

수상자

남웅

남용

홍익대학교 예술학과를 졸업하고, 같은 학교 대학원 미학과에서 주디스 버틀러의 수행성 이론을 중심으로 젠더와 섹슈얼리티 재현을 비판적으로 고찰하는 연구로 석사학위를 받았다.

2011년 제 4회 플랫폼 문화비평상 미술비평 부문에 <동성애자 에이즈 재현에 관련된 논의-에이즈위기부터 오늘의 한국사회까지>로 당선되었다. 공저로는 『감염병과 인문학』, 『메타유니버스-2000년대 한국미술의 세대, 지역, 공간, 매체』, 『한국의 논점 2017』이 있다. 현재 행동하는 성소수자인권연대에서 공동운영위원장으로 활동 중이다.

인권운동을 하면서 비평을 겸한다. 하지만 현안에 대응해야 하는 간명하고 긴박한 언어와 거리두기를 요하는 비평의 언어는 너무도 다르다. 둘 사이에 혼란을 겪으며 나름의 리듬을 찾고 있다, 미완인 서술은 나의 호흡이 일말의 특이점을 갖고 서로를 보완하리라는 기대를 잠시나마 품는다. 상이하지만 아주 구분되지만도 않는 두 쉰을 오가며 유동적 주체가 무엇인가를 작게나마 체감한다. 같은 시대 서로 다른 세계를 살아가는 사람들이 어떤 경험을 하는지, 그 속에 어떻게 제 감각과 언어를 만들고 유통하는지, 세계의 외부로 기입된 이들의 삶은 어떤 것이며, 동시에 외부로 기입하는 세계는 어떻게 작동하는가를 살피고 그에 개입하는 활동들을 해나가려 한다.

여기가 로도스다, 여기서 뛰어라! — 상호참조적 자조 너머<서울바벨> (2016.1.19~4.5) 리뷰

1

일찍이 많은 평자들에게 <서울바벨> 전시는 시작부터 2015년 활발했던 신생공간의 담론을 매듭지을 것이라 예기된 바 있다. 하지만 전시는 대상을 호명하고, 호명된 대상을 범주화하여 묶는 작업부터 쉽지 않아 보였다. 기획자는 예술플랫폼이라고 조심스럽게 명명하며 아티스트런 스페이스와 전시플랫폼, 콜렉티브 등 다양한 공간과 집단을 묶는다. 하지만 공론장은 이미 예하의 플랫폼을 '청년 예술가', '신생공간' 담론으로 집약시켰다. 특정 현상을 개념으로 추상화하고, 이를 현실에 밀착시키는 과정 속에 자생공간, 새로운 예술공간 등의 호칭들이 경합하는 과정이 있었고, 플랫폼의 상이한 결성시기와 역사들을 소거한 채 '신생공간'이 채택되다시피 했다. 기표와 지시대상이 아귀를 맞추지 못하는 상황은, 그만큼 상이한 공간들을 하나의 이름으로 묶어냈던 과정이 타동적이고 성급했음을 시사한다. 신생공간은 '가짜 주어'였다는 처절한 지적마저 나오는 상황에 1<서울바벨>이 하나의 구두점이 되리라는 예견은 직관에 기댄 기대와 바람의 다른 표현일지 모른다.

신생공간은 키워드만으로도 부스터가 되어 현상을 과열시켰다. 가히 2015년 전후의 상황은 진행속도와 열기가

1 윤율리, 「100개의 문장들」, 『서울바벨』 도록, 2016, p.230.



©서울시립미술관, 조재무

반성과 성찰을 압도했다. 2014년 벽두부터 아티스트 피와 전시환경의 문제점을 겨냥한 홍태림 작가의 성토²는 미술계 관습 너머 세대론으로 비화되었고, 청년작가로 묶인 이들의 비토는 그해 말 '국립현대미술관 청년관을 위한 예술행동'의 프로파간다로 이어졌다. 유능사가 기성작가와 청년작가를 묶어내며 기획한 <청춘과 잉여>는 청년작가 담론을 전유하고 이른바 미술계 '세대론'을 시각적으로 설계해 내보이더니, 청년 예술가들의 자구적인 공간으로 인지되던 플랫폼들은 2015년에 이르러 신생공간으로 칭해진다.

입에 착 감겼던 만큼 신생공간은 플랫폼들 간 차이를 극단적으로 압축한다. 신생공간의 우산 아래 작가와 독립디자이너 간 차이, 공간의 운영방식과 성격 차이는 그리 중요하게 가늠거리로 거론되지 않았다. 현실이 가상이 되고 기표가 시공의 살을 만들어내는 과정 속에 구축된 타임라인 위에는 몇몇 특이점들이 있다. 일테면 여름동안 일민미술관에서 열린 <뉴 스킨: 본 뜨고 연결하기>(2015.6.26~8.9)이나 세종문화회관에서 열린 <굿-즈>(10.14-18), 제7회 언리미티드 에디션 서울아트북페어(11.7~8)와 행사 직전 출간된 『메타유니버스: 2000년대 한국미술의 세대, 지역, 공간, 매체』는 기이한 열기가 가시화된 사건이다. 이들은 소위 청년작가들과 신생공간으로 표상되는 플랫폼들의 작업환경과 방식, 생태계를 확인할 수 있는 일종의 매듭이었다. 실재를 앞서 실재의 효과를 선취하는 개념은 낯선 열기의 구심점이 되면서 2015년을 하나의 특이점으로 명명하는데, 2016년 <서울 바벨>(2016. 1. 19~4.5)은 그 기류 위에

2 홍태림, 「제 4회 공장미술제의 심각한 문제점에 대하여」, 크리틱-칼, 2014.1.14일 게재. http://mylab.nayana.kr/s1/index.php?mid=mainissue&document_srl=4063&sort_index=readed_count&order_type=desc

진행된 전시인 셈이다.

2

히브리어가 뜻하는 바처럼, 전시 제목은 수위를 높여간 운동의 파고가 결국 공동의 선언과 비전으로 나오지 못한 혼돈의 순간을 암시하는 듯하다. 긴박한 상황들이 잠잠해진 시점에 그 이름도 약발이 다했다는 것일까. 의미가 갈무리되지 않은 당대 현상을 미술관에서 다룬다는 것은 여러 과제를 안는다. 동시대의 일시적 현상으로 자리매김하는 과정 위에 해당 주체가 화이트큐브에 들어가려면 미술관은 어떤 관점을 갖고 의미부여할 것인가, 거꾸로 비고정적인 예술가 집단들은 기성 미술계의 초대를 어떻게 받아들이고 자신의 몸을 드러낼 것인가.³

〈서울바벨〉은 큐레이션의 다발들을 큐레이팅하는 방식으로 기획되었다. 개별 작품과 작가보다는 플랫폼마다 제 공간을 구성하는 요소들을 (재)편집하고 기획하는 식이다. 불명료하게나마 파티션이 구획된 전시장에서 각개 공간들의 미시적 큐레이션이 어떻게 배치되는지 읽어내는 것은 관객의 몫이다. 플랫폼들은 저마다의 공간에 연결된 작가군을 포진시키거나, 공간 운영방식을 전시장에 접목시켜 자신을 드러낸다. 성소수자 하위문화의 작업들을 조명하는 ‘청량엑스포’가 벽에 가려진 채 출구에 면해있고, 대림상가에 위치한 ‘800/40’, ‘300/20’, ‘200/20’이 철제 선반으로 전시공간을 구획하는가 하면, ‘아카이브 봄’과 ‘합정지구’는 가설 벽을 세우고 ‘지금여기’는 군도처럼 합판을 놓았다. ‘정신과시간의 방’은

3 전시에 거는 위의 기대와 과제는 대동소이하다. 전시에 참여한 아카이브 봄 디렉터 윤율리의 경우 ‘제도미술관은 수명을 다한 ‘신생공간’ 프레임으로부터 과연 무엇을 빼고 더할 것인가? 화이트큐브는 이들에게 무엇을 요구할 것인가?’를 묻는다. (윤율리, 「겨울이 오고 있다」, 『기대감소의 시대와 근시 예술』, Yellow Hunting Dog, 2016, p.45. 각주 42)

유일하게 닫힌 화이트큐브 공간을 연출하여 예의 ‘정신과 시간의 방 운영에 관한 시행규칙’에 따라 전시를 진행한다. ‘기고자’는 현실의 영세한 공간의 제약을 일시적으로나마 해소하려는 듯 작품 스케일을 한껏 키웠다. 제 성격에 맞춰 주어진 공간을 연출할 수 있었던 데에는 전체 기획과 어느 정도 합이 맞았던 것으로 보이는데, 플랫폼의 공간들마다 긴장과 조화의 리듬을 유지하며 저마다 변별된 풍경을 읽어내는 것은 관람의 묘미를 높인다.

하지만 가설된 상태를 그대로 노출한 플랫폼들이 집적된 풍경은 관제 미술관에서 두 번은 열지 않을 것 같은 전시의 속성을 암시한다. 미술관에 들어와 있지만, 이미 철수할 것을 예고하듯 임시성을 의식적으로 연출한 가벽과 전시프레임들은 난민들의 임시 캠프 내지 진열대가 나열된 박람회장을 연상시킨다.

임시거주지에 가까운 모습으로 연출된 전시장은 이들이 서로를 어떻게 바라보고 있는가를 가능케 한다. 가설 프레임에 공간들을 배치하는 전시방식은 임시방편, 비지속성, 비장소성, 느슨한 네트워크 등 기존 신생공간을 두고 설명되어온 맥락을 시공간에 연장한 것으로 보인다. 이는 플랫폼 주체들이 실제로도 임차인의 처지임을 복기하는 바, 외려 플랫폼들이 접하는 관계적 의미는 SNS 인터페이스로 연결되어 있는 가상의 지리학적 공간에 근접해 있다. 이를 반영하듯 전시장은 SNS연속체가 그리는 가상의 지도를 미술관에 압축시킨 형국인데, 전시된 공간들은 표상적인 배경으로나마 존재했던 실제의 장소특정성이 지워진 모습이다. 일말의 아우라마저 벗겨진 풍경은 건조한 데이터 베이스가 집적된 하드웨어마냥 1층 전시장에 던져졌다.

3

전시를 기획한 신은진 큐레이터에게 〈서울바벨〉은 전년도

그가 기획한 <서브컬처>와 <피스마이너스원>, 본 전시 이후 북서울미술관에서 진행한 <행복의 나라>, <무엇과도 바꿀 수 없는>으로 이어간 '빅 픽처'의 허리춤에 위치하는 것처럼 보인다. '사회 속 미술(환경)'과 '세대론', '동시대 예술 / 문화' 등의 키워드로 연장 심화시키는 그간의 큐레이션을 참고할 때, <서울바벨>은 동시대 표층의 미술현상을 어떻게 수면 위에 올리고, 이를 대중관객에게 어떤 언어로 전달할 것인가를 기대할 수 있었다.

하지만 전시는 관료적 미술관이 변경에 접해 있는 이들을 '청년'으로 호명하고 여과하는 수사에 침식되는 모습이었다. 집적된 풍경에 언론과 서울시립미술관은 전시의 화두를 청년에 두며 홍보에 열을 올렸다. 기실 현상들로부터 표본을 추출하고 일반화하는 것이 무리는 아니지만 그 과정에 대상의 전형화는 피할 수 없다.⁴

신생공간 프레임에 플랫폼들이 전형화된다면, 그 관점은 어떻게 전시 위에 배치되는가를 물어볼 수 있다. 전시는 신생공간 현상에 비판적으로 의미부여하기보다 의미부여가 필요한 현상을 대중에게 소개하는데 할애한다. 중층적 평가보다 현상의 주체 면면을 드러내는 데 치중한 결과 플랫폼들은 납작하게 한 공간에 압착된다. 이는 기획의 관점을 묻게 한다. - 신생예술플랫폼을 청년작가들의 임시가설공간으로 비춰낸 거울은, 외려 대상을

4 일례로 서울바벨이 열린 같은 해 끝 무렵 서울시립미술관은 90년대 한국미술 전시를 열었다. 한해의 시작과 끝에 걸쳐 있는 두 전시가 다루는 대상은 20년 남짓의 시차를 가지고 있다. 하지만 '키치', '언더그라운드', '테크놀로지', '대중문화', '세계화' 등 특정 키워드로 설명하는 90년대의 한국미술 역시 온전히 90년대를 드러낼 수 없다는 점에 서울바벨과 대동소이하다. 역사는 스테레오타입과 환상, 미화된 기억으로부터 자유롭지 않다. 호시절이 과거가 되어버린 현재 시간성을 잃은 지금이 포착한 90년대는 장밋빛으로 기록되고 있는 것일까. 오래된 젊은이라는 박제된 표본은 오늘의 열정적인 청년도전자(로 쓰고 낙오자로 읽는다)모델에 공명한다. 청년과 젊음의 판타지가 포장하는 현실의 속살은 무엇인가.

보는 기획의 관점을 투영한 것은 아닌가. 비평적 거리 없이 기획과 참여플랫폼 모두 닫힌 순환을 하고 있는 것은 아닌가 말이다. 전시를 준비하는 과정에 플랫폼을 섭외하는 과정상 잡음이 났다는 이야기도 전한다.⁵ 이는 행정적 시시비비를 가리기 앞서 예술플랫폼에 대한 담론이 정비될 수 있는 시간적 간극 없이 성급히 진행했던 결과는 아니었는지 평가의 여지를 남긴다.

전시에 참여한 플랫폼의 입장에서도 평가를 피할 수 없다. 전시개막 한 달 반을 앞두고 들어온 섭외제안에 이들은 적극적으로 참여했다고 말한다. 이는 7년 전 열렸던 테이트 모던 개관 10주년 전시 <팔지 않는 정신-독립공간 예술축제 No Soul for Sale-A Festival of Independents>를 떠오르게 한다. 당시의 내용인 즉, 미술관 측이 참여자에게 어떤 금전적 지원도 하지 않았음에도 이들은 미술관이 가지고 있는 가치의 위신과 권력을 빌려 인정받고자 참여하게 되었다는 것이다.⁶ 금전적 지원 여부를 떠나 전시조건이 해당 작가와 플랫폼들에게 불리하게 작용할지라도 미술관 전시는 문자 그대로 경력을 남기고 가치상승을 기대할 수 있다. 이는 곧 기울어진 운동장이 관성이 되었음을 방증하는 것일 터. 배타적 미술계의 메인스트림에 자조적인 예술가들은 네트워킹을 이루며 자력갱생하지만, 메인스트림에 호출되는 순간 하위주체의 위상에 묶이기 쉽다. 문제는 이들 스스로 제 위상을 인지하고 있음에도, 어떤 관점으로 상황을 관망하고 있는지, 비판적 협력이든 경합이든 어떻게 관계를 맺고 개입할 것인지 접근의 태도가 보이지 않는다는

5 홍경한, [문화내시경] 뒷맛 씹쓸한 '서울바벨', 주간경향, 2016.3.29 게재. http://m.weekly.khan.co.kr/view.html?med_id=weekly&artid=201603291109191&code=116

6 스티니 헤베르트 외, 박가희, 전효경, 조은비 옮김, 『스스로 조직하기』, 미디어버스, 2016, p.12.

점이다. 오히려 이들은 임시가설무대처럼 연출된 전시장에 제 임시성을 드러내는 방식으로 공간을 전시함으로써 미술관의 프레임에 충실하게 조립된다.

이는 두 갈래의 물음을 이끌어낸다. 이들은 자신에게 부여된 신생공간의 프레임과 해당하는 현상들을 어떻게 성찰하며 한계를 직시하고 있는가. 전시 도록에는 신생공간을 둘러싼 낯설고 기이한 열기의 경험들을 반복적으로 회고한다. 해석과 의미를 매듭짓기보다 해석과 의미부여를 위한 타임라인과 물음표들로 가득한 것은, 속도를 조절하는 능력보다도 속도가 붙어버린 현상으로부터 리듬을 놓치지 않으려 애써 침착함을 찾으려는 자구책으로 보인다.⁷

그렇다면 예술플랫폼은 상이한 전시환경으로서 미술관에 제 언어를 어떤 전략적 태도로 접근할 것인가. 미술계 진입과 유통이 제한적인 작가들이 자조에 가까운 네트워크를 두고 혹자는 '자폐적 공동체'에 안주하여 영세한 소비시장의 양적 규모에 자축하는 공동체로 부르기도 했다. '큰 성공을 기대할 수 없는 시대에 작은 수밖에 기뻐하고 즐길 줄 아는 신생공간 주체들의 자기 충족적 하비투스⁸'는 그럼에도 양적 팽창을 거듭했고, 미술계에 호출된다. GPS를 통해 맵핑되었던 지리적 공간들이 공적 장소성의 화이트큐브에 소환된다. 장소 특정적 성격이 소거된 공간은 균일한 가설무대의 작은 스펙터클을 만든다.

7 도록에 글을 실은 이들 중 최정윤과 윤율리는 저마다 다른 방식의 타임라인을 그린다. 전자의 글이 현재를 즐겨야 한다는 자조적 응원으로 끝맺는다면, 후자는 스스로 책임져야 하는 상황 속에 살아남기 위해 공동체의 상상력의 필요를 역설한다. 공통점은 예술가들의 삶을 누구도 책임지고 보장하지 않는다는 한국 사회에 대한 진단이다. 최정윤, 「사건일지 2013~2015: 미술계 청년들의 향방?」, pp.201~227; 윤율리, 앞의 글, pp.228~239.

8 신혜영, 위의 논문, p.215.

하지만 자조적 울타리에 머무는 가열한 노력⁹은 외부의 기울어진 운동장 위에 취사선택 당할 우려가 농후하다. 집단적 비판의식을 형성하고, 느슨한 네트워크로부터 공동의 목소리를 내는 과정은 많은 실험과 실패를 예고하는 바, 구성원으로서 시장의 언어가 갖는 한계를 공론화하고 넘어서기 위해서는 동시대성에 대한 태도를 설정하고 미술환경을 구성하는 장치들에 어떤 관점을 가질 것인가부터 전략이 될 수 있다. 말하자면 탈역사적 시간성으로부터 미래를 방기하는 태도나 부단한 독자생존의 기예 너머 체제 위에 생존함을 의식하며 이를 수정해나갈 수 있는 전략들 말이다.

4

전시 이후 미술계에는 80~90년대 작가들이 메인스트림 갤러리와 전시에 초대되거나 진입하는 모습을 보인다. 누군가는 일련의 전시들에 대해 플랫폼과 이에 면한 작가들의 화이트큐브 진입을 위한 베타 테스트¹⁰로 평가하기도 한다. 〈서울바벨〉이 전시대상을 소개하는데 집중하여 이들을 전시장에 고스란히 방목했다면, 에르메스 갤러리 10주년 전 〈오 친구들이여, 친구는 없구나〉(2017.5.20~7.23)와 국제갤러리 〈Snowflake〉(2017.5.25~7.20)는 특정 표제 아래 작가들을 모아 작업과 전시주제를 밀도 있게 연결시킴으로써 기획을 강화하는 모습을 보인다. 동시대성이 갤러리의 지층을 (재)독해하고, 거꾸로 기성전시공간이 현재적

9 일련의 역동적인 현장 속에 반성 없는 처세는 오늘의 다른 풍경들에도 공명한다. 트위터의 발 빠른 말들이 증식하고 사건을 소비하고 생성하지만 자족적인 속도전 속에 성찰이 불가능한 상황들이 계속되는 상황. 한편으로 디지털 매체 기반 작업들이 기존 예술매체들을 포섭하며 풍경들을 레이어로 형질전환하고 집적하는 가운데 결국 실체에 대한 갈증을 견디지 못하고 영세한 물신을 남기는 작업들.

10 이기원, 「이미지 조각 모음」, 물질과 비물질, 2016, p.170.

시간을 읽어냄으로써 새로운 감각의 양식들에 이름 붙이고 내용을 담아내는 시도들은 양자의 상이한 질서들이 교섭하며 숨을 틀 수 있는 장소를 산발적으로 확보해나간다.

하지만 일련의 변화들이 신생공간 논의가 이미 지난 소재로 판결 받는 상황을 확정하지는 않는다. 신생공간으로 불리며 판단유예의 한시적 점유지가 되었던 스튜디오와 전시장, 커뮤니티 공간들은 기표의 역할이 다했다는 회의론 속에서 변해버린 위상과 시간성을 마주한다. 일시적이지만 동시에 지속적으로 종결의 시점을 연기하는 플랫폼들은 제 성격과 방향을 노정함에 있어 변별된 장기적 비전을 강구하게 된다. 미술계로부터 주변화된 위상은 이제 주변적인 구성원으로서 미술계에 어떤 태도를 견지할 것인가에 대한 태세전환을 요청받는다. 이들에게 요구되는 것은 관계 뿐 아니라 현실감각 있는 전략적 태도일 터. 기성 전시기관과의 경합과 협상, 협력과 분할의 테이블들은 얼마든지 다른 모습으로 일어날 수 있다. 자족적인 플랫폼들이 제 자리의 위상을 의식적으로 구사하며, 현재를 돌파할 전략을 모색해나가는 모습은 어떤 풍경을 그려낼 것인지, 새로운 미술플랫폼에 '새로움'을 견어내고 관계를 재설정하는 과정이 어떻게 구축될 것인가는 정동이 빠져나간 오늘의 미술 구성원들의 손아귀에 남아있다.

그런 점에서 〈서울바벨〉 전시장 초입에 마련되었던 무대는 공론들이 지속되어야 한다는 메시지를 남긴다. 단발적인 라운드테이블과 강연들이 지속된 공간은 주인 없는 공동체, 무위와 빈자리의 공동체로서 불화하고 논쟁하며 담론을 만들어낼 수 있다는 가능성의 공간으로 자리매김한다. 가설공간으로 전형화된 미술관은 동시에 어디든 자리를 만들어 담론을 생성할 수 있는 가능성을 품는다. 이는 미술계 내 성폭력, 페미니즘 조류

위에 자조적 공간 자체가 내파하는 풍경을 예비하는 것처럼 보이는 바, 임시방편적인 공간들이 토해내는 배출구로부터 어떻게 공론장의 방향과 구조를 만들며 개입할 것인지, 논쟁이 단발적으로 소모되지 않기 위해 집적되어야하는 것은 무엇일지에 대한 물음을 남긴다. 무엇보다 물음이 제기되는 장소가 미술관 한복판이었다는 사실은 공론의 과정 위에 미술관이 어떤 역할과 관점을 견지해야 할지를 암시한다.

오늘의 예술 콜렉티브 — 과거의 눈으로 현재를 보지만, 얼마동안 빛이 있는 한 우리는 서로 연결되어 있다.

1

문래동의 폐공장 옥상에서 연극이 상연된다. 연극보다 연기 워크숍에 가까운 무대는 2013년 당시 콜트콜텍 해고노동자 밴드가 공연한 <구일만 햄릿>을 옥인 콜렉티브가 재연출한 <데카당스-live>(2014)이다. 당시 연출을 맡았던 진동젤리도 무대에 초대할 현장은 본편의 연극을 되새김하는 과정을 무대에 올렸다는 표현이 적절해 보인다.

무대는 어딘지 빠걱댄다. 빠걱임을 노출시킨다고 말하는 것이 옳을 듯싶다. 실제상황 역시 온전치 못하다. 무대에 선 노동자는 해고되어 수년 째 거리 위에 농성중이다. 이들이 연기하는 공장 옥상은 콜트콜텍과 무관한 장소다. 무엇보다 연기 워크숍에 가까운 무대에 햄릿이 빠져 있다.

해고노동자 이인근, 임재춘씨가 각각 클라우디어스와 오피리어를 수행한다. 불완전한 상황 속에 배우들은 극에 온전히 이입하지 못한다. 감정은 대사를 좇지 못하고 몸은 굳어 있다. 연출가가 무대에 올라 노동의 기억과 가족 이야기들을 끄집어내며 긴장 이완을 유도한다. 업주의 욕망을 이야기하며 해고노동자로부터 지배자의 위엄을 끌어내고, 투쟁하는 아비에게 두 딸의 감정을 연상시켜 정신쇠약의 햄릿을 애처롭게 바라보는 오피리어를 입힌다. 가족이야기를 나누고 투쟁의 기억을 더듬으며



옥인 콜렉티브, <서울 데카당스-Live>, Festival Bo:m, 60min.
공연기록 <http://okinokin.tumblr.com/post/90949876400/records-seoul-decadence-live>

고착된 몸의 감각을 살피는 무대는 몸을 읽고 주변부를 살피며 인물에 침잠한다.

무대의 마지막 대목에서 오피리어는 절규한다. '과거를 봤던 눈으로 현재를 봐야 하다니...' 오피리어의 대사가 무대 밖 해고노동자들의 상황을 관통한다, 관객서비스처럼 제공된 연기지만, 배우는 흐느끼며 침묵으로 공간을 채운다.

연기는 반복적인 노동행위와 농성장의 고립 속에 경직된 감각을 일깨운다. 재난의 상황, 자리를 잃은 무대 위에 노동자는 음악가가 되고 지배자가 되며 여성이 된다. 주인공 없는 무대에 주변적 인물을 연기하는 가운데 성별 규범과 계급이 다르게 배치된다. 이는 재난으로부터 불안정하고 유동적인 위상에 처한 구성원들이 어떻게 생존양식을 구현하는지, 예술가들은 어떤 태도로 작업을 견지하는지 살필 것을 요청한다.

2009년 결성된 옥인 콜렉티브는 철거가 진행 중인 옥인아파트에서 활동을 시작했다. 철거는 강제적이지만 한순간에 일어나지 않았다. 파국이 예정되고 진행 중인 자리에 예술을 수행하는 방식은 진행 중인 재난 위에 설 자리를 점유하는 것이다. 아니, 점유라는 표현이 올바르지 않을 만큼 이들은 사라짐의 과정 위에 있다. 파국을 목전에 둔 이들이 점유하는 것은 시간의 지층이 파괴된 자리이자 비공간일 터, 거주는 한시적일 수밖에 없고, 커뮤니티는 이합집산을 거듭한다.

옥인 콜렉티브는 의미가 강제로 파쇄되고 구획되는 상황 위에 의미를 비껴나고 비워내는 작업태도를 견지한다. 불완전을 양식화하고, 폐허 위에 삭제된 이름을 소환하지만, 그 시도는 의도적으로 핵심을 벗어난다. '데카당스한 현실에 대적하는 헛기술로 이루어진 공간/무대'¹가 옥인 콜렉티브의 작업을

1 김진송 외, 『생각하는 손』, 보리, 2014, p116.



(위) 옥인 콜렉티브, <작전명-하얗고 차가운 것을 위하여>, 2011.
(아래) 옥인 콜렉티브, <작전명-까맣고 뜨거운 것을 위하여>, 2012, 싱글채널비디오, 컬러, 스테레오 사운드, 20min

관통한다. 재난과 사회부정의에 대한 이들의 태도는 자조적 유머에 가깝다. 방재기관이 명시한 안전매뉴얼을 조합하여 기체조에 가까운 엉성한 생존의 몸짓을 수행함으로써 안전 불감과 무력함을 희화화하는가 하면(〈작전명-까망고 뜨거운 것을 위하여〉(2012)), 긴급 집회처럼 한낱한시에 모여 피켓으로 겨우 눈을 치우는 행위는(〈작전명-하얗고 차가운 것을 위하여〉(2011)) 직접적인 사회개입에서 비켜나 ‘답 없는 게임’을 양식화한다. 외부의 강제적 규범을 수용함으로써 권력의 무능을 노출하지만, 동시에 행위의 양식만을 취하는 전략은 정치적 구호의 무게를 소거한다. 재난이 박탈한 삶 앞에 이들이 취하는 입장은 표상으로서 세계를 견딜 수밖에 없음을 말하려는 것일까.

이들은 옥인아파트의 철거를 막아내지 못했다는 사실에 마냥 분노하지는 않았다고 한다. ‘분노할 숨을 돌리는 것’은 숨을 죄는 지금 여기 호흡을 가다듬는 태도였을지 모른다.² 폐허가 되어가고, 폐허가 된 이후의 장소를 몸으로 살아내고 지켜본다. 파국의 천사로부터 영감을 얻었던 지난 세기 독일의 문필가처럼, 이들은 무력한 상황 속에 두 눈을 크게 뜬 채 파국의 과거를 바라보고 바라보는 방식을 양식화한다. 다만 그 모습이 어딘지 자조적이고 우스꽝스럽다. 재난 앞에서 이들은 선문답에 가까운 태도를 유지하고, 실재를 직시하기보다 픽션으로 우회한다.³ 섬과

2 하어영, 〈고개 돌려 바라봄〉, 위의 책, p.21.

3 직접적인 프로파간다로부터 거리를 두는 옥인 콜렉티브의 전략은 믹스라이스(2002-)가 근작에서 보이는 변화들과도 비교 가능하다. 초기 믹스라이스는 이주민공동체를 둘러싼 사회문제에 직접적으로 접근하여 관계를 넓히고 공동체 감각과 경험을 심화하는 작업에 천착해왔다. 하지만 최근에는 대상을 노동자 전반으로 넓히고(21세기 공장의 불빛), 개발논리에 뺏히고 식재되는 식물에 초점을 맞춤으로써 유동성과 불안정성 속에서 주변화되는 문제가 이주민의 특정성 너머 주체와 대상의 이분법을 넘어 인간종마저 초월한 디아스포라의 보편적 문제임을 성찰한다. 말하자면 옥인 콜렉티브가 문제의 본질을 비껴섬으로써 구조의 허상을 직시한다면, 믹스라이스는 대상을 확대함으로써 구조 내에서 특수적으로 인지되던 주변화와 불안정성을 보편적 문제로 이끌어낸다는 점에 차이가 있다.

같던 옥인아파트가 사라지고, 이후 자신들이 거주할 영토를 두고 신기루에 빔대는 표현은 이후 이들이 처할 환경과, 그에 취할 양식들이 ‘레이어’들의 집적에 불과할 것임을 예고한다. 이는 불안정한 현실 위에 게릴라적 개입과 해프닝에 가까운 작업의 형식을 구획하는 상황주의 예술가들에 공명한다.

자신의 언어가 온전히 기능하지 못하는 환경 속에서 〈데카당스-live〉가 인상적인 것은 예의 불일치가 빛는 서걱임과 우스꽝스러움 속에서도 얼룩 같은 여운이 남는 까닭이다. 〈데카당스-live〉는 셰익스피어의 고전 〈햄릿〉과 점거 투쟁하는 해고노동자를 전면에 교차시키며 두 정체성을 내파한다. 상이한 두 상황은 서로를 비추며 은유하지만, 동시에 두 레이어 사이 갭을 드러낸다. 극과 실재의 교차는 각각의 상황에 침잠할 것을 방해한다. 오피리어-노동자의 흐느낌과 침묵은 상황의 불일치로 하여금 물입이 불가능하다. 흐느낌은 오피리어의 것이 아니며, 노동자의 것도 아니다. 하지만 회한의 정동은 이질적 상황 너머로 탈구한다. 연출된 불일치로부터 슬픔의 효과는 극대화된다. 이는 재난의 무게에 함몰되지 않으며 재현의 윤리를 수행하는 지점이기도 하다. 균열은 의미 바깥의 잔여들을 소환하는 시간의 개방으로서, 이들로 하여금 환대를 주요한 키워드로 떠오르게 한다. ‘현재의 빗겨나고 미끄러지는 시간은 나 아닌 무엇으로서 이웃을 초대하는 환대의 손짓이다.’⁴ 하지만 재난이 초래하는 불안정성 위에 나타나는 환대란 이름과 의미를 박탈당하는 고통의 순간에 나와 당신의 시간을 뒤섞고 사회적 정체성을 가로지른다.⁵ 이는 수동성을 강제하는 세계에서 우리가 의식적으로 취하는 능동적 전략이기도 하다.

〈데카당스-live〉는 〈구일만 햄릿〉이 끝나고 사후적으로

4 옥인 콜렉티브, 『옥인 콜렉티브Okin Collective』, 워크룸 프레스, 2012, p.11.

구성된 무대였다. 이마저 지금은 영상으로 남겨 재생된다. 재현이 반복되는 작업은 지나간 시간의 흔적을 거듭 읽어낼 것을 요청한다. 그리고 부재의 발굴은 아트 스펙트럼(2016)에 전시한 〈아트 스펙트랄〉로 이어진다. 옥인 콜렉티브는 리움 전시장 한복판에 넓은 평상을 펼쳐놓고 편한 자세로 사라짐(또는 사라짐으로서 예술)을 읽어낼 것을 유도한다. 피로한 눈을 풀 수 있는 마사지 매뉴얼도 제공함으로써 편한 자세와 안락함을 유도한다. 하지만 기댈 데 없는 평상에서 집단으로 책을 읽는 것은 그리 편한 경험이 아니다. 편안함을 연출하는 유사-안락함이라면 모를까. 몸의 체험은 이름만 남은 옥인아파트의 장소성을 소환한다. 미술관의 침묵을 균열 내는 듯 보이지만, 연출된 안락함의 공간 위에 독자-관객들이 읽는 것은 부재의 흔적, 유령처럼 출몰한 사라진 시공의 감각이다.

부재로서 무대는 사회로부터 삭제된 해고노동자와 미술계로의 진입이 가로막힌 예술가를 교차시킨다. 노동운동의 언어를 변칙적으로 극화하는 작업은, 동시에 예술가의 사회적

5 배치를 통해 교란을 의도하는 작업은 정은영작가의 2016년작 〈변칙판타지〉에도 비교 가능한 정동을 찾아볼 수 있다. 국극배우와 게이코러스를 무대 위에 올리는 변칙판타지는 10년 간 국극을 다뤘던 작가의 작업에서 한걸음 내딛은 시도이다. 국극을 다루며 작가는 여성 배우가 남성의 얼굴로 화장하고 몸짓을 체화함으로써 남성을 수행하고 남성이 되는 젠더규범이 전복되는 상황을 주목해왔다. 더불어 과거의 영광에 오늘의 쇠퇴한 풍경을 대치시키며 사장된 예술장르에 헌신하는 배우를 드러내기도 한다. 〈변칙판타지〉는 오늘의 국극배우가 처한 고립과 고독의 상황에 게이코러스를 곁에 둠으로써 젠더규범의 균열을 복잡하게 만든다. 게이합창단은 국극 배우의 고립으로부터 세계를 연결시켜주는 매파를 일임한다. 배우와 코러스의 대화 속에 유령처럼 더듬어졌던 국극은 퀴어적 조우로 전환한다. ‘여성이 남성 되지 말라는 법이 있는가.’, ‘남성의 비남성성은 여성성으로 부를 수 있는가.’ 의미의 일시정지 상황에 향연과 카니발이 상연된다. 성별위계로부터 사장된 예술장르의 메마른 꼬리뼈를 붙잡고 있는 국극배우와, 하위문화의 게이커뮤니티로부터 합창의 협업은 침묵과 향연의 공존을, 이른바 ‘퀴어’의 언어를 만든다. 예의 장면은 노동자가 오펜리어가 되어 흐느끼는 침묵과 상응하는데, 이는 옥인 콜렉티브의 작업이 퀴어적 감수성과 공명하고 있다고도 해석할 수 있는 가능성을 연다.

역할을 재고하도록 한다. 이는 예술작업 자체의 제작환경과 제작방식 및 유통, 예술작품의 양식에도 영향을 준다.

침묵과 향연은 의미의 빈자리, 새로운 의미체계가 자리 잡지 못한 판단유예의 헤테로토피아적 시공간이다. 판단유예는 고착점 위에 파열음을 내며 판단유예 자체를 재현함으로써 시간의 균열을 시각화한다. 어떤 해결책이나 대안도 효과를 다하지 못하는 시간동안 재난이 지속되는 교착상황이 무대화되는 자리에 의미의 유격(裕隔)은 지금의 미술환경에도 적용 가능하다.

2

옥인 콜렉티브와 같이 지속적이거나 일시적인 콜렉티브를 구성하고 프로젝트를 진행하는 작업의 전거를 찾는 것은 어렵지 않다. 한스하케의 제도 비판적 미술을 거론하지 않더라도, 1980년대 뉴욕을 중심으로 구성된 그룹 매터리얼과 그랑프리, 게릴라 걸스 등 예술가 집합체는 도시개발 속에서 밀려나며 파괴되는 것들을 기록하고, 재난에 대한 국가적 무관심과 도덕적 단죄로부터 생존을 건 싸움을 시각화했다.

한국의 콜렉티브 결성은 80년대 민중운동의 시기를 지나 90년대 사회적 소수자 인권이슈가 부상하고 2001년 국가인권위원회 설립으로 이어지는 사회적 배경을 경유한다. 여기에 2002년 당시 이명박 서울시장의 뉴타운 개발로 시작된 서울시 대규모 토건사업은 기존 도시풍경을 뒤바꿔놓았을 뿐 아니라, 예술가들이 작업을 진행하는 공동체와 경제적 조건, 물리적 장소성에도 영향을 끼쳤다.

한편 IMF 경제위기 이후 대안공간들이 설립되고 포스트모더니즘 담론이 유통되던 상황은 예술가들로 하여금 생존의 불안과 동시에, 사회문제에 경직되지 않으면서 세계와



옥인 콜렉티브, 〈아트 스펙트랄〉, 설치, 가변크기, 2016.

<http://okinokin.tumblr.com/post/150203160225/record-아트-스펙트랄-art-spectral>

접하는 동시대적 감각을 발화할 수 있는 동기로 작동했다. 2008년 세계적 금융위기로 직전의 미술호황이 내려앉은 이후에는 작가들의 작업·전시환경이 회복의 기약없이 열악해지는 상황에 직면한다. 좀비 모더니티, 플랫 모더니티의 개념들은 기대감소의 미래, 방향성을 상실한 채 지속성을 담보할 수 없는 사회와 함께 수식되어온 시대적 세계관이다. 누군가는 ‘근시예술’이라 부르는 일련의 상황은 ‘적대적 시장이 근시예술을 촉구해 다른 세상을 상상하도록 하는 예술의 기반을 흔든다.’⁶ 반강제적으로 정주를 포기하게 만들고, 스킨의 차원으로 압착된 생활공간을 감각하도록 밀어붙이는 SNS 기반의 스마트폰 인터페이스 환경은 작업을 제작하고 유통하는 양식마저 바꾼다. 미술계의 진입장벽이 높아지고 생존마저 보장되지 않는 환경 속에서 예술작업은 부업에 가까워지고, 작업의 호흡이 짧아지는 가운데 예술가 주체의 유동성은 낮설지 않은 현상이 된다.

이는 예술가 정체성을 강제적으로 불안정하게 만드는 조건이다. 하지만 거꾸로 바라보면 예술가 개념에 중층적 의미를 교차시키는 수행을 이끌어냄으로써 예술가 정체성을 재정 의하는 능동적 전유를 가능케 한다. 예술-디자인, 인권운동, 시민운동 코디네이터, 디자이너, 연출가, 연구자, 제작자 등 이들 주위로 다양한 호칭들이 가로지르는 것은 불안정한 생애 조건 속 온전치 못한 오늘날의 예술가에게 도래한 현실이다. 하지만 예술가 주체는 주어진 조건을 전유하며 그 속에서 제 역할을 다변화한다.

유동적으로 변하는 예술가 주체는, 압착된 시공간 속에서 스마트폰 기반 SNS와 디지털 프로그램들을 통해 형질전환한 세계관에 입각해 작업에 임한다. 작가들은 포스트 디지털프린트

6 심상용, 「기대감소의 시대는 근시(近視)예술의 알리바이인가?」, 『기대감소시대와 근시예술』, Yellow Hunting Dog, 2016, p.17.

독립출판이나 홈페이지-아카이브를 구성하고 그 속에서 작업을 누적시킨다. 포스트-미디어 세계의 예술가들은 다매체를 운용하며 상황에 따라 전술적으로 메시지를 번역하고 유통한다. 다변화된 디지털매체가 거리와 시간을 압축시킴에 따라 감각의 기동력은 필수적인 자질로 부상한다. 매체들을 복합적으로 활용하여 상황에 즉각적으로 대응하는 것은 일종의 병법이기도 하다. 미술계와 하위문화, 사회이슈에 어느 정도 걸쳐있거나 개입하면서 시각언어를 만드는 이들의 작업은 정치의 도구적 차원으로서 예술의 제한된 범주 넘어 현장의 행동 양식을 교란하고 재구축한다.

일련의 변화들은 예술가들이 집합적으로 결속하게 되는 배경이자 조건이다. 이들은 '혼자서는 못했을 것 같은' 상황에 '서로를 잘 아는 동료'에게 의지하거나, 사람을 만나 의견을 조율하고 아이디어를 구체화시켜나갈 수 있었던 점을 콜렉티브 결성동기로 슬회한다.⁷ 이는 고립되기 쉬운 상황에 DIT(do it together)적인 조직과 행동을 위한 장치로서 콜렉티브를 설명하는 원초적인 기술이다. 하지만 콜렉티브는 타동적 공동체 너머, 예술가로서 삶을 제약하는 사회적 조건을 집단의 감각으로 공유한다는 취지로 접근할 필요가 있다. 콜렉티브의 집합적 예술은 작업이 가리키는 세계의 접면과 작업이 발현되는 형식 뿐 아니라, 작업을 기획하고 제작하는 과정까지 집단적 숙의와 협치, 분업과 협업 사이 리듬을 지속하는 기예를 요구한다. 자율적인 작업과 공동의 작업을 겸하거나 분담하며 방향과 형식을 구축하는

7 결성에 대한 배경적 상황과 동기에 대해서는 각각 믹스라이스와 일상의 실천, 육인 콜렉티브를 참고했다. GRAPHIC #40 ON GRAPHIC 중 STUDIO DIRECTORY, 2017.4, propaganda. (#29 뉴 스튜디오, 2014에 실린 내용을 다시 실은 내용), podo, forum: round table 아티스트 콜렉티브의 힘, 2010.10.19. <http://www.podopodo.net/forum/round/detail.asp?seq=11>

과정은 콜렉티브를 사회에 임하는 예술가 집합으로 접근할 것을 제안한다. 외적인 관계 뿐 아니라 내적으로도 콜렉티브를 결성하고 운영하는 과정은 공동체 구성에 상응한다.

콜렉티브는 공통의 한국 상황 속에서 저마다 예술 사회, 예술과 디자인으로부터 교차점과 거리를 두며 활동해오고 있다. 이들은 80~90년대 모노크롬과 민중미술로 표상되었던 모더니즘과 리얼리즘 미술의 대립으로부터 탈이데올로기, 탈장르 등을 표방하며 이합집산했던 소그룹들의 조류에 이어 2004년 김강, 김윤환이 시작한 오아시스프로젝트의 스quat(Squat), 비슷한 시기 대추리 미군기지 확장 저지 투쟁 등에 참여한 현장예술의 흐름에 맞닿아 있다.

믹스라이스(2001), 파트타임스위트(2009), 육인 콜렉티브(2009)와 리슨투더시티(2009)는 예술가들이 처한 환경 위에 사회적 현상들을 관찰하고 국경과 도시개발의 경계에 매달린 이주민과 철거민 이슈에, 개발논리로부터 파괴되고 강제 배치되는 장소와 환경에 주목한다. 이들은 현장에 개입하여 주민들 또는 대중들과 예술을 통해 소통하고 문제를 공론화한다는 점에 있어 민중미술을 비판적으로 계승한 행동주의 공공미술로 평가되곤 한다.⁸ 하지만 외부로부터 거리를 조율하며 작업적 자율성을 견지한다는 점에서는 다소 간 차이가 있다. 콜렉티브 예술은 현장의 정치적 구호를 강화하는 도구로 취급되었던 형식 자체를 전면에 앞세우고 현장에 들어감으로써 행동양식의

8 오미진, 「한국 민중미술에 나타난 행동주의 공공미술- 1980년대~2000년대 걸개그림·벽화·사회참여적 작업을 중심으로」, 국민대학교 일반대학원 미술학과 미술비평전공 석사학위논문, 2015, pp.54~55. 또는 사회참여 기반에 중점을 두 새로운 장르 공공미술(New Genre Public Art) 개념이나, 권미원이 언급한 쟁점 특정적 공공미술, 공동체 특정적 공공미술 역시 상기시킨다. 권미원 저, 김인규 외 옮김, 「장소 특정적 미술」, 현실문화, 2013.

관습을 바꾸기도 한다. 이를 단순히 사회참여미술, 현장미술로
 헌사하는 것은 예술가에게 과중한 사회적 무게를 부여할 뿐더러,
 제작활동을 도구화함으로써 개입의 방식으로 예술 형식을
 지나치게 된다.

그렇기에 콜렉티브를 논하기 위해서는 사회에 대한 관심
 속에서도 의식적 거리를 견지하며 작업의 양식을 숙고한다는 점을
 강조할 필요가 있다. 이들은 정치성을 부정하지 않음에도 더러는
 거리를 두고 관점을 유지하며, 프로파간다로부터 형식의 자율성을
 확보한다. 사회 이슈 속에서 작업의 양식을 쌓아가고, 동시에
 외부세계와 긴장을 유지하며 이를 감각적으로 번역하고 작업으로
 드러냄으로써 시너지를 이끌어내는 태도는 콜렉티브 작업의
 공통적인 요소들이다.

재난 위에 예술가들은 저마다 상황에 따라 다른 전략과 태도를
 취한다. 재난의 상황은 예술가의 환경을 구성하지만, 예술가들은
 그 속에서 저마다 제 언어를 만들어 감각의 체제에 개입한다. 때에
 따라 콜렉티브는 모습과 성격을 달리한다. 최근까지 이어오고
 있는 콜렉티브는 작가들이 느슨하게 조직된 기존 모델에 국한되지
 않으며 상황에 맞춰 다양한 활동경로를 모색한다. 이들은 근간
 붕괴했던 독립스튜디오와 신생 예술플랫폼, 독립제작자들과도
 궤를 함께한다. 하지만 사회 환경에 감응하며 현안과 이슈들을
 작업의 동기로 삼는다는 점에 콜렉티브는 성격을 달리한다.
 콜렉티브 예술가들은 자신의 정체성이 무시당하고 소외되고
 지속하기 어려운 조건에 있지만, 그 속에서 다양한 사회의 역할을
 탐색하며 제 감각을 시각언어로 만들고, 공동체와 관계함에 있어
 필요한 기예로 양식화한다. 뒤에 논할 '리슨투더시티'와 '일상의
 실천'은 앞서 논한 옥인 콜렉티브와 더불어 사회적 이슈에 접면을
 가지고 있는 예술플랫폼으로서, 유동적인 사회현장 속에서



리슨투더시티, <내성천에서 준설되어 건설시장에 팔려 간 모래>,
 경남도립미술관 페허프로젝트, 2012.

의식적인 작업을 이어오고 있다.

3-1

2000년대 중후반을 즈음해서 결성된 콜렉티브들에 대한 중론은 기존의 프로파간다적 협업과 달리 사회 구성원이자 예술가로서 거리를 두고 바라보는 제작자의 시선을 견지한다는 것이다. 하지만 리스투더시티의 경우 거리를 조율하기보다 필요에 따라 작업과 사회활동을 동시에 가져가는 과감함을 보인다.⁹

도시개발의 외곽에는 국토개조의 토건사업이 진행된다. 토건사업의 핵심에는 국토의 투기자본화가 있다. 일방적인 개발과 기술어진 발전 논리로부터 희생되고 밀려나는 존재들에게 세계는 재난이다. 하지만 아래로부터의 연대는 정치적 균중을 모으고, 아나키적인 집단 예술을 분출시킨다. 리스투더시티가 결성된 2009년 즈음에는 이미 시민운동이 빈번해지면서 참여와 개입의 폭이 넓어졌다. 그룹을 결성한 2008년 당시는 한미FTA에 반대하는 촛불시위가 있었고, 이듬해 용산 남일당에서 재난이 일어났다. 2010년에는 철거농성장 '두리반'과 명동 '마리' 점거투쟁 속에서 인디뮤지션들의 부정형적이고 자율적 형태의 예술행동이 이어졌다.¹⁰ 일련의 시대적 역동은 이전 사회운동단체 주도의 투쟁과 달리 예술가 집단에게 참여와 행동의 장을 제공하고 동기부여 했다.

9 이러한 설명은 자칫 옥인 콜렉티브가 일상에서도 정치와 거리를 두는 입장을 취했다고 생각하기 쉽다. 하지만 옥인 콜렉티브는 미술생산자모임에 참여하며 미술인의 생존과 이를 지지할 제도를 문제삼은 활동에 참여하기도 했다. 이는 예술가로서 거리두기를 견지한 여타의 콜렉티브 예술가들에게도 해당하는 바, 일련의 태도는 정치에 특정한 입장을 갖고 참여할지라도 작업에 있어서는 정치적 입장에서부터 거리를 조율하며 제 형식을 만들어나갔다고 보는 편이 타당할 것이다.

10 이광석, 『콘크리트를 해체하는 언더그라운드 예술- 리스 투더 시티』, 『옥상의 미학- 파국에 맞서는 예술행동 탐사기』, 현실문화, 2016, p.108.

리스투더시티는 일련의 재난현장에 머물며 작업을 이어왔다. 청계천에서 서울투어(2010~)를 하고, 4대강으로 옮겨가 내성천 투어와 텐트학교를 진행한다. 리서치와 제작을 병행하는 활동은 직접 개입을 시도하기도 한다. 2012년 메이데이 자립음악생산조합과 잡년행동, 기본소득 청소년네트워크 등과 문화예술노동자 총파업은 이제 사친계, 미술계 내 성폭력을 고발하는 캠페인의 주도적인 참여로 이어지고 있다.

적극적인 참여와 개입으로 작업에 임하는 태도는 앞서 살펴본 옥인 콜렉티브의 견제구와 질을 달리하는 직구의 방식이다. 2012년 경남도립미술관에서 열린 '폐허 프로젝트'에 낙동강 하류의 모래를 전시장 한복판에 쏟아낸 작업은 발전주의적 개발정책과 시장체제 아래 돌출부를 매끈하게 삭제하는 4대강 사업의 스펙터클을 압축적으로 전유한다. 거시적인 권력구조에 시각적 물성을 부여하는 작업은 권력에 대해 의식적 거리두기를 가능케 함으로써 르포의 속성도 획득한다.

적극적인 현장 개입과 행동주의 예술을 수행하는 만큼 리스투더시티는 종종 작업 예산의 모금과 전시공간의 확보까지 디지털 네트워크 기반의 자급자족 방식을 운용한다. 클라우드펀딩을 통해 프로젝트와 이벤트 등을 모색하는가 하면,¹¹ 스페이스-모래, 무산자서점과 같이 전시와 판매 공간 역시 자급적으로 도모한다. 이들 공간은 한시적이고 이동 가능한 간이형 모듈을 사용하는데, 예술작업과 전시공간이 초소에 가까워지는 풍경은 전통적 태세의 예술가 면모를 단적으로

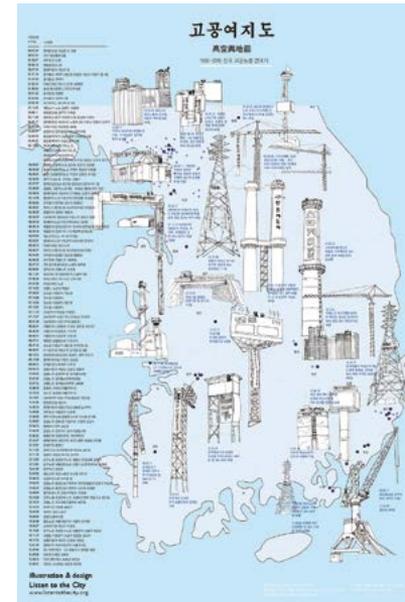
11 리스투더시티가 텀블벅을 통해 진행한 사업은 다음과 같다. 한-일연합 텐트-마당극 -들불 野火(2012), 동대문디자인파크의 은폐된 역사와 스타건축가 책 발간(2013), 내성천 생태 도감(2014), 아시아 로컬리티-도시재생과 예술(2016)

보여준다.¹²

사건의 속내를 드러내는 과정은 재난이 멸절시킨 종들을 손끝으로 기억하는 시도로 나타난다. 『내성천 생태도감』(2015)은 영주댐 건설로 사라질 위기에 처한 생명들을 미시적으로 기록한 출판물이자, 2011년부터 지역 식물과 동물을 세밀화로 남긴 현장 아카이빙 작업이다. '사진으로 담지 못하는 것을 손으로 남긴다'는 취지는 국가 토건공사에 상실을 마주한 장소성을 기억하기 위한 시도로서, 그림책이자 역사책의 의미도 갖는다.¹³ 개발논리에 밀려난 집단과 현장을 찾아다니는 동선은 2000년대 이후 결성되어 활동을 이어오고 있는 믹스라이스나 파트타임스위트와 교집합을 갖는다. 강제로 뽑히고 식재되는 식물의 존재에 이주와 재개발지역에 터를 잃은 이들을 겹쳐놓는 방식은 일종의 '비판적 환경 관찰 예술'로서 앞선 콜렉티브들과 공명한다. 여기서 나아가 리스투더시티는 현장에 적극적으로 개입하고, 식물과 이주를 은유할 뿐 아니라, 대규모 준설공사로 변이를 겪은 생태계의 종들 자체를 기록하고 이름을 남긴다. 이는 대도시에 집중되었던 콜렉티브의 범주를 국토 전반으로 확대하는 시도임과 동시에, 발전주의 정책이 인간사회를 포함한 생태계 전반에 어떤 변화를 주는가 화두를 던짐으로써 시계(視界)를 넓힌다. 같은 해에는 25년 동안 고공농성이 있었던 건물 옥상과 송전탑, 굴뚝 등 수직적인 구조물들을 지도 위에 모아놓은 포스터 작업 <고공여지도 1990-2015>를 제작했다. 개발 현장과 그 속에서

12 임시방편적인 이들의 생존처세는 즉석에서 상황에 맞는 경제성과 목적성을 띠는 점에 1968년 찰스 젠크스가 제시한 '애드호크'와 공명하기도 한다. '현재 상태를 보존하고, 현재의 긴급함을 위해 미래의 목적을 희생하며, 혼란스럽고 임의적이면서 자족적인 경향을 띤다.' 찰스 젠크스-네이션 실버, 김정혜·이재희 옮김, 『애드호크리즘- 임시변통과 즉석 제작의 미학』, 2016, 현실문화, p.73.

13 제작자들의 도시, 국립현대미술관 2015년
<http://www.listentothecity.org/filter/exhibition/exhibition-view-city-of-makers>



(위) 리스투더시티, <내성천 생태 도감>, 2015.
(아래) 리스투더시티, <고공여지도>, 2015.

생존해가는 이들 너머 고립되어 싸우는 이들의 찢어진 시공간을 압축적으로 꿰어내는 작업은 기록과 편집을 통한 드러내기가 어떤 잠재적 연대 가능성을 이끌어낼 수 있는가를 가늠케 함으로써 관습적인 사회운동에 잠재된 역사의 층과 비언어적 정동을 이끌어낸다.

매체의 운용은 파괴의 자리 위에 삭제의 흔적을 남기는 기억의 기술이다. 말하자면 사건을 거슬러 읽고 손으로 남겨 디지털 기반 매체를 통해 복제하고 출판하거나 오브제로 남겨 물성화하는 과정인 셈이다. 사라지는 장소들을 기록하기에 '장소 특정적'이라는 호명은 정확하지 않다. 오히려 장소는 삭제된 유령의 공간이다. 특정 장소의 본래적 속성을 향수하기보다, 파괴의 과정을 거슬러 읽고 사라지는 것들을 시각에 남기는 작업은 '조건 특정적 미술'에 가깝다. 평면 위에 남은 사건의 흔적은 잊혀져가는 생존의 투쟁을 압축적으로 설명한다. 이는 기억의 매체술이 사회에 개입하는 정치적 행동임을 재차 상기시켜준다. 이들은 파국 속에서 유령이 되어가거나 이미 되어버린, 사라져가거나 사라져버린 얼굴들을 기록한다. 사라짐의 문지방 위에 파괴의 대상을 기록하는 행위는 잘라내도 돌아나는 큐티클을 자처하는 것이기도 하다. 실패와 자조의 기록임을 부정할 수 없지만, 자조적 기록 위에 새긴 손의 흔적들은 납작해진 자리 위에 시각적 울림을 남긴다.

3-2

권준호, 김경철, 김어진이 2013년 결성한 '일상의 실천'은 외주작업과 동시에 멤버 각자와 공동의 자체작업을 병행한다는 점에 스몰 스튜디오와 콜렉티브가 교차하는 방식으로 구성된다. 이들은 타이포, 오브제, 웹 기반 작업 등 저마다 강세를 보이는

분야를 분담하는 방식으로 스튜디오를 운영한다. 자율적인 작업을 가져감에도 갈등을 최소화하는 방식으로 의견을 주고받으며 작업을 누적시켜 방향을 제시하는 식이다.

일상의 실천 역시 매체를 복합적으로 활용하면서도 손의 흔적을 놓지 않는다, 권준호의 유학시절 작업들은 물성도 도드라지는 작업의 계보를 짐작케 한다. 용산참사를 다룬 <저기 사람이 있다>(2011/2014)는 유가족들의 증언을 걸개에 옮기고, 단어들에 구멍을 뚫어 오르골을 설치함으로써 텍스트에 소리를 입힌 작업이다. 재난 이후 사건이 잊혀져가는 공간들에 소리를 울리는 작업은 탈북여성을 다룬 <Life: 탈북 여성의 삶>(2011)에도 감각적으로 이어진다. 손잡이를 돌리면 저마다 다른 탈북여성들의 증언이 문자열을 바꾸며 나타난다. 고통이 섞인 목소리는 고문도구를 연상케 하는 장치의 톱니바퀴 쇠소리로 발화된다.

디자인 스튜디오를 운영하는 만큼 이들은 주문 작업과 독립작업을, 공동작업과 개별작업을 병행한다. 갑과 을의 관계가 되기 쉬운 클라이언트와 디자이너의 관계 속에서 의식적인 디자인을 지향하는 이들은 기업보다 시민사회단체, 환경단체 등 사회운동에 접해 있는 단체들과 협력적으로 관계를 맺으며 독립성을 유지하고자 한다. 아이덴티티 디자인부터 캠페인과 출판까지 아우르는 작업은 시민운동의 시각적 형식에 다양성을 더한다.

물론 형식의 바탕은 당사자와의 연대와 수공예 바탕의 공정이다. 이는 재난의 스펙터클 속에 직접 싸우거나 의식적으로 살아가는 이들과의 파트너십을 환기하고, 사회 이슈에 대응하는 풀뿌리 운동을 시각화한다. 작업 내용에 물성을 더하는 방식은 경직된 구호에 심도를 부여하고 정서적 효과를 증대한다.

이들의 타임라인은 박근혜 정권 당시 우후죽순으로 일어났던

사회적 재난들의 맥락에 위치한다. 상이한 접근의 작업들은 한국 현대사와 엮이면서 일관된 흐름을 갖는다. 제주 해군기지 공사가 강행되었던 강정에서 진행한 '너와 나는 서로 연결되어 있다'(2014)는 주민과 활동가들을 모델로 세운 인쇄 작업이다. 빛을 투과한 글자는 검게 그을린 주민과 활동가들의 얼굴에 공통된 비전처럼 빛을 투사한다. 한편 웹 기반 텍스트 작업인 <NIS.XXX>는 18대 대선 '국정원 대선 개입사건' 관련 기록들을 망라해놓은 웹사이트이다. 트윗과 댓글, 오늘의 유머 등 SNS와 홈페이지에 그들이 남긴 글타래들을 좇으며 흐름을 정리한 작업은 사회문제를 오타쿠적 태도로 접근한다. 테이크아웃 드로잉에서 진행된 '난센여권'(2014)은 난민보호시설과 난민센터 등 단체들과 협조하여 진행한 전시이다. 가상의 난민여권은 여권마다 제시하는 난민지원 기구에 여권소지자-관객을 연결시킨다. 이는 정주민에게 난민제도를 교육하는 효과와 동시에 난민-되기를 이끌어낸다. 요한복음 12장 35절의 구절- '아직 얼마 동안은 빛이 우리 가운데 있을 것이다'-은 전시의 주요 모티프였다. 개개의 여권은 색상의 총합이 빛이 된다는 RGB 가산혼합 원리에 착안하여 그래픽에선 화면들을 잘라 표지를 붙여 배포됨으로써 불안정한 존재기반에 우리가 연결되어 있다는 메시지를 방사한다. 이후에도 일상의 실천 작업을 관통하는 요한복음의 구절은, 앞서 과거의 눈으로 현재를 바라봐야 했던 오피리어의 침묵어린 좌절과 슬픔에 대한 응답처럼 대구를 이룬다. 상실된 과거의 유토피아는 오늘의 파국 위에 불안정한 주변적 존재들이 주고 받는 미세한 빛을 통해 현실로 번역된다.

리슨투더시티와 마찬가지로 수공예 바탕의 제작방식은 평면의 판형으로 편집되고 디지털 매체로 대량 제작되어 유통된다. 하지만 레이어의 중첩은 조명과 오브제의 배치에 의해

표면의 중층적 심도와 질감을 확보한다. 무대미술에 가까운 설치를 평면의 프레임에 압축해 넣음으로써 그래픽적 효과를 창출하는 과정은 디지털매체가 수공예를 복제하고 절합하며 대체한다는 기존의 접근을 뒤집는다. 말하자면 평면화된 매체들이 컴퓨터그래픽의 속성을 참조하고 전유함으로써 일종의 유사-그래픽의 속성을 획득하는 것이다. 일개 평면작업에 특찰물 버금가는 무대공간을 제작하는 공정은 대량 이미지 제작 구조의 스펙터클을 뒤집는 시도로서, 화면에 투여된 시간의 지층과 몸들의 노고를 읽어내도록 한다. 특히 이들이 포트폴리오에 첨부하는 작업과정 이미지는 압축된 평면과 삼차원 오브제를 구성하는 과정 사이의 시간적·물리적 깊이를 의도적으로 드러낸다. 납작한 화면 사이에 시간의 결들은 생략되었지만 아주 사라지지 않았다. 유령처럼 남은 빈 공간에 비쳐지는 어둠과 빛은, 복제되고 가공되는 납작한 화면으로부터 이야기되지 못한 시간, 불가능한 서사를 읽어낼 것을 요청한다. 재난을 살아내는 이들을 글자와 소재로 연결시키는 노고는 이들이 실행하는 디자인 기술의 기본기인 셈이다.

4

기회감소시대에 예술가들 역시 생계를 강구하고, 비밀 언덕을 만든다. 이들은 구성원의 이름이 삭제되고, 밀려난 경계의 기술 위에 집합적 예술을 수행한다. 의미가 벗겨진 자리 위, 침묵의 시간동안 의미가 벗겨지는 사회의 구조를 파헤치고, 침묵을 시각으로 드러내는 작업들은 미끈한 시각장 위에 역린(逆鱗)을 낸다. 냉소와 자조적 감수성 아래 증발된 의미의 흔적들로 남기 쉬움에도 이들은 현상을 관찰하고 의미체제로부터 스러져가는 것들을 기록한다.



(위) 일상의 실천, <저기 사람이 있다>, 2011/2014. ©권준호

<http://everyday-practice.com/portfolio/therearepeople-2/>

(아래) 일상의 실천, <Life: 탈북 여성의 삶>, 2011/2017. ©권준호

<http://everyday-practice.com/wop/#1489408386199-1ba17be2-b7b3>

일상의 실천, <너와 나는 서로 연결되어 있다: 끝나지 않은, 감정>, 2014. ©일상의실천

http://everyday-practice.com/portfolio/gj_poster/

일차적으로 관찰자적 시선을 견지하는 콜렉티브 예술가는 개발의 속도를 작업에 활용하며 역사가 파괴되고 강제로 가공되는 체제가 삶에 침투하는 방식을 살핀다. 사회에 대한 문제의식을 갖지만, 거리를 없애지 않는다. 프로파간다로부터 거리를 조절하면서 시민들과, 사회단체들과 문제를 공유하는 이들의 작업은 예술가로서 거리를 두지만, 동시대를 살아가는 구성원으로서 복합적인 관점 위에 전개된다. 사회에 접면을 인지하며 자기의 시각언어를 만드는 과정은 관계 맺기의 기예이기도 하다. 사회의제에 무관하지 않음에도 표현 형식을 견지하는 이들의 위치는 특정한 속성으로 스스로를 묶지 않으며 집단으로부터 거리를 둬도, 개별적인 작업을 하면서도 서로 역할을 분담하고, 의견을 나누며 공동의 감각을 유지한다.

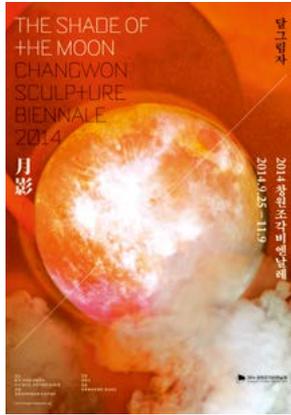
각각의 플랫폼은 저마다 사건현장에 개입하는 정도와 거리가 다르다. 리스툼터시티의 직접 개입은 정치적 이슈에 거리낌 없이 돌진하며 정체성의 구분을 관통한다. 이들에게 예술가와 사회운동가는 큰 차이가 나지 않는다. 예술은 사회운동의 양식이고, 사회운동이 집중하는 문제들은 작업의 동기이다. 한편 일상의 실천과 같은 스몰 스튜디오들은 클라이언트 중심의 시장으로부터 자율성을 확보하면서 사회적 접면이 높아짐에 따라 스몰 스튜디오와 콜렉티브의 교집합을 넓힌다. 기동력을 확보한 이들의 운동은 협업과 독립작업을 망라하며 디자인과 예술계 뿐 아니라, 사회운동에도 개입한다. 사회운동의 테두리에 갇혀있는 언어를 감각적으로 변모시키는 것은 근래의 현상이기도 한 바, 이는 사회적 소수자 당사자로서 커뮤니티의 하위문화 언어의 외연을 확장시키고 적극적으로 노출하는 효과로 다가오기도 한다.¹⁴ 제작자들은 영세하지만 예술과 디자인작업 뿐 아니라 기획과 편집, 유통을 전체적인 프로그램으로 활용함으로써 종합

플레이어의 면모를 보인다.

사회적 이슈와 예술의 자율성이 경합하는 과정을 의식하며 작업을 지속하는 과정은 콜렉티브 예술이 사회에 평면적이고 전형적인 관계를 가질 수 없음을 보여준다. 콜렉티브 예술에는 왕도가 없다. 외부와 접면을 조율하고 내부 논의를 통해 작업을 이어가는 방식은 그 자체 기예를 요구한다.

하지만 단편적으로 접근될 수 없다는 배경에는 서사적 시간이 소멸된 상황에 신념은 파쇄되고, 선언은 가상일 수밖에 없다는 현실적인 조건을 다시금 복기할 필요가 있다. 재난이 박탈한 삶에 현실은 이렇다 할 의미 없이 표상으로서 세계를 견딜 것을 강제한다. '시적인 것과 정치적인 것 사이'로 자신의 작업을 설명하는 옥인 콜렉티브는 영속 불가능성, 선언 불가능성을 전면에 드러내는 편을 택한다. 예술적인 것의 가장자리, 재난의 현장 위에 이들의 수행은 쓸모없지만 계속 돌아나 탄성을 피우듯 확고한 선언을 연기하는 식이다. 외부로부터 긴장을 유지하며 폭로와 패러디로 우회하는 미적 자조의 기록은 건조한 블랙코미디나 자의식에 노출되기도 한다. 하지만 일련의 한계들은 재난을 피하지 않고, 피할 수도 없는 현실 속에서 예술의 의미와 역할을 어떻게 숙고할 것인가를 함의한다. 재난 앞에 무력함을 숨기지 않으면서도, 재난과 권력에 대한 (정치적) 대응 자체를

14 성소수자의 경우 당사자 작가의 활동이 근간에 두드러진다. 주말동안 우사단로에서 책방을 운영하는 햇빛서점은 드랙 스킨을 기획하거나 콘돔벤티 공모전 등 성소수자 하위문화를 가볍게 향유할 수 있는 대중 이벤트를 기획한다. 그런가 하면 동성결혼과 군대를 주제로 연중 매거진을 기획하는 앞으로 프레스의 작업은 텀블벅이나 소셜펀치 등 클라우드펀딩의 형식으로 이슈를 환기하고, 매거진을 기획하면서 인권활동가와 연구자, 성소수자 아티스트의 작업을 같은 주제 아래 연결시키며, 리워드를 제작하는 과정에 제작자와 디자이너를 연결시켜 굿즈 세트를 만드는 종합제작의 면모를 보인다. 최근에는 정기적으로 무가지를 제작해 HIV/AIDS이슈부터 커뮤니티 구성원의 이야기를 담기 시작한 플래그팀을 주목할 수 있다.



(위) 일상의 실천, <2014창원조각비엔날레> 포스터, 2014. ©일상의실천
 (아래) 일상의 실천, <2015창원조각비엔날레> 포스터 제작 풍경, 2014. ©일상의실천
<http://everyday-practice.com/portfolio/2014changwon/>

해프닝과 이미지로 치환함으로써 무력한 대응을 열정적으로 수행한다. 환대를 실천하고 폐허를 관찰하는 작업은 정치적이기도 하지만, 그 속에서 주체가 서 있는 세계의 근간을 흔들고 주체와 타인의 배치를 변주해나간다는 점에 윤리적이기도 하다.

그럼에도 재난과 권력을 우회적으로 풀어내는 태도는 재난의 두려움과 절망을 상쇄하며 자족적인 세계를 강화한다는 혐의로부터 자유로울 수 없다. 근본적인 해결이 불가능한 예술의 기능은 작업과정의 구조에도 깊이 스며있다. 일상의 실천과 리슨투데이티가 견지하는 일련의 수작업 기반 디지털 매개 작업들 역시 변주된 물신이라는 우려로부터 자유롭지 않다. 예술가를 둘러싼 환경과 그들이 목도하는 풍경은 오브제가 되고 이미지로 기록된다. 디지털 체제의 유통시스템 아래 출판·인쇄와 퍼포먼스, 오브제, 각기 독립된 매체는 균일한 체제 위에 나란히 서게 된다. 교환 가능한 매체의 속성 아래 사건 역시 교환 가능한 유닛으로 치환된다. 말하자면 사건을 쥐기 위해서는 사건의 재현을 반복해야 한다.

세계의 무게는 증발하고 축소되어 납작한 레이어로 집적된 채 디지털 테크놀로지의 스펙터클 시장 위에 유통되는 운명을 피할 수 없다. 물론 시공간이 매체를 통해 납작하게 가공됨으로써 사건은 대중적으로 환기될 수 있다. 사건의 구체성이 거대한 시각장으로 매끈하게 소비되는 위험 속에서도 미시적 장면들과 마찰음들을 스펙터클 환경에 대비시켜 감각적 효과를 유도한다고도 읽어낼 수 있다. 사건은 디지털 체제에 파편화되고 균질적인 화면 층으로 가공된다. 과거의 눈으로 바라보는 현재의 시야는, 디지털 미디어에 매개되어 실재를 압도하는 가상, 가상의 가상이자 실제화된 가상을 벗어날 수 없다. 그 속에서 예술가들은 사건을 고르게 가공하거나, 가공된 사건을 다시금 재현한다.

기존 매체들은 디지털 매체에 의해 절합되지만, 예술가들은 의도적으로 절합함으로써 현상의 복잡성을 탐구하기도 한다. 매체들을 교차시키고 믹스업하는 과정은, 납작해진 세계의 풍경을 증충적으로 드러낼 수 있음을 암시한다. 무게가 증발하고 박탈당했을지라도 사건은 기존 매체들에 의해 감각적으로 재현되고 보급된다. 콜렉티브의 작업은 고통의 공통적 경험을 정신분산적인 감각의 포스트-미디어 작업을 통해 집단적으로 공명하도록 한다. 사건의 일회적 성격은 파편의 이미지들로 복제되고 편집되는 동시에 사건의 이면에 번역되지 않은 잔여들, 재난의 얼굴, 유령으로서 시간을 숨겨놓는다.

그럼에도 답은 선명하지 않다. 사건의 물화는 대중적 인지를 위한 전략인지, 사건의 재현을 열화된 판본으로 반복적으로 복제함으로써 보급형 물신, 유사-물신으로 격하시키는 것인지 확실하게 가를 수 없다. 더욱이 재난의 자리 위에 빚어진 작업들은 상실과 결핍을 강조함으로써 정동을 강화하지만, 동시에 부재를 소유 가능한 이미지와 오브제로 치환함으로써 열패의 감수성 아래 폐허와 비주체성, 유령에 대한 물신을 생성하는 모순을 피하기 어렵다. 격하되고 가벼워진 재난의 작업이 어떤 분기점이 될 것인지, 이들의 작업이 어떤 역할을 하고 있는지, 더불어 질문이 보류된 채 머무르지 않기 위해서 어떤 해석과 작업이 필요한지는 이들에게 공동으로 주어진 과제이자, 관객으로서도 지켜보고 개입해야하는 문제이다.

오늘의 콜렉티브 그룹은 현 시점 예술의 고착점 위에 활로를 찾는 작가 표본의 하나이다. 같은 시공간을 공유하는 이들은 돌파구가 보이지 않는 유예시간의 절충적이고 증충적이며 불안정한 위상을 갖는다. 그 속에서 작가는 작가이자 연구자이며, 디자이너이자 활동가이다. 이들은 느슨한 연대를 유지하면서

자신들의 스타일을 구현하며 미술계와 교섭하거나 긴장하고 절충하기도 한다.¹⁵ 사회의제에 무관하지 않음에도 시각적인 표현 형식을 견지하는 이들의 위치는 비틀거리는 와중에도 다지류 생물처럼 걸음을 계속한다. 저마다의 관절들은 자율적인 운동을 수행하며 한 방향을 향한다. 지속적 작업이 중요해진 시점에 이들은 미술시장에 비켜나거나 걸친 채로 있다, 의미체계로부터 배제되거나, 고스란히 노출되어 오용되거나 오욕된다. 불가능성 속에서도 기록한다는 것은 어떤 의미를 갖는가. 이들의 손은 불가역적 상황을 드러냄으로써 현재적 시간에 구멍을 낸다. 얼룩과 곰팡이에 가까운 작업들은 증상과 구멍을 내는 이들의 작업은 '여전히 질문의 도구를 개발하고 공유한다.'¹⁶

15 그런 점에서 열거한 콜렉티브들은 신생공간과의 스탠스를 비교해볼 수 있다. 폐허로부터 추방되어야 하는 이들이 그럼에도 장소를 붙들고 있다면, 신생공간은 폐허가 되어가고, 폐허가 되어버린, 폐허로 불리는 것이 너무도 진부한 폐허의 장소에 진입한다. 온라인 매체는 폐허의 현실을 평면의 균질적인 레이어들의 집적으로 수렴한다. 지속성을 담보할 수 없는 공간은 장소의 역사와 맥락보다는, 장소의 표층에 머물러 있다. 하지만 이러한 구분은 동시대적 제작환경을 공유하는 가운데 서로 포개어지며 동시에 분기한다고 이해하는 것이 마땅하다. 생활이 파괴된 공간, 판단유예의 시공간에 이들의 작업은 연속적인 고착 위에 놓여 있다. 자조와 자족의 유희에 노출되어 있지만, 그 속에서도 납작해진 시간들의 결을 관찰하고, 절합해 냄으로써 관찰을 수행하며, 무시간의 연속들을 이어간다. 사회에 대한 발언(불가능성을)을 발화하고, 내파된 미술사 위에서 새로이 비 양식을 양식화하며, 고립된 상황에서 변이적인 양식들을 반복적으로 만들고 유통시스템을 실험한다.

16 육인 콜렉티브, 앞의 책, p.115.