The seemingly plausible rhetoric of contemporaneity is a masquerade that disguises the work of disintegrating tradition based on the reasoning that regards harmonics as universal. Occasionally it grants a way for survival, but it would be desirable to see more musicians who genuinely describe 'contemporaneity' through self-esteem, rather than self-justification through a linguistic trap.

4. Conclusion

'*Gugak*' is an 'invention' that emerged with the establishment of South Korea. It is the product of nationalizing inherited art after South Korea's founding. *Gugak* enjoyed the authority bestowed by the country's name and became a pillar of the dominant ideology of South Korean society. Rather than expressing human dignity and the pain of the time, the power of tradition and the ideology of nationalism—both different names for authority—have become superficially attached to the self-contentment and self-respect acquired by their service to the Westernization of South Korean society. At the core of this is artwork-centrism. By conceiving of 'invented tradition' as a certain kind of work of art in a certain form, *gugak* is not a natural cultivation of music's inherent characteristics but is more like a prized cutting from a certain branch of an imported flower. With such works of art aestheticized through the term 'contemporaneity', it came to be a term that expressed not a kind of value but a formal compromise; 'comtemporaneity' furthermore degenerated to become a rhetorical term for rationalizing affronts to tradition. None would believe that by writing the English 'I am a boy' in the Korean alphabet, Hangeul would acquire 'contemporaneity'; so why in music do we aestheticize such absurd activity as 'contemporaneity'? The time has come for announcing the end of 'invented *gugak*' and the artwork-centrism that supports it; we now require a new plan for dignity and musicality.

Therefore the current discourse on contemporaneity should come to an end. The artwork-centered thought process should also be discarded. To pursue a genuine contemporary value, standards designed for western modernity should be abolished. Such change will come true if our aim is to recover the tradition as the ground of the field, along with changes in education system. We need a new educational system of music that is apart from the pre-existing apprenticeship of artworks, and that is not castrated creative ability or intimidated by 'artwork.'[14] Social change that accompanies the possibility of 'traditionalization' that celebrates uniqueness should precede the discussion of contemporaneity supported by Western-oriented norms. Eventually, the security of our musical authenticity would only be dependent on the personal efforts of musicians but the process of innovative social efforts.

Gugak as an invention is disintegrating in the course of artwork-centrism. It only gets attention as a medium for the other, and it is not weighed to be self-sustaining. Perhaps invented *Gugak* is already disappearing and should disappear sooner or later. Thus, a social effort for 'music' instead of 'artwork' is required.

12
The suggestion is that a fine artwork does not simply mean an artwork with rich investment, but that approaches historical significance, self-esteem, and embodiment of humanitarian dignity.

13
For instance, it implies the combination of traditional elements with Western elements.

14
When specialists regard 'music' only as the result(artwork) derived from long-learned mathematical rationality, the majority of non-specialists would be passively positioned as viewers, alienated from producing artworks, thus from the systematic 'music'. Not to mention Christopher Small's concept of musicking, music is something universal that anyone is 'able to do' but as soon as music is recognized as artworks, life would be alienated from music. The artworks that pursue sophisticated mathematical rationality intimidate the majority of people who are not professionally educated with music, and systematically castrate musicality. Furthermore, once music is defined as creative materials by specialists who are separated from daily life, 'musicology' would only mean identifying melody and rhythm of already completed result. 'Composers' would become more conscious of sophisticated mathematical calculation within struggle for recognition, and as a result, music would only fall exclusively to specialists, distant from most people.

Yeosung Gukgeuk: Tradition (Un)Realized

siren eun young jung

Yeosung[female] *gukgeuk* is a form of Korean theatre (*Changmugeuk*) that was widely popular in the 1950s before and after the Korean War. Formally, the style takes on modernized/Westernized aspects of traditional Korean traditional music performance and adaptations of *pansori* to create what could be called a staged version of traditional Korean opera. However, considering the style's heterogeneous use of the many genres of *Korean traditional music* and the fact that all roles were played by women, it could be classified as its own formal genre. In particular, the female actors' performances as men were always at the center of *yeosung gukgeuk*. Due to this aspect of the style, *yeosung gukgeuk* was able to hold on to a distinction and subversiveness that distinguishes it from ordinary opera and theatre. *Yeosung gukgeuk* came to the forefront of Korea's theatre scene in the 1950s, creating a well-acknowledged stage with which few genres could compare. Even though *yeosung gukgeuk* was met with considerable success, acquiring artistic and technical capital as well as significant fandom, it gradually lost prominence after the 1960s. Today *yeosung gukgeuk* is barely being kept alive; left out of the education and investment for future generations, one could say that it is now an extinct genre.

This presentation deals with the emergence and decline of *yeosung gukgeuk* after the Yushin era, as it was marginalized by the desire for modernization and by the national establishment of traditional art, and brings a critical eye to the history of "creating tradition"—which was used as a tool of male dominance—and the idea of grasping tradition as a modern concept. Moreover, it introduces how such a critical stance is interpreted and practiced in the reenactment of contemporary art.

The Brief History of *Yeosung Gukgeuk*: The Emergence and Decline

Historically, the first *yeosung gukgeuk* came out in 1948 as *Okjungwha*, a Korean opera produced by the Women's Korean traditional music association staged at Shigonggwan, which later became Myungdong Art Theater.[1] The dominant view is that this piece was made as an attempt by the women who harbored aversion to the authoritarianism of men in the Korean traditional music world in the hopes of escaping the internal Korean traditional music world and creating a stage of women's own.[2] 1948 was the third year after the independence from Japanese colonization. With the dissolution of Japanese colonial government, '*gwonbeon*'—a training office for *gisaeng*, Korean geishas—was also dismantled, which eventually influenced the rapid increase of 'professional' female master singers.[3] *Gwonbeon*, which was formerly a *gisaeng* call-office that generically controlled *gisaengs* in Chosun era, was a form of state-regulated prostitution of the colonial government as a replacement of the official *gisaeng* system of the Chosun dynasty. In 1947, two years after independence, state-regulated prostitution was abolished, which led all *gwonbeons* to shut down. Accordingly, so-called '*gisaengs*' who had belonged to *gwonbeon* found an opportunity to perform as entertainers apt at the styles of Chosun's singing and dancing, which ultimately resulted in a rapid increase in numbers of female master singers.

Within this process, many female master singers confronted the patriarchal violence among the Korean traditional music world. With Korean traditional music's traditional learning method of oral transmission, there was a strict hierarchy between teacher and student, which often involved the sexual and economic exploitation of female students. Moreover, the fact that the women were formerly '*gisaengs*' who had been professionally sexualized suggests the circumstantial evidence of social prejudice against them. Bahn Jaeshik and Kim Eunshin describe the patriarchal tendency of the Korean traditional music world in *The Biography of Im Chunaeng, the Prince of Yeosung Gukgeuk:*

> "The teacher reigned like an absolute authority, and women were left to provide them with daily necessities. They were even forced to have sex when the teacher wanted, and rejection meant expulsion. In particular financially, the women were always treated poorly."[4]

In response to such tendencies, in the spring of 1948 the Women's Korean traditional music association was founded as an all-female organization and elected its first president, the master singer Park Rokjoo. The members of the organization included the president Park Rokjoo along with Park Guihee, Kim Sohee, Im Yueng, Cho Nongok, and Kim Jakyung, who were the best female master singers at the time. The birth of such a women's organization was a part of 'action' by modern women who had to live in a society of prevailing pre-modern customs and conventions.

The very first female Korean opera *Okjungwha* was, however, harshly neglected by the mass audience. It was a dramatized version of the most popular *pansori*, *Chunhyangjun*, but the audience could not accept the 'male' Lee Mong Yong played by a woman. In this piece, Lee Mong Yong was played by Im Chunaeng, who lacked enough internal motivation to perform as male herself and even did not understand the part.[7] This implies that the customs of gender were relatively more difficult to undermine than the customs of hierarchy. Nevertheless, it is paradoxically intriguing that Im Chunaeng was the one and only legendary male-performing actress that placed *yeosung gukgeuk* as one of the most successful genres of popular culture.

Through such trials and errors, *yeosung gukgeuk* began to appeal to the mass audience by the 1950s, and in the post-war period after 1953 their popularity was incomparable to any other performative genre, and the support of the mass audience, who longed to console their physical/psychological trauma of the 'war', had skyrocketed.[8]

At the time, it was no exaggeration to say that *yeosung gukgeuk* was the only cultural art performance that was the closest to the people's life after the war. Despite the brutal aftermath of war, around this time *yeosung gukgeuk* acquired the styles of their pursuit in terms of formality, content, and technique. It had contemporized the ground of traditional theatre, willingly accepted the technological progress of modern performance art, and immersed itself to maintain theatricality and the improvement of actors' lines, singing, and dancing. Consequently, the stage of *yeosung gukgeuk* acquired and offered the most visual and aesthetic style of theatre art, ironically during a most non-visual and non-aesthetic time of historical misfortune.

Furthermore, *yeosung gukgeuk* provided the experience of the 'outside' to women who could not get away from the internal, familial space called 'home'. In the midst of the pre-modern sexual notions of East Asia, which regarded women's extroversion as a potential risk of immorality,[9] *yeosung gukgeuk* confirmed 'women-only' actions were possible and offered an experience of devotion and a sense of belonging to a same-sex community.

Kim Jihye, a researcher of culture/gender, wrote *A Study on Intimacy Between Women in 1950's Female Gukgeuk Community*[10] based on data collected through in-depth interviews of *yeosung gukgeuk* actors groups and the audience groups. According to the cultural context of Korean society at the time and the unique characteristics of *yeosung gukgeuk*, the article interprets the experiences of female subjects with the concept of 'same-sex intimacy' which extensively encompasses emotional communion or passion, eroticism, solidarity, companionship, and emotional attachment. This interpretation drives out "the

1 Ban, Jae-sik and Kim, Eun-shin, *The Biography of Im Chunaeng, the prince of Yeosung Gukgeuk*, Baekjoong-dang, 2002, pp. 87-99.

2 Ibid, pp. 83-86.

3 Kim, Ki-Hyoung et al, *Yeosung Gukgeuk History of 60 Years*, Ministry of Culture, Sports and Tourism, 2009, p.78.

4 Ban, op. cit., p. 83.

5 Ibid, pp. 82-83.

6 Ibid, p. 98.

7 Ibid, pp. 94-95.

8 Kim, Ki-hyoung, op. cit., pp. 89-112, Ban, op. cit., pp. 100-487.

9 Kim, Miji, *Who would take home a high collar woman? : Female student and love life*, Salim, 2005, pp. 7-10.

10 Kim, Jihye, A Study on Intimacy Between Women in 1950's Female Gukgeuk Community, *Korean women's studies*, Vol. 26, No.1, 2010.

experience of a safe, women-oriented environment" into a greater significance, in which women could compensate for the oppression and discomfort of a male-oriented society. [11] A strict traditional gender ideology in turn "encouraged women to seek and to intensify the separation of the sexes and their affinity with women, and offered proximity to mature women's self-consciousness and sexual relationships, producing a possibility to extend gender transgression and homoerotic aspects on stage to everyday life". [12]

After the Korean War, the number of *yeosung gukgeuk* troupes, theatre pieces, actors, and audience members had flourished. Numerous performances were produced, which later became substantial in terms of the history of *yeosung gukgeuk*, and theaters boasted drawing a full house in each session. As the number of women aspiring toward *yeosung gukgeuk* increased, it is known that several teenage girls ran away from home to become actors. More importantly, the supply of talented male-performing actors became assured, with a huge influx of personnel who had experiences in other field including producing, script writing, stage design, administrative planning, and so on. While the golden age of *yeosung gukgeuk* pursued internal growth in quality as a genre theater, it also prepared the economic foundations of the theatre industry and offered a powerful socio-cultural experience that reinforced the autonomy of women.

However, after the 1960s *yeosung gukgeuk* faced a drastic decline. From the emergence of *yeosung gukgeuk* in 1948 to its decline in the late 1960s, the number of newspaper articles on *yeosung gukgeuk* amount to six to seven hundred; however, by the mid-1960s, the number of related articles had remarkably fallen to a mere handful. [13] It has been understood that the reason for the decline amounts to a situation in which more modernized, spectacular dramas such as Hollywood movies had spread out into popular culture, whereas the people within the *yeosung gukgeuk* community failed to polish the system and educate the future generation, focusing only on acting, unaware of the movement of the times. [14]

In addition, Kim Jihye insists on the economic loss by the patriarchal gender differentiation of labor as the main factor of decline. In other words, marketing, promoting, financial administration, and operations were all dominated by men, which prevented women actors from accumulating economic assets to enable their continued performances. And while women were prone to malicious embezzlement or financial loss by male-dominating business, they eventually lost the resources to practically maintain the performance. [15] Furthermore, it is of great accusation that the 1970s' project on establishing traditional culture by the government of military dictatorship, in collusion with male Korean traditional music personnel, had deliberately omitted *yeosung gukgeuk* and prevented it from entering into the realm of traditional culture. [16]

The fact that female-oriented organizations had disintegrated much faster than other male-oriented theatre organizations and were further excluded from the opportunity to return, can hardly be discussed without mentioning the issue of gender. The decline of yeosung gukgeuk caused many actors to fall into misery along with the fate of yeosung gukgeuk. Often they left the stage with marriage, barely making a living from menial entertainment jobs in restaurants, or followed around peddlers to perform at rustic marketplaces, again adapting to the social demand that forced on traditional gender roles. Yet some had never gone up the humbled stage for all the world in order to uphold their dignity as renowned actresses, or gone abroad or moved to entirely different fields. [17] Yeosung gukgeuk had left a huge space in history, never to be recorded properly, and underwent a so-called history of downfall, uninsured for the following generation and the future.

After the 1980s, some rare movements attempted to recover the prominence of the past. After the 1990s, about two hundred pieces of *yeosung gukgeuk* were produced sponsored by the national cultural funding project. Although not entirely satisfactory, the performances certainly are significant. Moreover, research, books, and re-creations related to *yeosung gukgeuk* are being produced steadily. However, despite the ceaseless effort to revive *yeosung gukgeuk*, many actresses are already in their elderly age and several first generation actors have passed away, making it challenging to put them on stage. In the scorching summer of August 2012, when the *Yeosung Gukgeuk* Project was at its peak, master Cho Geumeng went to her final rest. [18] After all, the last male-performing lead of the first generation *yeosung gukgeuk*—with the exception of master Kim Gyungsoo, whose whereabouts are still unknown—had disappeared. The stages of *yeosung gukgeuk* are gradually diminishing to absolute scarcity for the future generation.

11 Ibid, p. 102.

12 Ibid, p. 122.

13 Kim, Ki-Hyoung, op. cit., from the cited writing, refer to the newspaper chronology, pp. 219-239.

14 Ban, op. cit., pp. 606-615.

15 Kim, Jihye, A Study on the Troupe Activity and the Declining Process of 1950's Female Gukgeuk, *Korean Women's Studies*, Vol. 27, No.2. 2011

16 Ibid, pp. 21-22.

17 Ibid., Cho, Young-sook, A freeman lying on a stage, Myoungsang, 2000.

18 Hankokilbo, "*Yeosung Gukgeuk* fades away with its last actress", 2012.08.07.

19 http://www.cha.go.kr/korea/heritage/search/Culresult_Db_View.jsp?mc=NS_04_03_03&VdkVgwKey=17,00050000,ZZ&queryTextkVgwKey=17,00050000,ZZ&queryTextkVgwKey=17,00050000,ZZ&queryText

20 Korean Theater Studiese Association, *Performance studies and theatre*, Yeongeukgwa Ingan, 2010, pp. 122-123.

Subversion of Traditional Theatre and Gender Issues

Although *yeosung gukgeuk* is based on traditional *pansori*, it created a new genre in terms of theatrical style that accepted the historical demands of mass audiences during the process of modernization in Korea. According to Korea's Cultural Heritage Administration, "*pansori* involves a singer, paired with a drummer, telling an extensive narrative with combination of *pansori* (song), *aniri* (talk), and gestures" and is classified as "intangible cultural heritage/ traditional performance/ music/ folklore music". [19] Within such a definition, (co-ed) traditional Korean opera diversifies a single singer into plural singers, substitutes a drummer with a band, and dramatizes the narration. *Yeosung gukgeuk* then differentiates gender again, which turns singers into 'female' singers. *Yeosung gukgeuk* applied traditional *pansori* culture with the unique characteristics of its theatrical style, along with characteristics of other traditional theatre, while transitioning into a new theatrical style that accepted modern diversity during the time of Westernization. In particular, it is certainly a special, avant-garde attempt that put 'gender' at the center of such transition.

The period when *pansori* had shifted into a form of 'theatre' was around 1910, which occurred almost simultaneously with the beginning of Japanese colonial era. It is commonly known that the birth of traditional Korean opera was together with the opening of 'Hyopyul-sa' which was the first proscenium theater of the Chosun era, but it is not thoroughly confirmed. Through the historical path of the so-called 'modern colonial era,' Chosun's traditional culture became modernized/Westernized/Japanized and showed a tendency toward frequent transitions to 'popular culture' around the 1930s. Right after independence, within 'the space of liberation' at the height of creating a national anthem, Korean opera named itself '*gukgeuk* (national theatre)' and jumped on the desire for nationalism. Likewise, *yeosung gukgeuk* preferred the name of '*yeosung gukgeuk*' over '*yeosung* Korean opera'.

Traditional *pansori* stresses its literary 'narrative' to begin with, based on 'textuality' that grants meaning to countless signals and symbols in the course of transferring discourse to the audience. Such meaning returns with interactions with the audience through the medium of 'performance,' which is commonly known as '*chuimsae*.' In the context of 'performativity,' which is an emerging topic in theatre, this process offers a basis for the theatrical formalization of *pansori*'s structural elements. Moreover, within the tradition of *pansori*, a spectator who has a profound taste for and understanding of *pansori* is called a 'hearing master singer' who operates as an important factor in *pansori*; there is even a saying "a hearing master gives birth to a master singer." The audience's *chuimsae* bolsters and willingly reacts to the performance, in which the distinction between performer and recipient becomes blurred. Performance researcher Kim Kiran recognized such a point as a performance that strongly interlocks with 'performativity.' [20]

In this sense, *yeosung gukgeuk* had customized a performance that actively accepts the method of *pansori* in its own way. Generally, modern theatrical performance separates the stage from the audience. It is typical for a stage of proscenium theater to limit the interventions of the audience, since it is a place where a fantasy is implemented. However, a *yeosung gukgeuk* stage welcomes the interaction that the traditional *pansori* had cultivated. The audience can express their feelings and encouragements with *chuimsae* or applaud any time during the performance, or even move up to the stage to interact with the performers. The premise that female actors played the opposite sex can also be explained

by *pansori*'s performance, which already includes the presence of plural personas within one body. The satire, humor, and comedy of *pansori* narrative were always at the core of *yeosung gukgeuk*.

The compelling sights and spectacles that fascinated the audience can be explained with the following. Through the modern colonial era, with national independence, the condensed innovation and subversion of vast historical movements might have been a challenging experience to many people that repositioned themselves. Particularly, for women who faced double standards and several obstacles within any political/social/cultural/economic circumstance, such sudden fluctuation of modernization would have been a part of experiencing condensed spectacles. Consequently, the many visual spectacles and subversions that *yeosung gukgeuk* represent may be a 'reenactment of the contemporary.' When *yeosung gukgeuk* actors cross-dress as males and exhibit the tough 'male' persona, it might be a strategy to visually recreate a new body image and to escape from a female body that is sexualized and regulated. In this regard, the flamboyancy of *yeosung gukgeuk*'s costumes and stages gives the majority of female spectators a dramatic experience of body/gender transformation and visual fascination.

On the contrary, the vulnerability and internalized shame that come from a 'women-only community' actively accept the discourse on nationalism by naming the community a national being. The paranoid rhetoric on 'nation' and 'tradition' revealed in the 1954 community anthem *Im Chunaeng of Women's Korean traditional music association* proves such stance.

> (1) The day breaks ever so brightly. Leaves bloom in our rich soil.
> A bud of goodness *yeosung gugak*, *Im Chunaeang* of *yeosung gugak*
> Women's Korean traditional music association gathered spirits of nation.
> *Gugak art*, as sun rises
> Rises and shines.
> Oh, glory is the light, Women's Korean traditional music association
> (chorus) Oh, the longing name of our Im Chunaeng.
> The glorious *gugak* art, the flag of *Changeuk* (Korean opera)
> Let us fly the flag, the fluttering flag.
> The fluttering flag.
> (2) Through the ups and downs, Let us erect the tradition of *gugak*.
> The singing nightingale gives pleasure to millions of souls
> New *Changeuk* will grow in the future
> Let us do our best to establish national art.
> (3) With all of our heart and strength, making our lives eternal
> Let the mountain be high and steep, we shall keep climbing
> National *gugak* shall remain immortal in history
> Our song shall shine throughout the world. [21]

This community anthem—whose lyrics are known to be written by Im Chunaeng herself—was created for the stronger identity of the club, changing titles from *Yeosung Gukgeuk Comrades* to *Im Chunaeng and Company and again to Im Chunaeng of Women's Korean traditional music association*. [22] However, the repetitive lyrics that project the desire to establish *yeosung gukgeuk* as a national traditional art more than confirm an identity which intends to stress the 'traditional and national' basis of *yeosung gukgeuk* supported by nationalistic projects and not just a popular performance.

Hegemony Called 'tradition'

Nevertheless, *yeosung gukgeuk* had not been included in the dignity of 'traditional Korean traditional music art' after all. In the late 1950s, when the popularity of *yeosung gukgeuk* began to dwindle, articles and columns about *yeosung gukgeuk* started competitively re-

21
Ban, op. cit., pp. 355-357. (underlined by the writer)

22
Ibid, p. 357.

23
Park, Hwang, *A Study on History of Changguk*, Baekrok Publisher, 1976.

24
Ibid, p. 189.

25
Ibid, p. 201.

26
Ibid, pp. 228-229.

27
Ibid, p. 260.

viling the genre. The related content is actively quoted in Park Hwang's *Research on the History of Changeuk* [23] in 1976. Park Hwang, who was also a play writer, spends an extensive 40 percent of the 300-page paperback, his first book about the history of *changeuk*, to elaborate on the emergence and decline of *yeosung gukgeuk*. Park also addresses that the emergence of *yeosung gukgeuk* caused chaos in the 'genuine' (co-ed/mixed) *gukgeuk/changeuk* world and resulted in an "absence of *changeuk*," whose blame is obviously on *yeosung gukgeuk*.

> (…) The Sun and The Moon by the Women's Korean traditional music association was packed with the clamor of the audience, whereas The Great Wall of China by Gukgeuk-sa had hardly a third of the audience of The Sun and The Moon. Naturally, the emergence of *yeosung gukgeuk* had caused chaos within the *changeuk* world from the get-go, which eventually damaged the *changeuk* people who put in a budding effort to establish '*changeuk art*' with a bare consciousness, and had shaken the very core of changeuk. [24]
>
> Intellectuals and thinking people had acknowledged the genuine artistic value of the *Changeuk* company that organized the lineup with true aces; however, it was appalling that the popular mass' curiosity was only on the crude entertainment of the *yeosung gukgeuk* company. It is uncertain if the mass' taste is vulgar, but they are certainly more interested in costume plays of *yeosung gukgeuk* than the true artistic pursuit of male-and-female actors' acting and singing. [25]
>
> (…) For this reason, people who had been concerned about the future of *changeuk* art began to raise voices against *yeosung gukgeuk*, and some critics who had kept being silent severely criticized *yeosung gukgeuk*:
>
> "They say a starfish came out to ruin Songdo—a starfish (*yeosung gukgeuk*) came out to ruin *changeuk*."
>
> "When the hen crows the house goes to ruin—when women crow the country goes to ruin."
>
> "Though a temporary strangeness, it is a premonition of ruin that *yeosung gukgeuk* is making noise."
>
> "Repertoires of *yeosung gukgeuk* are not *gukgeuk* at all.(…) Everyone should support the male-and-female *changeuk* people, who are sharpening the saw of traditional *changeuk*." [26]
>
> Because of this starfish called *yeosung gukgeuk* that had been vicious for a moment, *changeuk* companies that thrived through challenges had disappeared, along with the termination of *yeosung gukgeuk*. (…) To put it briefly, the emergence of *yeosung gukgeuk* had only left an indelible stain in the history of *changeuk*, committing an inexpiable sin. [27]

It was certain that *yeosung gukgeuk*'s motives of existence were not aimed at traditional culture, not did it have sufficient resources to cultivate a wholly contemporary style. However, Park's persistent accusation constantly separates *yeosung gukgeuk* from 'traditional Korean opera' and disparaged the singularity of *yeosung gukgeuk* by bringing up elusive, inexplicable 'prototypicality' in terms of formality. While repeating at length that only co-ed *changeuk* is the prototype of traditional Korean opera, he shows a bizarre paranoia that claims *yeosung gukgeuk* is responsible for the decline of traditional Korean opera.

Joo Sunghye, a musicologist, speculates on the fundamental idea on 'tradition.'[28] She argues that evaluation that regards *yeosung gukgeuk* as a "shoddy musical theatre, consisting of singers who are far less qualified than *pansori*, which owns the legitimacy of Korean cultural tradtion" is no more than a fundamentalist perception of 'tradition.'[29] To disparage *yeosung gukgeuk* by discussing the authenticity of tradition with a mere comparison between '*pansori*' and 'theatre singing' is a prejudiced evaluation that does not consider the aspect of reinterpreting tradition with a singular style and a unique experimental quality, which does no less than display the conflict between tradition and contemporary that deeply embedded in our society. In turn, she claims that *yeosung gukgeuk* should be justly positioned in the realm of traditional art.[30]

In analyzing reasons for the decline of *yeosung gukgeuk*, Kim Jihye takes on the structural problems of *yeosung gukgeuk*. In particular, as an 'all-women organization', women went through difficulties and struggles that include departure from the organization according to the pressure of marriage, which corresponds to the 'demand of traditional gender roles' along with difficult circumstances in which it was difficult to imagine stages in a long-term perspective as a producer, director or jobs other than the limited role as an 'actor.'[31] Kim also refutes the biased evaluation of women's *gukgeuk* organizations by male critics. To elaborate, male critics distort the competitive job offers towards popular *yeosung gukgeuk* actors and the conflict and leaving of actors caused by flourishing foundations of *yeosung gukgeuk* organizations, into an internal conflict that only occurs within 'women.' Male critics employed discriminative arguments that claimed there was a fundamental flaw in an "all-women organization filled with emotional conflict, envy, and jealousy," or criticized the confusion within the *yeosung gukgeuk* community brought on by men as an internal strife of *yeosung gukgeuk*, to disguise individual interests or economic losses related to men and to distort the structural issue of gender separation as a chronic friction among women.[32]

Moreover, she analyzes the patriarchal, nationalistic formation of discourse on culture pertaining to the male-dominated reorganization of the Korean traditional music world and the support by national treasury for the establishment of traditional culture. As criticisms on *yeosung gukgeuk* had flooded during the late 1950s, Kim refutes the defining of co-ed *changeuk* as 'pure,' with Park Hwang at the head of such definition, which had intentionally separated *yeosung gukgeuk* as the other. In addition, Kim takes the example of Kim Yeonsoo, a former head of the National Changguk Company of Korea, to argue for the misled dignity of *yeosung gukgeuk*.[33] In 1956, Kim Yeonsoo, after being overwhelmed by yeosung gukgeuk's popularity, changed the Woori Gugak Company into a yeosung gukgeuk community and cast Cho Geumeng onto wild success. However, as he was appointed head of the National Changguk Company of Korea in the early 1960s, he depended on *changgeuk*'s authority to secure his own influence and devalued *yeosung gukgeuk*.[34] After that, *changgeuk* became the key factor of the national cultural project and was able to maintain its dignity of 'tradition' as bestowed with the national support. It was only natural for *yeosung gukgeuk* to become a victim of cultural hegemony.[35]

Yeosung Gukgeuk: Tradition (Un)Realized

Looking at the decades of fervent support in modern/comtemporary humanities for Eric Hobsbawm's claim of "the invention of tradition,"[36] perhaps the crisis of *yeosung gukgeuk* can be discussed again in terms of research on 'tradition.' According to Hobsbawm, characteristics of 'invented' tradition often include artificial impositions of continuity from the past and adopt a form residing in past circumstances, or reorganize a past of its own by enforced repetition.[37] Also, such invented tradition is highly relevant to the historical innovation associated with nationalism, the nation-state, history, and so on. In this sense, the rhetoric of 'tradition' accompanies the myth of a powerful nation that attempts to establish a male-oriented nation-state on a modernized path.[38]

28
Joo, Sunghye, 'Yeosung Gukgeuk as a Korean Traditional Art Form: Reflection on the Dominant Aesthetics through a Marginalized Genre', *Romantic Music*, Vol. 20, No. 3, 2008.

29
Ibid, p. 171.

30
Ibid, pp. 171-173

31
Kim, Jihye, 2011, pp. 9-12.

32
Ibid, pp. 14-15.

33
Ibid, p. 21.

34
Ibid, pp. 21-22, Park, op. cit.

35
Ibid, pp. 21-22.

36
Eric Hobsbawm, *The Invention of Tradition*, Cambridge University Press, 1992.

37
Ibid, p. 21.

38
Ibid, pp. 40-41.

Backdrops of the emergence and decline of *yeosung gukgeuk* contain doubtful elements that represent the way cultural power dynamics operated at the time. To preserve 'tradition' is in fact related to part of the hegemony that uses the concept without a prototype as a tool. The violence of modernity always began with standardizing and naming the unnamed. Before one realizes it, what is outside of the standard becomes marginalized, losing its power to be recorded in history. Therefore, reinterpreting 'tradition' is a skeptical task as well. Nonetheless, the case of the *Yeosung Gukgeuk* project is introduced to promptly deconstruct an ever-skeptical notion of 'tradition' and as an artistic practice that explains numerous cultural inheritances, symptoms, and affects that prevent it from escaping.

The *Yeosung Gukgeuk* project began in 2008 and is still ongoing. The project reveals the ideology of cultural power related to the process of conflict between tradition and modernity by considering the history of the emergence and decline of '*yeosung gukgeuk*' while casting light upon the lives of each individual male-performing actor and the process through which their elusive desire and affect created events which became resistance, history, and eventually politics. By delving into the gender performance of male-performing actors found during in-depth research on *yeosung gukgeuk*, the project aims to critically analyze norms and customs that converge into a concept of 'gender,' reorganize possible discourse on resistance, and inquire into the aesthetic potential of gender politics. Aside from that, crucial tasks of the project include accompanying any happening within the *yeosung gukgeuk* community, digging into old actors' archives, and analyzing extensive amounts of data collected through bits and pieces of often aimless interviews while reconstructing them to place them within the context of contemporary art.

Theoretical research on *yeosung gukgeuk* has been persistent since the 1980s, although most of it attempted a literary approach. While various research fields including theatre, women's studies, or apparel studies on costume and stage design had dealt with *yeosung gukgeuk*, new work related to visual art was nonexistent. It was only recently that a full-length documentary film called *Girls Prince* (2011) and a dramatized paperback comic book series of *Chunaengjun* (2008~) came out in the realm of popular culture. In this sense, the *Yeosung Gukgeuk* project has significance as an introduction and reinterpretation of the historical/gender/performative context that *yeosung gukgeuk* implies, and as the first artistic research and practice that deals with the detailed history of *yeosung gukgeuk*, which was at risk of disappearance.

Most pieces are composed of video and performance, and are at the same time substantially record-oriented, anthropological, and genealogical and in turn use a visual strategy that consciously rejects such characteristics. Such an attitude owes itself to Judith Butler's deconstruction of gender norms in order to reinstate gender. On the other hand, it might come from Gayatri C. Spivak's approach of 'Un/learning' all of those norms. *Yeosung gukgeuk* supersedes the paradox of 'becoming' and 'not becoming' by deconstructing and reconstructing one attitude called 'tradition,' learning and escaping, or 'realizing and unrealizing.' The *Yeosung Gukgeuk* project is the result of such a paradox in practice.

The presentation will conclude with the introduction of *(Off)Stage/Master Class* that was originally produced in 2012 and re-produced in 2013 with a greater degree of completion. **(Fig. 1)**

Crossroad of Youth, the "Narrator" of Silent Movies and the Early Modern Experience of Viewing

Mo Eun Young

This presentation is about '*byunsa*', the narrator in a silent film in 1934, and *Crossroad of Youth* as a manifest experience connecting with the present.

In the course of reviving silent films, some saw that the whole process was somehow traditionalized. This pamphlet is an actual one distributed in 1934 when the movie was released. It was discovered first and then collected later, donated by a nephew of the actress who played the leading role. This presentation concentrates on the experiential aspect, that is, an aspect of spectatorship, which would take quite a different direction in texture. The focus of this presentation is the progress of discovery and manifest experience and how they were received by the audience.

So far, we have not had many opportunities to perceive Korean movies in terms of tradition. The history of Korean film piles up to mere hundred and ten years. However, through wars and the colonial period many films were lost and forgotten, and Korean film underwent a disconnection with the past. In fact, serious studies of film only gradually started after 2000. *Crossroad of Youth*, the oldest Korean movie in existence, had been discovered by coincidence in a group of old film reels in July 2007. They were handed down from the donor's parents with instructions to keep them sound, and the donor had no idea what they were. As he brought out nine cans of films, no one knew what it was either—the only inkling was an inscription that said *'Arirang'* on the outside. Although this was enough to excite us all since *'Arirang'* is a crucial, yet forgotten part of the history of Korean film, it turned out to be a different film. This is how *Crossroad of Youth* was discovered. At first, information about the movie was almost non-existent. There were only a synopsis about two lines by the director Ahn Jong-hwa and a newspaper article of similar length. At the time, a rough synopsis was all there was left and the film was proved to be the oldest Korean silent movie. Facing this movie, our concern was how to present this to a massive audience. When the movie was first discovered the order was not right and some parts were left out, so it was crucial to consider the method of showing. We reached the conclusion that we should present it just the way movies had come to the audience back in the 1930s.

It is widely known that Korean silent movies were produced with the role of *byunsa*, the narrator. However, not many people had seen them. Whatever is in our imagination, it would be distinct from the actual screening method. The images we have are only the recreations of comedians. Therefore, we have come to bear fantasies. We wondered if such images of *byunsa* match the real *byunsa* and began seeking archives and newspaper articles from the past. As we started studying the theaters and the role of *byunsa* in the early silent film era, we found one Korean silent movie that had a different way of showing from the present day. There were remainders of *Changgeuk*, Korean traditional opera, along with performances between the films, which were not shown for 120 minutes straight like current showings but consecutive showings of short films one after another. Twenty minutes of short films were sequentially shown, normally as a group of three, in the order of comedy to tragedy. Tragedy and melodrama were popular, so tragedy was put as the very last showing. The main *byunsa* would recite the tragedy. There were testimonials that *chang* (Korean traditional narrative song), magic, standup comedy, and even bits of freak show were shown between the films in intermissions.

Through commentaries of *byunsa* from the 30s, which were recorded in the 50s, we paid attention to the narrator's tone, voice, and their way of speaking through showings. The characteristic of *byunsa* in Chosun movies arises from oral narration, that is, an act of speaking. The narration of *byunsa*, which is in the Chosun language (Korean) in every film showing, played a significant role in forming and unifying the national identity of the Chosun people under Japanese occupation. In the same context, Na Woon-gyu's *Arirang* had acquired a great significance as a national film against the Japanese colonial empire. The advent of a talkie had industrialized and standardized the movies of the silent film era, which were shown differently each time according to either *byunsa*'s narration, place or circumstance. It had caused the decline of *byunsa*'s existence as a representative resource of filmmaking as well as the erasure of the role of 'language' in terms of nationalistic implication.

At the time, the role of *byunsa* was more than a mere narrator of the movie; their role paced the climax of the movie and signaled to control the tempo with the band. They were directors who controlled the dynamics. Some *byunsa* would even adjust the speed of the video to interact with the audience. There was a *byunsa* named Seo Sang Ho. As shown, there were four troupes of theater performers, and Umigwan Cinema mainly had Chosun people and Chosun *byunsa*. The other three had Japanese *byunsa* who performed for the Japanese. Seo Sang Ho spoke both Korean and Japanese fluently. There were distinctions between Chosun theater and Japanese theater. However, the style that included the *byunsa*'s narration had appeared after the 20s. In the 1910s the narration was only partial. Before the movie, a Japanese *byunsa* would turn up on stage from the right and give about ten minutes of brief explanation of the movie, followed by a Chosun *byunsa* who appeared from the left to explain in Korean. *Byunsas* like Seo Sang Ho were able to do both, which made Seo popular. According to Lee Gu Young's recollection, Seo Sang Ho had a signature gig called the 'poong poong dance.' There were three acts each with different genres, and a variety of attraction shows between the acts, in which Seo Sang Ho appeared on stage riding a bicycle, honking and dancing the hula simultaneously. At the time, *byunsa* was a definitive role with vast influence; the number of audience members was determined by *byunsa*. As the Korean film industry shifted from silent movies to talkies in 1935, the number of *byunsa* had slowly dwindled and this renowned *byunsa* was found dead in a restroom. The accident somehow seems like a direct example of demonstrating a certain passage in film history. It is known that a movie about this *byunsa* is on its way in development.

There are clips from the archive; among them is *Spring in the Peninsula*, which was produced in 1941. This was a reenactment of the production process of the very first talkie in Korea, *Chunhyangjeon*. And this movie led us to clues as to how the movies were reenacted on the stage during the period of silent films and began organizing the stage. In the scene, an actress comes out to sing in the middle, the orchestra box is in the back, and *byunsa* is located on the flank side. The upper first entry is the image of the attraction show before the movie, and below is the life of Na Woon-gyu. The movie was consulted by Yun Bong Choon, who produced *Arirang* together with Na Woon-gyu, which corresponded to the circumstances in 1966. Such a stage composition was in accordance with the reference, in which the screen is located at the center and *byunsa* on one side.

As formerly mentioned, since the film had no record other than a two-line synopsis, every line had to be recreated from the beginning to the end as a 70-minute story. The references include 1930s graphic novels or popular fictions, the majority of which contained romance, passion, or melodrama. We had to consider the parts where *byunsa*'s narration came in addition to the scripted lines.

As a result of imagining how it was done in 1927 and 1928, as you can see, at the center there are the screen, sections for *byunsa* and the band. As formerly mentioned, the story was made up except for the essential storyline and the name of the characters, as well as

the music. The performance sequence included a range of attraction shows just as there were shows beforehand—as you can see below with the enlarged face of *byunsa*. They were trick shows to some extent. By locking the camera, the camera could be temporarily either visible or invisible. It was a trick that gives a feeling of entering into the screen. It was customary to attract the audience with an attention diverter in Japan, which is a show that distributes pamphlets with familiar images around the neighborhood. This is called 'machimawari,' whose applied version handed out candies beforehand as an attraction and actors appeared in between singing and leading the show with *byunsa*. As the movie went on to multiple showings in different locations, there were performances in the reproduced Kyungsung Station. In the movie, the station appears as an important place. The performance was developed through a 1930s reenactment. Now let's watch a clip from the performance.

(Video clip)

This is a leading lady of Arirang. She had been known only by name in literature but with the discovery of the movie, a substantial part of her was discovered. This leading man, Lee Won Yong, is an action film star who continues the genealogy of Na Woon-gyu of silent films. He was not an actor at first but a judo player. Producers once visited a judo hall to find an action film star like Richard Talmadge in silent films. He went through a setback from enjoying the fruit of the heyday of the movies in his own making, but this movie helped him make a comeback. This movie paved the way for him to reappear. Six years later in 1935, when silent films were replaced by talkies, he disappeared from history.

We need to think about the spontaneity of 30s' *byunsa* movies. Back then, lines and performance changed according to the audience. At first byunsa did all the narrating, but as extended scenes increased it was changed since the audience felt tedious. This continued from 2008 until now, which is very different from what it was in the beginning. The storyline itself had changed and is still changing. The *byunsa*'s spontaneity keeps its influence. The script and the form of performance are also changing. The villain in this scene was set up as a moneylender at first but had a different vocation in 2008, and so on. This was not the end, and there were follow-up performances. We excluded our credits when editing the movie and put the credits of the staff and the date in 1934 when it first came out.

To look into the narrative, women who had committed adultery could not return home at the time. Such tradition lasted until the 50s when *Madame Freedom* came out. Still, the adulterated wife eventually gets expelled from home. The tradition continues, as two sisters and the leading lady committed adultery. Nonetheless, they find their way back home somehow, which is interesting. 1934 was an important year in the history of Korean film. In 1935 the first talkie, *Chunhyangjeon*, came out. The grammar itself had gone back to 1934's grammar. The exaggerated acting with grammar in the silent film era turned into a very natural acting. Also, there was no caption between the scenes. A usual silent film has captions, but there were none. Caption usage had already disappeared, and we can see that the film was made in a talkie's grammar.

The performance is still ongoing since its first version in 2008, when the film was first discovered. The format of performance is continuously changing. It started as a trick show, but afterward an actress appears and sings the theme song. The performance would include the reenactment of one of the scenes. Improvised changes are endlessly possible. In the middle of the show there is a 'big applause to the hero,' which is not in our original script but attempted on stage based on the archives, when *byunsa* stirred up conversation with the audience to encourage reaction. We made an effort to reenact those sorts of experiences.

As stated at the beginning, there were speculations on how reenacting the experience of times in the past would become possible. Particularly for Korean film history, already a significant part is damaged and even when discovered, it is often incomplete since it does not always come with the physical discovery of films. Just as a big chunk of the story had been lost in *Crossroad of Youth* and the collaborated film in 1958, *Exotic Garden*, which claimed to be the very first color film made in Korea but was eventually damaged and disappeared. The colors were unrecognizable because of severe contraction. What you are looking at right now is a scene with relatively good quality. Despite the restoration, sound was still lost. Nevertheless, we have assignments dealing with imperfectly discovered films and how to manifest the experience of the past.

What is included in the archive involves imagination to some degree. To reenact the entertainment method of film showing in the 30s does not guarantee what it was really like in the 30s. However, it was probably the same method. It is a Korean movie that shows *byunsa*, the film, and pre-existing traditional entertainment methods intertwined as one stage performance. We started the reenactment of the film viewing experience in 2008 and 2010, and these cases elaborated the problem of restoring the lost time and experience of the past. In the case of *Exotic Garden*, since it was a film of the 50s, the quality of recording was not optimal and some parts were impossible to restore. Sounds were lost and discolorations occurred. If you look, the colors are little different. This was reinterpreted as a dubbed show. Reenacting the post-synchronization recording scene in the 50s, it was reinterpreted as a 'complex live dubbed show.' As a second project, the live-effect sound of the actors was added. Five actors dubbed live and folly artists participated and the live band played to carry on the manifestation of the project.

The Unruly Life of Tradition:
Versioning, Cinematic Apparatus and Artistic Labour in Thailand

May Adodal Ingawanij

The Thai *byunsa* of the Cold War era created a kind of cinema as live performance whose appeal rested on unpredictability and mobility. *Nang phaak* - which I'm translating into English using the unusual term versioned cinema – promised both the frisson of the live show and the sensation of connecting to the world beyond. As the celluloid strip passed through the gate the voice performers, or versionists, told tales and made noises that were meant to guide the local spectators of that particular show through the twists and turns of the fiction on-screen. Yet at the same time the appeal of their performances rested on walking that line between narrating the film's intended story in the vernacular, and spinning off on unpredictable tangents - making multiple other associations between the visible pictures on screen and the world off-screen.

Versioned cinema also brought local spectators into networks of circulation and mobility. Perhaps the most potent appeal of *nang phaak* was its promise to connect local spectators with a world on the move. The versioned film show offered local spectators the chance to brush close to travelling performers, mobile technical objects, and far away fictional worlds.

My interest in returning to this anachronistic and now very residual cinema in Thailand is to propose another, more unusual way of thinking about how cinema becomes part of an infrastructure facilitating the movement of goods and ideas, and connecting people in particular places to wider networks. Cinema's mobility has most often been theorised from the ground of urban spaces and experience, and in relation to the idea of the transnational via circuits and channels of market exchange. What's interesting about using the figure of the Thai *byunsa* as a departure point is that it draws our attention to the way that tradition and non-urban sites become instead the ground for thinking about mobility.

The question might be posed in the following way: how do tradition and non-urban sites figure as part of historically specific arrangements constituting the cinematic apparatus? Within this context, I'm thinking about this key term in film theorising – the apparatus: that arrangement of technology, space, and social practice that make film shows happen and that create collectivities of spectators – as part of an infrastructure facilitating the circulation of goods, and creating collective practices connected to networks of differing scales.

That's the theoretical speculation underpinning what will now be a shaggy dog collage of how *nak phaak*, or the Thai *byunsa*, apprenticed their art and travelled with it.

In 1970, the Suwanrama cinema opened in a small town called Chiang Khan on the bank of the Mekong River. Beginning its life in the red zone demarcated by the anti-communist Thai state, the neighbourhood cinema in this furthest spot of northeastern Thailand, across the river from Laos, thrived in the decade in which the Cold War divided land belonging to the Lao people into enemy states. The Suwanrama had prospered despite the official closure of the Thai-Lao border, but it was undone by the arrival of the home video. In the early 1990s the auditorium of this movie house with the wooden façade was turned into two badminton courts. In this decade, with the makeover of Chiang Khan's main street lined with two-story wooden houses into a retrochic destination for domestic youth tourism, the remnant of the cinema's foyer area became a hip coffee joint featuring a barista. This year the Suwanrama hit the national big time when a romantic Thai teen comedy was shot there.

In 1976, when anti-communism in Thailand was at its most feverish the Suwanrama continued to welcome moviegoers from the other side of the political divide. The caption of this archival photo **(Fig. 2)**, displayed in the coffee joint today, proudly claims that, back then, villagers from the other side crossed the Mekong by boat in droves to catch this popular Thai action film, *Choomphae*, which was shown five times a day.

What sort of a network did the Suwanrama embody at this time? In bringing villagers across the enemy line for a versioned film show, was the cinema part of a network of free trade circulating with relative autonomy from ideological war? Or was it an embodiment of locality – serving as a neighbourhood cinema according to a pre-national conception of familial and ancestral ties which persisted in the margins of space mapped, gridded and divided by the Cold War?

During the Cold War, celluloid film reels were travelling along circuits and channels that, as the Suwanrama's past teaches us, simultaneously overlaid the transnational with the local. With them went *nak phaak*, or the Thai-vernacular-speaking byunsa, whose artistic practice and mode of mobility were equally difficult to pin down to either side of a conceptual couplet. Their artistic practice and identity were both traditional and modern, or were neither.

Male and female versionists would arrive in small towns, remote villages or islands for a special - one night only or a few nights only – itinerant versioning performance show. They were glamorous strangers who arrived as a small travelling troupe consisting of the voice performers, the film agent or cashier, and the projectionist-boy. **(Fig. 3)** Their luggage included the 16mm projector, a record player and other sound effects equipment, and sometimes a cloth screen. Upon their arrival in towns where rickshaw cyclists transported the inhabitants from A to B, they would sometimes find a crowd of rickshaws waiting for them at the train station. A female versionist would have village kids following her around. A male versionist wrote in his memoir saucy tales about acquiring a girl in every village.

The Thai *byunsa* were wanderers who carried with them the aura of the modern. Yet they configured and articulated their artistic genealogy under the sign of the traditional. What's especially intriguing about the "third and forth generation" *byunsa* who started working from the late 50s through to the early 70s, is their mode of self-instruction.

A "second generation" *byunsa* or *nak phaak* would have apprenticed with Thid Khiew, the performer held up as the first-teacher of versioning in Siam/Thailand **(Fig. 4)**. In the 1930s and 40s the versioning troupe would have been organised in the tradition of the pre-modern theater. It was led by the first-teacher, and had kids who ran errands in exchange for free boarding and training directly from Thid Khiew.

In contrast, third and fourth generation versionists would respond in a particular way when asked how they learnt to perform. *"Ah..khru phak lak jaam,"* which literally translates as "filching from the teacher as he's resting" i.e a self-concocted hotch-potch, a bit from this person, a bit from that person.

By the late 50s and 60s the troupe as a structure of organising and training budding versionists became diffused. Young men and women had no master-teacher to apprentice from as such. They learnt by going to the cinema or to itinerant film shows and mimicking the performance styles and persona of star *nak phaak*. They treated the film-versioning-show as a kind of manual – a channel for transmitting the skills of the previous generation of teachers onto their bodies. Cinema – with its mix of reproducibility and singularity in this case, and its power of contagiousness, its tendency to urge anonymous spectators

to mimick – could magically channel artistic craft while doing away with direct apprenticeship in the master's house.

How do we call this artistic and epistemological genealogy? Was versioning a traditional or modern art?

Thinking of versioned cinema as an infrastructure institutionalising certain forms of mobility raises the question of how the versioning troupe moved about. What transportation networks and vehicles became part of the cinema apparatus so to speak.

Waterway – rivers, canals, sea – transported the versionists and their technical tools to destinations not yet reachable by road. Where there were newly built highways or rudimentary dirt tracks, the car, along with the 16mm film and projector, became material components of versioned cinema. What's crucial to note here is the way that the network of circulation of versioned cinema emerged at the margins of – and as an unintended consequence of – the infrastructural construction of highways that was part of the Cold War.

The growth of versioned cinema during this period was thanks in part to the accessibility of lightweight 16mm tools – some of which arrived in Thailand as equipment for the rest and relaxation of soldiers in US military bases. More striking still is the fact that the expanded reach of versioned cinema at this point shadowed the building of highways, especially ones linking the capital city to the northeast region bordering Indochina, in order to transport troops and to place the region under surveillance.

Up to the mid 1970s this would have been a typical apparatus for an itinerant outdoor show **(Fig. 5)**. The lightweight 16mm projector is fitted inside the car, along with the sound equipment. The versionist would perform sitting or standing by the car. The horn loudspeakers amplified the voices. The screen erected for the occasional would have been a temporary one, made there and then involving the labour of the versionist, the projectionist, and often the eager viewers hanging around waiting for the show to start. The frame was usually made of bamboo, prepared in the locality, and the screen a white sheet brought by the troupe.

There were basically four contexts in which versioning shows were held outdoors in village or small town settings: 1) Buddhist-animist religious/carnivalesque festivities hosted by a local person or group. These were such as a show to celebrate someone's son entering the Buddhist monkhood; a show as part of a funeral entertainment ritual; or a show as a votive offering to the local/ancestral spirits. 2) At other times an itinerant showman would turn up with a junk print of a film and put on a simple show to make a bit of extra money. We can think of these showmen as peddlers, mapping unusual trade routes or echoing traditional routes for wandering with their junk celluloid. 3) Versioning shows took place as part of a corporate sponsored market network selling consumer goods. These were known as *nang khai yaa*, or movies to sell medicine, after the visibility and spread of troupes sponsored by pharmaceutical companies. 4) Lastly, there were the US Information Service propaganda shows.

In the place of newspaper or radio adverts were these colourfully decorated announcement cars which moved slowly around the locality announcing, via increasingly powerful loudspeakers, the upcoming versioned film show attraction.

What's intriguing about this black and white photo **(Fig. 6)** taken in Udon Thani province in the northeast some time in the 1960s is that it gives us an image of the way that ritual time mobilises movement. The announcing cars snaked around the locality as a procession. The procession embodies the lines of bodies, machines, musical instruments and tools that Buddhist-animist ritual celebrations configured as part of the cyclical or existential calendar of ritual time.

The colour photos of the announcement car for the 1970s global blockbuster Hindi film *Sholay* is taken from Piyanan Niphanan's important article, based on her post-graduate thesis from Walailuk University in southern Thailand **(Fig. 7)**, whereby she traces the culture of cinema-going in 20th century Pattani in the Malay-Muslim majority deep south. In this case the Eid celebrations provided the occasion for going to the movies. In this sense cinema-going came to be integrated into religious time.

Earlier I spoke about the construction of highways facilitating journeying of versionists to far-flung places. What's intriguing to note in this context is their characterisation of that experience of journeying. Roads became wondrous gateway for entering strange lands and encountering spectral presence. Highways weren't just tarmac-surfaced routes for going along at high speed, shortening the secular time of getting from A to B. A remarkably consistent trope of reminiscence of the versionists revolve around tales of encountering cinephilic hitchhiking spirits – beings in living human form that asked to ride with the versioning troupe so that they too can catch the show. Or the versionists would remember being helped by magically appearing spirits as their cars broke down on remote roads, mysterious villager-shaped figures who turned up to jump-start their cars so the troupe would not be in danger of missing their engagement at the next village.

In this sense versioning formed part of a cinematic apparatus which merged the worldly with the spiritual, the technological with the magical. Tradition – in the form of ritual time and calendar, and in the form of spectatorship that elided the distinction between human sensory perception and spiritual presence – created a temporal structure facilitating mobility, happening, and adventurous encounters. As infrastructure versioned cinema facilitated far-flung movement and connection in secular and magical senses, connected the local with the world, and the human with the spiritual.

The relationship between cinema and the spiritual/religious has sometimes been framed in terms of social and ideological practices of prohibition, or of domesticating anxiety. The example of versioned cinema in Cold War Thailand places that relationship in another conceptual context. The story here is one whereby foreign technology – as technical objects imbued with open-ended potential and with the power of change or destruction – becomes part of material practice for maximising auspiciousness **(Fig. 8)**.

This photo was taken when the Suwanrama opened for business in 1970. It captures an eminently modern ritual act of a Buddhist monk blessing the film projector at a newly opened cinema theatre. This imaginatively invented ritual is part of a repertoire of practices maximising magic's material consequences. It came into being during the great cinema-going century in Thailand, and within a historical context in which such seemingly traditional repertoires of magic and ritual came to be mobilised in freewheeling fashion to enhance the potential and potency of foreign technology in securing monetary and other gains.

Session II

Sep. 27, 2014

The Withdrawal of Tradition Past a Surpassing Disaster

Jalal Toufic

If the atomic bombings of Hiroshima and Nagasaki on August 6 and 9, 1945, respectively, are a surpassing disaster then beyond not only the immediate death toll and the manifest destruction of buildings, including museums, libraries and temples, and of various other sorts of physical records, but also the long-term hidden material effects, in cells that have been affected with radioactivity in the "depth" of the body, and the latent traumatic effects that may manifest themselves *après coup*, there would be an additional immaterial withdrawal of literary, philosophical and thoughtful texts as well as of certain films, videos, and musical works, notwithstanding that copies of these continue to be physically available; of paintings and buildings that were not physically destroyed; of spiritual guides; and of the holiness/specialness of certain spaces. In other words, whether a disaster is a surpassing one (for a community—defined by its sensibility to the immaterial withdrawal that results from such a disaster) cannot be ascertained by the number of casualties, the intensity of psychic traumas and the extent of material damage, but by whether we encounter in its aftermath symptoms of withdrawal of tradition.[1] **(Fig. 9)**

Concerning a surpassing disaster, *collateral damage* includes much of what those who are insensitive to such a disaster view as having been spared. A filmmaker, thinker, writer, video maker, or musician who in relation to a surpassing disaster still considers that tradition has persisted, never has the impression that he has to resurrect even some of what "survived" the carnage; who can ask, "Why have I survived and why has this building been spared while so much else was destroyed?" without any suspicion that the building in question as well as many books and artworks that had the good fortune of not being destroyed materially have nonetheless been immaterially withdrawn by the surpassing disaster, is hypocritical, that is, hypo-critical, still this side of the critical event of the surpassing disaster.

I have to do my best to physically preserve tradition, while knowing that what I will save physically from the surpassing disaster still needs to be resurrected—one of the limitations of history as a discipline is that the material persistence of the documents blinds it to the exigency of the resurrection. In rare cases, I feel that a film is not trying to adapt a book to another medium with its own specific parameters and/or to another historical period and hence another temporality, but to resurrect it—after the resurrection, it may still be in the judgment of some filmmakers in need of adaptation to new contexts. Similarly, remakes are not always to be viewed in terms of adaptation to other times or reparation occasioned by the failure of a filmmaker or video maker to heed his or her untimely collaborator who happens to be (also) a filmmaker or video maker.[2] Herzog's remake of Murnau's *Nosferatu* (1922) can be viewed not so much as a sound and color version of a silent film, but rather as an attempt to resurrect Murnau's film after its withdrawal following a surpassing disaster, the Nazi period. In which case, there are two ways of considering whether it was a successful film: did it succeed as a film irrespective of its relation to Murnau's *Nosferatu*? In case it did not, did it nonetheless succeed as a resurrecting film? *Nosferatu*, one of the nine extant films out of the twenty-one Murnau made, was twice withdrawn: in 1925 it was withdrawn by court order because it violated the copyright for Stoker's *Dracula*—copies of it were back in circulation by 1928; past the surpassing disaster of the Nazi period, and although it was still circulating, it was withdrawn from the filmmakers of the following generation (Herzog: "We are trying in our films to build a thin bridge back to that time"[3]).

Herzog's *Nosferatu* (1979): a vampire film trying to resurrect an extant film about the undead, about what simultaneously is and is not there, as is made clear by the mirror in which the vampire does not appear notwithstanding that he is standing in front of it; but which, because of the surpassing disaster of the Nazi period, is itself there and not there for the generation following that surpassing disaster. Godard and Herzog, who have influenced many filmmakers, producing, in Vertov's expression, "films that beget films," have also produced *films that resurrect films.* In his first films Hal Hartley, who knew then nothing about surpassing disasters, could imitate Godard, while Godard himself makes some of his films in the manner of someone who can no longer access his earlier ones (including his films of the New Wave, as the title of Godard's film about resurrection, *New Wave*, 1990, implies) as a result of some surpassing disaster(s), for example, the one alluded to in his *King Lear*. One of the surest ways to detect whether there's been a surpassing disaster is to see when some of the most intuitive and sensitive filmmakers and/or writers and/or thinkers began to feel the need to resurrect what to most others, and to the filmmaker and/or writer and/or thinker himself or herself as a person or teacher, i.e., insofar as he or she remains *human, all too human*, is extant and available.

Disaster films that are not exploitation ones sometimes include a resurrection of artworks, books of literature, and/or films.… As far as those who commissioned Godard to do a film adaptation of Shakespeare's *King Lear* that was to be ready in time for the following year's Cannes Film Festival, the Cannon Films producers, Menahem Golan and Yoram Globus, were *un*concerned, the play was obviously available. It was available too for the screenwriter, Norman Mailer, for whom "the mafia is the only way to do *King Lear,*" and whom we see finishing his cinematic script of *King Lear* at the preliminary section of Godard's *King Lear* (1987). It was also available to the filmmaker Godard, who remarks that he said to Mailer, who at that point was not only the screenwriter but was also still contracted to play Don Learo, "Kate [Norman Mailer's daughter] enters your room and kisses you when she hears you finished the play—not your play, but *the* play." But then we hear, over the intertitle "No Thing," a voice-over: "And then, suddenly, it was the time of Chernobyl,[4] and everything disappeared, everything, and then, after a while, everything came back, electricity, houses,[5] cars—everything except culture and me." Taking into consideration Godard's view that "culture is the norm, art the exception," the protagonist later amends what he said: "I don't know if I made this clear before, but this was after Chernobyl. We are in a time now when movies and more generally art have been lost, do not exist, and must somehow be reinvented." What can be included among what was and continued to be lost, withdrawn, no longer available even after "everything" came back? Films by Robert Bresson (for example, *Pickpocket*, 1959, *Au hasard Balthazar*, 1966, *Lancelot of the Lake*, 1974, *L'Argent*, 1983), Carl Theodor Dreyer (for example, *The Passion of Joan of Arc*, 1928, *Vampyr*, 1932, *Ordet* [aka *The Word*, 1955]), Pier Paolo Pasolini (for example, *Theorem*, 1968, *Arabian Nights*, 1974), Fritz Lang (for example, *M*, 1931, *The Testament of Dr. Mabuse*, 1933), Leos Carax (*Mauvais sang* [*The Night Is Young*, 1986]), who plays Edgar in the film; Virginia Woolf's book *The Waves* (1931), a copy of which we see on the beach in Godard's film; Van Gogh's *Wheatfield with Crows* (1890); Giotto's *The Lamentation of the Dead Christ* (ca. 1305); works by Shakespeare, including *King Lear*, the play Godard's film was supposed to adapt! What about François Truffaut's films? With the possible exception of *The Woman Next Door* (1981), his films continued to be available past the surpassing disaster. Is the work of the American theater director Peter Sellars, who plays William Shakespeare Junior the Fifth, including his production of *King Lear* in 1980 and the Shakespeare plays he directed while he served as director of the Boston Shakespeare Company in 1983 and 1984, included in what was withdrawn by the surpassing disaster mentioned by Godard? No. Were Norman Mailer's books published prior to 1987, as well as his script for Godard's *King Lear*, withdrawn past the surpassing disaster announced by Godard? The script seems not to have been withdrawn, so that we end up with a give-and-take where Shakespeare's play is itself withdrawn and requires the resurrecting efforts of William Shakespeare Junior the Fifth, but many lines from it are available to the two characters Don Learo (an

1
Were no books, paintings, and buildings to withdraw past a disaster, does that imply necessarily that that disaster was not a surpassing one? Is it possible rather that there was no withdrawal past the disaster not because the latter is not a surpassing one but because that culture, however much it trumpets its self-proclaimed "tradition," does not really have a tradition? Yes!

2
My experience of collaborating in an untimely manner with Gus Van Sant was not a happy one. Had he heeded my suggestions, he would not have tried to do a remake of Hitchcock's *Psycho* (1960) in which he reproduced each frame of the original largely in the manner of Hitchcock, but would instead have done a *Psycho* in the manner of Sokurov, so that the resultant film would have been: *Psycho*, School of Sokurov (as *The Betrothal*, circa 1640–50, is by the School of Rembrandt). Such a programmatic film would have proved all the more appropriate when Sokurov went on to do a seemingly programmatic cinematic work, *Russian Ark* (2002), a 96-minute film videotaped in one continuous shot. Since Van Sant did not heed my suggestions for his remake of *Psycho* (1998), I made the video *Mother and Son; or, That Obscure Object of Desire (Scenes from an Anamorphic Double Feature)* (41 minutes, 2006), in lieu of the failed untimely collaboration.

3
Nigel Andrews, "Dracula in Delft," *American Film* 4, no. 1 (1978): 33.

4
"The accident at the Chernobyl nuclear power plant in 1986 was the most severe in the history of the nuclear power industry, causing a huge release of radionuclides over large areas of Belarus, Ukraine and the Russian Federation" (http://www.iaea.org/Publications/Booklets/Chernobyl/chernobyl.pdf; see also http://www.who.int/ionizing_radiation/chernobyl/who_chernobyl_report_2006.pdf). The loss of movies and more generally art attributed to the Chernobyl nuclear disaster in Godard's *King Lear* is to be considered in terms of the immaterial withdrawal past a surpassing disaster rather than as a fictional exaggeration of the historical material damage.

5
What about, for example, Alexander's house in Tarkovsky's *The Sacrifice*?!

aging mobster) and his daughter Cordelia through the script Mailer adapted from the play, and end up in the resurrected play: "Thanks to the old man's daughter, I [William Shakespeare Junior the Fifth] had some of the lines." Taking into consideration the withdrawal of tradition past a surpassing disaster, what is one of the tasks of an artist or a writer? "My task: to recapture what had been lost, starting with the works of my famous ancestor.… Oh, by the way, my name is William Shakespeare Junior the Fifth." According to the protagonist, he was assisted by a certain Professor Pluggy, played by Godard, whose research, he had been told, was "moving along parallel lines to" his. Is Godard's *King Lear*'s image of the joining of torn petals back to a dead flower, which resuscitates, a citation of Cocteau's resurrection of the shredded flower in *The Testament of Orpheus* (1960)? Is it an attempt to resurrect the flower? Is it a resurrection of the image of a resurrection of a flower in Cocteau's film about the undead? It is the latter. Godard's *King Lear* tackles the three tasks of the filmmaker and/or artist and/or thinker and/or writer or and/or video maker concerning a surpassing disaster: 1) to reveal the withdrawal of tradition, and therefore that a surpassing disaster has happened. King Lear: "I know when one is dead and when one lives" (William Shakespeare, *King Lear* 5.3); past surpassing disasters, it is important to know when something is available, and when it is no longer available since withdrawn: the play, which is ostensibly available to the producers of the film and to its screenwriter, Norman Mailer, is no longer available to the community of the surpassing disaster; 2) to resurrect what has been withdrawn by the surpassing disaster, which is the task assigned to the protagonist, a descendant of William Shakespeare, who rediscovers *Hamlet*'s "to be, or not to be" while in Denmark, and manages to rediscover 99% of, if not the complete *King Lear*—yes, past the surpassing disaster, "the image will appear in a time of resurrection" (these words are attributed by Professor Pluggy to St. Paul); [6] 3) and, in some ominous periods, to imply symptomatically by the timing of the film that a surpassing disaster is being prepared in scientific experiments in various laboratories and/or by governmental and/or nongovernmental covert operations, etc., thus functioning as an alarming implicit appeal for thoughtful intervention by the minority of *contemporaries* to prevent the imminent surpassing disaster from happening.

It is often the case that the thinker, writer, videomaker, filmmaker, artist or religious figure attempting to resurrect pre-surpassing-disaster tradition feels that he or she failed to accomplish such an incredible task. But while he or she may be the best judge as to whether there has been a withdrawal, he or she often proves not to be a good judge as to whether the resurrection succeeded or not. That is why oftentimes those insensitive to the withdrawal of tradition past a surpassing disaster have the last word against those sensitive to it since they can, after the latter's acknowledgment of failure to resurrect, point out rightly that tradition is available—resurrection is often a thankless task. The vanity of some thinkers, writers, artists, and filmmakers is revealed not by their attempt to resurrect what has been withdrawn past a surpassing disaster but by their considering that they are the best judges of its success or failure (were I to try to resurrect some of what was withdrawn by a surpassing disaster but then consider that I failed to do so, I would most probably feel that the preceding words are unconvincing or do not apply to me!). In an interview in the May 1982 issue of *Cahiers du Cinéma*, Godard confesses to feeling slightly hypocritical in making *Passion*'s protagonist, the film director Jerzy, unable to film because he does not feel that he has achieved the right lighting for the tableaux vivants, when he, Godard, thought on the contrary that the lighting is right, filming these tableaux vivants. Rather than being viewed in terms of hypocrisy, this presence of double standards is to be attributed to the infelicity that the one doing the resurrection, in this case Jerzy, is not the best judge as to whether it succeeded or failed, which makes him continue to feel that his attempt has failed when it has succeeded for another. The coexistence in Godard's *Passion* side by side in the same camera movement of different tableaux vivants from different historical periods is not so much postmodern as the one we expect in the case of *the resurrection of the dead* (on Judgment Day? Rather on the day of the *critique of judgment* [or should I write, *critique of the power of judgment*?] preparing one, albeit inadequately, *to have done with the judgment of God*). If one feels unequal to the attempt to resurrect what was withdrawn by the surpassing disaster, tradition, then it can be argued that at the end of the "season in hell," one is to abolish tradition altogether: "absolutely modern" (Rimbaud). A modernism that willfully rejects tradition or is indifferent to it never really becomes absolute, but remains a relative one that quickly turns abstract when it attempts to become absolute—hence its tone of exaggeration then. Only those who fully discerned the withdrawal of tradition past a surpassing disaster, tried to resurrect tradition, but failed in doing so may become truly absolutely modern. [7]

Jalal Toufic, *Over-Sensitivity*, 2nd ed. (Forthcoming Books, 2009; available for download as a PDF file at http://www.jalaltoufic.com/downloads.htm), 56–79.

6
["Tradition is not merely what materially and ostensibly survived 'the test' of time: in normal times a nebulous entity despite the somewhat artificial process of canon-formation, tradition becomes delineated and specified by the surpassing disaster. Tradition is what conjointly materially survived the surpassing disaster, was immaterially withdrawn by it, and had the fortune of being subsequently resurrected by artists, writers, and thinkers. Many works one had thought part of tradition are revealed by their availability past a surpassing disaster as not really part of tradition; contrariwise many modernist works of art which vehemently attacked 'tradition' are, prior to any reluctant gradual canonization, revealed by their withdrawal to be part of that tradition." Jalal Toufic, *The Withdrawal of Tradition Past a Surpassing Disaster* (Forthcoming Books, 2009; available for download as a PDF file at http://www.jalaltoufic.com/downloads.htm), 63–64.]

7
This is by no means to rank the absolutely modern as better than the relatively modern, but merely to differentiate them.

"*Pyramid of Souls*" Fragmentary notes on Mohammad Din Mohammad's treatment of the 'art object' (2007 - ongoing)

Shabbir Hussain Mustafa

Note 1 – About Din

I want to begin my talk by sharing a couple of caveats. First, this paper was written in parts, at different moments in time, and hence it may appear a little disjunctive, so I hope you will bear with me. Second, it has been written in the format of a series of fragmentary notes, accumulated by myself over the past six years each time I would evoke, invoke and curate the artist Mohammad Din Mohammad or 'Din' –a Singaporean artist who was born in Malacca and received his art training at the Nanyang Academy of Fine Arts (NAFA) where he graduated in 1976. An avowed sufi (loosely translated as a 'mystic'), Din's writings, paintings and sculptures were heavily influenced by his lifelong practice of silat (a collective term for indigenous martial arts practiced across geo-cultural island Southeast Asia, primarily made up of the Malay and Indonesian archipelago) and as a bomoh (a herbalist and traditional healer). (Fig. 10)

My interactions with Din began in 2007, only after his passing, when his wife Hamidah Jalil made a request to the National University of Singapore Museum (where I used to work at the time) to make sense of her late husband's collection of paintings, sketches and artefacts. Whilst Din (1955-2007) was known as a painter and sculptor trained at the NAFA(one of the earliest art schools to be established in Singapore and then Malaya in 1938), what made him distinct was his engagement with 'nature', which extended from his practice as a traditional healer. (Fig. 11) It was also said that Din's works operated as amulets with talismanic and healing properties, with each element of the artworks composed in specific ways and in particular formats with special attention paid to the requirements of his patient, reader, or audience (categories that often become conflated in Din's world). As my documentation of his home continued, I soon discovered little, if any, 'art historical' writing existed on the artist, apart from a series of mentions in the local newspapers and scattered short notes written by different art historians in brochures published on the occasion of the artist's exhibitions. Indeed Din had struggled to find a place within the art historical narrative of Singapore. I wondered what would have been the exact reason for this, for Din was a crucial member of numerous art societies, he exhibited regularly, produced prolifically, and the state museums in Malaysia and Singapore even collected his works. Either there were not enough art-historians, or as I soon discovered looking through his home, I could not differentiate between his artworks, the objects that he collected, and the 'things' that he used to heal his patients. Might this have not allowed for a perusal of art historical explication…? This difficulty incompartmentalizing the worlds of Din's life continues to keep me fascinated with him and his objects.

Note 2 – Museum of what…?

Din's home was a critical site for his practice, where he and his wife, artist Hamidah Jalil, amassed hundreds of objects, as if forming a distinct allegory for island Southeast Asia that resides beyond what museological frameworks can ever aspire towards.

Din would constantly gather objects from different sources and origins, seeking representation and often producing ideographic pictures that formed diaristic gestures towards larger sculptural works, many of which remain unrealised. (Fig. 12)

Knowledge systems and their access marked a significant point in Din's practice. Through his work, he would constantly question whether there is a place for highly specific and localised tendencies in the art of the postcolonial world and if indeed strategies may be developed to negotiate these sensitivities between the diverse material cultures of the contemporary world.

Note 3 – Simultaneous Conversations

Having noted that, what happened as I was documenting the home was the publication of an article in the journal *Visual Anthropology Review* that was authored not by an art historian, but an anthropologist Douglas Farrer titled "The Healing Arts of the Malay Mystic". Published in 2008, a year after the passing of the artist, Farrer begins by discussing the influential theory by Alfred Gell, *Art and Agency*. In this text, Gell argues, using visual artefacts and objects as examples, that art 'enchants' the viewer such that the artworks not only mediate social energy, but also 'abduct' the viewer into the intentions of those who produce them. In 1992, Gell had also authored *The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology*, where he exemplified this theory with the study of 'exotic customs' such as idolatry, fetishism and witchcraft. Farrer attempted to use Gell's thoughts and writings to unravel Din's work. Farrer eloquently argues that it was Din's practice of silat that brought his paintings, sculptures and traditional healing into a steady conversation – a sort of discussion between the act of drawing, sculpting and the bodily movements of silat.

Please allow me to quote Farrer:

> "For the most part, Mohammad Din uses his paintings and sculptures to act as a kind of preventive medicine. For example, he himself wears a talisman (azima) suspended from a string about his neck, made from wood with a petrified hailstone inserted in the back. The idea, he explains, is to have an upright Alif on one's chest in the form of a miniature sculpture. Alif is the first letter of the Arabic alphabet, and represents the standing posture at the beginning of the Muslim daily prayer (solat), which precedes kneeling and placing the forehead onto the prayer mat. From this vantage silat is Islamic calligraphy in motion, an idea recognised by Muslims worldwide. Incidentally in the painting Alif the image is also suggestive of the straight (aristocratic) Malay Keris and of a dragon's head. Hence guru silat Mohammad din paints dhikr (mystical chants) directly onto the canvas with his bare hands, using his bodily movements of silat as a "transducer" of divine power from the sacred to the profane realm."

In other words, Farrer notes that Din was channeling energy into his paintings that was unlike the kind of labour that other modern or contemporary artists would work into and out of their 'art' and "opening up an interpretive window onto contemporary Malay mysticism."

Although the publication of Farrer's article and my documentation of the house (and subsequent exhibition) happened almost concurrently, the mode of working we had both adopted seemed to share similar concerns. It appeared that both the anthropologist and curator had been negotiating the issues of Din's paintings, sculptures, healing materials and performances somewhat similarly, but in differentiated forms. The curator is one who works within the setting of the museum and its gamut of problematics, such as the archiving of cultures; the anthropologist works within the setting of the university as he or she seeks to engage with, chronicle and unravel the culture of living. In the context of our conference here today, this moment of simultaneous conversation with the same artist from two different disciplinary perspectives raises a miscellany of questions. Whilst I may not be able to provide many answers, it does allow us to think through how one may problematize the act of curating in museological contexts, the limits of art historical analogy, and the role of ethnography in writing a story of art from Southeast Asia.

That is to say, and my primary proposition is this: when curators deploy Southeast Asian art objects, both from the contemporary present and the past, they are always reminded about balancing the kinds of authorial regimes that the object is said to potentiate, but also the sorts of disciplinary formations that seem to govern their ability to historically frame the art object within a museological setting. To me, it appears that there is always this constant struggle between adopting a classificatory Western art historical model vis-à-vis the ethnographic – the ethnographic being a system that is perceivably based on the interrogation of cultural difference, a profound consciousness of the 'other,' and appears to have contributed significantly to the study of Southeast Asian visual art. I would argue that the former (i.e. art history) seems to have limited the ability of Southeast Asian art to gain a foothold within global debates of modernism, and the latter (i.e. ethnography), whilst having allowed for a more 'local' mode of interpretation to emerge, has also possibly been the cause of Southeast Asia's non-appearance. My statement should contain a caveat: that I do not lament this situation, nor do I seek a reproach of either discipline, nor do I mean to suggest that disciplines today have remained distinct and not allowed for interfluence. But what I do seekis an opportunity to generate a peculiar curatorial mode of working that fuses and synthesizes these conversations into an exhibitionary language – what Din had referred to as the 'The Pyramid of Souls' (the concluding note of this paper), which I may I have described in other instances as the archival-curatorial method.

Let me also note that I am not alone in attempting this. There have been numerous instances in the past where the phantasm of the ethnographic had been raised in curatorial and art historical contexts. We may be reminded of the 1989 exhibition 'Magiciens de la terre,' which is currently being "re-staged" at Centre Georges Pompidou as we speak, or even Apinan Poshyananda's experiment at the Asia Society titled 'Contemporary Art in Asia: Traditions/Tensions' (1996). Both exhibitions attempted to take on the ethnographic as a conscious mode of working. Both had their set of problems, but they also opened up a debate into seeking newer ways of seeing and perhaps even reckoning with the "global other."

Whilst these two exhibitions have received significant attention, what I want to discuss is a 2011 special issue of *Third Text* co-edited by Joan Kee and Patrick Flores titled "Contemporaneity and Art in Southeast Asia". In the introduction, Kee begins by observing that the 1990s marked a significant turning point in debates about art from the 'other' regions. She observes that the decade, highlighted by the flourishing of debates across Asia and with(in) Euro America, brought artists from different localities together in a radically different manner. Kee tracks both institutional and historical debates about how one may capture this shift, this apparent contemporary moment and plausible state of postmodernity. Whilst Kee cautions against the casual use of the term "postmodernity"and even the term "contemporary", for it means almost everything and nothing simultaneously, she discusses a conversation that had transpired between Flores and herself as they set about making the initial call for papers. Both agreed to avoid the term "contemporary" in favor of the term "contemporaneity." Flores is thereafter quoted: "as a condition, an epoch, a paradigm and even as a placeholder replacing the similarly contested notion of postmodernity, contemporaneity forces artists and writers to rethink what they perceive as the present as never before."

Both Kee and Flores also seem to take up the provocation by the art historian Nora Taylor, who titled her essay in the same volume "The Southeast Asian Art Historian as Ethnographer?" In a carefully crafted text, Taylor goes on to describe the difficulties she encountered as a graduate student when she visited Vietnam in the early 1990s to conduct archival research. It soon became apparent to her that conducting research purely through archival texts and access to artworks would prove difficult, simply because of the manner in which knowledge systems operate in Southeast Asia, i.e. through oral traditions, and also the simple fact that art history (as a professional discipline) did not exist in Vietnam at the time. As such, Taylor embarked on the simultaneous journey of not only studying the works of art, but also approaching artists as an ethnographer, studying them as human subjects, so that she could not only ascertain which artworks were significant but also why, based on the role the artist had played within Vietnamese society. Taylor reflects further:

> "Southeast Asian art seems to be in a permanent state of self-reflexivity over issues of geography and culture. Is there something inherent to Southeast Asian art that attracts anthropologists, or is it something about anthropology that lends itself to Southeast Asian art? I would surmise that it is a little bit of both and argue that there is something lacking in Western art historical methods that they cannot account for certain issues surrounding Southeast Asian art. Anthropology is grounded in cultural difference."

In his essay titled "Field notes from art worlds, interest and impasse," Patrick Flores evokes the peculiar manner in which his essay is structured as a weaving together of discrepant but closely aligned Southeast Asian gestures—either curatorial, art historical or artistic—intowhat he develops as a "descriptive protocol that intuits the experience of objects/subjects through the immersive participation of the intuiting other and the consequent writing of the supposedly authentic memory of the said experience." He lays out his argument in a straightforward manner, "By interacting with anthropological knowledge, this article intends to focus discussion on how ethnography has performed a key role in constructing the art history of modern and contemporary art in Southeast Asia, specifically the assimilation of locale and its dislocations in the mythologies of the 'present'." For Flores, the ethnographic becomes not a purely historically act that recalls colonial conquest but a sort of allegory that recalls, but resists, and then reworks the ethnographic's in determinateness and radicalness— a foregrounding for Southeast Asian realties – as a blatant admonishment to art historical discourse that has somehow not been able to account for Southeast Asia. He concludes his essay as follows:

> "If the insinuation of Southeast Asia into a 'comparative contemporary' and 'global art worlds after 1989' were to be trailed, it might be through the thickets of a postcolonial modernity that guarantees the promise of the ethnographic and the aesthetic: the locality of impulse and the worldliness of sensing. It is important to note that these problematics pertaining to the ethnographic, which are manifested at once artistically and curatorially, bear on the investments in contemporary art."

And so, I hope you will understand my interactions with Din, the subsequent exhibition 'Archives and Desires' (2008), and continuing preoccupation with this life-works within this much broader historical and cultural context of exhibition making and art writing. Whilst I must admit that this recourse to the so-called 'ethnographic' was based on a self-reflexive moment when I interrogated myself, and the function I was playing in the home of a recently deceased artist, I also realised that Mohammad Din's life-worlds presented a curatorial opportunity (of sorts) to reveal the syncretic pastiche, a kind of clarification, that Din's objects always appear to be larger than what they are, but also a lot more nebulous than the narrative that seeks to encompass it. But more so than this, what Din would also highlight is not simply the phantasms of the 'exotic', the overtly obvious 'ethnographic self' that he offered to his readers, but the sorts of strategies that he would devise to subvert that very notion of the anthropological, the ethnographic and even the so-called art-historical. In some ways, he was akin to Homi Bhabha's comedian of culture's non-sense, standing in that undecidable enunciatory space where culture's authority is undone and re-made; a sort of knee-jerk reaction to the curator, art historian or anthropologists who attempted to ethnographically 'capture' him.

Indeed, the anthropologist Douglas Farrer would note in his acknowledgments that accompany his 2008 text, "Mohammad Din Mohammad passed away in May 2007. He is survived by his wife and five children, he carefully read this manuscript and made several important adjustments." He said he found the article 'unusual" as he was "used to art reviews," but

when I asked him, with furrowed brow, whether he liked it, he said, "No, I love it."

Note 4 – Archives and Desires

But now, let's return to 2008 and the exhibition 'Archives and Desires,' for which the display strategy had to be accordingly devised to make the viewer examine and experience Din's objects within a vacuum of sorts. The various floral elements juxtaposed alongside the wooden chests and cabinets, all hovered over by his sculptures and paintings, attempted to create a fluid space where the different 'elements' interacted with each other in the hope of producing an aesthetic which remained representative of Dins' oeuvre—all the while acknowledging the artificiality represented by the Museum and its taxonomic conventions. The approach to the Archive was not just to capture a modernist duality between the rational and not-so-rational, or between what constituted 'science' and what potentiated 'magic,' but as a critique which sought to lodge itself in-between such a dialectical space generated when objects defying museological taxonomic classifications (and collected with a seemingly emotional intent) are forced to enter an implicit archival process before they can be 'exhibited' within a museological complex. As such, the conflation and merging of the two terms 'Archives' and 'Desires' principally attempted to capture the different complexities and assumptions involved in what constitutes an institutionalized archival collection of 'art' and 'artifact' objects (collected along taxonomic norms) and what forms a private collection based on a radically different weltanschauung. Although the viewer was not encouraged to touch the objects on display, the curatorial intent was to evoke reactions without much description. The hope was not to learn as much as wonder, and connect with the experience in a very personal, emotive way. **(Fig. 13)**

All throughout the exhibition a sort of curatorial anxiety began to play out. Any attempt at capturing Din's oeuvre may be understood as prodding a tight rope which can, at best, hope to solicit numerous questions of artistic struggle, but provide few (if any) concrete answers. This curatorial conviction developed over months of research conducted at Din's home. As a result, an assortment of display strategies have been adopted to enable the different artifacts to form an assemblage, where the entire space came to be conceived as discursively representative of Din self-portrait. A conscious decision had been to not restrict the exhibition to 'finished' products meeting museum conventions but display selections from the home via a method which refused the lure of producing a clear-cut chronologically decipherable narrative. The curatorial appeal, then, was one of a literal 'syncreticism' - visually constructed by each individual reader by fusing the different arrangements together in an attempt to understand 'Din', but at the same time acknowledging the artificiality and the problematics involved in the museumization of cultures. The central problematic was to attempt a futile enlivening which relied not just on letting the objects 'speak' for themselves, but appropriating their composite energies in narrating 'Mohammad Din Mohammed' via an aesthetic which seems hidden and evasive. To render such an aesthetic pliable required something like a leap of faith!

Note 5 – "Pyramid of Souls"

Walking around a small-sized closed room of a recently deceased artist—with aging crème coloured walls, odorous with the nuances of an enclosing artistic space of production, accumulations and thought—is a helpful locus for the curator to solidify the concept. All seems well. Probing, a tracing is recovered from under the bed. On it, an assemblage is composed, proposing a union of various sculptures the artist had constructed over his now abruptly ended life. The assemblage is titled "Pyramid of Souls", attesting to a perfectly balanced votive stupa - an architectural system developed from the pre-Buddhist grave-mound, under which saintly ascetics were buried; their bodies seated on the ground and covered with earth. The artist, however, resists using the term "stupa", for he himself is declaredly a hybridized creature of European enlightenment thinking, and the term "pyramid" shall suffice. The pyramid is composed of sculptures assembled with coconuts, metal wire, wayangkulit, horse hairs, other salvaged ephemera, old computer tables, bones, coral, precious stones, wood, and herbs. At the bottom a statement is inked: "Every soul will look for its true self despite the shapes and sizes assigned for its manifestation. Some will get lost along the way, and some will find their true self. As for me, the search and the pain is divine by itself". The drawing is signed and dated - its authenticity remains intact. This pyramid is an altogether radical tradition, and more radical with the stupa, as they work together with things, pictures, paint, nails – installatives of the artist. This is exactly not conceptual art. Even the references to its own visuality, the bits of monochromatic lines laid out in white space, the plangent glows of the stupa made up centrally by the Alif, and a once deteriorating stump that has taken on form as sculpture seemingly protect the trace away from the promise of the sign. These are witty denials of the conceptual, resisting the curatorial - but concomitantly asking for my embedding within his scheme. I cannot help but think the mystery of the sketch, if it was ever meant to enjoy the allegory of reading or simply retained as a beckoning trace. For the artist, by then, had already become accustomed to repeatedly turning detritus into medicine and constantly provoking that idea that we are already infected historically. I begin to sense a pulsating rhythm, my eyes pace around the room, at the pressing in pale walls, the door that holds them in opening and closing. This is too aphoristic; I must get back from this tracing to the room…

I leave you with a quote from the French naval doctor, ethnographer, archaeologist, and poet Victor Segalen and a self-portrait by Din made almost spontaneously after a stroll in a Parisian market; both Segalen and Din bear traces of diffident European origin…
(Fig. 14)

> *17 August 1908, Exoticism*
> *Begin with the sensation of Exoticism, at once a solid and elusive ground.*
> *Brusquely remove all that is banal from this sensation—coconut trees,*
> *camels—and move on to its gorgeous flavour. Do not try to describe it*
> *but rather suggest it to those who are capable of savouring it with rapture…*
> *Then take up what follows… in a series of well-defined Essays. Few quotations.*
> *This is not literary criticism.*
> *Then, little by little, extend the notion of Exoticism,*
> *like the notion of Bovarysm (Hindu method), to include:*
> - *The other sex. Animals (but not madmen in whom*
> *we discover ourselves so well!);*
> - *history. Past of Future. The frantic passing of the Petty Present;*
> - *Everything. Universal Exoticism. The ability to conceive otherwise.*
> *Contrast this with the flavour of Individualism.*
> *Turn it into a great moving force. A source of nourishment.*
> *A vision of beauty.*

(Fig. 15)

The Phantom of *Minjok* Art

Park Chan-kyong

We frequently use the term "*Minjung* Art." However, in the 1980s '*Minjok* Art' was used more often. *Minjok* Art describes a form of anti-colonial, resistant nationalism and the artistic practices based on it. In the midst of the 1980s, I was in university. Only 30 years before, the hot issues of Korean art were traditional culture, *Minjok* Art, the form of *Minjok* Art, and so on. However, when we currently consider these terms, they sound like dead words, like the language favored in North Korea. *Minjok* Art in the 1980s considered these terms, which represented the main, contentious issues amongst people in the period. These issues have certainly been dealt with in most of the third world in which national liberation movements have occurred. What you can see here is a work of woodprint, one of the representative examples of the *Minjok* Art. People thought the woodprint as a medium might constitute *Minjok* Art or entail forms of it. However, Koreans will come up with historical TV dramas when it comes to the *Minjok* art, as the popularity of the word, *Minjok*, has drastically declined over the last 10 to 20 years.

There are a couple more examples, including traditional Buddhist paintings satirizing capitalism. (Fig. 16) However, it wasn't just *Minjung* Art that highlighted *Minjok* forms and traditions. Artists of *Dansaekhwa*, an important part of Korean modern art, often suggested traditional porcelains or Eastern traditional landscape paintings as their core inspirations. For instance, art critic Won Dong Suk published a piece of critical text on Lee Ufan in a book, Space. I read it during high school. Won Dong Suk was one of the first generation critics of *Minjung* art. He stated in the text that "Lee Ufan's Eastern philosophy is pseudo. It is a false," which means, when *Minjung* art was divided from modernism, philosophy and the culture of tradition served as key discursive platforms. I would like to say that tradition as discourse once constituted as a core podium and critical issue. And this was not accidental.

A few years ago, I visited an exhibition of Lee Ufan at a gallery in Berlin and checked a pamphlet. It explained briefly about his own works in the introduction and talked about 'Yumhwamiso拈華微笑,' a concept from Buddhism. Yumhwamiso means that the Buddha and a Kasyapa priest smiled together congenially. I could not understand in what context the Buddhist episode of Yumhwamiso would describe Lee Ufan's works. I was familiar with art in general and often read Buddhist scriptures from time to time, but could not clarify what this was supposed to mean. How would a majority of viewers in Berlin possibly understand this? Describing artworks using traditional Eastern anecdotes happens repeatedly everywhere, and those in the West may find this unfamiliar. This happens particularly often with Korean artists or Eastern artists working based in Western countries. If ever successful, their works would be reimported to Korea. This frequently prompts us, the Asians, to esteem Eastern artworks as the West does, even if we are not even fully aware of the works.

Before deciding whom to blame, whether the artist or institution, it still seems quite certain that the type of art mentioned above is a prime way to promote Asian artists within institutions and bet on their success. Among so-called 'international' Korean artists, it is quite rare to find someone who has never dealt with motives of being 'Korean' or 'Eastern.' Nam June Paik, with his own *gat* (Korean traditional hat), often referred to East Asian ancient cultures or performed *gut* (traditional Korean rituals performed by shamans).

These issues, which are not as simple as various entanglings of the 'symbol-institution' or the 'politics of identity,' are more complicated and historic than they look. In a state of cultural colonization—in other words, the state in which Western culture rules over the world—artists would think that they needed to make use of tradition, whether that tradition be called 'Korean' culture or 'national' culture. However the question is what indications of Asian or oriental tradition can be used to distinguish Korea from the West. I would personally agree that it seems appropriate to see in general that there are no realistic criteria that can create these divisions. Even if this is true, it does not mean that the qualities of tradition, nation, the East, or Asia are not significant or useful as pragmatic tools. It rather means that stressing tradition more than mere convention is more significant than it outwardly seems. It suggests relying on conventional binary divisions: Eastern wisdom as an alternative to Western civilization, the ethical comparisons between eating meat and vegetarianism, comparing a saint who died standing and was resurrected with one who died lying and reached the nirvana, and so on.

It can be discovered everywhere that these are not such simple questions. The majority of archives from seminars on Orientalism or tradition show attempts to discuss such complications. Lu Xun from China is a good example. Lu Xun in his texts criticizes about haughty Confucianists. However, he himself read the Confucian scriptures and very often quoted phrases from the book. He also sometimes represented himself as a Chinese nationalist. We can likewise observe confusing aspects from countless anecdotes regarding tradition or Western cultures. To put the issue to the fore, we can contemplate it in a more epistemologically dangerous way. It may be presumed that the Orientalism we criticize would play a crucial role in formulating decolonial turns or at least post-Western cultures within Western regions, like how anthropology itself can become a tool for criticizing anthropology. On the other hand, white-male-dominated culture can use Asian Orientalist art as a mere means for masquerading its hypocrisy. But if so, is this always wrong? At the same time, this requires concrete analysis of artworks and well-articulated institutional critique. Plus, as we often see, when Koreans study abroad in Europe and other places they suddenly choose to practice something 'Korean.' However, when they do something 'Korean', is it merely a cheap way to find a token for success in their identity game? Many of them would fall into the category, but some may be not.

Western culture is superfluously dominant in both the West and the East, which I think is a significant loss. Kim Soo-young once said that 'traditions, no matter how filthy, are good.' This can be a strategic lie or poetic exclamation. It may catch us red-handed like a ghost. The famous phrase above was excerpted from his poem, *The Great Roots*, written in 1964. The poem is as follows:

> I still do not know how to sit properly.
> Three of us were having a drink. Two were sitting
> with one foot resting on top of the knee, not cross-legged,
> while I was sitting in southern style, simply cross-legged.
> On such occasions, the other two being from the northern parts,
> I adjust my sitting position. After Liberation in '45, one poet,
> Kim Pyong-wook, used to sit like a Japanese woman,
> kneeling as he talked. He was tough; he spent four years
> working in a iron company, attending university in Japan.
>
> I am in love with Isabel Bird Bishop. She was the first head
> of the Royal Geographical Society to visit Korea, in 1893.
> She saw the dramatic scene as Seoul abruptly changed
> into a world of women, men vanishing as a curfew gong rang.
> A beautiful time: only bearers, eunuchs, foreigners' servants,
> and government officials were allowed to walk the streets.
> Then she described how at midnight the women disappeared,
> the men emerged, swaggering off to their debaucheries.
> She had not seen any country with such a remarkable custom
> anywhere else in the world, she said, while Queen Min,
> who ruled the country, could never leave her palace. . .

Traditions, no matter how filthy, are good. I pass
Kwanghwamun, recall the mud there used to be by the wall,
remember how women heated cauldrons of lye
and did their washing by In-hwan's hut in the stream bed,
filled in now, seeing those grim times as a kind of Paradise.

Since encountering Mrs. Bishop, it is not so hard for me
to put up with Korea, rotten country though it is.
Rather, I am awed by it. History, no matter how filthy, is good.
Mud, no matter how filthy, is good.
When I have memories ringing more resonant than a
brass rice-bowl, humanity grows eternal and love likewise.

I am in love with Mrs. Bishop, the progressives and socialists
are sons of bitches, unification and neutrality are all pure shit.
Secrecy, profundity, learning, dignity, conventions, should all
go to the security agency. Oriental colonization companies,
Japanese consulates, Korean civil servants, and ice cream, too,
should all go suck American cocks, but chamber-pots,
hand-bands, long pipes, nursery stores, furniture shops,
drug stores, shoe shops, leather stores, pock-marked folk,
one-eyed people, barren women, ignorant fold: all reactions
are good, in order to set foot on this land. – Comparing
the underwater beams of the third Han River bridge
with the huge roots I am putting down in my land,
they are merely the fluff on a moth's back, compared
with the huge roots I am putting down in my land.
Compared with those huge roots that even I cannot imagine,
suggestive of mammoths in horror movies,
with black boughs unable to entertain magpies or crows. . .

(February 3, 1964) [1]

1
Excerpted from *Variations: Three Korean Poets*, by Kim Su-Young, Shin Kyong-Nim and Lee Si-Young, translated by Brother Anthony of Taizé and Kim Young-Moo. Cornell East Asia Series, 110. Ithaca: East Asia Program, Cornell University, 2001 (bilingual edition). 328 pp.

In the beginning, he writes, "I still do not know how to sit." In the second paragraph, looking at a document about Korea written by Isabel Bishop, who was a visitor in Korea, he repeats what she describes that Korea is very odd with such a remarkable custom. Also there is a plenty of incorrect information. Here, it says Kim Soo-young is in a relationship with Isabel Bishop. Even if Bishop had profound affection for Korea, she was a prominent Orientalist with an Imperialist's perspective. But looking at Korea through Bishop's eyes, Kim Soo-young was able to fall in love with it. For example, "I pass Kwanghwamun, recall the mud there used to be by the wall, remember how women heated cauldrons of lye and did their washing by In-hwan's hut in the stream bed, filled in now, seeing those grim times as a kind of Paradise. Since encountering Mrs. Bishop, it is not so hard for me to put up with Korea, rotten country though it is." Here, he considers the gloomy period to be paradise and goes on to claim all is filthy and rotten. Moreover, he exalts Bishop by saying "When I have memories ringing more resonant than a brass rice-bowl, humanity grows eternal and love likewise."

The nonsense here is that Kim Soo-young looks into himself with Bishop's eyes and falls in love with what he sees. His Orientalist reconsideration of his own memories, his poem's foundation, and its structure metaphorically imply a certain ambiguity, such as the definition of Orientalism, the difficulties of criticism, and so on.

Along with Korean monochrome painting there were diverse discourses of modern hybrid culture, decolonialism, and post-modernism in regards to the *Minjok* art and modernism.

To briefly speak of another issue, there were times in the 1990s during which the politics of identity and code-subversion – subverting the West – were in prevalence and accompanied the recession of *Minjok* art and nationalism. Yiso Bahc, called Bahc Mo at the time, may be the pioneer code subversion in Korea (Fig. 17). Choi Junghwa and Lee Bul's works also suggest diverse forms of hybrid imitation that doubt the purity of modernist culture or destroy or ignore it. In this light, even if we ought to observe such things closely, I presume these artists thought to react to tradition in a certain way. It is plain, at least, that they considered tradition hugely significant. This is my personal view developed through my own way of reading artworks or my conversations with artists. I will move on to another subject.

*

The point is that these artists take on tradition as a momentous issue. Even if it wasn't often discussed amongst people, it is indispensable to pay more attention to the fact *Minjung* art was keen to express and elaborate the gaps between the traditional and the contemporary. The most representative *Minjung* artists are Park Bul-ddong, Kim Jung Heon, Min Joung Gi, and Shin Hak Cheol. When I first saw the exhibition 'Reality and Utterance' I was in my second or third year of high school. I was shocked. I thought through the cause of the shock and it turned out to be the compelling expression of different generations. I felt a discrepancy between older generations and mine. Since I moved to the Gangnam area, the gaps between urban and suburban areas and between different times represented from their works felt extremely affecting to me. So the core aesthetics of their works come from a kind of generational difference. This is a 1973 painting by Shin Hak Cheol (Fig. 18). An old man with a *gat* on his head walks limply on a hollow, empty road. The painful feelings of generational division may be caused from the mendaciousness that results from the ruptures between different times or from the annoyance with such mendaciousness. Following this, there is another issue about tradition. These are relatively renowned paintings.

What I think about these paintings is that many critics of Orientalism and tradition, namely Eric Hobsbawm, see tradition as a subject or place for the fabrication of certain ideologies. The tradition, in any case, constitutes an entity of the continuity of time and demonstrates its continuity can last for a very long time, for hundreds or thousands of years. Of course, a contemporary nation could take advantage of the authority of tradition through inventing tradition. For example, mystifying Yi Sun-shin, Park Chung-hee used and projected the past history for the sake of the current time.

If modernity stubbornly emphasizes 'here and now,' tradition would highlight 'before, now, and after.' Even if modernity or the modern nation may or may not use the authority of tradition through the 'invention of tradition,' its continuity is a means of utilizing the past for the present. Conservatism (the untrustful link between the past and the contemporary) is generated when the ideological usage of tradition and the fabrication of collective memory are integrated with claims of the common truth of 'the past, present, or future', and the causation of using the efficacy of the past to alienate the wrong elements of the contemporary. This is more complicated, as the two need to be differentiated. Besides, when one attempts to use tradition to make the present's ruptures with the efficacy of the past or to make it as a chance to look into the present in a bigger time frame, we also become concerned with falling into the trap of the manipulation of ideology and the claim of truth. This could be another form of Orientalism. This is a concern as it may occur in real.

I will elaborate more on this. We can ask if the 'revival of tradition' as nation state's undertaking, which Western intellectuals criticize, can be applied to Asian countries with different histories as targets of criticism. If so, one can still question whether the methodologies of the West are valid. For instance, institutions like national museums or national cultural inheritances are made for the nation state. They are institutions for the formulation of the nation state and remain ideological. Despite this, some desperately say that 'tradition could have disappeared if we didn't even have the apparatus. It might have all evaporated.'

I am asking if critiques of the nation or Orientalism can be solely justified in this context. To speak more naively, we are often too afraid of Orientalism. Even if I, living in the colonized cultural era, disapprove the Orientalism, choosing the smoother and more intellectually persuasive sides,

which hide behind the criticism of Orientalism, means a mere return to the myth called 'modernity.' Don't we have any tendency to regress towards what is evident and has no room for further criticism? Aren't there any prejudices over the criticism of Orientalism? Is there even any colonial inclination to revere the West's leftist views? Even the wild images of the rebels or the Western leftists' Orientalism may exist. In other words, we ought to look into questions of what performative motivations are left after the criticism of Orientalism, or of what types of post-Orientalism can be encouraged and shaped.

*

To speak on the conclusion of my presentation, Orientalism is an extremely complicated issue, overturning the values of cultural objects, whose solution is immensely demanding. We can detect countless examples the Orientalism and criticize them. This is the simplest level. We can also endlessly condemn the politics that covet the West. We can keep analyzing the cause of this inferiority and demythicize it with Roland Barthes' idea of demystifying myth. However, is that enough?

The problematic reason that tradition is trapped within the Orientalism isthat tradition integrates with the fatigue of modernity and with the disappointment of Western culture as much as it relies on the myth of imperialism. Thus, the fact that the general frustration of Western modern civilization elevates the expectations of Zen Buddhism meditation and other practices cannot be solely identified as Orientalism. This, certainly, has generated typical Orientalist images. However, typical Orientalism also has its certain sincerities. For example, when the *Minjung* Movement or the student movement was fading out, many of those frustrated went into isolated places like *Gukseondo*. We consider linking such frustration to Taoist performance as a retreat or an escape, but that may not be always true.

The success of *Dansaekhwa* within institutions is not only attributed to the lucky flow of diverse Orientalist markets or the invasion of authorities over universities. However, it may be because the paintings look different from Western abstract paintings, as they are more peaceful, ornamental, and familiar to those who are exhausted by their complex urban lives. Wouldn't such a painting go well with the Chosun white porcelain in the house? How innovative are they, even in this period during which one can hardly overcome worldly riches. One commenter referred to Taoism as anarchism. Lee Ufan once claimed that *Dansaekhwa* is a rebel. I assume he could think so based on his background. (I am not declaring his claim is true.) Thus, Orientalism is hard to separate from demystification and ideology criticism, which requires a rupture on aesthetic and existential levels.

In this light, it seems the essential issue still lies in 'Korean paintings.' I think the department of 'Eastern painting' at colleges in Korea, to speak very generally, is a fruit of the Russo-Japanese Wars. When Japan was victorious, it claimed the Greater East Asia Co-Prosperity Sphere, which resulted in the 'Eastern painting' departments in their colleges, which were brought to Korea.

For example, this is a work by Bomin Kim. The painting shows a view of an Eastern painting from the window of her studio **(Fig. 19)**. I've come to pay more attention to artists like Bomin Kim, Jihye Kim, Jipyung Kim, Yoon Young Park or Eunshil Lee **(Fig. 20)**. These artists majored in 'Eastern Painting' but diverged from the colleges' official 'Eastern Painting' aesthetic. An intriguing aspect is that they share similar critiques of the expression of 'generation gaps' staged in *Minjung* Art, as mentioned above. They often represent the conflict between city and country, the unnatural speed of the condensed development of the city, or their doubts about Western cultures. The poet Jung Hyun Jong concisely summarizes this as 'a strange land when eyes opened, home when eyes closed.' Min Jung Ki's work, Hug, explains the phrase very well **(Fig. 21)**. Paintings that represent generation gaps or the friction between urban and suburban areas have appeared from the third world as well as from young artists who rebelled against Eastern art education in the 1990s. They also appear in Chinese art in the 1990s and 2000s.

For example, similar issues are also found in literature, namely *The Road to Sampo* written by Hwang Sok-yong and short novels by Yun Hong-gil. In the field of theater, there is an 'overlapping effect' from Lee Gangbaek's performances from the 1980s and 1990s. In this case, the past and the present occur at a time on a stage. The past and the present are indicated at the same time so that a conflict can occur, which is also connected to the aesthetics of *Minjung* Art. The series of these Eastern paintings represents certain fresh ruptures from the Orientalism of Korean contemporary Eastern paintings (please bear with me not able to avoid using such absurd terms). Or, in other words, they represent epistemological as well as chronological gaps.

I am interested in these practices and agree with their significance, but they have limitations. People often see that these works simply depict certain situations or make iconographic compositions of symbols, such as the works of 'Reality and Utterance.' This is also true. As mentioned above, they stay at the level of ideological criticism as well as demystification. The entity cannot be shaken through the process of internalizing and incarnating Orientalism.

So far we can think of certain diagrams and stages. First of all, there is an Orientalist level of Korean modernism. Second is a post-orientalist formation that appeared in recent Eastern painters and the early period of *Minjung* Art, including Reality and Utterance. Likewise, these can be seen as iconographic practices, 'critical realism' without any particular realistic depiction. This is very much vital and shocking. However, to elaborate more, it has the same effect of post-colonialist ways of deactivating Orientalist myths. It is similar to how Ko Mi Sook refers to Hong Myung-hee's novel, *Im Kkeokjeong*, saying 'the conventions of the Chosun period were not so conservative.' In other words, this seems to be the level of the linguistic operation of demystification. The problem is that this can constitute a valid partner to the 'having-come' or 'coming' Orientalism market as well as the effeteness of Orientalism. *Minjung* Art can operate the same way. So we have to be able to come up with a third level. (Even if I am allocating different levels, it does not necessarily mean the levels are clearly divided.) We can consider another method using Western cultural terms, namely the grotesque, neo-gothic, and sublime.

Epitomizing these features is a painting of the Mt. Geungang by Min Joung Ki **(Fig. 22)**. His animist landscape paintings are more important than they seem. The painting is not categorized as typical landscape that one sees from distance but rather is to be seen as a hallucination. It is explained as the expansion of the animalistic sense interconnected to nature or animism. At this level, tradition is not semiotics or expression. Rather it is a physical force that can be felt by the body. Kim Bongjun and Ra Wonshic, who accentuated so-called 'conviviality,' took these ideas into account. They thought certain symptoms could be brought to the surface of Min Joung Ki's paintings. Like the sublime aesthetic that delivers unknown subjects like the grotesque or brings on unfamiliar experiences, we can imagine cosmological spaces or an odd type of cult like pseudo-science philosophy. This can be linked to a form of cult, superstition, or post-romantic experience. This tendency leaves tradition beyond one's perception. This can be also seen as an Asiatic repetition of the course of Post-Romanticism or the Neo-Gothic, which shows that this sort of approach does not take into consideration its social roots.

To return to the issue, people often claim to overcome the dualism of the East and the West or the conflicts between tradition and the contemporary. However, what are the main reasons for the constant failures of these attempts in reality, leaving them to remain conceptual theories? It is because tradition is something that can be described by semiotics or linguistics but which does not exist in a tangible form. Conversely, we can also learn from the avant-garde turn of mind that was not restricted to objects.

An artists' group, Zero Dimension, introduced in SEMA Media City Seoul attempts to integrate bodily intervention and the source of traditional cultures through avant-garde performance **(Fig. 23)**. Lygia Clark's Anthropophagy, which dealt with Brazil's Carnival tradition and Jalal Toufic's *Ashura—This Blood Spilt in My Vein* are valid examples, even if I chose them quite naively.

Lastly, there is another stage at which tradition served as *Minjung*'s (or subaltern) energy and the liberation, a kind of 'jumble.' The stage can be also referred to as the 'stage of *gut*.' Having the *Minjung* (or subaltern) from Kim Soo-young's poem, *The Great Roots* in Oh Yun, Park Saeng-kwang and Lee Ungno's depictions is a success. However, the 'Great Roots' in this context is the tradition that transcends simple depiction or iconography. His phrase, "Traditions, no matter how filthy,

are good," the tradition is dirty and then he still likes it, which indeed invokes physical memories beyond ideology. Thus, neither do progressivism, socialism, unity, nor being neutral become so significant. Therefore, this has no relation to any lies like the national prototype or the essence of Eastern cultures. Rather, it relates to ghosts, social sympathy, and solidarity.

What Kim Soo-young claimed through the poem was that tradition as a relationship that is linked to the existence of people who actively live and overcome its paradigm. It is the tradition that resides beyond the imagery of the *Minjung* or subaltern. Kim Soo-young refers to the people who actively exist and transcend time, people who transgress time and their existence that is connected to tradition like small veins, which he depicts as the huge roots. This is tradition to him. To talk more on the poem, during him talking with Bishop, he likes "chamber-pots, hand-bands, long pipes, nursery stores, furniture shops, drug stores, shoe shops, leather stores, pock-marked folk, one-eyed people, barren women, ignorant fold." These are his 'huge roots' greater than the underwater beams of the third Han River bridge.

Critiques of Orientalism tend to reject 'gut' due to the fact that Orientalism appeared from gut. However, if a critique of Orientalism avoids the subject of its criticism it is also unsound. Criticizing Orientalism is fine, but a more flexible approach within the structure of Orientalism should be entailed in the criticism. The criticism of Orientalism should be better than Orientalism itself or contain certain surpassing elements within it. The criticism and the exceeder may conflict each other. Even the critical reflection of 'what is not Orientalism?' may be derived from outer, especially Western perspectives. This is imperative. What we can do in between escaping the Orientalist structure and demystifying it may even include the intentional usage of Orientalism. Kim Soo-young, through much trial-and-error, finally used Bishop's perspective to see. He saw Korean hand-bands through Bishop's eye.

My story reveals certain skepticism towards the '(international) universality of art.' The incommunicability and untranslatability between different local cultures are a mere superstition. However, even the universality that appeared from Matisse' paintings can become more abundant through regional translations and editions. In this sense, skepticism of the universality of art, in this hectic period of time for everyone, is limited to doubt if we are able to set such a long time to appreciate the universality. 'Such a long time' here proposes the pitiful but valuable time to collect 'little grass roots' that constitute the huge roots or so-called 'rhizome,' to attach to each other, duplicate and translate and most of all, it means the time to contemplate, imagine, and experience the long period of *Minjungs*' life in the world.

La Fausse Monnaie: Tradition as False Currency

David Teh

Introduction

When Southeast Asian visual art appeared on the international exhibition circuit in the 1990s, it bore many of the trademarks of the global contemporary – a fixation on national identity, for example, and a profusion of non-traditional media, especially installation. The region's modernity was often articulated as a new ambivalence with respect to tradition, sometimes geared towards the salvage of old values but more often trading on their incongruity with a global capitalist present. My research has highlighted the 'conceptual', the curatorial function, and the notion of contemporaneity itself as pivotal currencies of the contemporary in Thai art as it entered global circulation. No doubt, tradition was an important signifier in this transition too, but was its currency really *contemporary*, and by what criteria might that contemporaneity be qualified?

I will begin with a brief, curatorial memoir, because it strikes me that when I first moved to Thailand, 'tradition' was a site where Thai art's search for the contemporary intersected with my own – or rather, was where we parted ways – and because recently I curated a show that addressed the conjunction of the traditional and the contemporary head-on. Then I'll provide some national-historical context, taking up one of the premises according to which such conjunctions have often been read: the 'invention' of tradition as a function of nationalism – in Thailand's case, as a projection of both popular and official anxieties about origins, and as a key vehicle of encompassment by official cultural nationalism. I want to consider Tradition in relation to Nation: rather than a fiction that serves the fact of the state, as two interdependent fictions. In the third section I will explain my departure from and tentative return to the question of tradition, in the context of my research on 'the currencies of the contemporary' in Thai art. I will briefly audition tradition as one of these currencies, before closing with a glancing survey of the lines of flight that tradition has found in Thai contemporary practice, and some strategies with which artists are drawing on it without reifying it.

I . Memoir: Tradition Un-practiced

When I arrived in Thailand, in 2005, I had an instant aversion to tradition. I had ample reason. Though at the time I had not read much Southeast Asian history, I sensed that Tradition (with a capital T) was something the Southeast Asians in my professional orbit were not addressing with much seriousness, nor in much detail. In fact, the artists whose work most appealed to me deliberately eschewed signs of tradition.[1] I was also aware that 'Tradition' had been claimed in various ways by bogus forces in the region's postwar public cultures – by the monarchy in Thailand; by Suharto's New Order in Indonesia; by the corrupt 'bumiputera' elite in Malaysia – though I was not so aware of their reasons for doing so, nor of the extraordinary ideological, conceptual and administrative gymnastics that its invention often demanded of them.

What I *did* know was that I was innately allergic to the modern art, made by modern Bangkokians in that most modern of cities, that claimed to be a conduit of some ancient lineage, descended from the mists of time. Most of the 'neo-traditionalist' art that had shown in the national and corporate collections and competitions of the 1980s and 90s seemed to me to be unadulterated kitsch. But I didn't realise the very interesting story it told: principally, that of the epic class and ethnic integration of declining Thai bureaucratic families with successful Sino-Thai immigrant ones – presaged by centuries of trade, begun by waves of 18th and 19th century immigration, accelerated dramatically by modernity and Cold War

1
For example, *Platform: about installation*, co-curated with Manuporn Luengaram at The Queens Gallery, 2006, featured works by Angkrit Ajchariyasophon, Wit Pimkanchanapong, Pratchaya Phinthong, Arin Rungjang and Sutthirat Supaparinya.

economic stimulus, and finally consummated by the aspirational bourgeois nationalism in the 80s – of which this kind of visual art was such a prized token. I knew the visible currency being traded here belonged to the past rather than the present, but I didn't realise how that currency of the past was functioning as a very material guarantee of a *present* Thainess.

I was further aware that in the 1990s, in the first wave of 'global' contemporary art from Southeast Asia – the sort made for the burgeoning biennale circuit and which had already reached Australian platforms like the Asia-Pacific Triennial – Tradition had been a key signifier, usually set in play in uncomfortable (often deliberately contrapuntal) juxtapositions with the more abundant furnishings of modernity. Artists like Arahmaiani and FX Harsono (from Indonesia), Manit Sriwanichpoom and Sutee Kunavichayanont (from Thailand) had gained international profile over a decade or so, and typified this dueling posture. The stereotypical signage of othering and self-othering had thus become a *bona fide* genre of Southeast Asian contemporary art – some would say its mainstream – especially in the lopsided first decade of the 21st century, when state patronage dominated in the absence of any real contemporary market (as in Singapore and Thailand), or private patronage dominated in the absence of any real state investment (as in Indonesia and The Philippines). One might track this trope very clearly through a history of international survey shows – from Apinan Poshyananda's *Traditions/Tensions* in New York (1996) and the triennials in Fukuoka and Brisbane, to the recent internationalization of Indonesia's biennales (in Jakarta and Yogyakarta), and the survey-mania of Singapore's institutions (including museums, the biennale and more recently its art fair).

In its duel with modernity, Tradition was usually re-packaged as either threatened, faded and forgotten in the flux of rapid development, or as a kind of chorus, relegated to a vestigial status from which it might play, at best, the sardonic observer of a rootless present. Contrast was the name of the game. Contemporary artists often cited tradition but they certainly didn't practice it, and they seldom dealt with the matter of its 'invention'. The most one could hope for was the ironic critique of an often hypocritical national-cultural identification. Thailand offered especially easy targets: the 'three pillars' of religion, nation and monarchy. Tradition was convenient signage, plonked on the moral high ground by default amidst the torrents of speculative capital and a frenzy of mindless consumption. Thai artists were particularly given to this ironic mode, a kind of combinatory quotation Apinan had already identified in 1992 as 'pastiche', and which lent itself to the prevailing post-colonial and postmodern theorisations of the day. By the late 90s this genre was well entrenched, and financial crisis only served to make it more moralistic.[2] It was still the norm a decade later.

I had little interest in such work, but I accepted it at the time as 'contemporary', I suppose because it was packaged in the 'non-traditional' media that were the stock-in-trade of a burgeoning global circuit – photo-media, installation and performance. And this might be a clue: it suggests that the approach to tradition was somehow licensed by the currency of the tools and media employed. There's a flipside too: 'tradition' was instead vested in an image and an idea, rather than a practice. Artistic practices were thus effectively removed from the plane of tradition altogether, blind to their own past, their institutional determinants, biases and limitations. 'Thai painting', for example, invented with the inauguration of a 'Thai art' department at the national academy (Silpakorn University) in the late 1970s, dealt with and in 'Thai tradition'; it could happily ignore the debts it owed – canvas, oil and acrylic paint, to say nothing of the commodity form – to a just as old foreign tradition. Modernists, meanwhile – arguably the most 'traditional' of the lot – were able to transcend the discourse of tradition, the more it came to stand for Thainess.[3]

The shrinkage of the concept of tradition would have far-reaching consequences for Thai art and art history. It permitted a tacit disavowal of artists' material and practical inheritance, naturalising the Western academic and modern studio traditions that still dominate today, traditions that have been key ingredients of Thai modern art's wishful, unreflexive 'modernity' and its false sense of worldliness. I hasten to add that that blindness would come to afflict much of the art called 'contemporary' too, certainly in its first two phases – neo-traditionalism, and then the ironic identity art of the 90s – compounding the ahistoricism and allowing a whole generation to practice newer media without thinking much about them. Installation, performance, video, site-specific and socially engaged practices, and above all 'conceptual' ones, were by definition not traditional and so could be dismissed as a fad, or embraced as inherently current. But in the third phase, the one I favoured, artists had abandoned both national signage and the studio-bound academic model of discrete disciplines and skills, and decisively so. No longer a burdensome sign of national belonging, tradition might thus resurface in new and interesting ways. This was a question I had in mind curating *Transmission*, among other things, an attempt to make my peace with the traditional – to start to take seriously the question of its place in the contemporary.[4] **(Fig. 24)**

II. Origins: A Nation of Tradition / Nation as Tradition

Readings of tradition in contemporary art often overlook the fact that there are usually two traditions being engaged. Art's address to the past is always a double movement, addressing two pasts: the past that may be its theme or referent; and a past that's immanent to its praxis. And if Thai modern art couldn't see what it was doing as part of a tradition, this was thanks to an uncertainty and parochial false consciousness that were hardwired into art's institution at its very inception.

At the heart of the Silpakorn establishment – the state academy set up by an expatriate Italian named Corrado Feroci in the 1930s – was a categorical setting aside of Siamese 'tradition', though it bears remembering that the latter was then no more than a vague cloud of notions and that the aversion was not to last forever.[5] **(Fig. 25)** Whatever tradition was, it was fundamentally alien to Thai modern art, but this did not mean Silpakorn was modernist either. For the 'modern' programme it enshrined was in fact already old and traditional – in the 400-year tradition of Italian academic fine art. Such a transplant would not take without a fair amount of adaptation, of course, but the contradiction endures: the modern was, ab initio, someone else's tradition; but it could not be recognized as tradition because it had to serve first and foremost as a universal ground to guarantee Thailand's (and its artists') worldliness and distinguish them from their less siwilai (civilised) compatriots. Outside Thailand, meanwhile, viewers encountering Thai modern art for the first time could hardly consign it to the lineage of Dali or Miro, much less Kandinsky or Rothko – the 'tradition' that stood to be recognised there must belong to an exotic orient, not the naturalised form of easel painting.

The great torrent of signs of tradition that flowed in the 1980s and 90s was a kind of surpassing. Again, a double movement: a surpassing not just of the tenuous modernity of the mid-century and its bloody failure – if only by way of retreat into a timeless, ideal never-never or antiquarian phantasy – but equally and at the same time a surpassing (or a setting aside) of the authority of the other past, just as distant as the Siamese pre-modern, embodied by Feroci's 'modern' academic programme.

We have to work hard to resist the presumption of origin that hangs around contemporary deployments of Siamese tradition, even now that the idea of a unitary 'Thai' ethnos has been jettisoned by some state museums. And while this may be true of many places, Thailand is a special case because 'authentic tradition' has been so central to its successful interface with global culture, and because that authenticity was the chief product of a political restoration – of a monarchy heavily invested in the same, hazy notions of the past – that was quite unique on the postwar nation-building landscape. Thailand's modernity would come to look more and more peculiar, indeed, as its neighbours started to head the other way, their modernisations just as awkward and incomplete, and often slower, but less successful at inventing their pasts.

2
For a more detailed analysis, see my 'Traveling Without Moving: historicising Thai contemporary art', Third Text, Vol. 26, No. 5, 2012.

3
The date of this 'invention of tradition', 1976 - 77, gives cause for extreme caution. It was prompted by a peculiar and politically charged set of circumstances – an historic experiment with democracy, scotched by a brutal crackdown by the state and its paramilitary thugs, and the return to military dictatorship, in October 1976. The ensuing flight of activists into the forests up-country made for a breach in Thailand's intellectual history that would not be repaired for decades.

4
Transmission was held at the Jim Thompson Art Center in 2014, and featured the work of Nick Chan, Suwichcha Dussadeewanich, Thakol Khao Sa-ad, Sakarin Krue-on, Sopheap Pich, The Propeller Group and Albert Yonathan Setyawan.

5
The artisanal traditions of carving, painting, etc were simply not comparable with that 'modern art', a division made concrete in the institutional separation of Poh Chang College of Fine Arts – an older institution set up early in the sixth reign which belonged, and still belongs, to the vocational education system – from Silpakorn, which became a fully-fledged university in 1943.

This is the lens through which Rosalind Morris approaches the resurgence of spirit mediumship in Northern Thailand in her book, *In the place of origins.*[6] For Morris, there can be no authentically 'Thai' tradition, not just because it is a modern concoction, but because its ingredients – and we could say this of the Thai race, religion and language, too – were always utterly heterogeneous, always an amalgam. "The phantasmatic nature of representation," she writes, has made "all efforts to speak of origins ones of loss."[7] But this does not deter the production of the past. On the contrary, it fuels it, providing a wealth of 'traditional' signage to be recalled, mixed and matched as situations may require. James Scott suggests that this kind of "contingent vector sum" is characteristic of all of Southeast Asia's pre-colonial states.[8] In Thailand the 'figure of origin' is not some specific, concrete thing, but always already a displacement or a substitution.

Now tradition is in every way exemplary of this kind of 'substitutional' origin. But can we not see these traits, this ambivalence, in the figure of Nation (chat) as well? Tradition, it is said, had to be invented. But nation, too, was a convention from another time and place. Was it not also a kind of imported tradition? It was certainly not, in Siam's case, a self-evident social or political fact, but an idea that had to be borrowed, adapted, and implemented. Scot Barmé finds that at its Sanskrit root, the Thai word chat – nowadays readily translated as 'nation' – meant "birth, race, lineage, or origin," but by the mid-19th century had begun to reflect the European political form then pressing its territorial claims on Siam from all sides. Two things are worth noting here: first, that the model, so to speak, was not the fixed, discrete, geographically bounded nation state but a particularly aggressive sub-species thereof, which the Siamese encountered in colonialism's expansionist heyday. And second, when the word was taken up to describe these foreigners, chat did not imply race but rather, "distinct, social or political units."[9] That is to say, the term was a formal descriptor before it was a cultural identifier, and it belonged to 'them' and not 'us' – it came to mean "something like" the Western idea of nation, but did not begin to be ascribed to Siam itself until the 1880s.

Elsewhere the integration was faster. The extraordinary murals of Khrua In Khong at Wat Boromniwat in Bangkok – painted in the mid-19th century under the patronage of the fourth king, Mongkut – faithfully reflect the latter's earnest attempts to reconcile western rational knowledge with a Siamese Buddhist understanding of the world that risked looking superstitious and primitive in the glare of progress cast by those encroaching Western powers. To survive, a compromise had to be struck, and emulating the 'civilised' nation form would be an important part of that. The goal of *siwilai* lay chiefly in the convincing image of a rational modernity, not in the demonstrability of ancient, unbroken habits, styles or practices. So modernity didn't often involve suppressing signs of the traditional. (This is perhaps rather different from the experience of East Asia.)

In Southeast Asia, nation formation was always a matter of encompassment rather than schism. *Muangboran*, the private, Thai culture theme park modeled on the shape of the nation and opened on the outskirts of Bangkok in 1972, may seem very postmodern, but in fact such iterations of what Benedict Anderson called the national "logo-map" found their paramount examples in the era of authoritarian modernism.[10] Indeed, one might say that the instinct to build this sort of ethno-nationalist Disneyland is a much older one in Southeast Asia. For such modern gestures of encompassment may be linked to the ancient cosmographic model of the mandala, reiterated in the architecture and spatial logic of the region's pre-modern political and spiritual centres like the Borobudur in Central Java or Angkor Wat in present-day Cambodia – not just centres, but also fractal diagrams of a whole polity or cosmos.[11] **(Fig. 26)**

III. Currencies of the Contemporary: Auditioning 'Tradition'

This research is part of a book I am writing, a history of the contemporary in Thai art. I am trying to identify the processes by which Thai modern art became both legibly global and legibly contemporary. The focus is on what I call the 'currencies' of the contemporary, on three in particular – the conceptual, the curatorial function, and the notion of contemporaneity itself – currencies that have lubricated this transition and guaranteed Thai art's visibility and assimilation in a global system. But my goal is to complicate and disrupt that assimilation, to show how these currencies often have very different values in the local-national context, and how some Thai artists have become adept at the arbitrage that becomes possible at the threshold between that context and the wider, global one. Some of these currencies convert very well for Thai artists, others have proven false. My contention here is that Tradition is a false currency.

We may dispense with the first, neo-traditionalist phase quite easily. Certainly it was the first Thai art to be circulated extensively abroad as 'contemporary'. And certainly, as we have seen, it was current – of its time – the late 1970s and 80s. Artists may have shared a cynical joke or two about the Sino-Thai identity laundry it served, but that was never registered in the artwork. Its forms were naively traditional (even doubly traditional) and it never met the criteria of the contemporary beyond a merely chronological sense of the term. It was not in any way 'conceptual'; nor was its passage meaningfully brokered by the curator; and it lacked a reflexive sense of its contemporaneity. The ideology to which it catered was a nostalgic chauvinism, a conservative reaching for an imaginary cultural essence.

The second, ironic phase has a stronger claim: it paraded the signs of authentic alterity, but now with a modicum of criticality. It circulated widely on the international circuits administered by the curator, and by setting aside the formal traditions of the *beaux arts*, overcame at least one naive traditionalism. For some years this worked, but in time, its currency proved untenable. Why? Because its would-be non-traditional forms were again practiced unreflexively – ahistorically and uncritically; they turned out to be necessary but not sufficient criteria of contemporaneity abroad. And above all because it was quickly co-opted by the state, particularly after the institution of the Culture Ministry's Office of Contemporary Art and Culture in the early 2000s. These 'critiques' of national identity came to look very different once state patronage became the passport to the international arena.

Tradition might seem a dead-end then, for our would-be contemporaries. Of the third, most recent phase, I suppose one should say that the jury is still out, but I suspect more of them will pass the test. I will close here with a summary of their approaches, grouped in terms of their 'work-arounds' – the ways that Thai contemporary artists have gotten beyond this impasse, the strategies and lines of flight they have found for invoking and drawing on tradition without reifying it as exotica for national or foreign consumption, or as knowledge resource for a commodified 'creativity'.

a. *Vernacular and non-institutional traditions*
Amongst the most interesting artists today are those who avoid the official signage of Thainess but who in many cases cite unofficial identifiers – for instance, from folk or everyday cultural traditions. Often they reveal the transnational, pre-national, sub-national or multicultural dimensions of 'the traditional'. Here we might include Montien Boonma's use of rural-vernacular materials and everyday domestic forms. His work included signifiers of religion and many references to a national experience, but channeled their popular rather than their institutional resonance. A similar approach can be found in the appropriation of Thai massage by Suwan Laimanee and Surasi Kusolwong; of cuisine in Rirkrit Tiravanija's curry happenings, or Pinaree Sanpitak's 'breast stupa cookery' project; of the vernacular paakaomaa textiles by Navin Rawanchaikul. (Appropriations of agricultural tradition might also belong to this genre, but run the acute risk of symbolic reappropriation by the monarchy's propaganda machine.[12])

b. *Individuation*
In the work of Araya Rasjdamrearnsook, individual Thai actors (including the artist herself)

6 Rosalind C. Morris, *In the place of origins: modernity and its mediums in Northern Thailand* (Durham and London: Duke University Press, 2000).

7 *In the place of origins*, 13-14.

8 James C. Scott, *The Art of Not Being Governed: an anarchist history of upland Southeast Asia* (New Haven and London: Yale University Press, 2009), 79-80.

9 Scot Barmé, *Luang Wichit Wathakan and the Creation of a Thai Identity* (Singapore: ISEAS, 1993), 16-17.

10 'Census, Map, Museum' in *Imagined Communities: reflections on the origin and spread of nationalism*, 2nd ed. (London and New York: Verso, 1991).

11 Oliver Wolters, *History, Culture, and Region in Southeast Asian Perspectives* (Ithaca, NY: Cornell Southeast Asia Program Publications, 1982). To the modern typology we could add King Vajiravudh'sDusit-Thani, and Soeharto's Taman Mini Indonesia Indah.

12 David Teh, 'The Perils of Utopia: SakarinKrue-on's Terraced Rice Fields Project', *Aan Journal*, Vol. 2 No. 2, October-December, 2009.

reflect the national experience but are not held to be representative of it, often because of their gender, intellectual, or socio-economic marginality. John Clark is correct to underscore Araya's probing of the line between public and private realms. [13] She is not the only artist to have given Siamese cultural tropes a more cosmopolitan amplitude by way of a more personal treatment. The works of Pratchaya Phinthong, Arin Rungjang, Chitti Kasemkitvatana and Apichatpong Weerasethakul, when they do advert to Nation, tend to tread a fine line, avoiding legible symbolism. This type of artist is especially conscious of the exogenous traditions, like conceptualism, to which they simultaneously belong. Hence, the dessert in Arin's *Golden Teardrop* stands for an inescapably hybrid 'tradition', a window onto formal, political and personal histories obscured in the monolithic notion of Thainess. Thakol Khao Sa-ad's woodwork, grounded in his family's craft tradition, sees universal, abstract knowledge as it is refracted through contingent, singular bodies and materials. With both, personal histories open onto universal or global ones. Whereas in a more cosmopolitan art historical context, individualism may be readily associated with high modernism, in Thailand modernism became an institutional norm in which individualism was effectively absorbed, contained and subjugated.

c. *Denaturalisation*

Another kind of contemporary art serves to renew our connection with traditions by making them seem strange, as for example when Apichatpong engages a *likay* (traditional village theatre) troupe in his *Mysterious Object at Noon (dogfahrnaimeumarn)*. Such a gesture effects a collision whose result is a kind of sympathetic exoticism –an encounter between tradition and contemporary art that does not render tradition as an object of knowledge, but activates it, as a channel or vehicle. Through improvisation, Apichatpong decouples the tradition from its ordinary milieu and rhythm, denaturing it. The performers participate in their traditional idiom, but according to his (experimental, European modernist) narrative logic.

13
John Clark, *Asian Modernities: Chinese and Thai Art Compared 1980-1999* (Sydney: Power Publications, 2010), 124.

발표자 종합 토론 및 관객 질의
Panel Discussion and Q&A

수정본
2015.06

김현진
우선, 오늘 흥미로운 연구 및 작업 영역을 발표해주신 발제자분들께 감사드립니다. 저도 계속 들으면서 여러 가지 생각을 하게 되는데요. 자랄 투픽이 전통과 관련해서 물질적인 개념으로 남은 것은 비물질적인 영역에 대한 부활을 이야기했던 부분이 저에게는 의미심장하게 다가왔습니다. 오늘 샤비르 무스타파, 박찬경 선생님, 데이비드 테가 실제 작업들을 예로 많은 부분들을 돌아보았는데요. 박찬경 선생님께서 사실 오늘 하셨던 이야기가 정통한 영역에서 오리엔탈리즘을 다루고 서구 담론을 우리에게 투사하면서 다시 그것을 재생산하는 것의 문제, 그리고 그 문제를 넘어서 어떤 또 다른 전통을 생산할 수 있을까? 에 대한 이야기로 들렸는데요. 그런 부분에서 무스타파가 민속적인 영역을 가지고 있는 작가의 한 예를 보여주면서 일종의 탈자본주의로서의 역사로는 설명할 수 없는, 동남 아시아의 지역 vernacular 언어를 가지고 있는 작가를 예로 들어 이야기했고요. 데이비드 테는 지난 20세기 후반 부터 현재까지 동남아시아의 구도를 이야기하면서 전통의 영역이 어떻게 흘러왔는지를 살펴볼 수 있도록 했던 것 같습니다. 우리가 전통이라는 영역으로 작업을 이야기 할 때 민속적 영역과 관련된 상징적인 이미지들이 등장하는 정도에서 아직도 맴돌고 있다는 생각을 많이 하게 됩니다. 그 부분들은 동남아시아 혹은 민족미술을 볼 때 어려움을 느끼게 하는 대목이라고 고백을 해야겠는데요. 이게 제가 식민주의적인 담론을 입은 몸체로 그런 미술을 보는 것인지 스스로 의문이 있습니다. 그렇지만 하나의 언어생산으로 전통을 생산할 때 고민해 봐야 할 부분은 전근대이든 근대이든 전통의 영역이 언어 생산하는 형식을 다루어 온 구체적인 태도, 그것을 통해 만들어지는 동시대적으로 생산되는 전통의 영역이 존재할 수 있겠다는 생각이 있는데요. 이 부분은 지금까지 저희가 발표한 내용에서 접점이 정확하게 만들어지는 지는 모르겠습니다. 그런 부분에서 추상적이기는 했지만 자랄 투픽이 언급한 내용들이 저에게는 의미심장한 부분이 있었는데요. 혹시, 단편적인 예로 들자면, 동아시아에서는 한국, 중국, 일본 사이의 조선시대부터 회화에 대한 형식 논쟁들이 깊숙이 있었는데요. 그런데 그 형식에 관한 논쟁을 단순히 테크닉이나 먹을 어떻게 사용한다거나 하는 부분에 그치는 아니라 미학적인 영역에서의 형식에 대한 구체적인 논쟁이고 정치적인 논쟁이기도 했다는 점을 눈 여겨 볼 수 있습니다. 이런 부분들이 동시대적인 언어와 연결될 수 있는 고리가 있을 거라 생각이 듭니다. 단색화가 말하는 정신성이나 아시아적인 오리엔탈적인, 부처의 영역으로 이야기되는 정신의 상징성이 아니라 형식적인 구체성, 그리고 그것을 통한 비판성, 그것의 논쟁을 통한 정치성이 전통 안에 있고, 그것이 동시대적으로 연결될 구도가 있다는 것 입니다. 개인적으로 큐레이터로서 이 프로젝트를 준비하면서 제가 떠올린 영역들은 그런 지향점이 있었던 부분이 있었습니다. 이 부분은 사실 향후에 제가 더 연구를 해봐야 하는 게 아닌가 싶고요. 혹시 박찬경 선생님이나 데이비드 테가 제가 언급한 부분과 관련하여 더 이야기해주실 부분이 있을까요?

박찬경
대답을 잘 못하겠어요. 왜냐하면 조선시대 회화에서 어떤 미학적 논쟁이나 이슈들이 있었는지 자세히는 잘 몰라서요.

김현진
예를 들어 민중미술을 이야기할 때 애니미즘적인 형태들이 등장을 한다거나 하는 부분들이 논의가 가능한 부분인 것 같습니다. 전반적으로 결국에는 이미지로 대상화된 영역들 안에서 도상적이고, 민속적인, 상징성의 영역에 머무르면서 이야기하게 되는, 그래서 작가들에 대해서 이야기하셨는데, 그런 부분들이 소위 동양화과를 나온 젊은 작가들의 작업이지만 그것이 이미지적인 부분으로 보여지는 것이 아닌가 싶습니다. 우리가 형식을 이야기한다는 것은 이미지적인 영역과 일치한다고 하지는 않거든요. 형식이 일종의 언어라 할 수 있는데, 언어라고 하기에는 사소한 형식의 논쟁들이 동시대와 맞닿을 수 있는 영역들이 등장을 할 수 있다는 것이죠. 그런데 연구를 통해서 계속 작업을 이야기할 때는 이미지와 도상화된 영역들을 통해서 전통이 어떤 영역들로 회기하는 부분들이 보인다는 것입니다.

박찬경
제가 이야기하려 했던 것은 단순히 말해, 우리가 오리엔탈리즘이 들어온 것이 90년대 중반일거에요. 그리고 에릭 홉스봄이 온 것은 몇 년 되지 않았어요. 그리고 미술계하고 학술계에서 오리엔탈리즘에 대한 본격적인 논의를 한 것은 제가 알기로는 전국에서 다섯 번도 되지 않는 것 같아요. 굉장히 놀랍죠. 그런데 제가 미술을 알기 시작한 이래, 80년대 이래에, 모더니즘, 단색화와 민중미술은 끝없이 전통에 대해서 이야기했어요. 저는 그 상황에서 답답함을 느끼는 것이죠. 어떻게 보면 후기식민주의에 대해 제가 느끼는 것은, 우리 상황이 후기식민주의가 가장 발달한 인도나 남미, 아랍과 한국과 다르다는 느낌을 많이 받았습니다. 특히 발표를 보면서 '다 맞는 말 같아. 한국 모더니즘과 전통의 문제를 해결해야 해. 하지만 답은 없어.' 라고 생각하게 됩니다. 이런 문제가 왜 이렇게 한국에서 중요하게 여겨지는가를 알고 싶은 것이죠. 그러다 보니 훨씬 더 복잡하고 더 경계가 명확하지 않은 부분들이 많은 것 같습니다. 오리엔탈리즘 비판의 시점에서 보면 국가가 탄생하기 위한 수단이었던 것인데요. 또 우리는 모든 것이 다 뒤집혔고, 약간은 미친 자본주의와 전통을 바꿨잖아요. 그 속에서 굉장히, 절박하고 진지한 사람들이 무형문화재에 참여할 수 있고 잘못된 것, 그것의 폐해를 다 알면서도 그 짓을 했다는 것. 그런 광경에 대해서 저는 이야기하고 싶은 것입니다. 그래서 민중미술이든 동양화의 악동들이든 그들이 해온 것은 굉장히 가치 있는 일인데 그들의 한계는 여전히 그 복잡성을 충분히 보여주지 못하고 그 시간을 파열하고 나오는 존재론적인 데 머무릅니다. 왜냐하면 그냥 기호의 차원에 있기 때문에 기호의 비판, 기호의 재배치. 그런 것이 요점입니다. 그것은 약간 데이비드 테가 발표한 것과 다른 내용은, 생각해보면 일상생활에서 소위 전통이라고 하는 것이 물론 국가가 전통을 어떻게 하느냐의 차원이 있지만 여전히 일상 속에 살아있다는 것입니다. 아피찻퐁 위라세타쿤 Apichatpong Weerasethakul과 비슷한 작품이 한국에서 나오지 못하는 이유는, 아피찻퐁이 그려내는 세계가 실제로 태국엔 존재하지만, 한국에는 그런 세계가 없기 때문입니다. 그런 차이들을 보게 되는 것 같습니다.

김현진
샤비르 무스타파하고 선생님이 이야기하신 '서발턴 subaltern'의 영역을 이야기하면서 민속적인 영역도 서발턴 언어의 영역과 가깝다고 생각되는데요. 결국, 전통을 생각할 때, 전통에서도 굉장히 다양한 구도가 있을 텐데, 아시아 지역에서 이 전통에 대치되는 것으로서의 전통을 이야기하면서 서발턴적이고 민중적인 것으로 좁혀지는 것에 대해서는 어떻게 생각하시나요?

박찬경
제가 서발턴에 대해서 이야기 하는 이유는 여깄습니다. 김수영이 20년대에 <거대한 뿌리>라는 시를 썼을 때, 김수영은 '에이 정말 좆같다'라고 합니다. 시에 나와요. 역설적으로 자기가 살아왔던 뿌리가 얼마나 없으면 내가 이러냐는 이야기로 저는 들립니다. 그것에 대한 답은 오리엔탈리즘에 대한 비판에서는 잘 찾지 못하겠다는 것입니다. 말이 되나요?

데이비드 테
짧게 덧붙이자면, 아마도 박찬경 선생님이 말씀하신 대로 탈식민주의 상황이 다루어지지 않는 이유는 아직 해결되지 않은 식민성 때문인 것 같습니다. 이런 말이 다소 뻔하게 들릴 수도 있지만, 저는 현재 광주에서 진행되고 있는 광주아시아문화전당 (Asian Cultural Complex- 줄여서 이하 ACC)과 그 초국가적인 식민 사업으로서 특정한 형태의 재생산 맥락에서 말씀 드립니다. 이는 ACC를 가차 없이 비판하자는 의도가 아니고, ACC는 우리가 속한 세계의, 동남아시아에서, 즉각적으로 일본을 연상시킬만한 전반적인 형태의 재생산을 한다는 것입니다. 그래서 저는 작금의 물질적 기관 형식에 대한 질문들이 포함되어야 한다고 생각합니다. 김현진관장님이 좀 전에 말씀하신 것으로 다시 돌아가자면, 제가 잘못 받아들인 걸 수도 있지만, 저는 반영적 성찰이 어디에 있는가에 대한 질문으로 들었습니다. 이것은 태국의 시각 예술을 보는 누구에게나 문제가 되며, 저도 궁금할 때가 있습니다. 좀 더 추상적으로 얘기하자면, 특히 형식에 대한 반성성은 스스로의 생산에 관한 물질적 조건을 의식하는 하나의 실천입니다. 그리고 제가 더 끌렸던 작가들은 예외 없이, 사용하는 형식과 그 형식들의 역사에 대해 자각하고 실제 작업에서 어떤 식으로든 그 점에 대해 반응하곤 했습니다. 포스트모던 회화는 반성적이나, 넓은 의미에서 실천으로 보이지는 않습니다. 관객에게 그 투쟁의 양상을 전달하지 못한다는 것이죠. 오히려 비전통적인 미디어 작가들이 그런 탐구에 더 개방적으로 보입니다. 이런 것들이 형식의 문제에 대한 하나의 접근이 되겠네요. 작가가 누구인지, 어떤 시대인지, 형식에 대한 의문을 어디서 실제로 접할 수 있는지, 그리고 그러는 그들은 누구인지, 등등에 대한 것은—적어도 동남아시아적 맥락에서는—별로 의미가 없는 것 같다는 것이 제 전반적 답변이 되겠습니다. 또한 저는 형식과 실천에 관심이 있는데, 이는 개념과 도상의 차이에 대한 것이라고도 말할 수 있겠죠. 이것은 자랄 투픽이 말한 것과도 연결되네요. 그 차이란, 물질과 비물질의 차이이고, 이런 질문들과 일치하는 맥락일 수 있겠습니다.
이어서 샤비르 무스타파에게 질문하고 싶습니다. 발표에서 한 작가의 형태를 제시하셨고, 실제로 발표에서 여러 작가들이 광대나 코미디언 같은 의상을 입고 나옵니다. 자신의 견지를 자랄 투픽의 입장에서, 그 희극 喜劇인의 메시아적 가능성에 대해서 말씀해주실 수 있습니까? 왜냐하면 그들 스스로 일종의 민족화에 기여하면서 동시에 수많은 기존의 실천과 구조에 저항하고, 그 인식론적 프레임에 저항하면서 어떤 혁명적 가능성이 있는 것으로 보이거든요. 정말 그랬나요? 말씀하신 내용에서 이 부분에 대한 함의는 있었는데 특정한 입장을 취하신 것 같지는 않아서요.

샤비르 무스타파
아마도 자랄 투픽이 이에 대한 답변을 해야 할 것 같은데, 흥미로울 것 같네요. 맞습니다. 제가 모하마드 딘에 대해서 이야기했는데 에리카 탄이라는 작가—런던에서 활동하는 영화감독, 작가, 교육자, 뭐 여러 가지가 될 수 있겠네요—에 대해서는 얘기가 충분치 못했던 것 같습니다. 그는 원래 싱가폴 출신인데 가끔 꽤 집요하게 인종적으로 중국 사람으로서의 구도에 대해서 이야기 합니다. 그는 물론 혼혈이죠. 제가 보여드린 작업들 중 하나는 2008년의 것입니다. <Persistent Visions(끈질긴 환영)>라는 제목의 작업이고, 트립틱 triptique, 즉 세 폭짜리 그림입니다. 이 작업은 개인이 찍은 홈비디오 자료부터, 동남아시아의 건설에 서로 다른 맥락으로 천착한 민족적 작업이나, 약간의 예술, 약간의 미학 등 모든 것이 뒤섞인 종류를 보여줍니다. 다시 희극인에 대한 질문으로 돌아가자면, 희극인적 문화에 대해 얘기한 호미 바바 Homi Bhabha를 언급해야겠네요. 사람들은 끊임없이 스스로 질문하고, 어디에 있고 왜 무엇을 하는가를 의식합니다. 제가 답변하고 싶은 부분은… 틀렸을 수도 있지만, 저는 전통에 대한 어떤 특정한 태도가 한 아이디어에 대한 공포

나 회의론을 낳는다고 생각합니다. 솔직히 이게 두렵습니다. 이것이 꽤 문제적인 발언이라는 것을 알고 있지만 한 가지 강조하고 싶은 것은—모하마드 딘이나 에리카 탄과 같은 어떤 민족적인 모드의 작업처럼—작가들이 어떻게 범주화된 영역을 거스르는 존재가 되는지에 대한 것입니다. 왜냐하면, 이런 말이 굉장히 관습적이기는 하지만, 이 존재들은 어떤 면에서 우리로 하여금 미술 기관을 다시 돌아보게 하기 때문입니다. 이것은 아나키스트적 제안이라기 보다는 큐레토리얼 전략입니다. 좀 아우르는 전략이죠.

김현진
혹시 관객석에서 질문 있으시면 해주셨으면 좋겠습니다.

메이 아다돌 인가완지
자랄 투픽에게 질문하고 싶습니다. 자랄 투픽은 어떤 대상이 뒤로 물러난다, 사라진다고 했고 대상이 사라질 수 있는 것이 누군가가 사유한 것의 결과가 아니라는 언급을 했었는데요. 당신의 작업에 나타난 오브제 혹은 대상이 특정한 작용의 주체성을 갖는 것이 왜 중요한가요? 저는 이것이 무엇을 발언하고자 하는 것 이상의 어떤 의미가 있다고 생각하는데요.

자랄 투픽
초월적 재난에 뒤따르는 전통에 속한 오브제의 물러남을 충분히 다루기 어렵다는 것은, 마치 재난을 겪은 사람이 정신분석을 받는 상황 같은 것과 관련해 볼 수 있습니다. 만약 누군가가 초월적인 재난 이후에 전통적인 어떤 오브제에 대해 감정적으로 집중하기가 매우 어렵다는 것을 알게 될 것입니다. 또한 이것이 어떤 트라우마를 갖게 된 상황이라는 것을 추측할 수 있을 것이고, 정신분석학자와 함께 이 가정한 트라우마에 대해 더 알아보려고 애쓸 수도 있으며, 더불어 심지어 전통적인 대상과 다시 소통할 수 있는 상태가 될 수 있도록 기대한다면 분명 실망만 남을 것입니다. 뒤로 물러난 전통적 대상이 다시 회생될 수 있게 하기 위해서는 아티스트, 사상가, 영화 감독들을 통해서 혹은 혁명을 통해 비로소 가능한 것이죠. 일반적으로 저는 정신분석적 혹은 정신적 통찰로 설명될 수 없는 새로운 현상들에 관심이 있습니다. 초월적 재난을 극복한 누군가는 더 이상 전통적인 대상에 대해 특별한 의미나 애정을 두기 어려울 것인데 이는 그의 정신에 변화가 일어났기 때문이라기보다는 이러한 재난으로부터 그 전통적 대상 자체가 떠나 버렸기 때문입니다. 한 예로, 한 움직임이 안무가 되기 위해서 중요한 것은 움직이는 사람이 다른 시공간에서 다른 몸을 가졌다고 환상을 갖느냐 아니냐가 아니라 바뀐 동작, 신체, 공간과 시간의 무용 세계에 그의 미묘한 몸의 움직임을 투사하는데 있습니다. 저는 문화계에서 가장 가치 있는 것이 문화에 영향을 끼치는 초월적인 재난으로부터 영향을 받지 않을 수 없다고 생각합니다. 그것은 뒤로 물러납니다. 초월적 재난 이후에 뒤로 물러나지 않는 것은 전통의 한 부분이 아니라 문화의 한 부분입니다. 저는 고다르가 말했던 “문화는 규범이며 예술은 이례적인 것이다”라는 말에 동의합니다. 저에게는 문화가 관습이고, 전통은 이례적인 것입니다. 그리고 여기서 전통은 초월적 재난 이후에 뒤로 물러나버린 것과 이런 재난 이후에 과거로 물러날 수 있는 것만을 포함합니다. 그러므로 초월적 재난을 겪은 문화 안에서, 전통에 대한 연계성은 문제적입니다. 왜냐하면 만약 당신이 전통을 부활시키지 않는다면, 그것이 이미 뒤로 물러났다는 전제하에, 단지 과거의 것을 가짜로 만들어낸 것일 뿐이기 때문입니다. 하지만 만약에 성경에서 나오는 *생명*(요한복음 11장 25절)이 아니라는 전제하에, 당신이 고집스럽게 전통을 부활시키고자 한다 해도, 이미 죽어버렸거나 뒤로 물러나 버린 것을 부활시킬 수 있을지 절대 확신할 수 없을 것입니다. 이것 역시 사기꾼이나, 모조품, 위조품 따위 일 수 있지요. (만약 라자루스를 부활시킨 사람이 *생명*이 아니라면, 언젠가 그의 누이들은 이야기 했을 것입니다. “그는 우리의 오빠인 것처럼 말하고, 우리의 오빠처럼 걷고 우리가 같이 보낸 어린 시절을 기억하는데, 이 사람은 우리오빠가 아니야!”라고 말입니다.) 이런 의미에서 전통은 초월적인 재난을 통해서 돌이킬 수 없는 영향을 받습니다. 그러므로 초월적 재난에 대한 손해는 사람들이 상상할 수 있는 것보다 더 만연하게 퍼져 있습니다. 우리는 그저, ‘아, 이 건물이 무너지지 않아서 다행이다’ 라고 생각하죠. 그런데 또 우리는 그것이 거기에 없고, 재난을 피해가지 못했던 듯 취급하는 작가를 보게 됩니다. 이미 지나간 초월적 재난이 무슬림에 끼친 영향에 대해서는, 무슬림에게 쿠란을 통속적인 태도로 읽어보라고 종용하는 것이 의미가 없습니다. 특히 이미 상상계에서 소멸한 존재인 이븐 아라비 Ibn al-'Arabi와 실제 그의 글을 볼 때, “쿠란에 나온 위대한 이븐 아라비 Sufi Ibn al-'Arabi에 대해 읽어 보아라”라고 하면서요. 대신, 누군가는 전통의 부활에 공헌하는데 더 힘을 써야 하는 것이죠. 이러한 부활에 공헌한 어떤 사상가가, 혹은 아티스트가 전통이 지금 이순간 가능하다는 것을 인식할 때, 따라오는 초월적인 재난이 철회 됐다는 것을 한번도 생각해보지 않은 사람들은 그들의 생각이 맞다고 생각하며, “내가 이미 그렇게 말했잖아요.”라고 자신 있게 말할 것입니다. (전통을 부활시키는 것은 사실 딱히 생색내기도 어려운 작업입니다만) 그리고 전통의 고집스러운 부활에 공헌한 사람들 중 아무도 *생명* 자체인 사람은 없기 때문에, 고집스럽게 그것을 부활시켰던 사람들처럼, 그들은 결국 실제로 특정 과거의 어떤 것의 허위에 그칠 뿐이라는 것을 느끼게 될 것입니다.

김현진
당신의 이론적 작업 내에서 전통이라는 것을 수행성 개념과 관련이 있는 것으로 봐도 될지요? 제가 들으면서 이해한 것은 전통이 어떤 면에서 특정한 태도를 표면화함으로 나타나며 이러한 점은 또한 메시아적 영역과도 연결이 돼 있는 것이 아닐까 생각해 봤습니다. 그리고 이러한 메시아적인 차원을 고려한다면 수행성의 개념이 자랄 투픽 작업의 접근 방식과 어느 정도 부합하는 것으로 볼 수 있을 듯 한데요.

자랄 투픽
여러 사상가들이 예술을 메시아적 영역으로 접근했지만, 저는 초월적인 재난에 대한 제 작업에서 이런 식의 접근을 하지는 않았습니다. 저는 메시아니즘을 이런 재난에 대한 어떤 새로운 시도 정도로 받아 들이거나 심지어 문제적 일 수 있다고도 생각했습니다. 메시아니즘은 초월적인 재난을 지난 전통이 뒤로 물러나는 것을 의식하고 이런 철회를 전통을 부활시킴으로 맞이하려는 가장 명백한 사례입니다. 그래서 유대교에서는, 초월적인 재난으로 생각해 볼 수 있는, 스페인과 포르투갈에서 있었던 유대인 축출사건에 사바티 제비 Sabbatai Zevi의 메시아적 순간이 나타날 수 있도록 했다고 합니다. 그는 토라에 대한 체계적인 위반, 그리고 지금 해석하기로는 아찔룻(atzilut, 직역하면 ‘발현의 세계’), 메시아적 시간의 토라와 대척점에 있는 것인 베리야beriah, 아직 구원받지 못한 세계의 토라를 지지했습니다. 이 사건을 이해하는 방식은 주로 메시아가 거듭난, 즉 구원 받은 세계에서 도래한다고 했을 때, 그가 아직 구원이 일어나지 않은 세계에 적용됐던 종교적인 율법을 폐지했다고 생각하는 것입니다. 그러나 저는 다르게 생각합니다. 제가 해석하기에는 (일정 부분의)토라를 포함한 전통의 후퇴를 초래한 초월적 재난이 있었습니다. 그리고 메시아의 도덕률 폐기론적인 제스쳐는 (일정 부분의)토라가 이미 물러났다는 것과 현재 토라로 취급하는 대상은 그것의 모조품일 뿐이라는 것을 암시하는 것이었습니다. 당시에 유대인들에게 일어난 재난이 얼마나 극심했던지 (일정 부분의)토라 조차도 이들을 두고 물러나 버린 것입니다. 그러나 대부분의 랍비들은 추방 사건을 초월적인 재난으로 여기기를 주저했고, 유대인들이 스페인과 포르투갈에서 추방당할 즈음, 그들은 여전히 토라를 가지고 다니면서 그 내용을 따라 살기 위해 애썼습니다. 유대인을 강타한 초월적인 재난의 결과처럼, 토라 (한 부분)는 뒤로 물러났으며, 이런 물러남은 토라에 대한 불순종이나 급기야는 배교하는 사람들을 통해 더 공공연해 졌습니다. 심지어 유대인 메시아라고 알려졌던 사바티 제비는 무슬림으로 개종했습니다. 만약 메시아가 있다면 “메시아로서 말한다. 나는 반드시 구약의 종교적인 율법을 어길 것이다.”라고 말하지는 않을 것입니다. 대신 “나는 종교적인 율법이 이미 물러났고, 더 이상 초월적인 재난의 여파에 남아있지 않다는 것을 암시하기 위해 율법적이지 않은 것을 하도록 명했다. 그리고 메시아인 나는, 아주 급진적으로 무법적인 시대를 도입하였다.”라고 말할 것 같습니다. 이슬람에서는, 알라무트의 대부활 사건과 다른 니자리(역주, 이슬람 시아파의 주요 갈래 중 하나)의 근거지는 샤리아에 대한 위반이었습니다. 동시에 이것은 “샤리아는 더 이상 유효하지 않다, 이것은 초월적 재난을 지나면서 이미 물러간 것이다”라는 의미를 다른 이슬람에게 알리고자 하는 태도가 암시되어 있었습니다. 이런 징후적인 도덕 폐기론자 같은 행동이 없이는, 우리는 토라나 쿠란, 샤리아 대한 철회가 있었다는 것을 알지 못했을 것입니다. 그런 의미에서 우리는 작가, 사상가, 메시아적인 운동이 초월적 재난에서 남겨진 어떤 대상을 다룰 때 그들을 신뢰해야 합니다. 만약에 언젠가 우리가 더 이상 존재하지 않는 어떤 것을 현재적인 것으로 여기거나 그것을 부활시키려고 애쓰는 아티스트를 만나게 된다면, 이것은 우리가 완전히 의식하지 않은 어떤 초월적 재난이 이제 일어날 준비를 하고 있다는 것을 암시하며, 우리는 그것을 잘 살펴서 피할 수 있도록 준비해야 합니다.

관객
자랄 투픽에게 물어보고 싶은 것이 있습니다. 제가 자랄 투픽의 이론을 이해한 것은요. 예를 들어서 한국의 전통 도자기가 가시적이고 물질적인 형태로 남아 있을 때 그 안의 얼과 정신과 사상과 이야기는 동시대에 남아있지 않고 그것을 재현하려고, 전문가들이 노력을 해도 그 당시의 얼을 재현할 수 없지만 계속적인 노력으로 부활할 수 있다고 이해를 했습니다. 그런데 묻고 싶은 것은 이런 여러 차례의 시도를 통해서 현실에서 재현을 해서 부활했다는 이야기가 다수의 사람들의 인정을 통해서 부활한다고 생각하는데 다수의 사람들의 인정하는 그 기준이 궁금합니다. 어떤 기준에 따라 동시대의 사람들은 전통적인 것을 복원했다, 부활했다고 할 때 인정을 하게 될 것인지 궁금합니다.

자랄 투픽
한국어 발음이 참 듣기 좋네요.
이것은 그들의 “의지”와 반하여, 혹은 무의식적으로, 아티스트들은 가끔 현재의 사물을 초월적 재난을 지난 무용지물로 대하기도 합니다. 만약 그 아티스트에게 그의 이런 행동을 정확히 지적한다면 그들은 대부분 놀랄 것입니다. 우선 물러난 오브제를 부활시켜야 비로소 그들의 작품으로 나타날 수 있습니다. 와리드 라드 Walid Raad는 그가 베이루트에서 레바논 장기 내전의 여파를 기록한 사진들도 아직 공공에게 보여주기 충분하지 않다고 스스로 느낄 것입니다. 언젠가 그가 이 사진을 공개할 때 이것은 라드 자신이나 다른 작가 혹은 사상가가 그 대상을 고집스럽게 부활시켰다는 것을 의미합니다. 그러나 다시, 당신이 지금 새롭게 가져온 것이 과거에 잃어버렸던 어떤 것과 정확히 같은 것이라고 확신할 수는 없습니다.
다시 질문으로 돌아가서 말씀 드리겠습니다. 우리가 한 때 “전통적인”형식을 갖고 있었으나, 시간이 지나면 모든 사람들은 아니더라도 대부분의 사람들이 다른 예술적인 형식이 그들이 살고 있는 시간과 더 긴밀한 연관이 있다고 생각하여, 이 전통적인 형식이 관련성을 상실했다고 해봅시다. 이러한 현상은 초월적 재난 때문이라기 보다는 (시대까지는 아니더라도) 시간성의 변화에 의한 것입니다. 어떤 문화가 초월적인 재

난을 거쳐갈 때, 그 문화의 일원들이 재난에 대한 불만의 대상으로 전통을 탓하면서 이 전통을 폐기해야 할 것인지를 고민하는 동안에 후자는 이미 물러난 것 입니다. 만약 전통이 신이나 이맘(Imam, 예배를 인도하는 성직자)을 포함한다면, 그들도 곧 물러날 것 입니다. 이라크, 이란, 레바논 등지에 있는 열두이맘 Twelve Shi'ites 에 따르면 이맘은 수천 년 동안 엄폐의 과정에 있었고, 나의 언어로 다시 설명하자면, 이맘은 초월적 재난의 여파로 물러나게 된 것이라고 말할 수 있습니다.

데이비드 테
저도 짧게 질문 하나 하겠습니다. 저는 스스로 미술사학자로, 자랄을 철학자로 상정하면서 질문하고자 하는데요. 문화사에는 어떠한 서사가 있습니다. 이것은 아방가르드라고 일컫는 메시아적인 경지와 같은 곳에 이르기도 합니다. 자랄의 이야기가 이에 대한 어떤 유사성이 있는지 궁금합니다. 당신의 이론적 함의는 단순히 아방가르드가 분명히 있지만 예를 들어 미술사는 학문분야로서 그저 잘못된 곳만 보고 있었다는 것일까요? 이것이 미술사와 같은 학문분야에도 유용할 수 있을까요?

자랄 투픽
저는 아방가르드라는 용어를 잘 쓰지 않습니다. 소수는 시대를 앞서가는 아방가르드인데 대다수의 사람이 그저 그 특정 시대에 속해서 각각 존재한다는 것이 아닙니다. 오히려 적은 수의 사람들, 예를 들어 자신의 과학 분야의 첨단을 달리는 이들에서 남들보다 앞서가는 사람이 있을 때 (한편, 빛의 속도의 유한성과 소리 속도의 유한성)에 기반하더라도 여전히 서로가 같은 시대에 속하지 않을 때) 대다수가 시대에 뒤쳐진다고 표현한다고 말하는 것이 맞을 것 같습니다. 그러나 이것은 다시 불안한 상황(전쟁 등)이 대다수의 사람들을 동시대에 속하도록 강요하기도 합니다. 창의적인 활동에 종사하는 사람들, 아티스트, 철학자 그리고 영화감독들이 어딘가, 혹은 어느 시대에 국한하지 않는다면, 오히려 그들은 특정 시간 속에 기거하기 때문에 이전 시대에 살았거나 혹은 미래의 아티스트, 저작자나 철학자들과 시간을 초월하는 협업할 수 있다는 것입니다. 나 개인은 철학자이자 아티스트로서 미래에 있거나 역사 속에 있는 영화감독, 다른 작가들, 사상가들과 시간을 초월하는 협업을 했고, 앞으로도 계속 그렇게 할 것입니다. 내가 이렇게 말하는 것은 내가 보통 그러하듯이 말 그대로를 의미합니다. 예를 들어, 프란시스 베이컨의 많은 회화 작품은 졸저인《Over-Sensitivity(지나친 감수성)》에서 구상하고 개진한 급진적 종결 radical closure의 개념이 아니었다면 물리적으로 그와 같은 모습이 아닐 것입니다. 프란시스 베이컨 본인이 인지하는 것은 아니지만 그는 나와 초시간적인 방식으로 협업을 한 것이며, 시간을 초월하는 이러한 협업은 저의 급진적 종결 개념과 그의 여러 페인팅 작품에 영향을 주었습니다.

박찬경
우리가 흔히 전통의 계승이라는 말 쓰는데, 계승보다는 단절에 방점이 찍히는 것 같아요.

김현진
계승을 이야기 할 때 수직적인 시간구조를 이야기하는데, 이 프로젝트 <Tradition (Un)Realized>를 처음 저와 데이비드 테와 장영규씨와 함께 기획하면서 만들어갈 때도 수직적인 구조의 역사를 계승하거나 혹은 부활하는 의미의 전통은 아니었어요. 지금 자랄이 이야기 한 '시간을 초월한다'는 개념이 중요한데, 아까 조선시대를 언급했지만 서로 다른 시간대가 서로 협업할 수 있다고 했는데요. 수직적인 시간대를 설정하지 않았고, 직선적인 공간 구성이나 역사적 구성에 얽매어있지 않았고요. 그런 측면에서 저는 형식의 부분들에 집중했다고 보는 건데요. 형식이든 언어든 비유적인… 제가 이야기하는 형식은 어떤 물질화된 형식이라는 것이 아니라 그것을 언어로서의 비물질적인 차원에서 소통되는 것들을 많이 생각했던 것이거든요. 퍼포먼스 시리즈들도 보면 이제 장영규씨와 함께 프로그램 할 때도 예를 들면 박민희씨 정가의 경우도 그것이 조선시대에 있었던 가곡의 양식을 이야기하는 것이 아니라 시의 언어를 이야기 하는 것이죠. 시 언어의 핵심, 시의 언어를 공간적으로 다시 재생산하는 것으로, 그 영역에서의 시간성은 시간대에 국한되는 것은 아닙니다. 이 시간대에 벌어질 뿐이지 그것이 사실은 미래일 수도 있습니다. 지금의 시간, 벌어지는 당시의 시간만을 이야기하는 것은 아니고, 그 언어가 지향하는 시간이라는 것은 보다 초월적일 수 있지요. 그래서 철학적인 개념으로는 더 복합적이고요. 자랄이 이야기한 '시간을 초월한 협업'이라는 영역이 중요하게 다가온다고 생각합니다.

이제 정해진 시간이 지나서 심포지엄을 마치려고 합니다. 늦게까지 자리해주신 여러분께 감사드리고, 함께 해준 발제자들에게도 다시 한번 감사를 드리며 심포지엄을 마무리하겠습니다. 감사합니다.

-

이 글은 국제심포지엄 둘째날(2014. 9. 27)의 발표자 종합 토론 및 관객 질의 내용을 녹취한 내용이다.

Hyunjin Kim
First of all, thank you very much for all the presentations of extremely intriguing researches and works of artists. Different thoughts came across my mind today while listening to the presentations. What particularly struck me was how, in Jalal Toufic's account of tradition, material concepts in turn denote the revival of immaterialist realms. Today, Mustafa, Chan-kyong, and David have given an overview of many subjects with examples of actual works. I took Chan-kyong Park's view as issues on treating Orientalism within the orthodox domain, projecting Western discourse on ourselves and again reproducing to create a whole other tradition. In this sense, Mustafa showed an example of an artist influenced by folklore who possessed a Southeast Asian vernacular, which is inexplicable with history as a kind of decapitalization. David went over the composition of Southeast Asia from the late twentieth century up to today, which allowed us to envision the flow of traditional realms. My speculation is that, when we talk about works within traditional realms, it still feels limited to mere appearances of ethnographical, symbolic images. I have to confess this comes across as difficult while understanding Southeast Asian or nationalistic art. I have doubts for myself on whether I have understood those who use colonialist discourse. However, the aspect of contemplation when creating tradition with a singular language would have to be a specific attitude of traditional realms on treating the form of creating language, whether pre-modern or modern, and accordingly, there could be traditional realms created comtemporarily. I'm not sure if our talks provided any connection regarding this point. Though abstract, it was especially meaningful what Jalal Toufic mentioned in this aspect. To suggest a fragmentary example, there has been a profound dispute on formality in East Asia concerning paintings within Korea, China, and Japan from the Chosun era. It is notable that this formality dispute was not simply on technique, such as the stylistic usage of traditional ink, but was a specific and even political dispute within the aesthetic sphere. I believe this could be connected to contemporary language. The spirituality embedded in monochromatic paintings, not as symbols of mind within Asian, oriental, or Buddhist aspect but as a formalistic concreteness, and criticism and politics through disputes are all contained by tradition with arrangements to connect with the contemporary. Personally, as a curator, I had such aims in mind while planning this project. This would certainly need more research. Do you, Chan-kyong or David, have anything to add relating to this matter?

Park Chan-kyong
I can't really say. I don't have enough knowledge on aesthetic disputes or issues regarding paintings in the Chosun era.

HK
For example, when talking about popular arts, a possible discussion would be on the emergence of animistic forms. You mentioned works of young artists who studied Asian paintings, which eventually remain within a symbolic domain that is iconic and folkloristic, objectified as images. When we talk about formality, it doesn't necessarily coincide with images. Formality could be a sort of language, on the other hand, and disputes on seemingly trivial formality that is insufficient to be a language could correspond to the contemporary. However, when considering works though research, there is a part where tradition seems to return to certain realms through images and iconic manners.

CP
What I tried to bring up was, to put it simply, was the Orientalism that came through during the mid-90s. And it has been only a few years since Eric Hobsbawm. As far as I know, there have been less than five full-on discussions on Orientalism between domestic academics and the art world. It is astounding. However, from the time I started to study art in the 80s, modernism, monochromatic paintings, and popular art have constantly talked about tradition. I feel stifled within this circumstance. I take post-colonialism in Korea is quite different from in India, South America, or the Arabic world, where post-colonialism had developed the most. During the presentations, I have come to think, 'They all make sense. We should reconcile the issue between modernism and tradition in Korea, but it is helpless.' I just want to know why such issues are taken as so important in Korea. This makes it even

more complicated, blurring the boundaries. As for the perspective of criticizing Orientalism, tradition was a means to establish a nation. But then everything turned over and we exchanged tradition with a somewhat crazy capitalism. I want to talk about the spectacle where desperate, serious people who participated in intangible cultural properties in spite of knowing the wrong, harmful effects within their circumstances. Consequently, although popular art and instigators of Asian paintings have done valuable work, they're subject to the ontological limitation that lacks the elaboration on complexity by coming through a rupture of time. They remain in the dimension of signs, which has to be surpassed with the criticism and rearrangement of signs at the core. To suggest a different context from what David mentioned, so-called tradition is still active in our daily life, although with considerations of how a nation treats tradition. The reason why Apichatpong doesn't make it in Korea is that the world he illustrates exists in Thailand, whereas it doesn't in Korea. I see such distinctions.

HK
On the subject of the 'subaltern' brought up by Mustafa and Chan-kyong, it seems that the ethnographical domain is close to subaltern language. Thus, when we think about tradition, among numerous compositions of tradition, how do you take the narrowing down of tradition to the subaltern, indigenous counterpart of tradition in Asia?

CP
I take the important cues of the subaltern from a poem, *A Massive Root* by Soo-young Kim written the 20s. Soo-young Kim literally says "This is all pure shit" in the poem. Paradoxically, it seems that the immense gravity of rootlessness drives one to utter such words. It is challenging for me to find that answer in the criticism on Orientalism. Does that make sense?

David Teh
Just to add something briefly: perhaps the reason why the post colonial situation is not being worked through in the way you desire has to do with an unresolved coloniality. That sounds like a very obvious way of putting it, but I say this in the context of something like ACC(Asian Cultural Complex) that is currently occurring in Gwangju and the reproduction there of a certain form of transnational colonial entreprise. This is not intended as a scathing critique of ACC, but an Asian Cultural Complex reproduces the whole set of forms in our part of the world in Southeast Asia which we readily associate with the Japanese. So I think that the questions of very present material institution forms need to be part of that. If I could just perhaps try to come back to what Hyunjin was saying before: I don't know if I'm mistaking your point, but it sounds to me like you're asking where the reflexivity is. This is a problem for anybody looking at Thai visual art as well, so I have occasion to wonder. Reflexivity with respect to form, in particular, is a practice that is conscious of its own material conditions of production, to but it abstractly. And the artists that I was more attracted to are without exception people who are self-conscious about the forms they are using and the histories of those forms, and artists who give you some of that compensation in their actual work. Postmodern painting is reflexive, but I don't think it's generous practice. I don't think it gives that struggle to the viewer. And I feel as though some non-traditional media artists are more open to exploration. So I think that's one way of coming at it, this question of form. Who are the artists, in whichever era, where you can actually taste that interrogation of form, and who are the ones who might be doing it but are not giving much away—at least in the Southeast Asian context, that would be my general response. I'm also interested in form and practices—that's one way of putting it, the difference between the concept and icon. This can also bring us to Jalal's terms here. The difference is the distinction between material and immaterial, which might parallel some of these questions.
Besides, I wanted to actually pose a question to Mustafa. You were presenting an artist figure, and actually in your presentation a number of artists donned this costume of a jester figure or comedian. I wondered, can you come at Jalal's terms from where you're standing, is there a sense in which your comedian is potentially messianic? Because there

was an implication that by giving themselves up to a kind of ethnoligization but at the same time resisting so many practices and structures of the presentation, and resisting its epistemological frame, that they had revolutionary potential. Did they? That was the implication of your talk but I don't think you put the position on it.

Shabbir Mustafa
I think Jalal should try answering that; it would be very interesting here. But you're right. I spoke of Mohammad Din, but one artist I didn't speak of enough was Erika Tan, who is a London-based filmmaker, artist, educator, or whatever you want to call it. She's originally from Singapore and speaks quite obsessively at times about composition as a kind of, perhaps, ethnically Chinese person. Of course she's of mixed heritage. One of the works I've shown, when this conversation began, was in 2008. It's a work titled *Persistent Visions*, and it's a triptych, a three screen installation. It draws from an archive of homemade films by individuals attached to the establishment of Southeast Asia across very different contexts as a kind of mixture of everything, some ethnographic work, a little bit of art, and a little bit of aesthetics. But coming back to the question of comedians, it's borrowed from Homi Bhabha, where he talks about the idea of comedian cultures. People are constantly self-interrogating, constantly self-conscious of where they are and why they're doing things. But one of the things that I want to respond to is… maybe I've got this right or wrong, but I expect that there is a specific attitude to tradition that produces a sort of fear of an idea or skepticism. I'm frankly scared of this. But I know that's quite a problematic statement to make, but one of the things that I sometimes want to emphasize—which Mohammad Din and Erika Tan do, using this kind of ethnographic mode of working—is how artists become figures who defy categorization. Because these figures allow us to in some ways—and I know this is a very conventional remark—rethink art institutions. It's not a kind of anarchist suggestion, but rather a curatorial strategy. A generous strategy.

HK
Could any of audiences raise your hand if any questions?

May Adadol Ingawanij
I have a question for Jalal. When you say that objects withdraw and that that's not a product of one's thinking, why is it important to have objects that have a certain agency? And I am guessing that it's more than a matter of a speech act.

Jalal Toufic
It is related to the circumstance that one cannot deal fully with the withdrawal of objects belonging to tradition that follows a surpassing disaster by having those who underwent such a disaster go through psychoanalysis. If following a surpassing disaster, you find yourself unable to cathect certain objects that belong to tradition; assume that this is the consequence of being traumatized; try to work through this hypothesized trauma with a psychoanalyst; and expect to thus end up recathecting these objects of tradition, you will be disappointed. In order for these withdrawn objects of tradition to become available again they have to be resurrected by artists, thinkers, filmmakers, or possibly certain kinds of revolution. In general I am interested in far out phenomena that cannot be limited to psychological or mental states: someone who underwent a surpassing disaster can no longer cathect objects belonging to tradition not simply due to a change in his or her psyche, but also because objects of tradition themselves withdrew following such a disaster; and for a movement to be dance what matters is not whether the one moving fantasized being in a different space and time and having a different body, but that it project a subtle body of him or her into dance's realm of altered movement, body, space, and time. I have the sense that what is most worthy in a culture cannot remain untouched by a surpassing disaster that affects that culture; it withdraws. Whatever does not withdraw after a surpassing disaster is not part of tradition but is part of culture. I second the following saying by Godard: "Culture is the norm, art is the exception." For me, culture is the norm while tradition, which includes only what withdrew after a surpassing disaster or would withdraw in the event of such a disaster, is the exception. In cultures that underwent a surpassing

disaster, the relation to tradition is thenceforth problematic because if you don't resurrect tradition, then, given that it withdrew, you are left with a counterfeit of what it was; but if you ostensibly resurrect tradition, then, given that you are not *the life* (John 11:25), you can never be sure that you resurrected what died or withdrew—it could be that what ostensibly returned is an impostor, a double, a counterfeit. (If the one who resurrected Lazarus was not *the life*, then it may very well be that one day one or both of his sisters exclaimed, "He talks like our brother, he walks like our brother, he remembers our common childhood, but this is not our brother!") In this sense, tradition is affected irremediably by the surpassing disaster. Thus the damage in relation to surpassing disasters is wider and more insidious than most people reckon. One might marvel, "Thank God this one building was not destroyed," but then come across an artist treating it as not there, which implies that it too was not spared by the surpassing disaster. Past a surpassing disaster affecting Muslims, it is futile to exhort a Muslim reading the Qur'ān in an exclusively exoteric manner, "Read the great Sufi Ibn al-'Arabī on the Qur'ān," given the withdrawal of Ibn al-'Arabī in the Imaginal World (*'ālam al-khayāl*) and of his writings in this world; instead, you have to contribute to the resurrection of tradition. When a thinker or artist who contributed to its resurrection acknowledges that tradition is presently available, those who never considered that it withdrew following the surpassing disaster feel vindicated, boasting, "I've told you so all along" (resurrection of tradition is a thankless task); and they are unaware that, since none of those who contributed to tradition's ostensible resurrection is *the life*, one day they, as well as those who ostensibly resurrected it, may feel that it is a counterfeit of what it was.

HK
Do you maybe think your work goes together with a sort of performativity in terms of tradition in your theories? What I understood through what you're saying is that tradition in a way comes by surfacing a gesture, but it's also linked to the messianic aspect. And the notion of performativity somehow sounds like it works in your approach.

JT
Some people have approached certain artworks and literary works in messianic terms; I have not done this in my work on surpassing disasters, where I rather read messianism as an attempt, most often problematic, to deal with such a disaster. Messianism is the clearest example of a historical movement acknowledging the withdrawal of tradition past a surpassing disaster and dealing with this withdrawal through trying to resurrect tradition. Thus in Judaism, the expulsion of the Jews from Spain and Portugal, which appears to have been a surpassing disaster, gave rise to a messianic movement, that of Sabbatai Zevi, that advocated the systematic violation of the Torah, now viewed, in contradistinction to the Torah of *atzilut*, of the messianic time, as the Torah of *beriah*, of the unredeemed world. The usual way of reading what happened then is: given that his coming ushered in a changed, redeemed world, the messiah abrogated the religious law that applied to the unredeemed world. But that's not my reading; my reading is: there was surpassing disaster that produced a withdrawal of tradition, including of (sections of) the Torah, and the messiah's antinomian gestures served to imply that (sections of) the Torah had withdrawn, that what passed for it was a counterfeit of it. Such a disaster happened to the Jews of that time that even (sections of) the Torah withdrew, left them; but most of the rabbis were reluctant to treat the expulsion as a surpassing disaster, maintaining that while Jews lost Spain and Portugal, they still had the Torah and so should continue to follow it. As a consequence of a surpassing disaster affecting Jewry, (sections of) the Torah withdrew and this withdrawal had to be made plain through the Torah's transgression or even through apostasy, and indeed the purported Jewish messiah Sabbatai Zevi became a Muslim. The messiah would not say: "As the messiah, I willfully transgress and abrogate the old religious law"; rather, he would say after the fact: "I did and enjoined you to do what appeared unlawful to imply to you that the religious law had withdrawn, no longer applied in the aftermath of the surpassing disaster. Then I, the messiah, ushered in a radically lawless epoch." In Islam, the Great Resurrection in Alamut and other Nizārī strongholds was a break with the sharia, implying to other Muslims, "The sharia no longer applies, it withdrew past a surpassing disaster." Without these symptomatic antinomian actions, we would not know that there has been a withdrawal of (sections of) the Torah, the Qur'ān, the sharia—we have to trust artists, thinkers, and messianic movements when they treat certain objects that seem to have been spared by the surpassing disaster as no longer there. If one day we come across an artist treating something we consider to be present as no longer there or trying to resurrect it, this may indicate that a surpassing disaster of which we are unaware is being prepared, which should induce us to look for it and try to abort it.

Audience
I have a question for Jalal Toufic. From what I understood of Jalal Toufic's theory, traditional Korean ceramics, for instance, remain a visible, material form. Despite the fact that the spirit and philosophy of the time have vanished in the contemporary, I understood that even though reenacting the spirit at the time is impossible, constant efforts could revive it. My question is, if the reenactment through several attempts was enabled through recognition by many people, what is the criterion of recognition? By what standard would the contemporary people approve that tradition is restored and revived?

JT
I should first mention that I really like the sound of Korean.
Oftentimes it is against their "will" or unconsciously that artists treat an ostensibly present object as no longer there past a surpassing disaster; indeed, when one points out to them that they have treated it in this way, they are often surprised. Once they resurrect the withdrawn object, it can then appear in their work. Walid Raad feels that a large number of the photographs he took in Beirut in the aftermath of the protracted Lebanese civil war are not ready yet to be shown; were he one day to show them, this may indicate that he or another artist or a thinker had ostensibly resurrected their referent—with the caveat that one can never be sure that what one brought back was what withdrew.
Back to your question: let's say we used to have a "traditional" form and with time it lost much of its relevance for most if not all people, who grew to feel that other artistic forms were more relevant to the time in which they were living. This most often has to do not with a surpassing disaster, but with a change of temporality, if not of epoch. When a culture undergoes a surpassing disaster, while some of its members, imputing to tradition much of the blame for the disaster, wonder whether its tradition should be jettisoned, the latter has already withdrawn. If its tradition included gods or an imam, then they withdraw: according to Twelver Shi'ites in Iraq, Iran, Lebanon, etc., the imam has been in occultation for over a thousand years now, in other words, mine, he has withdrawn as a result of a surpassing disaster.

DT
Can I ask you a quick question, Jalal. I will ask as an art historian—at least as an amateur art historian—and address you as a philosopher. Cultural histories have a kind of narrative like this; from time to time it even reaches messianic heights—they call it the avant-garde. I am wondering: if there is any analogue at all for you, would an implication of your theory be simply that there is an avant-garde but that art history for example, as a discipline, has simply been looking in the wrong place? Could this be useful to a discipline like that?

JT
I don't usually use the term "avant-garde." It is not the case that most people are of their time while a few are avant-garde, ahead of their time; rather, a small minority of people, for example, those at the cutting edge of their scientific fields, are of their time (while, given the finiteness of the speed of light [and of the speed of sound], still not being each other's contemporaries) while the majority of people are behind their time—but can be forced by certain unsettling situations (some wars, etc.) to be of their time. Moreover, insofar as they are creative, artists, thinkers, and filmmakers are not wedged where, or rather when, they are in time and therefore can collaborate in an untimely manner with previous and future artists, writers, and thinkers. As a thinker and artist, I have collaborated and continue to collaborate in an untimely manner with future and past artists, thinkers, and

filmmakers. I say this, as I do things in general, quite literally; a good number of Francis Bacon's paintings would physically not be what they are were it not for the concept of radical closure I constructed and elaborated in my book *Over-Sensitivity*. Unawares, Francis Bacon collaborated with me in an untimely manner; this untimely collaboration influenced my concept of radical closure and a good number of his paintings.

CP
We say the inheritance of tradition, but the emphasis should be on disconnection rather than inheritance.

HK
There is an implied vertical structure of time in inheritance, but when we planned this project, *Tradition (Un)Realized*, we did not call for inheriting history in a vertical fashion or a revival of tradition. The untimeliness Jalal Toufic mentioned is important, such as with the Chosun era and the collaboration of different time periods with each other. It does not adhere to a vertical time frame, linear spatial composition or historical composition. I see it as focused on the more formalistic aspects. Whether it is formality or language, the formality I'm talking about is not materialized formality but that which communicates in an immaterialist dimension as figurative language. In the performance series planned with Jang Young Gyu, Park Minhee's song is about poetic language rather than styles of traditional ballads in the Chosun era. The time within the spatial recreation of poetic language is not current time. It is only happening at the current moment, which could also be the future and not limited to the time of happening—it is merely the time the language is dedicated to, which can be even more surpassing. Hence, it is more complex as a philosophical concept. The untimely collaboration that Jalal Toufic talked about takes on a crucial part.

As the time is over now, I would need to wrap the session up by saying thanks. Many thanks all for participating and keeping seats until the end of the today's session and again thank you, the speakers who graced the symposium very much.

-

The text has been transcribed from the panel discussion and the Q&A session on the 2nd day (27 Sep, 2014) of the symposium.

발제자 및 기획자 약력
Speakers' and Curators' Biographies

윤영도
윤영도는 연세대학교 중어중문학과 대학원에서 〈中國 近代 初期 西學 飜譯 硏究〉로 박사학위를 받았으며, 이후 중국을 포함한 동아시아 지역의 근현대 사상•문학 및 문화에 대한 다양한 연구를 진행해왔다. 최근 연구 성과물로는 공저 《아시아의 접촉지대: 교차하는 경계와 장소들》(2013)와 공역 《홍콩영화 100년사》(2013)를 비롯하여, 〈《형제》의 리얼리즘과 그 서사적 총체성에 관하여〉(2010), 〈전후 홍콩영화와 동아시아 문화냉전의 절합〉(2013), 〈1950년대 황비홍 현상의 문화사회학적 맥락 연구〉(2013) 외 다수의 논문이 있으며, 현재 성공회대학교 동아시아연구소의 HK교수로 재직 중이다.

전지영
서울대학교 중어중문학과를 졸업하고, 한국학중앙연구원에서 문학박사 학위를 받았다. 2000년 동아일보 신춘문예를 통해 음악평론가로 등단했고, 한국문화예술위원회 책임심위위원, 경기문화재단 자문위원 등을 역임했다. 《갇힌 존재의 예술, 열린 예술》 등 9권의 단독저서와 《음악, 삶의 역사와 만나다》 등 8권의 공저가 있다. 현재 경기도 문화재 전문위원이며, 서울대학교, 이화여자대학교, 한국예술종합학교, 한양대학교 등에 출강하고 있다.

정은영
작가 정은영은 이름 모를 개개인들의 들끓는 열망이 어떻게 세계의 사건들과 만나게 되는지, 그리고 그것이 어떻게 저항되거나 역사가 되고 정치가 되는지에 관심을 가지고 작업해오고 있다. 여성주의적 미술언어 확장을 도모하는 것이 미술실천의 오랜 목표인 작가는 2008년부터 여성국극 배우 공동체를 추적하는 <여성국극 프로젝트>를 진행해 왔고, 이 프로젝트로 2013년 에르메스재단 미술상을 수상했다. 전시, 영화제, 공연페스티벌을 오가며 전방위적으로 작업하고 있다.

모은영
모은영은 중앙대학교 첨단영상대학원 영상예술학과 박사를 수료했다. <청춘의 십자로> 변사상영, <이국정원> 라이브 더빙 상영 등을 기획했으며 현재는 한국영상자료원 KOFA 시네마테크의 프로그래머이다.

메이 아다돌 인가완지
메이 아다돌 인가완지는 연구가이자 영국의 웨스트민스터 대학 University Westminster의 다큐멘터리와 실험영화 국제 센터 the International Centre for Documentary and Experimental Film에서 책임연구원을 맡고 있다. 메이는 영화와 동남아시아의 역사, 독립적이고 실험적인 영상 moving image 미학, 그리고 영상 전시의 급진적인 관행들에 대해서 글을 쓰고 가르치고 있다. 2012년에 <제 6회 방콕 실험영화 페스티벌: 아카이브를 습격하며 the 6th Bangkok Experimental Film Festival: Raiding the Archives>를 기획한 바 있다.

자랄 투픽
자랄 투픽은 사상가이자, 죽음이 예정된 현세의 인간이다. 베이루트 혹은 바그다드에서 1962년에 태어났고 1989년 미국 일리노이 주 에번스턴에서 죽기 전 이미 죽었다. 2014년 4월 스턴버그 프레스 Sternberg Press를 통해 저서 《도래하는 Forthcoming》의 제 2판을 발간한 바 있다. 도래하는 책들 Forthcoming Books 출판사를 통해 다수 발간한 바 있는 자랄 투픽의 책들은 웹사이트 www.jalaltoufic.com에서 PDF 파일로 내려받을 수 있다. 최근에는 제11회 샤르자 비엔날레, 제9회 상하이 비엔날레, 도큐멘타 13을 비롯해 샌프란시스코 현대미술관에서 열린 〈비구선 Lines of Flight〉, 퐁피두 센터에서 열린 〈하나의 역사: 1980년대에서 오늘날까지의 미술, 건축, 디자인 A History: Art, Architecture, and Design, from the 1980s Until Today〉 전에 참여한 바 있다. 2011년에는 독일 학술교류처 DAAD에서 진행한 베를린 예술가 프로그램 Artists-in-Berlin Program에 참여했고, 2013-2014년에는 안톤 비도클 Anton Vidokle과 함께 레바논 베이루트의 아쉬칼 알완 Ashkal Alwan에서 홈 워크스페이스 프로그램 Home Workspace Program을 이끌고 있다.

샤비르 후세인 무스타파
샤비르 후세인 무스타파는 싱가포르 국립미술관 National Gallery Singapore의 큐레이터로 싱가포르와 동남아시아의 예술을 연구한다. 이전에 그는 싱가포르 국립대학 미술관 National University of Singapore Museum에서 큐레이터를 역임했다. 그의 큐레토리얼 방식은 생각과 글쓰기를 다른 방식으로 수행하는 데에 대한 계책으로서 아카이브 기록들을 배치하는 데에 중점을 두고 있다. 이로써 그는 관점과 해석에 대한 복잡다단한 씨름에 아카이브를 펼쳐놓고자 한다. 그는 오는 2015년 베니스비엔날레 Venice Biennial의 싱가포르 파빌리온의 큐레이터로, 찰스 림 Charles Lim과 함께 <SEA STATE>라는 프로젝트를 진행할 예정이다.

박찬경
박찬경(1965)은 미디어 아티스트이자 영화감독이다. 냉전, 한국의 전통 종교문화, 역사의 재구성 등을 주제로 다뤄왔으며 주요영상 작업으로는 <신도안>(2008), <다시 태어나고 싶어요, 안양에>(2010), <파란만장>(2010, 박찬욱 공동감독), <만신>(2013)등이 있다. 서울 아뜰리에 에르메스, 미국 로스앤젤레스 레드캣 REDCAT, 독일 슈투트가르트 슐로스 솔리튜드아카데미 Akademie Schloss Solitude등 세계 전역에서 다수의 전시에 참여한 바 있다. 최근 제2회 무주산골영화제에서 대상(2014)을 수상하였고, 제61회 베를린국제영화제 단편영화부문 황금곰상(2011), 제12회 전주국제영화제 한국 장편경쟁부문대상(2011), 에르메스 코리아 미술상(2004) 등을 수상했다. 최근 서울 SeMA 비엔날레 <미디어시티서울> 2014의 예술 총감독을 역임한 바 있다.

데이비드 테
데이비드 테는 저자, 큐레이터이자 연구가로 싱가포르 국립대학에 기반을 두고 있으며 전문 분야는 동남아시아 현대 미술이다. 시드니 대학 University of Sydney에서 비판이론으로 박사학위를 받은 후에 방콕에서 독립 큐레이터이자 비평가로 활동(2005-09)했다. 그의 최근 프로젝트로는 <비현실적 아시아 Unreal Asia>(제 55회 오버하우젠 국제단편영화제, 2009), <Video Vortex #7>(욕야카르타, 2011), <살아있는 이미지: 아시아의 재현가능한 이미지를 이론화하다 The Animate Image: theorizing the reproducible image in Asia>(Singapore, 2012)가 있다. 그의 가장 최근 전시인 <TRANSMISSION>은 방콕의 짐 톰슨 아트센터 Jim Thompson Art Center에서 2014년 9월 한달 동안 개최된다. 그는 Third Text, Afterall, Theory Culture & Society와 LEAP, Aan, Art Asia Pacific, artforum.com 등에 글을 게재 한 바 있다. 데이비드 테는 또한 싱가포르의 길만 바락 현대미술단지 Gillman Barracks precint에 새로 등장한 갤러리이자 프로젝트 플랫폼인 퓨처퍼펙트 Future Perfect의 디렉터이다.

김현진
김현진은 현재 아르코미술관의 전시감독이며, 네덜란드의 반아베미술관의 게스트 큐레이터, 일민미술관의 학예실장 등으로 일했고, 2008년 제 7회 광주비엔날레<연례보고>의 공동 큐레이터를 역임했다. 주요 전시로는 <탁월한 협업자들>(일민미술관 2013), <시선의 반격>(L'appartement22, Rabat, 2010), <우발적 공동체>(계원 갤러리27, 의왕시, 2007), <십년만 부탁합니다-이주요 위탁 프로젝트>(계원 갤러리27, 의왕시, 2007), <사동 30-양혜규>(인천, 2007), <Plug-In#3-밝힐 수 없는 군중들>(반아베 미술관, Eindhoven, 2006)등이 있다. 또한 저서로는 《정서영-큰 것, 작은 것, 넓적한 것의 속도》 (현실문화, 서울, 2012), 《가오시창- The Other There》 (Timezone8, 베이징, 2009), 《돌로레스 지니와 후안 마이다간》 (SalaRekade, 빌바오, 2007) 등이 있으며, 2013년부터 홍콩 아시아 아트 아카이브와 베를린 세계문화의 집의 자문위원으로 활동 중이다.

장영규
장영규는 어어부 프로젝트의 멤버이자 장르에 구속 받지 않고 중독성 강한 리듬과 톤 컬러를 보여주는 작곡가이다. 그는 다양한 공연 예술 및 영화, 시각예술 퍼포먼스의 음악감독으로도 활발한 활동을 보여왔다. <반칙왕>(2000), <복수는 나의 것>(2002)을 시작으로 지난 십여 년 간 수많은 영화 음악에 참여해왔고, 2002년에는 달파란, 방준석, 이병훈 등과 함께 복숭아라는 영화음악 창작 공동체를 결성하여 활동하기도 했다. 또한 수많은 무대 공연, 연극 작품에 참여했는데 특히 안무가 안은미와 가깝게 작업하면서 안은미 대표작들의 무용 음악을 담당해왔다. 국악, 양악의 경계를 넘나들면서 최근에는 전통예술을 소재로 무대 작품을 만드는 비빙 BeBeing을 통해 한국 불교음악 및 궁중음악 등 국악의 영역을 탐색하는 작업을 시도하고 있다.

Yun Young Do
Yun Young Do received his PhD in Chinese Language and Literature from Yonsei University and has since carried out a variety of research on the modern ideas, literature and culture of China and other East Asian countries. His recent works include the co-authored *Contact Zones in Asia: Intersecting Borders and Places* (2013), the co-translated *The History of Hong Kong Film: 100 Years* (2013) as well as *On the Realism and Narrative Totality of "Brothers"* (2010), *the Articulation of Hong Kong Film and Asia's Cold War Culture* (2013), and *Research on the Sociocultural Context of the 1950s Wong Fei-hung Phenomenon* (2013). He is current HK Professor at the Institute for East Asian Studies of Sungkonghoe University.

Jeon Jiyoung
After graduating from the department of Chinese Languages and Literatures at Seoul National University, Jeon Jiyoung received her PhD in Literature from the Research Institute of the Academy of Korean Studies. He has written as a music critic for the Dong-A Ilbo through their annual spring literary contest, has served on the committee of the Arts Council of Korea, and was an advisor for the Gyeonggi Cultural Foundation. He is author of nine books, including *The Art of Concealed Beings, Open Art* and co-author of eight more, including *Music and the History of Life*. Currently a member of expert committee of the Gyeonggi-do Cultural Foundation, he lectures at Seoul National University, Ewha Womans University, Korea University of the Arts, and Hanyang University.

siren eun young jung
Artist siren eun young jung's interest lies in how the yearning desires of unknown individuals meet with the events of the world and how such contacts become resistance, history, or politics. Since 2008, she has been working on her *yeosung gukgeuk* project in which she follows a community of actresses of the genre. In 2013, she was awarded the Hermes Foundation Missulsang for the project. Her works pass through various directions, such as participating in art exhibitions, film festivals and performance festivals.

Mo Eun Young
Mo Eun Young received her PhD from the department of film of the Graduate School of Advanced Imaging Science. She is currently working as a programmer at the Korean Film Archive Cinematheque. She has organized the silent-film screening of *Crossroad of Youth* and live dubbing screening of *Love with an Alien*.

May Adadol Ingawanij
May Adadol Ingawanij is a Reader and Director of Research at the International Centre for Documentary and Experimental Film, University of Westminster, UK. She writes and teaches on cinema and history in Southeast Asia, independent and experimental moving image aesthetics, and radical practices of moving image exhibition. As a curator, in 2012 May directed the 6th Bangkok Experimental Film Festival: Raiding the Archives.

Jalal Toufic
Jalal Toufic is a thinker and mortal to death. He was born in 1962 in Beirut or Baghdad and died before dying in 1989 in Evanston, Illinois. The second edition of his book *Forthcoming* was published by e-flux journal-Sternberg Press in April 2014. His books, many of which were published by Forthcoming Books, are available for download as PDF files at his website: http://www.jalaltoufic.com. He was most recently a participant in the Sharjah Biennial 11, the 9th Shanghai Biennale, Documenta 13, "Six Lines of Flight"(San Francisco Museum of Modern Art), and "A History: Art, Architecture, and Design, from the 1980s Until Today" (Centre Pompidou). In 2011, he was a guest of the Artists-in-Berlin Program of the DAAD; and in 2013–2014, he and Anton Vidokle led Ashkal Alwan's third edition of Home Workspace Program, based in Beirut.

Shabbir Hussain Mustafa
Shabbir Hussain Mustafa is Curator at the National Gallery Singapore, where he researches art from Singapore and Southeast Asia. He was formerly Curator (South-Southeast Asia) at the National University of Singapore Museum [NUS Museum]. Mustafa's curatorial approach has centered heavily on deploying archival texts as ploys in engaging different modes of thinking and writing, all in an attempt at opening up the archive to multivariate struggles of perception and reading. He is also the Curator for the Singapore Pavilion at the 2015 Venice Biennial, where he will work with artist Charles Lim on realising a project titled *SEA STATE*.

Park Chan-kyong
Park Chan-kyong (b.1965) is a media artist, filmmaker, and curator based in Seoul, South Korea. He has been exploring a diverse range of themes from the Cold War to traditional Korean religious culture. His major films include *Sindoan* (2008), *Anyang, Paradise City* (2010), *Night Fishing* (2011), and *Manshin: Ten Thousand Spirits* (2013). His works have been exhibition in numerous museums and international venues including REDCAT, Los Angeles, Akademie Schloss Solitude, Leeum Samsung museum of Art, Seoul, Frankfurt Kunstverein, De Appel Arts Center, Amsterdam, the National Museum of Modern and Contemporary Art, Korea, and Gwangju Biennale. Park was recently awarded the Grand Prize at Muju Film Festival (2014). He was also awarded the Golden Bear at the short film section of the Berlin Film Festival (2011), the Grand Prize at the competition section of the Jeonju International Film Festival. Recently he has worked as the artist director of SeMA Biennale Mediacity Seoul 2014.

David Teh
David Teh is a writer, curator and researcher based at the National University of Singapore, specialising in Southeast Asian contemporary art. After receiving his PhD in critical theory from the University of Sydney, David worked as an independent curator and critic in Bangkok (2005-09). His recent projects have included 'Unreal Asia' (55. Internationale Kurz filmtage Oberhausen, 2009), 'Video Vortex #7' (Yogyakarta, 2011) and 'The Animate Image: theorizing the reproducible image in Asia' (Singapore, 2012). His latest exhibition, 'TRANSMISSION', is on show at the Jim Thompson Art Center, Bangkok through September 2014. David's writings have appeared in the journals Third Text, Afterall, Theory Culture & Society and Aan, as well as LEAP Magazine, Art Asia Pacific and artforum.com. David is also a director of Future Perfect, a new gallery and project platform in Singapore's Gillman Barracks precinct.

Hyunjin Kim
Hyunjin Kim is currently Artistic Director of Arko Art Center, and was co-curator of 7th Gwangju Biennale(2008). She was chief curator of Ilmin Museum of Art(2013), research curator of Van abbemuseum, Eindhoven(2005), where she curated 'Brilliant Collaborator,' Ilmin Museum of Art(2013); 'Plug-In#3-Undeclared Crowd,' Van abbemuseum, Eindhoven(2006). She also curated exhibitions as an independent curator such as 'Perspective Strikes Back,' L'appartement22, Rabat(2010); 'Movement, Contingency and Community,' Gallery27, Uiwang(2007); 'Ten Years, Please' - Jewyo Rhii, Gallery27, Uiwang(2007); 'Sadong 30' - Haegue Yang, Incheon(2006). Her publications include *The Speed of the Large, the Small, and the Wide- Seoyoung Chung*, Hyunsil Books, Seoul(2012); *The Other There-Gao Shiqiang*, Timezone8, Beijing(2009); *Jewyo Rhii*, Samuso, Seoul(2008); *Haegue Yang, Sadong 30*, Wien Verlag, Berlin(2007) and *Dolores Zinny and Juan Maidagan*, Sala Rekalde(Bilbao, 2007). Kim is also an advisory member of Haus der Kunst der Welt, Berlin and Asia Art Archive, Hong Kong.

Jang Young Gyu
Jang Young Gyu, a member of the band UhUhBoo Project, does not confine himself to one genre but has been active as a musical director for a diverse range of performing arts, films, and visual arts performances. His compositions emphasize addictive rhythms and colorful tones. Beginning with the films *The Foul King* (2000) and *Sympathy for Mr. Vengeance* (2002), he has contributed music for several movies over the past decade and in 2002 together with Dal Paran, Bang Jun Seok, and Lee Byeong Hun founded Boksungah, a film music creators' collective. He has also participated in several stage performances and works of theater, working especially closely with the choreographer Ahn Eun Me to write the scores for her major works. Stepping beyond the boundaries of Korean and Western music, he has recently been exploring the subjects of Buddhist, courtly, and other styles Korean music through the stage piece Be-Being.

아르코 연구 비평 총서
Tradition (Un)Realized
국제 심포지엄
2014. 9. 26 – 9. 27

기획 김현진, 데이비드 테, 장영규

발제 윤영도, 전지영, 정은영, 모은영, 메이 아다돌 인가완지, 자랄 투픽, 샤비르 무스타파, 박찬경, 데이비드 테
모더레이터 김현진
편집 김현진, 전효경
편집보조 유지원
녹취 김우림, 유지원, 로버트 라일
번역 박재용, 전효경, 조소진
감수 로버트 라일
책 디자인 모임 별
인쇄 3P

-

한국문화예술위원회

위원장 권영빈
발행처 한국문화예술위원회 아르코미술관

-

아르코미술관

전시감독 김현진
큐레이터 전효경
코디네이터 유지원

서울 종로구 동숭길 3 아르코미술관
110-809
전화 02 760 4850
팩스 02 760 4780
www.arkoartcenter.or.kr

-

발행일 2015. 3. 6
ISBN 978-89-6583-049-8

이 책은 한국문화예술위원회 아르코미술관에서 제작하였으며,
책과 이미지의 저작권은 아르코미술관과 작가에게, 그리고 출판권은 아르코미술관에 있습니다.
이 책은 저작권법에 의해 보호받는 저작물이므로 무단 전제 및 복제를 금합니다.

ⓒ 한국문화예술위원회 아르코미술관

Arko Critical Studies Series
Tradition (Un)Realized
International Symposium
September 26 - 27, 2014

Curated by Hyunjin Kim, David Teh, Jang Young Gyu

Speakers Yun Young Do, Jeon Jiyoung, siren eun young jung, Mo Eun Young, May Adadol Ingawanij, Jalal Toufic, Shabbir Hussain Mustafa, Park Chan-kyong and David Teh
Moderator Hyunjin Kim
Editors Hyunjin Kim, Hyo Gyoung Jeon
Editorial Assistant Yu Jiwon
Transcribing Woorim Kim, Yu Jiwon, Robert Liles
Translation Sojin Cho, Hyo Gyoung Jeon, Jaeyong Park
Proofreading Robert Liles
Book Design Byul.org
Printing 3P

-

Arts Council Korea

Chairman Kwon Youngbin
Publisher Arko Art Center, Arts Council Korea

-

Arko Art Center

Artistic Director Hyunjin Kim
Curator Hyo Gyoung Jeon
Coordinator Yu Jiwon

Arko Art Center, Arts Council Korea
3 Dongsung-gil, Jongno-gu, Seoul, 110-809, Republic of Korea
Tel 82 2 760 4850
Fax 82 2 760 4780
www.arkoartcenter.or.kr

-

Publishing Date Mar 6 2015
ISBN 978-89-6583-049-8

The copyrights of the book and images are retained by the artist and Arko Art Center, and the publication right by Arko Art Center.
All rights reserved. No reproduction, copy or transmission of the publication may be allowed without permission of the publisher.

ⓒ Arko Art Center, Arts Council Korea