이 책은 종이 낭비를 줄이기 위해 줄 바꿈을 최소화하고 종이의 공백을 최대한 활용하기 위해 노력하며 잉크 사용량 또한 줄이기 위해 한 가지 색으로만 인쇄한다. 이 책의 컬러판은 64쪽에 있는 QR 코드를 통해 내려받을 수 있다. 이러한 노력에 대한 구체적인 내용은 「프롤로그 3: 책에 관하여」(p. 4) 에서 확인할 수 있다. ¶ 이 책은 100 % 재생 펄프로 만들어진 종이 시로에코 120 g/m²를 사용해 제작했다.

지속 가능한 미술관: 미술과 환경

발행일. 2022. 1. 13. ¶ 발행인. 박형준 부산광역시장 ¶ 편집인. 김성연 부산현대미술관장 ¶ 발행처. 부산현대미술관 ¶ 49300 부산광역시 사하구 하단동 낙동남로 1191 ¶ 051-220-7400 ¶ https://www.busan.go.kr/moca/

글. 김민정, 김병조, 김실비, 김윤아, 박소현, 박시내, 신지혜, 임근준, 전범선/편지지, 정강산, 최상호, 현시원, 올리버 에번스, 갤러리 기후 연합 (GCC), 아이콘 (ICON) ¶ 편집·교정·교열. 한정아, 두루미출판사 ¶ 번역. 이미연, 다니엘 블라이스 ¶ 디자인. 주식회사 도큐먼츠 ¶ 서체. 노토 산스, 아펠 그로테스크 ¶ 제작. 인타임 ¶ 사진. 스튜디오정비소 ¶ 종이 후원. 두성종이

이 책은 «지속 가능한 미술관: 미술과 환경» (2021. 5. 4. – 2021. 9. 22.)과 관련해 발행했다. 이 책에 실린 글과 사진의 저작권은 부산현대미술관과 해당 작가 및 소장처 그리고 저자에게 있으며, 저작권법에 의해 보호받는 저작물이므로 사전 허락 없이 무단 전재와 복제를 금한다. ¶ 부산현대미술관은 이 책에 실린 글과 사진의 모든 저작권자를 올바르게 표시하기 위해 최선을 다했으며 사용을 허락한 모든 이에게 고마움을 표한다. 혹시 생길 수 있는 오류나 누락에 관해 미리 사과하며, 만약 통지를 받는다면 가능한 한 빨리 오류나 누락을 바로잡기 위해 노력하겠다.
© 2022 부산현대미술관.

지속 가능한 미술관: 미술과 환경
부산현대미술관 전시실 1 및 야외
2021. 5. 4. – 2021. 9. 22.

관장. 김성연 ¶ 학예연구실장. 박정구 ¶ 기획 및 진행. 최상호 ¶ 코디네이터. 정우영 ¶ 기술. 유정훈 ¶ 교육. 안대웅 ¶ 교육 지원. 전진이 ¶ 기록. 최영민 ¶ 기록 지원. 정수연 ¶ 홍보. 문규식, 배지훈 ¶ 전시 운영. 김나연, 송수현, 이안나, 배선미 ¶ 시설. 김기중, 권인구, 박지호, 이정대, 이준일, 안병선, 안태희 ¶ 미화. 김경수, 김진모, 김재옥, 이영순, 이정순, 이정희, 최인실

부산현대미술관
MUSEUM OF CONTEMPORARY ART BUSAN

ISBN 979-11-90548-14-4 (90600)
정부간행물등록번호 52-6261353-000017-01

전시 디자인. 엠에이치엘디자인스튜디오 ¶ 그래픽 디자인. 김유나 ¶ 공간 조성. 다룸 ¶ 운송·설치. 파인아트부산, 조은 ¶ 사진·영상·VR. 스튜디오정비소

참여 작가 및 기관. 김복만, 김상진, 김수석, 김실비, 김안나 (한국문화기술연구소), 김지훈, 김하늘, 김형현, 김호민, 바깥미술회 김보라, 바깥미술회 김창환, 바깥미술회 박봉기, 바깥미술회 정하응, 박영균, 박현기, 손상기, 송용, 신학철, 안규철, 옵티컬레이스, 윤형근, 이동시, 이명호, 이불, 이상원, 이용우, 이응노, 이주영, 임옥상, 장종완, 정진윤, 조재선, 주태석, 하민지, 허백련, 한국방송공사 (KBS), 한국방송광고진흥공사 (KOBACO), 제주도립미술관 (서성봉), 에이미 야오, 콜레티보, 코리 아칸젤, 코시마 본 보닌, 에른스트 헤켈, 포르마판타스마, 기 드보르, 더 해리슨스, 하룬 미르자, 제니퍼 알로라 & 기예르모 칼자디야, 줄리엔 세칼디, 루크 윌름허스트, 마르테 에크네스, 션 라스펫, 소일 솔턴, 수 유 신, 윌리드 베시티, 윌렘 드 루이즈, 타이베이 현대미술관 (첸치린 & 차이푸칭, 린잉치에)

도움. 국립현대미술관, 부산시립미술관, 서울대학교미술관, 서울시립미술관, 이응노미술관, 의재미술관, 제주도립미술관, 타이베이 현대미술관, 휘트니 미술관, 미디어매틱, 국제갤러리, 갤러리박, 갤러리현대, 아라리오갤러리, 피케이엠 갤러리, 갤러리 샹탈 크루셀, 리슨 갤러리, 배리어스 스몰 파이어스 (VSF), 에식스 스트리트, 자블루도비치 콜렉션, 토마스 대인 갤러리, 펫젤 갤러리, 한국방송공사 (KBS), 한국방송광고진흥공사 (KOBACO)

연계 프로그램. 신요조, 유진목, 이슬아, 현희진

차례

02 인사말 ¶ 02 들어가며 ¶ 03 프롤로그 ¶ 05 디자이너의 글 ¶ 06 기획의 글

여기서부터 쓰인 글은 일종의 모듈 형태로 그 순서는 임의적이며 다른 순서로 읽는다고 해도 상관없지만 그 의미는 다르게 작동할 수 있다.

평론 ¶ 08 전시의 노동을 전시하기 ¶ 11 지속 가능성을 위해 그러나 정의를 위해: 정의로운 지속 가능한 미술관을 위한 제언 ¶ 15 현대미술계의 환경 인식과 실천에 관해: 지속 가능한 대안의 도출은 왜 어려울까? ¶ 20 기후변화와 미술관, 그 부정한 관계의 연대기

실천 ¶ 25 지속 가능한 미술관 선언문 ¶ 27 기후 위기 시대의 사회적 요청인 지속 가능한 미술관 ¶ 29 보람 있는 미술: 미술의 특권과 값싼 실험의 가치 ¶ 33 여덟 가지 실행 전술

에필로그 ¶ 35 나가며 ¶ 36 전시 설치 폐기 그리고 스케치업 ¶ 38 결과

부록 ¶ 45 지속 가능한 박물관: 전시의 여러 가지 방법 ¶ 48 효과적 실천 ¶ 49 지속 가능한 미술관 조명 질의응답 ¶ 51 테크노-비거니즘 ¶ 51 하늘길 피하기 ¶ 53 도시 생활자의 친환경 생활을 위한 마음가짐: 지속 가능한 삶을 위한 일곱 가지 마음가짐 ¶ 54 환경을 배려하는 작은 실천, 친환경 종이 ¶ 55 연계 프로그램 ¶ 63 필진 목록 ¶ + 작품 목록

알려두기

미술/예술, 미술가/예술가/작가, 작품/작업, 학예연구사/큐레이터 등 의미가 유사하지만 미묘하게 다른 단어는 최대한 첫 번째 단어로 통일했다. 문맥상 필요한 부분은 예외로 한다. ¶ 외래어 표기법에 따른 표기를 원칙으로 하되 의미가 모호한 경우 예외로 한다. ¶ 표준어는 아니지만 미술계에서 통용되는 단어는 그대로 쓰되 순화한 단어를 추가하거나 설명을 붙인다. ¶ 그 외 표기 등은 국립현대미술관이 2020년 발행한 『국립현대미술관 출판 지침』 2판을 따른다.

인사말: 미술관 내부의 고민으로부터 ✧ 김성연

«지속 가능한 미술관: 미술과 환경»은 미술관을 둘러싼 환경 문제를 조망하고 실제로 적용 가능한 대안을 탐색하고자 기획한 전시입니다. 최근 몇 년간 국내외 미술계에서는 환경 관련 전시가 꾸준히 이어지고 있습니다. 하지만 이번 전시는 미술관 내부의 성찰과 반성에서 출발한다는 점에서 여느 전시와 다른 면모를 보입니다. ¶ 이번 전시는 전시 과정에서 발생하는 폐기물을 매개로 미술관 내부의 문제를 고백합니다. 그리고 이러한 문제를 해소하기 위해 대체 가능한 실천 방안을 모색하고, 적용해 보고 있습니다. 예를 들면, 도색하지 않은 재활용 임시 벽을 사용하거나 미디어 작품의 전력 사용량을 측정합니다. 탄소 배출량이 많은 항공 운송 대신 해상 운송을 이용하고 더 나아가 해외 미술관 전시를 생중계함으로써 운송 자체를 배제합니다. 전시 작품 중에는 약 1t의 탄소를 실제로 없애는 과정을 보여주는 작품, 잉크 사용량을 줄일 수 있는 서체로 제작한 작품, 폐마스크를 녹여 만든 의자 등을 포함합니다. ¶ 이번 전시는 국내외 여러 종사자 여러분의 협업으로 이루어졌습니다. 전시 취지에 동의하고 참여해주신 국내외 작가와 전시를 기획하고 준비한 학예연구사, 그리고 직원 여러분께 감사의 말씀을 드립니다. 또 작품을 대여해주신 국내외 기관과 소장가 여러분께도 감사의 말씀을 전합니다. 특히 생중계로 전시를 공유할 수 있도록 협력해준 타이베이 현대미술관과 제주도립미술관, 그리고 해외 운송을 대체할 수 있도록 소장품의 현지 출력을 허락해준 휘트니 미술관에도 감사드립니다. ¶ «지속 가능한 미술관: 미술과 환경»의 실천이 얼마나 효과적이고 현실적인지 그리고 추후 다른 전시에도 적용될 수 있을지는 계속해서 고민해야 할 과제입니다. 그렇기 때문에 이번 전시는 완결된 제안이라기보다는 미술관의 전시 과정과 미술의 창작 과정에서 발생하는 여러 현상을 함께 점검하고 공론화해 대안을 탐색하는 데 의미가 있다고 할 수 있습니다. 미술관뿐만 아니라 우리 모두가 함께 현명한 대안을 위한 논의를 시작하는 계기가 되기를 기대합니다.

들어가며 ✧ 최상호

나는 전혀 과장하지 않고 오직 기존 미술관 제도에 해를 끼치려는 목표로 이 전시를 기획했다. ¶ «지속 가능한 미술관: 미술과 환경»은 인간이 환경의 변화에 명백한 영향을 미치며 이러한 변화의 해결에는 인간의 적극적인 관심과 참여가 요구된다는 인류세적 세계관 속에서 미술관의 다양한 활동이 환경에 미치는 영향을 고찰하고 미술관의 지속 가능성을 위한 현실적 실천 방안을 마련하기 위한 시도이다. ¶ 인류세적 세계관의 핵심은 우리가 인정하든 안 하든 인간은 이미 지구를 운영하고 있으며 지구를 효과적으로 운영하려면 이러한 인간의 역할을 인정하고 적극적으로 수용해야 한다는 점이다. 다시 말해 인간은 환경의 파괴자인 동시에 환경과의 관계에서 적극적이고 긍정적인 역할을 할 수 있는 특성 또한 가지고 있다는 점에 주목해야 한다. ¶ 이번 전시는 이미 다양한 분야—환경의 궁극적 회복을 위해 많은 해결책이 제안되었고 그중 어떤 것은 꽤 유망해 보인다—에서 적극적이고 긍정적인 실천 방안을 실행하고 있음에도 불구하고 문화예술 분야에서는 이러한 시도가 부족했음을 인식하고, 분야의 특수성에 적합한 현실적 실천 방안을 도출하는 데 초점을 맞추고자 한다. ¶ 미술관은 미술에 관한 자료를 수집·관리·보존·조사·연구·전시·교육하는 시설로 문화예술의 창출과 보존, 분배 등을 담당해왔으며 이러한 활동에는 불가피한 환경 파괴적 행위가 수반될 수밖에 없다. 예를 들어 미술관의 주요 활동인 전시만 하더라도 작품 제작, 포장, 운송, 설치, 철거 등에 많은 양의 탄소와 폐기물이 생성되지만 이러한 문제를 해결하기 위한 구체적 실천 방안이나 미술관 간 동의는 미비한 실정이며 문화예술이나 공익 발전이라는 명목 아래 많은 부분에서 암묵적 용인이 이루어지고 있다 (자본주의에 봉사하기로 선택한 대부분의 미술관 수익은 신속한 집행과 질 나쁜 재료—작품을 포함한—의 사용으로 유지되어왔다는 점[1]을 기억해야 한다. 관객이 신경 쓰지 않는 것을 잘해야 할 필요가 있는가). ¶ 물론 문화예술 분야의 특수성으로 인해, 그리고 성역처럼 격리되어 온 미술관에서 급진적 시도를 추진하기에는 부담이 따르겠지만, 현재 전 지구적 환경 위기 상황에서 미술관 차원의 양식과 행동을 환경친화적으로 바꾸었을 때 일어날 긍정적 혹은 부정적 결과를 고찰하고 이를 비교함으로써 미술관이 나아갈 방향을 모색하는 데 의의가 있을 듯하다. ¶ 이번 전시는 학술적이거나 거대한 환경 담론에 대한 고찰이 아니라 현실적으로 실행 가능한 동시에 사회적으로도 적합한 행동을 촉구하기 위한 실험이다. 지금과 같은 방식이 환경 속 무언가를 절멸 또는 고갈시키고 있다는 어렴풋한 인지 속에서 우리가 할 일은 그것이 의미하는 모든 것을 새롭게 구성하고 다시 방향을 잡는 것이다. 따라서 이번 전시는 극단적인 친환경 전시를 표방하며 작품의 제작, 포장, 운송, 설치, 철거 등 전시 전반에 이르는 모든 활동을 나름의 기준과 분석에 근거한 실행 전술[2]에 따라 제한 또는 장려할 예정이다. ¶ 물론 이러한 실험에는 실패의 가능성이 항상 존재한다. 예를 들어 탈-화이트 큐브의 결과로 다양한 전시 공간이 출현함으로써 다채롭고 복잡한 형식의 예술[3]이 생겨나는 긍정적 결과가 극단적 친환경 실행 전술을 두었을 때 예술 형식의 회귀 혹은 작품의 격리로 이어지지 않을까 하는 두려움 혹은 성숙한 자본주의 속,

시각적으로 보는 이를 압도하는 스펙타클[4]의 전시와 수동적 시각 소비 행위에 익숙한 우리가 이러한 제약에 대한 결과물에 과연 적응할 수 있을지에 대한 불안감 등 부차적 현상의 해소는 이러한 실행 전술의 마련만으로 처리하기엔 어려움이 있다. ¶ 다시 말해 실행 전술 마련의 극단과 그 전략적 공존에서 생기는 본원적 문제, 즉 창작 또는 전시라는 활동의 존속 자체에 대한 의문 등은 다양한 매체를 포용한 작품을 통해 해결될 수 있을 것이다.[5] 이들 작품은 기존의 망막 예술과는 다르게 예술 과정에 주목하고 공공의 측면에 관심을 두고 있는 경우가 많으며, 이러한 특성에 근거해 예술이 실행 전술을 적극적으로 수용하고 다각적으로 대응할 수 있음을 살펴보고자 한다. 이를 통해 이상과 현실에 근거한 실행 전술이 공존 또는 충돌하거나 화해하는 면모를 주시하고 더욱 복잡한 양상으로 분화할 수 있을 것이다. ¶ 일련의 과정을 통해 앞서 말한 실패의 가능성에 대한 최소한의 안전장치를 확보하고 적절한 예술적 감수성의 토대를 제공해 실행 전술의 한계를 보완한다면 미술관 활동의 지속 가능성은 더욱 담보될 수 있다. 그리고 실패에 대한 비판마저도 단지 이러한 대응이 불필요하다기보다 그 문제점을 구체화하고 대안을 마련하려는 노력의 일환으로 해석해야 할 것이다. ¶ 기존 질서를 규탄하는 이론이 존재할 수도 있다는 막연한 인식에 잠재하고 있던 새로운 질서가 요동치게 될 수 있다.[6] 우리는 해묵은 예술이라는 왕국에 유린해야 할 무엇이 남아 있는지 고찰해야 한다. 그리고 유린함으로써 드러날 요동의 파장이 어디선가 긍정적 영향력을 행사하기를 기대한다.[7]

프롤로그 0

간단히 말해 이토록 아름다웠던 환경이



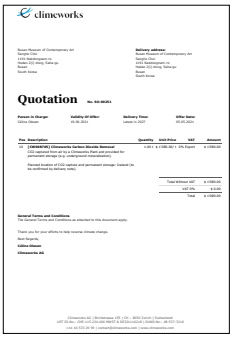
김복만, ‹정남 형양›, 1980년대, 종이에 은염인화, 55.5 × 41 cm. 부산시립미술관 소장.

처참하게 파괴되고 있다면 (그리고 그것이 사실이라면),



송용, ‹황토›, 1975, 캔버스에 유채, 181 × 227 cm. 국립현대미술관 소장.

우리[8]는 어떻게 해야 하는가.[9]



climeworks

Quotation

스위스 라스펫과 클라임웍스 에이지, ‹대기 개혁 (이산화탄소 수집)›, 2020–2021, 대기 중 이산화탄소 1 t을 수집하고 제거해 광물화를 위해 지하에 저장, 가변 설치. 클라임웍스 에이지와 협력하고 부산현대미술관 지원으로 제작.

프롤로그 1: 치부를 드러내 더 수치스럽게[10]



실제 상황! ¶ 6점의 작품이 미국의 뉴욕에서 출발해 한국의 부산현대미술관에 도착한다. ¶ 작품의 총 무게는 1,273 kg이다. ¶ 존 F. 케네디 국제공항에서 인천국제공항까지의 거리는 11,092 km이다. ¶ 항공 운송 시 발생하는 탄소 배출량은 15.98 tCO_2eq[11] 이다. ¶ 인천국제공항에서 부산현대미술관-

1 기 드보르, 『스펙타클의 사회에 대한 논평』, 유재홍 옮김 (울력, 2017), p. 147의 전용. 드보르는 기업가의 수익은 신속한 집행과 질 나쁜 재료의 사용에 달려 있다고 말한다.

2 «지속 가능한 미술관: 미술과 환경»의 구체적 실행 전술은 이 책의 「여덟 가지 실행 전술」(p. 33) 참고.

3 이 책에서 '미술'과 '예술' 또는 '미술가'와 '예술가'라는 단어에는 미묘한 차이가 있다. 되도록 '미술'과 '미술가'로 표현하겠지만 문맥에 따라 적절하게 혼용할 것이다.

4 외래어 표기법에 따르면 '스펙터클'이 옳은 표현이나, 전시에 참고한 한국어 번역본의 제목이 『스펙타클의 사회』와 『스펙타클의 사회에 대한 논평』이므로 '스펙타클'이라고 표기한다.

5 프리드리히 빌헬름 요제프 셸링 (1775–1854)이나 존 러스킨 (1819–1900) 등은 예술을 사회적 책임감에 대한 사유로 확장시킬 수 있다고 주장했다.

6 기 드보르, 『스펙타클의 사회에 대한 논평』, 유재홍 옮김 (울력, 2017), p. 153의 전용.

7 위의 책, p. 155의 전용.

8 '우리'를 독특한 의미에 한정해서 사용하고자 한다면 그 앞에 형용사를 붙여야 할 것이다. 하지만 앞으로 나올 글에서 '우리'는 관객, 미술가, 미술관, 개인, 사회 등을 유기적으로 칭한다고 생각해 주길 바란다. 현재의 환경 문제가 가지고 있는 속성으로, 원인과 현상, 처방이 하나의 요인이나 어느 한 부분으로 귀속되어 설명되거나 해결될 수 있는 것이 아니기 때문이다. '우리'는 전시의 주체가 '우리' 모두가 되기를 바란다.

9 이번 전시에서 션 라스펫 (1981–)은 스위스의 클라임웍스 에이지 (https://climeworks.com)라는 회사와 협업해 대기 중 1 t의 이산화탄소를 수집하고 제거하는 기획을 선보였다. 여기에 총 $1,080 (약 ₩1,270,000)의 비용이 들었으며 이는 부산현대미술관의 예산으로 처리했다. 기획은 하나의 행위로 어떠한 형태를 띠고 있지 않으며 관객은 빈 벽에 붙은 설명만 볼 수 있을 뿐이다. 전시 종료 후 부산-현대미술관은 이 기획의 증거로 작가로부터 금액이 적힌 영수증과 1 t의 탄소를 없앴다는 증명서를 받을 수 있었다.

10 「치부를 드러내 더욱 수치스럽게 만들자」는 상황주의자 인터내셔널과 스트라스부르 대학교 총학생회가 쓴 『비참한 대학 생활』, 민유기 옮김 (책세상, 2016) 1장의 제목이다. 1장에서는 1960년대 프랑스의 대학과 대학생의 비참한 상황을 소개하며 그 상황을 혁파할 혁명의 근거를 마련한다. 프롤로그-에서는 마찬가지로 미술의 비참한 상황을 소개하며 전시의 근거를 마련한다.

11 tCO_2eq는 지구온난화 지수 (GWP, 각각의 온실가스가 지구온난화에 미치는 영향의 정도. 이산화탄소의 지구온난화 영향을 1이라 할 때, 이와 비교해 영향 정도를 나타낸 값)에 기초해 다양한 온실가스의 배출량을 비교하는

까지 거리는 432.54 km이며 트럭 운송 시 발생하는 탄소 배출량은 0.12 t이다. ¶ 즉 뉴욕에서 부산현대미술관까지 항공으로 작품을 운송하는 데 배출되는 탄소의 양은 16.1 t이며 이는 편도 기준으로, 작품을 돌려보낸다면 총 32.2 t의 탄소가 배출된다. ¶ 이는 한국인의 1인 연간 탄소 배출량 (14.1 t, 2018년 기준)의 2배가 넘는 양이다. ¶ 항공 운송 시 뉴욕에서 출발해 부산에 도착하는 데에는 작업 시간을 포함하여 약 15일이 소요된다. ¶ 하지만 뉴욕에서 부산현대미술관까지 같은 6점의 작품을 해상으로 운송한다면 총 거리는 왕복 37,354 km, 총 탄소 배출량은 0.82 t으로 항공 운송의 약 1/40 수준이다. ¶ 하지만 소요 시간은 작업 시간을 포함해 약 60일로, 항공 운송의 4배 정도 소요된다.[12] ¶ 대부분의 미술관이 항공 운송을 선호한다.[13]

프롤로그 2



한때는 전시의 일부를 이루며 제 역할을 했지만 단 몇 개월의 임무를 다한 후 기능을 상실한 채 버려진 전시 폐기물의[14] 모습은 미술관이 제도와 권력 아래 편입된 후 죄책감 없는 파괴의 장소로 변해버린 상황을 여실히 보여준다.

미술계 ¶ 재미없는 아카데미주의자, 고지식한 비평가,[15] 보수적인 수집가, 유식하지만 완고한 감상자가 여전히 미술계의[16] 구성원을 이루고 있기 때문에 미술계 작은 분파의 기발하고 사려 깊은 지침은 광범위한 동의를 얻기가 힘들다.

미술관 ¶ 미술관은 문화예술의 발전과 일반 공중의 문화 향유 및 평생 교육 증진에 이바지[17]한다는 목적으로 자신의 실수를 우리에게 떠넘긴다. 우리가 미술관을 특권화하는 경향은 자세히 살펴보면 우리에게 불평등한 교환이다.

미술가 ¶ (작업실 유지 비용을 걱정하지 않을 정도의) 현역 미술가 반열에 오르면 창작을 제외한 (혹은 창작을 포함한) 업무 대부분을 다른 미술 실무자의 손에 맡기게 된다. 그럼으로써 그들은 일상의 실천에서 격리되기 시작한다.

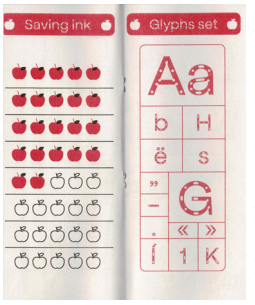
관객 ¶ 우리는 감탄하는 관객이라는 미술을 감상한다. 우리는 아무런 망설임 없이, 아무런 생각 없이, 그리고 아무런 거리낌 없이 그것에 참여한다. 우리가 아니라면 누가 미술관을 채울 것인가.[18] 미술관은 이것을 명확하게 알고 있다.

작품 ¶ 작품을 과도하게 부풀려서 일상적으로 이동 가능한 제품과 분리하는 모습은 종종 미술계의 폐단을 보여준다. 예를 들어 환경 보호를 주제로 한 작품을 일회용 포장재로 칭칭 감아 비행기를 통해 며칠 만에 지구의 반대편으로 옮겨 놓는 상황은 분명 역설적으로 보인다.



전시 ¶ 전시는 미술가나 미술관 그리고 관객에게 특별한 사건-이기는 하지만 미술의 생애 주기를 따졌을 때 극히 일부에 지나지 않는다. 전시라는 하나의 사건을 너무 심각하게 다루기 때문에 미술계 프로토콜[19] 안에서 통제된 방식으로 유통된다.

프롤로그 3: 책에 관하여



클레티보, 〈아펠 브루트 안내 책자〉, 2019, 재생 종이에 리소 인쇄, 10.5 × 26 cm. 작가 제공.

종이, 잉크, 타이포그래피부터 다양한 구조적 요소 (페이지-네이션, 표지, 여백 등), 인쇄, 제본, 심지어 유통 방식까지도 책의 가치에 기여한다.[20] ¶ 이 책의 가치가 전시의 맥락과 일맥상통-하도록 노력하는데 종이 낭비를 줄이기 위해 줄 바꿈을 최소화-하며, 가능한 한 준말을 쓰고, 높임말 사용을 배제한다. 잉크 사용량을 줄이기 위해 한 가지 색으로만 인쇄하며, 그래서 어차피 잘 보이지 않을 도판 삽입을 최소화하거나 크기를 줄인다. 판형 또한 인쇄 과정에서 손실을 최소화할 수 있는 형태를 선택했으며 후가공은 하지 않는다. 라틴과 숫자, 기호에는 전시 출품작이기도 한 서체 '아펠 브루트'로, 잉크 사용량을 약 18 % 절약하도록 설계되어 있다. 종이는 친환경 인증을 받은 것을 사용하며 개별 비닐 포장은 사용하지 않는다. 컬러 도판이 실린 이 책의 PDF 파일은 64쪽에 있는 QR 코드를 통해 내려받을 수 있도록 했다. 이는 잉크 사용을 최소화하여 환경 오염을 줄일 뿐만 아니라 디지털 배포의 월등한 공동체 형성 기능을 믿기 때문이다.[21] 그 외 노력에 대한 구체적인 내용과 적절한 대안 마련 과정은 이어지는 「디자이너의 글」을 통해 확인할 수 있다. ¶ 보통은 전시 개최에 맞춰 책을 출간하지만, 이 책은 전시 혹은 실험의 결과를 보고하기 위해 전시가 끝나고 약 3개월이 지나서야 출간한다. 단순히 전시와 작품 설명을 담기보다는 객관화한 자료를 통해

결과를 공유함으로써 전시가 지향하는 바를 전달하고자 하기 때문이다. 그중에는 현재로는 별 의미 없어 보이는 자료나 너무나 뻔한 결과의 자료도 있지만 언젠가 그 의미를 찾을 수 있기를 기대한다. 이에 관해서는 「결과」 (p. 38) 참고. ¶ 기 드보르 (1931–1994)는 『스펙타클의 사회』에서 표절은 필연적이며 진보는 표절을 내포한다고 주장한다.[22] 그리고 이론의 존재는 그 자체로 아무런 의미가 없으며 오직 수정을 통해 인식해야 한다고 말한다.[23] 즉 진보는 과거의 역사적 행동을 활용하면서 허위 관념은 삭제하고 적확한 관념으로 대체될 때 가능할 수 있다.[24] 이 글에서는 지속 가능성, 특히 미술관의 지속 가능성이라는 실천적이고 진보적인 주제가 가지는 의미나 맥락 그리고 배경에 관해 설명하기 위해 독창적이기보다는 기존 맥락을 상황에 맞게 표절하고 수정하는 방식을 선호한다. 이유는 이전부터 존재했던 요소를 재사용하거나 현존하는 요소와 결부시키면서 새로운 의미를 생성하는 이 방식이 전시가 지향하는 효율성의 개념과도 상통하기 때문이며, 또 지속 가능성이라는 주제를 미래의 가능성으로 두기보다는 바로 지금 실천하는 방법[25]을 목표로 하기 때문이다 (가장 큰 이유는 주제에 관한 나의 글이 그다지 설득력을 가지기 힘들 거라는 추측 때문이기도 하다). ¶ 그래서 글의 많은 부분에서 상황주의자 인터내셔널의 '전용'이라는 글쓰기 기법을 차용하려 한다. 프랑스어로 '납치'를 의미하는 이 기법은 다다이즘의 콜라주와 유사하며 기존 문장과 어구에 대한 창조적 전유와 재조직화를 지향한다. 인용이 원작의 권위에 종속된다면 전용은 원작의 권위를 이용하는데, 전용은 기존 문장과 어구가 가진 권위와 그 명성을 이용함과 동시에 사용하기 편리하면서도 효과적인 결과를 기대할 수 있다는 장점이 있다. 직접적으로 인용한 문구는 원작의 목소리로 재포장되지만 글 전체에 조각난 채 퍼져 있는 전용한 문장은 그 영향력이 분산되는 결과를 가져온다 [상황주의자 인터내셔널은 전용은 인용–되었다는 단순한 사실 때문에 언제나 왜곡되는 이론적 권위와 상반된다고[26] 주장하며, 그 영향력이 분산됨으로써 권위마저 해체되기를 원한다. 하지만 이 글에서는 설득력을 얻기 위한 도구로 전용을 사용하기 때문에 전용한 문장에 각주를 달아 그 영향력을 최대한 활용하는 전략을 취한다. 자세한 내용은 기 드보르와 길 울만 (1929–1995)의 「전용 사용 가이드」 (1956) 참고].

디자이너의 글 ✧ 김병조

창작은 자원을 소비한다. 미술이건 디자인이건 마찬가지다. 순환하는 자연에서 뽑아낸 자원으로 만든 작품과 그 전시, 특히 미술관의 대규모 전시는 대중의 상상보다 훨씬 많은 자원을 소비한다. 그런데 그런 작품과 전시가 지속 가능함에 대해 논하고, 이 모순된 상황을 기록하는 인쇄물을 만든다. ¶ 책 디자인을 제안받고 내가 취할 태도와 방법론을 고민했지만 모든 선택에는 기회비용이 따르며, 그 차이도 미미하거나 정확하지 않다. 그렇다고 아무것도 안 할 수는 없는 일. 하여 이 책에 대해 내가 고민하고 성취하고 타협한 것을 기록해본다.

판형 ¶ 대국전지 (720 × 1,020 mm) 한 면에 16쪽을 얹어 인쇄할 수 있는 최대 판형은 175 × 240 mm이다. 종이 손실을 최소화하기 위해 이를 기준으로 하되, 비율상 좀더 아름답도록 166 × 240 mm으로 결정했다. ¶ 처음에는 훨씬 더 큰 판형을 사용해 쪽수를 줄이고, 신문처럼 제본 없이 만들려고 했다. 그러나 분량이 많아 제본을 생략할 수는 없었다. 어차피 제본이 불가피하니 아예 편히 들고 읽을 수 있는 작은 판형도 고려했으나, 쪽수가 많아지면서 제본에 드는 비용과 자원이 기하급수적으로 늘어나기에 채택하지 않았다. ¶ 또, 이 판형은 일반 A3 용지에 펼침면을 실제 크기로 꽉 차게 출력할 수 있는 크기이다. 책 디자인 과정에서 시범 출력을 수차례 하게 되는데, 이때 잘려나가 버려지는 종이를 조금이나마 줄일 수 있었다.

격자 ¶ 이 책의 격자 설정이 가져오는 환경적 영향을 나는 상상하기 어렵다. 판형, 여백, 단 분할 등을 복합적으로 고려하여 사방 2 mm 격자를 설정해 작업했다.

여백 ¶ 노출 사철 제본에서는 가장자리 재단이 틀어지기 쉽기 때문에 무선 제본을 할 때처럼 여백을 좁게 설정하면 사고가 날 수 있다. 따라서 이 책에서는 여백을 사방 8 mm로 설정했다. 사철 제본한 책은 가운데가 완전히 펼쳐지므로 책 안쪽에 추가적인 여백을 줄 필요는 없다.

활자체 ¶ 이 책에 사용할 활자체로 획에 구멍을 뚫어 잉크를 아끼는 콘셉트의 활자체가 몇몇 거론되었으나, 그렇게 잉크를 아끼고 싶으면 인쇄를 안 하면 될 일이다. 어쩌면 절약한 잉크량을

데 사용하는 측정 지표이다. 온실가스에는 이산화탄소, 메탄, 아산화질소, 수소불화탄소, 과불화탄소, 육불화항 등이 있으며, 이 중 지구온난화에 가장 큰 영향을 미치는 이산화탄소가 기준이 된다. 예를 들어 메탄의 GWP는 25이므로 메탄 1 t의 배출량은 25 tCO_2eq의 이산화탄소 배출량과 같다는 것이다.

12 탄소 배출량 계산은 갤러리 기후 연합 (Gallery Climate Coalition, GCC, https://gallery climatecoalition.org/carbon-calculator/)의 도움을 받았다.

13 이번 전시에서 이 6점의 작품은 해상으로 운송한다. 하지만 항공 운송이 항상 나쁘다는 것은 아니다. 작품의 안전이나 작품 보험료 등의 면에서 항공 운송이 해상 운송보다 나을 수 있다.

14 하나의 미술관에서 만들어내는 쓰레기의 양은 365개의 가정에서 만들어내는 쓰레기의 양과 같다고 알려져 있다.

15 비평가도 이 목록에 추가하려고 했으나 딱히 이들의 치부를 찾기가 어려웠다. 다만 지속 가능성과 같은 과도기적 현상을 기술하기 위해 범주를 가지는 것은 중요한데 다시 말해 우리는 이러한 현상을 부를 수 있는 미술계 술어가 필요하다. 비평가는 이러한 현상에 관심을 가지고 정당한 가치를 부여하며 이를 책임 있게 정의할 수 있어야 한다.

16 제임스 O. 영, 『예술과 지식』, 오종환 옮김 (서울대학교–출판문화원, 2013), p. 9. 여기서 '미술계'는 거의 모든 사람이 말하는 그 (the) 미술계를 말한다. 영은 미술계 [책에서는 '예술계'로 지칭]는 하나가 아닌 여러 개로 존재하며 각각의 미술계는 상대성을 가진다고 주장한다. 그에 따르면, 어떤 미술계에서는 비록 작은 분파–이더라도 또 다른 미술계에서는 큰 영향력을 가질 수 있다.

17 박물관 및 미술관 진흥법 제2 조 제2 호.

18 상황주의자 인터내셔널 & 스트라스부르 대학교 총학생회, 『비참한 대학 생활』, 민유기 옮김 (책세상, 2016), p. 39의 전용.

19 미술계 프로토콜은 전시장에서 불과 몇 m 떨어지지 않은 전시 폐기물 처리 장소 (보통 하역장으로 불린다)와 관객을 철저하게, 그리고 다소 강압적–으로 분리한다. 이러한 프로토콜 속 미술관은 자신의 치부를 절대 드러내지 않으려 한다. 치부를 처리하는 일은 모두가 잠든 늦은 밤이나 새벽에 이루어진다.

20 미할리스 피힐러, 『출판 선언문 출판하기』, 임경용 옮김 (미디어버스, 2019), p. 14.

21 물론 디지털 배포도 환경에 영향을 준다. 이에 관해서는 이 책 「여덟 가지 실행 전술」 중 「⑦ 시설」 (p. 34) 참고.

22 기 드보르, 『스펙타클의 사회』, 유재홍 옮김 (울력, 2014), p. 201.

23 위의 책, p. 202.

24 위의 책, p. 201의 전용.

25 그렇기 때문에 전용하는 문장을 무작위로 선택해 의미 없이 배열하지는 않았다. 이 글에서 전용한 문장은 주제에 밀접하게 관련해 기존에 알려진 다양한 표현을 포괄하려고 노력했다.

26 기 드보르, 『스펙타클의 사회』, 유재홍 옮김 (울력, 2014), p. 201.

확인하기 위한 실험 출력으로 소모한 잉크가 더 많을지도 모른다. 나는 한글을 비롯한 동아시아 문자에는 구글의 '노토 산스'를, 라틴과 숫자, 부호 등에는 콜레티보가 2020년 발표한 '아펠 그로테스크'를 썼다. 고정 폭 라이닝과 첨자를 비롯한 각종 숫자 형식, 낫표, 통화 단위, 딩뱃 등은 아펠 그로테스크에 기본 탑재된 글리프를 활용하여 만들거나 새로 그려서 사용했다.

배열 ¶ 왼끝 맞추기 배열과 양끝 맞추기 배열의 실질적인 분량 차이는 미미하다. 게다가 이 책에서는 양끝 맞추기가 지루했기 때문에, 왼끝 맞추기 배열로 조판했다. 대신 효율적인 지면 활용을 위해 한국어에서 하이픈 (-)을 사용하지 않는 관행을 따르지 않고, 특정 규칙을 정해 하이픈을 썼다.[27] 단락을 나눌 때는 줄바꿈 대신 단락 기호를 사용했고, 다음 글이 새로운 페이지에서 시작하는 관행 역시 따르지 않음으로써 빈 페이지를 최소화했다. 장 표지 역시 전부 생략했다.

종이 ¶ 두성종이의 일부 후원으로 시로 에코 그레이 120 g/m² 을 사용했다. 이 종이는 100 % 재생 펄프로 만들었고 (일반적으로 재생지 기준은 40 %) 국제삼림관리협의회 (Forest Stewardship Council, FSC®) 인증을 받았다. 이 밖에도 여러 기관에서 친환경 인증을 한 종이는 많았으나, 나는 두성종이의 친환경 종이 목록 중에서 오직 종이의 색과 질감만 보고 선택했다.

표지 ¶ 이 책에는 표지가 따로 없다. 판권과 목차 등 도서 정보, 그리고 본문이 책의 가장 첫 페이지에서부터 끊김 없이 이어진다.

잉크와 인쇄 ¶ 사실 이 책은 환경적 이유보다는 한정된 예산 때문에 컬러 대신 먹 1도로 제작했다. 그래서 인쇄물에는 흑백 비트맵 이미지를, 온라인으로 배포하는 PDF 파일에는 컬러 이미지를 사용했다. 이는 결과적으로 잉크 사용을 줄이는 친환경적 선택이 됐다.

후가공 ¶ 이 책은 후가공을 하지 않았다. 종이를 코팅하면 보존성은 좋아지지만 재활용할 수가 없고, 금박 같은 후가공도 재활용을 방해하기 때문에 처음부터 검토하지 않았다.

제본 ¶ 이 책의 기획 단계에서부터 제본에 풀을 쓰지 않기를 바랐다. 그러나 앞에서 말했듯 분량 때문에 마땅한 해결책이 없었다. 결국 풀을 그나마 적게 사용하는 노출 사철 제본을 선택했다.

포장 ¶ 이 책은 비닐 포장을 하지 않았다. 파본으로 반품되어 폐기되는 책과 배송을 위한 포장재를 고려하면, 비닐 포장이 친환경적인 선택일 수도 있다. 비닐 포장에는 큰 비용이 들지도 않는다. 그러나 이 문제에 대한 연구 자료를 찾아보기 어렵고, 비닐은 무조건 반환경적이라고 믿는 사람도 많아 비닐 포장은 하지 않았다.

배송 ¶ 이 책은 대형 택배사를 통해 전시 참여자들에게 배송된다. 나는 당연히 운송 업체가 최대한 많은 물건을 최소의 비용으로 배송하기를 원한다. 나는 최소 비용은 자원 소비를 줄이는 것으로 실행되리라 적당히 믿고 있지만 틀렸을 수도 있다.

폐기와 재활용 ¶ 이 책은 종이로 재활용될 것이다. 검정 잉크, 최소한의 풀, 실 이외의 별다른 재료나 포장재를 사용하지 않았으므로 재활용에 문제가 없다.

기획의 글

전시 서문

환경 위기에 관한 사회적 논의가 광범위하게 이루어지고 있다. 친환경 에너지로의 전환도 많은 나라에서 중요한 주제가 되었다. 정치가들은 다양한 환경 정책을 언급하고 수많은 전문가 회의에서 환경 위기에 대한 대안을 다루고 있다. 교육에서도 환경과 지속 가능성은 교과 과정의 구성 요소로 확고하게 자리잡았으며 여러 기업에도 이 주제가 도래한 것으로 보인다. ¶ 계속해서 경고를 알리는 연구와 보고가 보여주듯 환경 파괴가 빠르게 진행되고 있다는 점은 사실이다.[28] ¶ 분명 무언가 일어나고 있다. ¶ «지속 가능한 미술관: 미술과 환경»은 환경 위기에 대한 의식이 증대되는 시대에 자원 집약적 스펙타클의 전시와 그러한 전시를 가능케 하는 미술관 제도에 대해 아무런 언급이 없다는 데에서 시작한다. ¶ 미술관의 고통을 보여주거나 미술관을 비난하려는 의도는 아니다. 우선 관건은 자본주의 세계 질서에 의해 보호되어 온 미술관을 사실적으로 묘사하고 그 모습을 인정하는 것이다. 즉 자본주의와 함께 생겨나고 마침내 보편화한 현재 미술관의 모습이 환경 파괴의 대가로 유지되어었다는 사실의 확인이 이루어져야 한다. 전시에서 주장하는 미래는 기존으로부터 출현해야만 하고, 우리는 기존 상태를 먼저 파악해야만 미래에 도달할 수 있다.

전시의 시작

이러한 통찰에서 출발해 곧바로 진행해야 할 것은 현재의 지배적 제도에 반대해 실천할 수 있는 다양한 대안의 가능성을 증대하는 것이다. 대안으로 제시할 몇 가지 전술과[29] 실천[30] 그리고 그 결과를 통해 끊임없이 재생산되는 실패의 굴레로부터 탈출을 시도한다. ¶ 전시는 현재 상황을 비판적 관점에서 어떻게 이해해야 하는지와 그와 관련한 논쟁에 대해 몇 가지를 주장하겠지만 미술관의 지속 가능성을 촉진하기 위한 명쾌한 경로를 제시하지 않는다는 점은 분명하다. 여기에는 단순한 이유가 있다. 왜냐하면 그러한 경로는 적어도 현재는 존재하지 않기 때문이다. 전시는 철저하기보다는 다소 제안적인 의미에서 미술관의 지속 가능성을 위한 기반과 사고를 확립하는 데 도움을 줄 것이다.[31] ¶ 놀랄 것도 없이 이 전시는 누군가에게는 환영받을 것이고 누군가에게는 다소 회의적으로 받아들여질 것이다. 대립하지만 결국 이 두 방향은 우리가 야기한 모든 문제에 근거해 서로 만날 것이다. ¶ 전시에는 환경에 대한 미술적 접근뿐만 아니라 과학적 지식과 사회 활동, 몇 년간의 집중적이고 우호적인 학문의 협력, 그중 몇 가지를 토론에 부칠 수 있다는 안도감, 그러나 그 모든 것을 고려하고 대입할 수 없다는 좌절감이 공존한다. 의도적이든 아니든 전시는 논쟁에 개입한다. 통합은 언제나 종속적이기

때문에 논쟁은 환영받아야 한다. 종종 논쟁은 결국 중요해질 수 있지만 현재에는 돋보이지 않는 변화를 끌어낼 수 있기 때문이다.

작품 분류와 전시 구성

전시는 「지속 가능한 미술관 선언」과 「여덟 가지 실행 전술」에 근거한 작품으로 구성된다. 이에 관한 자세한 내용은 「실천」 중 김민정의 「기후 위기 시대의 사회적 요청인 지속 가능한 미술관」(p. 26)을 참고. ¶ 전시에는 57명 (팀)이 참여하여 총 88점의 작품을 선보였다. 한정된 예산 안에서 최대한 많은 작품과 다양한 구성을 보여주는 것이 관객을 위한 일이자 환경에 대한 배려이며 많은 작품과 다양한 구성을 통해 우리는 연대함과 동시에 점점 더 다르게 될 확률을[32] 높일 수 있다고 생각했기 때문이다. 이에 관해서는 「여덟 가지 실행 전술」의 「② 대규모 국제 전시」(p. 33)와 「④ 예외적 전시 구성」(p. 34) 등 참고. ¶ 작품의 분류 체계는 소장품과 신작, 그 둘을 잇는 구작 및 구작 변형 작품[33] 등 세 가지로 이루어진다. 이 작품 분류 체계는 자연스럽게 기법 (창작 방식), 주제, 형태적 속성 등의 전시 전개 방식을 공유한다. ¶ 기법적으로는 표현의 형식과 그 질료를 탐구한다. 기존 소장품을 통해 전통적 창작 방식이 가진 일련의 무력감과 매너리즘 극복 방식의 과정을 탐구해 창작 방식의 변화를 모색하고 구작 및 구작 변형 작품을 통해 기존 창작 방식의 수정 및 보완의 계기와 그 과정을 살펴보며 미술의 변화 요소와 성장 가능성을 조명한다. 그리고 신작의 자율적이고 치밀한 실험을 통해 창작의 타당성을 검토하고 창작의 지속 가능성을 위한 우리의 자세와 제도의 변화의 필요성을 살펴본다. ¶ 주제적으로는 환경 문제에 관한 사건적 요소에 집중한다. 소장품을 통해 과거 미술가의 눈으로 바라본 환경의 변화 과정을 살펴보고, 환경 위기에 대한 의식을 고취하며, 구작 및 구작 변형 작품을 통해 근현대미술가의 환경에 대한 인식 변화 및 반성에 대한 반영의 결과물을 감상한다. 단순한 환경 파괴나 폐기물 문제뿐만 아니라 탄소 배출, 청정에너지, e-폐기물, 핵, 전쟁, 이주민 등 다양한 환경 관련 문제를 다룬 신작을 살펴봄으로써 미술이 환경 문제 해결에 어떠한 역할을 할 수 있는지 고찰하는 계기를 마련한다. ¶ 형태적으로는 관람 경험의 의미를 확장하고자 한다. 소장품전 형태의 도입부에서 소장품을 활용해 인류세적 세계관 속 환경을 바라보는 우리의 일반적인 이해를 제고할 기회를 제공한다. 주제전 형태의 중반부에서는 「여덟 가지 실행 전술」의 마련 과정과 이를 적용한 구작 및 구작 변형 작품을 관객과 공유하는 공간을 구성한다. 실험적이고 대안적인 형태의 후반부는 실험의 결과물로써 도입부와 중반부의 고찰 결과를 공유하고 급진적 시도의 장단점을 분석한 후 후속 연구의 가능성을 탐구한다. ¶ 다소 단순한 작품 분류 체계와 속성은 전시를 구성하는 과정에서 한 번 더 뒤섞이게 된다. 전시는 3개의 구성으로 나뉘는데 작품 분류 체계와 속성, 그리고 전시 구성의 유기적 혼합을 통해 하나의 전시에서 다양한 미술적 체험이 가능한 고효율의 전시가 되기를 바란다.

전시장 왼쪽

먼저 전시장 왼쪽에 배치된 소장품을 통해 광범위한 역사적 관점으로 미술과 환경의 관계를 비판적이고 창의적으로 재구성할 기회를 갖는다. ¶ 미술가는 우리가 세계를 바라보는 견해를 조절하는 놀라운 면이 있다. 이 구성의 초반에 몇몇 미술가는 특정 종류의 아름다운 풍경에 대한 우리의 견해를 조절하며, 후반부-에서는 무작위로 생산된 폐기물, 황무지가 된 농촌, 공장의 굴뚝, 자연을 통과하는 고속도로를 보여주며 그러한 파멸을 초래한 원인에 대한 추측과 총체적 실패에 대한 반성을 하게 만든다.



전시장 중간

전시장 중간에서 우리는 지속 가능한 미술관을 위해 노력한 행위자를 다루며 미술의 변화 요소와 성장 가능성을 조명한다. 물론 그들의 계획과 실천, 다양한 대안, 불가능한 요구를 몇몇 작품으로 정당하게 평가하기는 불가능하다. 작품 중에는 비감성-적이고 이성에 호소하는 작품과[34] 직관과 신비주의를 선택한 작품도[35] 있지만, 우리는 이들이 연대할 가능성을 보고자 하는

27 소피 바이어, 『활자 기술: 라틴 활자 디자인을 위한 실전 지침』, 김병조 옮김 (안그라픽스, 2019), p. 8. 길이가 긴 단어를 잘랐을 때 지나치게 넓은 여백이나 글줄 수를 줄일 수 있을 때만 하이픈을 쓰되, 잘리는 단어의 앞뒤 모두 두 글자 이상이어야 한다는 원칙을 이 책에 적용했다. 이름 등 고유명사에는 가급적 사용하지 않았다.

28 올리히 브란트 & 마르쿠스 비센, 『제국적 생활양식을 넘어서』, 이신철 옮김 (에코리브르, 2020), p. 41.

29 전시에서는 예술가 활용, 대규모 국제 전시, 글로벌리즘과 이동의 제한, 예외적 전시 구성, 소장품 공유, 지속 가능한 재원의 활용, 시설, 딜레마 등의 실행 전술을 바탕으로 미술관의 지속 가능성을 증대하기 위해 노력한다.

30 폐기물을 최소화하기 위해 석고 벽과 시트지는 사용하지 않으며 입구를 제외하면 페인트 또한 사용하지 않는다 (물론 페인트는 친환경 페인트를 활용한다). 전시에 사용하는 벽은 전량 수거해 재사용하며 나사 등 부속을 제외하고는 폐기물이 남지 않도록 할 예정이다. 외부 현수막을 제외한 모든 홍보 인쇄물은 잉크 사용량을 줄이기 위해 한 가지 색 잉크만 사용하며 포스터나 초청장, 에코백 등 불필요한 홍보 인쇄물을 제작하지 않는다. 모든 홍보는 온라인을 기반으로 하는데 디지털 파일의 전송에 드는 자원을 줄이기 위해 파일 크기나 개수를 최소화-한다. 전시장 내부 글은 수정이 쉽도록 모니터와 조명, 손글씨 등을 활용하되 (시트지를 사용하면 수정이 어렵다.) 소비 전력과 노동량에 근거해 어느 방식이 더 지속 가능한지 비교한다. 항공 운송을 최소화하기 위해 원거리에 있는 작품은 생중계로 보여주거나 작품 제작 설명서만 전송해 현지에서 재제작하기도 한다. 몇몇 소장품은 이동하지 않고 스캔한 디지털 파일을 내려받아 인쇄하며, 작품을 인쇄할 때는 대부분 콩기름과 친환경 종이를 활용한다. 영상 작품에 소비되는 전력량도 측정해 추후 최적의 방안을 마련한다. 작품 운송이나 설치 시 사용하는 전동 공구 등의 전력 사용량과 작품 이동 시 배출하는 탄소 배출량 또한 측정한다. 전시장 조명도 최소화하고 필요하다면 LED 조명을 사용한다. 신작의 경우 다양한 친환경 재료를 활용하고 그 결과물을 분석해 신작 제작의 지속 가능성을 탐구한다. 이 모든 과정에서 사용하는 재료가 재사용 또는 재활용이 가능하다면 최대한 재사용하고 재활용한다. 이 모든 분석과 이번 전시에는 활용하지 않았으나 가능성이 있는 실천 방안 등은 「결과」(p. 38) 참고.

31 머레이 북친, 『사회 생태론의 철학』, 문순홍 옮김 (솔, 1997), p.14의 전용.

32 피에르-펠릭스 가타리 (1930–1992)는 『세 가지 생태학』, 윤수종 옮김 (동문선, 2003)에서 우리가 특이성의 역능을 확장해가며 실존적인 돌연변이가 될 수 있다고 주장한다.

33 이번 전시에서 몇 명의 미술가는 자신의 구작을 전시 주제에 맞춰 변형하려는 의지를 보였다. 이 변형된 작품을 신작으로 분류해야 할지 구작 개선 작품으로 분류해야 할지 고민하다가 신작과 차이를 두기 위해 구작 변형 작품-으로 분류했다. 그리고 이 변형 또한 하나의 대안일 뿐 궁극적인 개선이 아닐 수 있다는 점에서 '개선'이라는 단어는 쓰지 않는다.

34 우리의 물음에 이성적으로 명료하게 답할 수 없다면 아마도 우리의 문제를 다루는 과정에서 방향성을 상실할 것이다.

35 반대로 직관과 신비주의적 신념은 이성적 분석과 달리 환경을 돌보려고만 하는 낭만적 태도를 만들어낸다. 이에 관해서는 「여덟 가지 실행 전술」 중 「⑧ 딜레마」(p. 35) 참고.

것이지 어느 한 극단을 추구하는 것이 아니다. 목표는 한층 더 거세지는 자본주의 생활 양식에 대한 저항을 전제할 수 있는 열린 공간의 창출과 확보, 그리고 이 새로운 일을 사회 영역으로 확장하는 일, 바로 이러한 일을 제시하는 것이다.



전시장 오른쪽

앞선 구성에서 창출된 매우 생산적인 분위기는 우리의 생각을 더욱 발전시킬 가능성을 제공하는 동시에 우리의 주장을 더 날카롭게 다듬기 위한 도전을 제기한다. 이 불리한 도전을 기꺼이 받아들이는 신작과 구작 및 구작 변형이 위계 없이 배열된 이 구성에서는 기존 질서로부터 탈출하려는 활동의 창의적 산물을 볼 수 있다. 이들의 증명 불가능한 독창성과 겨우 짐작할 수 있는 의도를 통해 미술이 어떤 용도를 위해서 존재하는지 알아차릴 수 있으며 그 존재 자체만으로도 꽤 충분한 기여임을 확인하게 한다.



전시의 노동을 전시하기 ✧ 박시내

버려지는 것에 대한 소회

«지속 가능한 미술관: 미술과 환경»은 제목에서 쉽게 짐작할 수 있듯 환경을 다룬 전시이다. 주제는 간단하다. 전시에 소비되는 물질의 물리적 총량을 줄임으로써 환경 보전에 보탬되기. 이번 전시가 우선 시도한 전술은 전시를 구성하는 데 필요한 에너지의 정량을 확보하는 것이었다. 전시를 기획한 학예연구사는 전시에서 사용하는 전력의 총량을 측정하는 계측기를 설치하거나 운송에서 발생하는 탄소 배출량을 계산하는 방식으로 환경 보전의 전술을 제시했다. 전시가 끝나면 전시에서 사용한 전력량이 정량화되어 각종 미디어 기기와 조명을 대량으로 사용하는 전시의 표준 사용량을 제안할 수 있는 실마리가 마련되며 눈에 보이지 않기에 당연시했던 에너지 사용을 구체화한 자료를 통해 공유할 예정이다. ¶ 꽤 넓은 창고형 전시장의 임시 벽은 모두 재활용 가능한 이동형 임시 벽으로 제작했다. 이 임시 벽은 전시가 끝나면 창고로 운반된다. 전시장은 화이트 큐브로서의 기능을 잃고, 작품은 분명한 동선이나 정해진 구역 없이 텅 빈 공간을 표류하게 된다. 이 어지러운 전시장 한쪽에 이전 전시가 끝나고 발생한 폐기물이 엉켜 있다. 마대에 꾸역꾸역 넣어둔 각목과 대형 비닐 봉지, 그리고 너른 판자와 종이 상자가 대부분이다. 전시의 학예연구사는 과거의 전시를 폐기하는 과정에서 나온 이 잔해를 처리하는 대신 전시하기를 택했다. 수억 원을 호가하는 정갈한 윤형근의 작품 옆으로 미술관의 폐기물이 놓여 있는 모습은 꽤 많은 상상거리를 제공한다. 그 폐기물 더미가 던지는 질문은 간단하다. 우리는 어디에서 왔는가? 우리는 전시가 끝나면 어디로 가게 되는가? 전시가 끝나면 전시장 안에 있는 것들은 어떻게 되는가? ¶ 전시장 한쪽에 그 더미가 자리하기까지 꽤 지난한 과정이 있었음은 자명하다. 수많은 서류와 공문, 사람들의 눈과 입을 거쳐 결론 한 줄 나오지 않는 말뿐인 회의들, 끝없이 꼬리에 꼬리를 물고 반복되는 질문들. 결국 그것은 곧 버려질 폐기물일 뿐임에도 계속해서 문제의 핵심이었을 터다. 현실과 유리된 공간으로서 미술관이 운영되려면 상상을 초월할 만큼의 자재와 인력이 필요하고 동시에 폐기된다. 그런 의미에서 전시장의 거대한 폐기물은 어떤 버려진 물건에 대한 애상을 넘어서는 실제의 물리적 노동에 대한 이미지를 제공한다. 그래서 그 폐기물이 전시하는 것은 단순한 폐기물이 아니라 미술로부터 비롯된 노동의 결과물이라고 볼 수 있다.

노동을 전시하기

일반적 고정관념으로 미술과 노동은 완전히 별개의 개념처럼 보인다. 노동한 만큼 돈을 번다는 자본주의의 기본 전제를 배신하는 것이 미술가의 자질이며 미술의 정수라고 오랫동안 여겨져왔기 때문이다. 이러한 관념은 미술이 현실과 유리된 온전히 유희만을 위한 유희로, 고귀한 다른 무언가처럼 보이게 한다. ¶ 그러나 'work'라는 단어에는 '작품'과 '노동'이라는 두 가지 이미지가 겹쳐 있다. 작품에는 언제나 노동이 내재해 있다 (그래서 우리는 그 노동을 잠재한 단어로서 '작업'이라는 단어를 사용하길 선호하기도 한다). 그 노동은 미술가의 노동과 물감을 만드는 사람의 노동, 그림을 운송하는 사람의 노동, 전시를 기획하는 사람의 노동, 그림을 거는 사람의 노동을 모두 포함한다. ¶ 미술과 노동을 겹치려는 시도는 미술사 곳곳에 더러 등장한다. 영화라는 장르를 창조했다는 뤼미에르 형제 [오귀스트 뤼미에르 (1862–1954)와 루이스 뤼미에르 (1864–1948)]는 최초의 피사체 중 하나로 퇴근하는 노동자들을 선택했다. ‹리옹의 뤼미에르 공장 문을 나서는 노동자들› (1895)은 초기 영화가 그렇듯 서사보다는 시간의 흐름을 기록한 영상으로, 모였다가 흩어지는 노동자들의 개인적이면서도 대중적인 제스처를 담아내고자 했다. 최초로 담아내고자 한 이미지가 공장 노동자–



루이스 뤼미에르, ‹리옹의 뤼미에르 공장 문을 나서는 노동자들›, 1895, 46초.

들이 서로 다른 모습으로 문밖을 나서는 장면이라는 점이 흥미롭다. 이는 노동의 제스처가 이미지의 탄생과 긴밀하게 얽혀 있다는 사실을 적절하게 보여주는 듯하다. ¶ 그런가 하면 숭고한 노동을 위한 항쟁을 미술적 전용으로 도치한 사례도 있다. 1952년 10월 파리의 리츠 호텔에서 열린 찰리 채플린 (1889–1977)의 기자회견 중 기 드보르와 문자주의자들은 그에게 난동을 부리며 전단지를 뿌리기 시작했다. 그 전단지에는 이렇게 쓰여 있었다. "너 [채플린]는 자신을 약하고 억압받고 있다고 규정하기 때문에 너를 공격하는 것은 약자를 공격하고 억압하는 것이 된다. 그러나 누군가는 이미 네 등나무 줄기의 그림자에서 경찰의 야경봉을 알아차렸다는 것을 명심해라.", "가서 잠이나 자시지, 이 파시스트 벌레야. 상류층하고 잘 지내봐 (네가 엘리자베스 앞에서 배를 내보인 게 얼마나 웃기던지)."[36] 그들은 채플린이 초기의 실험에서 벗어나 상업주의에 굴종해 영화를 만들었다는 데 격분한 것이었다. 시위와 전단지를 통해 공적 공간에 직접 개입한 행위는 이후 그 주동자들이 상황주의자 인터내셔널이라는 조직을 전개하면서 여러 가지 미술적 실천으로 정의된다. ¶ 노동과 미술의 일체화를 꿈꾼 사례 중 가장 대표적인 집단은 러시아 아방가르디스트들일 것이다. 이들은 삶과 미술을 동일시하면서 이를 구체화하기 위한 여러 시도를 했다. 이러한 실험은 아방-가르드의 선구자인 마르셀 뒤샹 (1887–1968)이 시도한 오브제의 전환과는 전혀 다른 방식으로의 전환이었다. 이들의 이상은 형식의 혁명보다는 현실의 혁명에 더 가까웠고, 미술과 삶을 일치시키려면 노동자들의 노동 조건과 삶이 우선되어야 한다고 여겼다. 블라디미르 예브그라포비치 타틀린 (1885–1953)과 알렉산더 로드첸코 (1891–1956)는 미술가란 자고로 기술자이며, 프롤레타리아의 이익을 위해 현대 생산의 도구와 재료를 사용하는 방법을 배워야 한다고 주장했다.[37] 이들에게 미술가와 엔지니어는 작업을 한다는 점에서 완벽히 같은 위상에 있었다. 러시아 아방가르디스트들은 노동자의 배곯음과 추위를 걱정했고 그들에게 음식과 코트를 제공하는 것이 미술 그 자체라고 믿었다. 이루어질 수 없는 유토피아에 대한 꿈은 결국 실패로 돌아갔고 남은 것은 스케치 속의 혼돈뿐이었지만 그들은 노동과 미술의 결합에 가장 가까웠던 이들이라고 볼 수 있다. ¶ 칼 안드레 (1935–)를 필두로 한 미니멀리즘 운동에서도 미술 작품과 노동의 관계를 발견할 수 있다. 단순하게 미니멀리즘-이라는 단어를 들으면 큐브 형태의 매끈한 기하학적 추상 조각이 떠오를 것이다. 또는 모더니즘에 대항하고자 조직한 새로운 미술 형식 운동이 떠오를 수도 있다. 그러나 안드레의 큐브 조각을 매끈한 형태보다는 재료에 대한 탐험으로 이해할 수도 있다. 그가 사용한 벽돌이나 강철판, 흙, 펠트 같은 재료는 그동안 미술계-에서 주재료로 인식하지 않은 공업 재료였고 감히 미술관의 화이트 큐브에는 그 모습을 드러낼 수 없었다. 그런 물질을 미술관 안으로 들여옴으로써 철판으로 만든 큐브는 공간과의 이질감에서 비롯된 새로운 기류를 형성해냈다. 거친 표면과 대비되는 과도하게 깔끔한 마감은 역설적으로 조립 공정에서 일하는 노동자의 이미지를 떠올리게 한다. 결국 작품의 아름다운 마감 형태는 그 자체로 미술가의 손끝이 아닌 공장 노동자로부터 기원했다는 선언인 동시에 그 철판을 제작한 노동자는 작품에 대한 어떤 권리도 갖지 못한다는 사실을 가시화한다. ¶ 미얼 래더맨 유켈리스 (1939–)는 위와 공통된 문제의식에 여성이라는 자신의 정체성을 더한 질문을 던졌다. 1973년 그는 워즈워스 학당 미술관 입구를 청소하는 퍼포먼스를 노동자들의 일반 근무 시간인 8시간 동안 지속했다. 양동이와 걸레를 들고 청소하는 그의 모습은 실제 청소인지 미술 퍼포먼스인지 구분하기 어려운 경계에 있었다. 이러한 제스처는 청소부의 노동과 미술가의 노동을 겹치면서 두 움직임 사이에는 그 어떤 우위도 없다는 사실을 다시금 보여준다. 혁명만큼이나 중요한 지속적인 유지 보수에 대한 강조는 그가 1969년에 쓴 〈유지 보수 미술을 위한 선언문〉에서도 발견할 수 있다.

> 두 가지 기초적 시스템: 개발과 유지. 혁명의 허점: 혁명이 끝난 월요일 아침, 누가 쓰레기를 치울 것인가? ¶ 개발: 순수한 개인의 창조물, 새로운 것, 변화, 진보, 발전, 흥분, 비행이나 도피. ¶ 유지: 순수한 개인의 창조물에 묻은 먼지를 닦아내는 것, 새로운 것을 보존하는 것, 변화를 유지하는 것, 진보를 보호하는 것, 발전을 옹호하면서 이어지게 하는 것, 흥분을 다시 불러일으키는 것, 비행을 반복하는 것.[38]

이 작품은 미술이 자신과 관련 없어 보이는 노동을 어떻게 자신에게 반영하며 관계 맺는지에 대한 여러 대답이 될 수 있다. 미술은 항상 목소리 없는 존재를 가시화하는 데 의의를 둔다. 하지만 이와 동시에 미술의 생산에도 누락되는 노동이 존재한다. 따라서 위와 같은 방식으로 노동과 미술을 다시금 겹쳐두는 작품은 다시 몇 가지 간단한 미술 원리에 대한 또 다른 질문으로 향하게 된다. 미술은 우리의 삶을 어떻게 반영하는가? 미술과 삶은 어떤 관계를 맺고 있는가? 미술은 삶이 될 수 있는가?

세계를 표류하는 미술

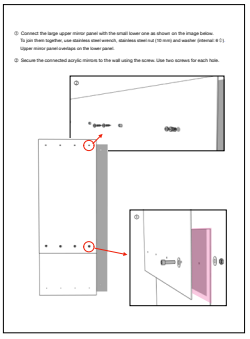
미술관이라는 공간은 언제나 이중적이다. 어떠한 창조도 포용하는 경계의 공간을 표방하면서도 역설적으로 모든 것을 쉽게 무력화하는 공간이다. 이는 현대의 미술 작품이 끊임없이 변화하는 가변적 속성을 가졌기 때문이다. 단 하나의 걸작이 존재해 그 단 하나의 작품만이 원본성과 아우라를 갖는다는 신화는 이미 폐기되어 미신이 된 지 오래다. 퍼포먼스는 한번 수행하면 개인의 경험으로 치환되어 완전히 동일한 형태를 재현할 수 없다. 전시장의 퍼포먼스 기록 영상은 이전 움직임의 시간적 경험에 대해선 어떤 암시도 주지 못한다. 대형 기획전에 전시하는 수많은 작품은 특정 전시 하나만을 위해 제작한 것이고 그 전시가 끝나면 폐기물이 되곤 한다. 그런 형식은 전시장이라는 공간에 존재하는 일시적인 순간에만 어떤 가치를 지닌다. 모든 것이 복제되기 쉽고 복원하기도 쉽다. 그래서 작품의 원본은 하나이고 그것이 제일 중요하다고 주장하는 NFT (대체 불가능 토큰, Non-fungible Token) 미술이 사기처럼 느껴지는 것일

36 세르주 베르나, 장-루이 브로 (1930–1985), 기 드보르, 길 올만, 「No More Flat Feet!」 (『Internationale Lettriste #1』, 1952), https://www.cddc.vt.edu/sionline/presitu/flatfeet.html.

37 캐밀러 그레이, 『위대한 실험: 러시아 미술』, 전혜숙 옮김 (시공아트, 2001), p. 246.

38 다음 웹사이트에서 전문을 볼 수 있다. https://queensmuseum.org/wp-content/uploads/2016/04/Ukeles-Manifesto-for-Maintenance-Art-1969.pdf.

테다. ¶ 가령 독일 사진작가의 작품을 한국에서 전시한다고 가정해보자. 전통적 관념의 전시라면 응당 작품이 바다를 건너는 물리적 이동을 통해 한국 땅에 도착하게 된다. 그러나 미술관 전시 부서가 선택하는 방법은 대부분 클라우드에서 디지털 파일을 내려받아 한국에서 같은 재질의 종이에 인쇄하는 것이다. 비용 문제 때문일 수도 있으나 실제로 독일에 있는 사진 작품과 한국에서 인쇄해 표구한 사진의 품질이 거의 같기 때문이기도 하다. 모든 것이 복제 가능한 세상은 모든 것이 대체 가능하다는 것을 의미한다. 내 앞에 걸려 있는 작품은 눈에 보이지 않는 데이터 클라우드를 거쳐 언제든지 여러 개로 늘어날 수도 있으며 전부 사라질 수도 있다. 그래서 «지속 가능한 미술관: 미술과 환경»에서 운송 문제를 탐구한 부분은 결국 환경 보전 문제에서 출발한 동시에 미술 노동에 관한 문제가 되며 미술 자체에 대한 문제가 된다. ¶ 이불 (1964–)은 국립현대미술관에서 선보인 적 있는 〈태양의 도시 Ⅱ〉(2014)라는 설치 작품의 설치 설명서 (테크니컬 라이더)를 전시장에 두었다. 이 작품은 A4 용지로 인쇄해 스테이플러로 묶인 채 벽에 매달려 있다. 크기가 큰 다른 작품들 사이에 있어 눈에 잘 띄지 않는다. 관객 대부분은 그 앞을 그냥 쓱 지나간다. 그 종이 몇 장이 작품의 실마리라고 인식하는 사람은 많지 않다. ¶ 해당 작품은 본래 공간 전체를 차지하는 대형 공간 설치 작품이다. 몇십 개의 전구와 거울 반사판 등을 사용해 시각적인 스펙타클을 제공하는 특정한 공간을 구현하고 관객에게 몰입 경험을 제공한다. 설치 작품 대부분은 문서의



이불, 〈태양의 도시 Ⅱ 작품 설치 설명서〉 중 일부, 2021, 종이에 컬러 인쇄, 설치 메뉴얼, 21 × 29.7 cm (2). 작가 소장.

설명대로 수십 명의 기술자들과 전기 기사들, 작품 설치 전문가들의 손끝에서 만들어진다. 이 문서와 적절한 인력과 기술만 있다면 원하는 만큼 작품을 만들어낼 수 있으며 동시에 여러 곳에 설치할 수도 있다. 즉 전시장에 걸린 〈태양의 도시 Ⅱ〉 설치 설명서는 미술 작품의 기원은 미술가의 창조 신화가 아니라 남의 손을 빌린 대체물 제작에 불과하다는 관점에서 미술을 되돌아보게 한다. ¶ 설치 설명서만 읽고 해당 작품의 형상을 상상하기는 쉽지 않다. 그런 의미에서 설치 설명서를 전시장에 전시하는 행위는 시각적 구현물이 존재하지 않는다는 점에서 전시의 주요 기능을 수행하지 못한다. 규격이 정해진 이동형 임시 벽이 작품을 돋보이게 하지 못하듯이 말이다. 이처럼 무언가를 유지하고 보수하려는 과정에서 필연적으로 무언가를 포기해야 한다.

태도의 문제

전시에서 소비하는 에너지를 줄이자는 일관적인 태도에 대해 고지식하다고 할 수도 있고 진지하다고 할 수도 있으나 허무맹랑하다고 비웃기도 간단하다. 그 이유는 이 전시가 실행하는 전술이 그 급진적인 언어들에 비해 어떤 유의미한 변화를 일으킬 수 없는 매우 미약한 실천이라는 데 있다. 인쇄에 사용하는 잉크를 아낀답시고 손글씨 전문가를 고용해 손으로 줄 맞춰 쓴 작품의 캡션이나 재활용 합판으로 구성된 균질하지 않은 임시 벽, 작품의 운송 과정에서 발생하는 환경 파괴를 줄이기 위해 전시장에 틀어놓는 생중계 화면 등은 무언가 그럴듯한 것을 전시한다는 데 목적이 있다기보다는 그저 그 태도를 내세우는 전략을 앞세우고 있는 것이다. ¶ 환경에 대한 이슈에 대해 냉소적인 태도를 보이기는 쉽다. 텀블러를 들고 다니는 사람에게, 매우 많은 사람이 일회용 컵을 사용하니 한 사람의 실천은 아무런 의미가 없을뿐더러 종이컵과 텀블러의 제작 단가를 비교하면 그 실천은 그다지 환경적이라고 할 수 없다고 비아냥대듯이 말이다. 또는 2050년이 되면 지구는 거주 불가능한 행성이 될 것이라느니, 현재 세대가 대량 멸종의 임계점을 지나고 있다느니 하는 말을 앞세워 우리를 주눅 들게 만드는 것도 참 편리하다. 설사 그 전술이 환경에 대한 경각심을 불러일으키려는 시도–일지라도 이는 공포감을 조장하는 동시에 무력감을 만들어–내며 작은 실천을 쓸모없는 행위로 만든다. 이 전시에서 일반 복사용지 대신 이면지를 사용하는 것이 무용해 보이는 것도 같은 선상에 있다. 이런 논리대로라면 차라리 아무 전시도 하지 않는 편이 낫다는 환원주의적 결론으로 나아갈 뿐이다. 실제로 개인이 텀블러를 들고 다니는 행위는 환경에 어떠한 영향도 끼치지 못할 것이다. 텀블러의 소비는 실용의 문제라기보다는 '나는 그래도 이것을 소비하겠다'는 태도의 문제와 맞닿아 있다. 그러니까 텀블러를 사용하는 행위는 모든 것이 무의미하다고 비아냥대는 사람들을 향해 '나는 이런 사람'이라는 정체성을 전시하는 행위이다. 이 전시에서 상황주의 전술의 형식 중 하나인 선언의 모티프로 전시의 주요 의제를 서술하고자 한 시도 또한 이 태도의 문제를 가시화하기 위한 기획이다. ¶ 즉 이 전시는 환경 문제의 해결책에 대한 전시라기보다는 전시를 구성하는 최소한의 기준이 뭔지에 관한 전시라고 할 수 있다. 전시 기획자는 전시의 글에서 이런 입장을 더욱 명확히 한다. 전시가 다루는 주요 논의가 무용하다는 고백은 미술관에 퍼져 있는 상황주의자들의 실행 전술과도 자연스럽게 겹친다 (결국 모든 것이 실패로 귀결–되었다는 점에서도 말이다).

> "(이 전시가) 미술관의 지속 가능성을 촉진하기 위한 명쾌한 경로를 제시하지 않는다는 점은 분명하다. 여기에는 단순한 이유가 있다. 왜냐하면 그러한 경로는 적어도 현재는 존재하지 않기 때문이다."

개인의 노동만큼 쉽게 누락되는 것은 없다. 아주 오랜 옛날부터 삯바느질과 집안일, 비질과 담금질, 망치질 모두 그랬다. 그러나 역설적으로, 2020년부터 코로나바이러스감염증-19 (코로나19)의 대유행과 함께 이런 노동이 가시화되기 시작했다. 비대면 정책으로 집에서 일하게 되었고 그 과정에서 노동이 어느 정도 보전된 것처럼 느껴지지만 재택근무가 가능해진 것은 인터넷 기사나 역학조사관, 전화 상담원, 온라인 노동자로부터 비롯된 것이다. 코로나19 시대는 그 노동자들의 안전을 벼랑으로 몰아넣으면서 역설적으로 그들의 존재가 수면 위로 떠오르게 했다. 사회가 이 시대의 노동을 어떻게 규정하는지에 따라 어떠한

노동은 완전히 누락된다. 그러나 이는 반대로 뒤집으면 우리가 노동을 무엇으로 규정하는지에 따라 노동을 다시금 어둠 밖으로 불러오는 실마리가 될 수 있다는 뜻이다. ¶ 현재 시점에서 우리가 할 수 있는 실천은 이 노동의 생태계가 어떻게 돌아가는지에 대한 이해로부터 시작해야 할 것이다. 이는 해결책이라기보다는 노동이 어떤 조건에 따라 움직이는지를 파악하고 그 적합한 정량이 무엇인지를 탐구하는 과정이며 근미래에 대한 선언이다. 기획자는 이 전시가 끝났을 때 모든 것이 사라져 아무것도 남지 않기를 꿈꾼다고 했다. 그러나 모든 것이 무용하다고 말하기는 쉽지만 모든 것이 끝났을 때 정말로 아무것도 남은 것이 없다고 단언하기는 불가능하다. ¶ 전시는 끝나면 어디로 가는가? 전부 사라져버리고 마는가? 우리에게는 태도가 남을 것이다. 거대한 논의 속에서 더 냉소적으로 되지 않으려는 우리의 작은 실천을 지속 가능하게 하는 것은 우리의 태도뿐이다. 노동을 정량화하기. 비교하기. 친환경 재료로 물감을 만들어 그림 그리기. 미술관의 모든 작품 설명을 손으로 쓰기. 분해되는 종이 사용하기. 에코백 들기. 분리수거하기. 이면지 사용하기. 우리의 세계가 끝없이 분화되고 있음을 인정하기. 이해하기. 그리고 선언하기.

지속 가능성을 위해, 그러나 정의를 위해: 정의로운 지속 가능한 미술관을 위한 제언 ✧ 정강산

> "폭염은 소리와 형체 없이 다가와 ¶ 조용하고 눈에 띄지 않는 사람들의 목숨을 빼앗아갔다. ¶ 그리고 우리는 목숨을 걸고 폭염을 무시하고 있다."[39] — 에릭 클라이넨버그 (1970–)

소극장이나 영화관, 콘서트홀 같은 다른 예술 공간에 견줄 때 미술관은 비교적 무궁무진한 사회적 실험실로 그 역할을 다해왔다. 여기엔 역사적 아방가르드 이후 개방된 미술의 자기 인식에 힘입어 미술이 자신의 조건을 반추할 수 있는 역량을 가져본 경험이 유효하게 작용했다. 1970년대 유럽과 미국 등지에서 출발해 이내 미술사 일부를 석권한 제도 비판 미술은 그러한 경험이 생산적으로 지양된 웅변적인 사례일 것이다. 다시 말해 제도 비판 미술은 미술 자신이 근거하는 지반과 여러 조건을 명시적으로 상대한다는 점에서 20세기 초중반을 수놓은 역사적 아방가르드의 반미학적 실천을 (역설적이지만) 미학적으로 결산하는 의미가 있었다.[40] 당대에 제도 비판이 보여준 신선한 충격은 곧 그것이 하나의 가능한 장르로 안착하면서 더는 과거의 파급력을 갖지 못하게 되었으나 그러한 미술사적 지표와 무관하게, 위기 혹은 전환의 시대에 미술(관)의 형식을 발본적으로 성찰하는 시도는 일정한 진가를 지닐 수 있을 것이다. ¶ 이와 같은 맥락에서 «지속 가능한 미술관: 미술과 환경»은 역사적 아방가르드의 제스처와 제도 비판적 모티프 사이의 어딘가에 자리한다. 이는 이번 전시가 지속 가능성이라는 미술 외부의 사회적 이용 요구에 대한 미술관의 복무를 표명하며 미술의 관성하에서 배면에 가려져 있던 특정한 제도적 양태를 추궁하기 때문이다. 이 전시의 명시적 주제에 견주어볼 때 일견 어울리지 않는 듯한 위대한 최후의 아방가르드였던 기 드보르의 영상 작품 ‹스펙타클의 사회›(1973)가 전시장을 채우고 있는 것은 위와 같은 전시 총론이 기대는 미술사적 근거를 이해할 단서를 제공한다. 물론 미술관을 교육의 장이자 학교 또는 집단의



기 드보르, ‹스펙타클의 사회›, 1973, 35 mm 필름을 디지털로 변환, 흑백, 사운드, 87분 19초. Les Films du Losange 제공.

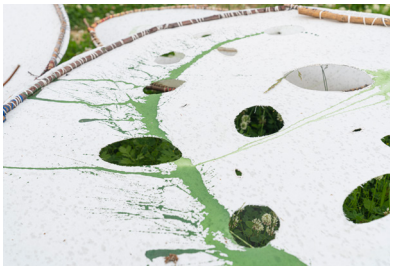
공적 공간으로 호명하든, [알렉산더 로드첸코의 ‹노동자 클럽›(1925)], 부르주아적 산책의 공간으로 호명하든, [«모두를 위한 미술관, 개를 위한 미술관»(2020)], 난민들의 재활 훈련소로 호명하든, [올라푸르 엘리아손(1967–)의 ‹그린 라이트›(2016)], 여느 소장전에서처럼 박물관으로 호명하든, 착취와 위계적 폭력의 공간으로 호명하든 간에 [산티아고 시에라(1966–)의 ‹타투›(2000) 연작] 그것은 언제나 지속 가능한 모델로 성립되지는 않았다는 점을 덧붙여야 한다. 어떤 경우든 근대 이후 미술관에서 벌어지는 모든 실험과 실천은 일시적인 상징적 가능성의 현전을 나타내는 것을 목표로 하기 때문이다 (예술에 그 이상의 의무를 부과하려 했던 것이 바로 역사적 아방가르드의 처절한 시도였다). 바로 이런 이유로 적지 않은 이들이 미술관을 이해할 수 없는 허풍이 난무하는 부질없는 행사의 장이자 휘발성의 공간이라 여길 수 있지만, 동시에 바로 이런 이유로 미술관은 미지의 유토피아를 향한 운동을 쉬지 않고 이어갈 수 있다. 미술이 세계의 모든 실증적 요구에서 벗어난 부정성을 생산할 수 있는 것은 세계의 논리로부터의 그 철저한 존재론적 이격에서 연원하는 까닭이다. 그런 미술관이 이번엔 환경적 지속성을 실험하는 공간을 표명하고자 하는 것이다. ¶ «지속 가능한 미술관: 미술과 환경»은 생태적 지속 가능성이라는 개념을 핵심으로 삼아 이와 직간접적으로 연결된 작품들을 선보인다. 국내외 작가 및 기관 총 57명 (팀)이 참여한 만큼 그 스펙트럼이 넓기에 온전한 요약은 불가능하겠으나, 공장식 축산의 기계화된 야만에 대한 알레고리로서 컨베이어 벨트와 결합한 살점 덩어리들을 페인팅으로 구성하는 하민지(1988–)의 작품 ‹가로막는 장애›(2019), 미술관 외부에 조성된 환경에 자연



하민지, ‹가로막는 장애›, 2019, 캔버스에 아크릴릭, 130.3×162.2 cm. 작가 소장.

재료를 통해 개입하는 바깥미술회의 작품 ‹구멍 난 강›(2021), ‹호흡›(2021) 등과 제 기능을 잃어 교환 불가능해진 무용한 물건으로 이루어진 안규철(1955–)의 작품 ‹두 대의 자전거›(2014), 마스크를 재활용해 관람용 의자를 제작한 김하늘(1998–)의 작품 ‹스택 앤 스택 (팬데믹 안에서)›(2020), 폐식용유에 플라스틱 부활절 달걀을 담가 그 추이를 관찰하게끔

한 에이미 야오 (1977–)의 ‹유령 서퍼› (2016/2021), 기후-변화에 적응된 가능한 미래 과수원의 프로토타입을 개념적으로 탐구하는 해리슨 부부 [뉴턴 해리슨 (1932–)과 헬렌 메이어 해리슨 (1927–2018)]의 ‹생존 작품 #5: 휴대용 과수원› (1972–1973/2021) 등이 비교적 명시적으로 전시 총론을 암시하는 축을 형성한다. ¶ 물론 생태 자체가 전면에 드러나는 미술적 실천은 화이트 큐브로 표상되는 모더니즘적 공간의 정태성과 고착성, 영원성 등에 대한 발본적인 안티테제를 표방한 1960–70년대의 대지 미술과 함께 부상해 이내 환경의 여러 문제를 다루는 생태 미술로 외연을 넓혀왔으며 당연하게도 적지 않은 선례가 있다. 한국의 경우, 1981년부터 대지·생태 미술을



바깥미술회 (김보라), ‹구멍 난 강›, 2021, 나뭇가지, 녹조, 이끼, 철근, 철사, 100 × 200 × 200 cm (3D), 부산현대–미술관 지원으로 제작.

맥락화해온 바깥미술회 [중앙대학교 출신의 다무그룹을 주축으로 1981년 «겨울·대성리·31인» 개최 후, 1985년 바깥미술회의 전신인 바깥미술동인 결성]의 활동, 2009년 내성천 프로젝트에서부터 시작된 리슨투더시티의 녹색행동주의, 2010년대 중반부터 문화에 의한 환경 구축과 매개를 비판적으로 살핀 이소요 (1976–)의 기획 등 굵직한 흐름을 꼽을 수 있다. 갤러리 팩토리의 «식물사회» (2014), 서울시립미술관의 «SeMA 콜렉션: 식물채집» (2016), 서울시립 북서울미술관의 «두 번의 똑같은 밤은 없다» (2019) 등 생태를 축으로 삼은 크고 작은 기획전도 적지 않게 열렸다. 그러나 «지속 가능한 미술관: 미술과 환경»이 이러한 흐름에서 다소 결을 달리하는 지점은 강도 높은 절약적 규준을 전시 과정 전체에 적용한다는 데 있다. ¶ 달리 말해 «지속 가능한 미술관: 미술과 환경»은 한편으론 불필요한 자원 사용의 지양이라는 목적 아래 형식적인 수준에서 매우 철저한 제한을 둔다. 예컨대 화이트 큐브의 순백색을 돋보이게 하기 위한 전선 정리용 마감재를 사용하지 않는다거나 조명 밝기를 최소한으로 한다. 작품 정보를 담은 캡션을 이면지에 펜으로 직접 써서 부착하거나 합판으로 된 임시 벽 구조물에 석고를 입히지 않으며, 미디어 작품처럼 전기 사용이 필요한 작품의 전력량을 확인하는 등 전시의 제반 공정에 에너지 절약을 위한 세밀한 방식을 적용한다. 심지어 해외 작품을 항공편이 아닌 선박으로 들여오거나, 운송이 곤란한 경우 설계도를 받아 현지에서 다시 제작하고 해외의 작품 설치 전경을 온라인으로 실시간 송출하는 정도로 절약의 강도가 포괄적이고 치밀하다. 환경 오염과 기후변화의 원인으로 으레 낭비적인 생활양식을 지적하는 주류 생태주의자들의 비판에서 벗어나기에 충분해 보이는 이번 전시의 이러한 측면은 모종의 잠정적인 미술관의 모델로서, 동시대 전시의 조건에 대한 메타적이고 비판적인 접근으로 여겨진다. ¶ 예를 들어 인류세 혹은 기후 위기가 정말로 실재하는 경향이라고 전제한다면, 그리고 이 속에서 사회의 여러 부문이 변화해야만 한다면 미술관 역시 현재의 관성을 그대로 유지할 수는 없지 않겠는가? 현재의 관성은 미술관을 관람·소비하는 대중에게 지속해서 노출시킴으로써 성과를 보이고 이를 통해 이런저런 기업과 기관의 자원을 끌어모아 규모를 유지·확장하며 여기에 직간접적으로 연결된 인간들 (미술관장부터 학예연구사와 학예연구보조, 미술가, 비평가, 기술자, 디자이너, 미화원, 경비원, 시설 관리원 등)의 생업에 지장이 없도록 다시 미술관을 관람· 소비하는 대중에게 노출–시키게 한다. 이런 상황에서 당연히 전선은 PVC로 된 전선



전시에서 사용하지 않았던, 전선 정리용 마감재를 제외하고 전선 끝 부분을 느슨하게 바닥 근처에 노출한 모습.

정리용 마감재로 깔끔하게 정돈돼야 하고 조명은 밝아야 하며 캡션은 재빠르게 생산돼야 하고 작품 설치에 관해서만큼은 충분한 전력이 사용돼야 하며 해외 작품은 비행기를 통해 속전속결로 들여와야 한다. 이런 조건에서 «지속 가능한 미술관: 미술과 환경»은 볼거리의 생산에 매여 있는 미술관의 경로 의존성으로부터 필연적으로 파생되는 결과들을 환경에 대한 부정적 외부 효과를[41] 고려하며 가능한 한 조율하고자 하는 것이다 (물론 뒤에서 간략히 언급하겠으나 이것이 미술의 환경적 지속성을 형식화하기 위한 유일한 방법은 아닐 수 있다). 이와 같은 구성 아래 전시하는 작품 상당 부분이 소장품 또는 기성 작품 위주인 것 역시 작품 또한 위와 같은 미술관의 관성으로부터 끊임없이 생산된다면 차라리 그것은 더는 생산될 필요가 없다는 반미학적인 제스처로 소급된다. ¶ 전시 구성에서 특기할 만한 점은 전시 동선 중간쯤 놓인 어마어마한 양의 폐기물 더미이다. 이는 망가진 석고보드와 합판, 각목과 고철, 페인트 통, 전단지로 이뤄진 폐기물의 산, ‹전시 폐기물›이다. 전시장 내 작품들 사이에 자연스럽게 배치된 ‹전시 폐기물›은 이 전시를 기획한 학예–연구사의 작품이라 할 법한 것으로 이전 전시를 철수하는 과정에서 나온 잔해를 모아 쌓아둔 것이다. 여기서 여태 수없이 이뤄진 전시에서 한결같이 막대한 규모로 쏟아져 나왔을 폐기물은 관객에게 개방되지 않은 채 전시 배면으로 사라지는 대신 전시장 한복판으로 불려 나와 볼거리로 제시된다. 이것이 이 전시의 반미학적 지향을 가장 웅변적으로 집약하는 대목임은 명백하다. 이와 같은 도발은 미술관 관리직을 맡은 누군가에게는 불편할 수도 있고 사회의 여러 요구에서 벗어나 고고한 체하는 미술관의 에토스를 못마땅해하는 누군가에게는 묘한 쾌감을 줄 수도 있으며 전시에서 파생되는 환경적 소요를 짐작하지 못한 누군가에게는 경악을 불러일으킬 수도 있다. 그러나 그것이 우리가 환경 변화의 국면에 접어들었음을 철저하게 이해시키고 위기 의식을 고취하기 위해 동원되는 여느 이미지와 닮아 있다는 점은 재고해 봄직하다. ¶ 달리 말해, 근래 수많은 다큐멘터리와 보도 자료가 앞다투어 생산하는 묵시록적인 파국의 이미지나 인간 활동에서 파생된 막대한 규모의 인위적 부산물에 대한 이미지 역시 동시대 저널리즘의 관성에 의한 것이라면, 일종의 승부수였을 ‹전시 폐기물›은 외려 이 전시의 역린이 될 수도 있다.

서사는 연대하게 하며 이미지는 방관하게 한다는 수전 손택 (1933–2004)의 언급을 일부러 반복할 필요는 없겠으나,[42] 이미지를 통한 대상의 현전이 생생하고 적나라할수록 대상이 갖는 상세한 맥락과 원인을 구체적인 보편성에 따라 규정하기 어렵다는 사실은 떠올려볼 수 있다. 자극적인 머리기사와 함께 제시되곤 하는 망망대해 위 한 조각의 빙산에 몸을 누이고 있는 북극곰, 아마존 우림의 대규모 산불, 인도 뉴델리의 쓰레기 산 등의 사진은 극단적인 기아를 표상하고자 유니세프에서 동원하는 아프리카 원주민 사진만큼이나 추상적으로 보인다.[43] 유니세프식 기아와 궁핍의 이미지는 피상적인 사건의 지표로는 나름 의미 있을지 모르지만 어째서 아프리카에 그와 같은 극단적인 빈곤이 만성화되었는지에 관한 역사적이고 사회적인 힘 (제국주의적 침탈에 따른 자본주의적 생산 양식의 파괴적인 이식, 그에 따른 공동체의 붕괴, 내전 발발 및 불평등의 심화 등)을 드러내는 데에는 무력하다. 물론 ‹전시 폐기물›이 관객에게 미술관의 반환경적 관성을 반성하게 하기보다 그 자신을 외설스러운 사건으로 탐닉하게 했는지를 단언할 수 없으나, 위와 같은 맥락에서 그것이 일회적인 시각적 현전에 고착된 채 생태적 스펙타클로 소급될 것인지 혹은 생태적 각성을 촉구하는 생산적인 계기로 거듭날지는 불확실해 보인다. ¶ 이러한 물음을 한편에 노정하며 «지속 가능한 미술관: 미술과 환경»은 생태와 문화의 관계에 관한 입체적인 시좌 또한 시사한다. 전시의 아카이브 겸 작품으로 전시장 도입부에 설치한 한국방송–광고진흥공사 (1981년 설립) 제작의 환경 관련 인쇄 및 영상 공익광고는 1980년대부터 현 시점까지를 아우르는데, 이러한



한국방송광고진흥공사 (KOBACO), ‹1980–2020 년대 인쇄 및 TV 광고›, 1980–2020년대, 종이에 오프셋 인쇄, 단채널 비디오, 컬러, 사운드, 가변 설치. 한국방송광고진흥공사 제공.

공익광고의 연대기 속에서 미묘하게 달라지는 자연에 대한 시대적 상상의 결절점들은 주목할 만하다. 예를 들어 과거의 광고가 자연을 자원으로 여기며 그에 대한 근검절약을 강조–했다면 현대에 들어 그 논조는 점차 생태적 위기감과 비인간 생물에 대한 동정심을 고양하는 방향으로 현저하게 바뀌었다. 이러한 대목은 개발 독재의 우민에게 표상 가능한 환경과 부르주아 민주주의에 적응한 시민에게 어필할 수 있는 환경 사이의 격차를 암시하며 그로써 환경이라는 개념 자체의 불투명성을 예증한다.[44] 한편 선택된 작품의 연대기적 배치를 통해서도 비슷한 층위의 효과가 나타난다. 수묵화 형식으로 우거진 소나무와 매화나무 풍경을 묘사한 허백련 (1891–1977)의 ‹매림서실› (1941)이 자연에 대한 20세기 초반의 목가주의적 상상을 보여준다면, 난개발된 도시 위로 오수가 낙하하는 장면을 그린 임옥상 (1950–)의 ‹하수구› (1982)와 새빨간 민둥산 위로 송전탑이 듬성듬성 늘어선 모습을 그린 정진윤 (1954–2007)의 ‹고압선› (1985)은 한국의 근대적 발전 과정에서 나타난 기이하게 황량한 자연의 낯섦을, 이어 밀폐된 유리 상자 속 생화의 꽃향기를 공기 오염으로 인식하고 가동되는 공기청정기를 설치한 김상진 (1979–)의 ‹공기청정기› (2011)는 인간이 상정한 객관성이 생태적 주관성과 불화하는 지점을 보여주며,[45] 끝내 하민지의 ‹가로막는 장애› (2019)에서 자연은 공장식 축산의 배면에 있는 이윤 원리에 매개된 것으로 조명된다. ¶ 대상 (이 경우엔 환경)에 대한 즉자적이고 직접적인 앎이 어떻게 역사에 따라 점차 전개되고 규정적으로 전화해가며 대자적으로 이행하는지를 보여주는 헤겔적 정신현상학의 미술적 예시를 상론하는 듯한 위와 같은 대목은 자연이라는 대상이 어떻게 문화와의 관계 속에서 구축되고, 문화에 의해 소급해 구성되는지를 논한다. ¶ 이러한 전시의 주요 단면이 암시하듯 자연이란 소여의 대상이 아니다. 우리가 종종 잊는 것이 자연은 실체인 동시에 담론이기도 하다는 사실이다. 생태 위기를 이해하는 여러 형태의 서사를 떠올려보자. 그 범위는 현 생활수준 및 기술적 발전을 퇴보시키는 일 없이 과학적 조정을 통해 환경과 공존할 수 있음을 역설하는 에코 모더니즘에서 기술 문명으로 대표되는 근대성 자체에서 문제의 근원을 발견하는 하이데거적 목가주의, 자연에 대한 인간의 위계적 전유와 여성에 대한 남성의 지배를 비교하는 에코 페미니즘, 인간 중심주의를 위기의 제1 원인으로 상정하는 생태 중심주의, 묵시록적 세계관과 결합한 종말론적 환경주의, 그리고 자연을을 잠재적 가치의 원천으로 간주하며 시장을 통해 환경에 관한 부정적 외부 효과를 조절할 수 있음을 설파하는 자유시장 환경주의에 이르기까지 폭넓다. 자연이라는 즉자는 언제나 이처럼 경합하는 모델에 의해 매개된 채 대자로서 현상한다. 물론 담론으로서의 자연을 논하는 것이 인류세나 기후 위기 등이 시사하는 실재성을 평가절하하는 데로 나아가선 안 될 것이다. 환경적 외부 효과에 관한 고려 없이 파괴적으로 조직되어온 역사를 직시하는 행위는 거듭 강조되어야 한다. 다만 문제는 현 사태의 규모에 대한 강조와 집중이 으레 충격 요법을 표방하며 다만 생태적 파국의 사후적 양태를

39 에릭 클라이넨버그, 『폭염사회: 폭염은 사회를 어떻게 바꿨나』, 홍경탁 옮김 (글항아리, 2018), p. 11.

40 역사적 아방가르드라는 개념의 기념비적 맥락화에 대해서는 페터 뷔르거의 『아방가르드의 이론』, 최성만 옮김 (지만지, 2013) 참고.

41 외부 효과·외부성이란 경제 주체의 행위가 가격 결정 과정과 무관하게 (외부적으로) 다른 경제 주체에 영향을 주는 것을 뜻하는 경제학적 개념이다. 가령 발전소에서 발생하는 매연은 기업 차원에서 그 자체 비용으로 집계–되지는 않지만 그 일대 주민들에게 직간접적 영향을 끼치며, 이 경우 그 피해 양상을 부정적 외부 효과라 한다.

42 수전 손택, 『타인의 고통』, 이재원 옮김 (이후, 2004), pp. 135–137. 그러나 어떤 경우엔 이미지 못지않게 서사 역시 방관하게 한다는 점에서 주체의 수동화 문제를 이미지와 서사 간에 구별되는 위상학적 존재론의 문제로 이해할 순 없다고 본다.

43 Michael Howlett and Rebecca Raglon, “Constructing the Environmental Spectacle: Green Advertisements and the Greening of the Corporate Image, 1910–1990,” Environmental History Review, Vol. 16, Issue 4, Winter 1992, pp. 53–68. 이 논문은 20세기 초반부터 생태에 관한 이미지가 자본에 전유당해왔음을 논의한다.

44 물론 자원으로서의 자연에 대한 상상은 자본주의의 상수이다. 예를 들어 환경 정책의 기조로 여러 국가가 채택하고 있는 환경 서비스 지불 프로그램 (Payments for Ecosystem Services, PES)의 패러다임은 자연을 그 자체로 경제적 가치의 원천으로 간주하며 환경 서비스의 제공자에게 경제적 대가를 제공함으로써 생태적 보전을 도모한다.

45 생태적 주관성의 구체적 용례에 관해서는 이소요의 「위기에 처한 생물의 모습」 (『문화과학』 97호, 2019), pp. 103–118 참고. 여기서 이소요는 홍진훤 (1980–)의 작업을 비판하며 “고통받는 생물 이미지의 스펙타클”을 경계할 필요에 관해 역설한다.

피상적으로 주목한 채 사태의 본질로부터 우리를 멀어지게 하고 결과적으로 환경에 관한 인식을 즉자에 머물게 한다는 것이다. 따라서 환경적 위기를 논하는 데에서 우리는 그와 관련된 무수한 발화와 실천이 갖는 각각의 노선이 어디쯤 위치하는지를 세밀하게 살필 필요가 있다. 우리는 어떤 생태적 이상을 꿈꾸며 어떤 집단을 생태적 주체로 호명하고 어떤 세력에 더욱 큰 의무를 지울 것인가? 인류라는 추상적인 단위보다 구체적으로 분화된 대상을 상상해볼 수 있는가? 이는 생태의 문제를 다루는 미술적 실천에서도 결정적으로 검토돼야 할 지점이다. ¶ 예를 들어 기후 위기와 관련해 주류 생태주의자들은 이산화탄소와 메탄 같은 온실가스를 주범으로 꼽거나 화석 연료에 의존해온 근대적 산업 혹은 생활양식을 그 원인으로 지목한다. 그러나 한편으로 이것은 정보가 없는 진술에 가깝다. 인간은 화석 연료를 사용함으로써 탄소를 배출한다. 탄소는 온실가스로 지구의 복사열을 흡수해 지구 온도를 높인다. 이는 얼핏 객관성 있는 진술인 듯하나 자세히 들여다보면 현 상황을 초래한 심각한 원인에 관해 침묵한 채 기계적 묘사에 그친다는 사실을 알 수 있다. 문제는 탄소 자체가 아니라 막대한 탄소 배출을 필연화하는 동역학이기 때문이다. 산업혁명을 핵심적인 기점으로 여기는 인류세 개념 역시 마찬가지의 함정에 빠진다.[46] 인간은 지구의 지배 종이 되었고, 산업혁명 이후 그 여파는 지질에 영향을 줄 만큼 막대해졌다는 진술 역시 마찬가지로 의미 있는 진술이 되기 어려운 까닭은 그와 같은 구도가 산업혁명을 추동하고 그 규모를 확대 재생산해온 기제에 관해서는 침묵하기 때문이다. 이들이 현 조건에 대한 진술로서 가진 진리가 올바르게 평가되려면 자연의 개념을 더욱 전개할 필요가 있다. 즉 왜 인간은 화석 연료를 무절제하게 사용해야만 했는가? 인간의 섭식과 생리적 활동은 어떤 구조적 힘 속에서 지질에 영향을 주게 되었는가?[47] 무엇이 그들을 추동한 규정적인 기제인가? 이는 결국 생태 위기의 주된 작인으로서의 인간이 어떤 세계의 원리 내에서 삶을 영위하도록 구조화되었는지를 직시해야 함을 말한다. ¶ 이와 관련해 대부분 간과되지만 이 헤게모니적 개념 양자가 기대고 있는 시점은 주목할 가치가 있다. 기후변화 담론을 주도하는 기후변화에 관한 정부 간 협의체 (IPCC)의 제5차 평가 종합 보고서에 따르면 1800년대 후반 이후 인위적인 탄소 배출량과 대기 중 온실가스양 그리고 지구 평균 기온은 정비례해 상승했다. 이는 기후 위기의 출발점이 1800년대임을 의미한다.[48] 한편 파울 크뤼천 (1933–2021)은 1784년 증기기관의 발명과 더불어 극지 얼음층의 이산화탄소 및 메탄 포화도가 증가하기 시작하는 18세기 말을 인류세의 시작점으로 꼽는다.[49] 이 모든 것이 소급되는 소실점은 동시에 자본주의적 생산 양식의 출발 지점을 가리킨다. 즉 노동과 자본이라는 사회적 관계가 확립됨에 따라 만인이 상품 생산과 판매를 통해 경쟁해야만 하는 역사적 체제가 성립되었고 이 시스템이야말로 증기기관, 화석 연료, 탄소라는 중립적인 대상을 더 많은 생산과 이윤을 위해 만인이 경쟁적으로 전유하도록 해온 실체이다. 이와 동시에 유사 이래 인류의 생존을 책임져온, 마르크스의 표현을 빌리면 환경과 인간의 신진대사를 매개하는 바의 노동은 자본주의에 이르러 자본의 실체로서 자연과 불화하도록 조직된다. 그로써 자본주의에 이르러 인간과 자연 간의 신진대사는 균열하며 근본적인 층위에서 자본은 자연과 모순 관계에 놓인다. ¶ 물론 자본은 자신이 자연과 모순 관계에 있음을 공공연하게 천명하지 않으며 오히려 환경적 마케팅을 통해 녹색 세탁을 주도한다. 네이버는 메일 정리를 권장하며 메일함 용량을 주기적으로 점검하는 것이 전력 사용량을 줄이고 결과적으로 탄소 배출량 감소에 이바지한다고 알림창을 띄운다. 한국토지주택공사는 녹색 건축 우수 사례를 선발해 국토교통부 장관상을 수여하며 녹색 건축 패러다임을 의제화한다. 문재인 정부는 그린 뉴딜을 통해 파리 기후 협약에서 공언한 탄소 배출 기준치를 충족시키겠다고 호언한다.[50] 초국적 기업들은 환경, 사회, 기업 지배 구조 (Environmental, Social, and Governance, ESG)라는 새로운 경영·투자 지표를 통해 지속 가능한 투자를 내걸고 환경친화적 혁신에 앞장설 것을 천명한다.[51] 구글, 페이스북, 인텔, 마이크로소프트 등 IT 산업의 선두 주자들은 파리 기후 협약을 탈퇴하겠다는 도널드 트럼프 (1946–)를 보이콧한다.[52] 이들은 이미 자본이 환경을 축으로 축적 과정을 재조직하는 환경적 조정에 들어갔음을 보여주는 신호라고 할 수 있다.[53] ¶ 이처럼 생태 위기에 대한 고려와 대처가 역설적으로 그 원인인 자본에 의해 주도될 때, 미술관의 생태적 관심은 어떻게 그러한 주류의 흐름과 분기하고 그에 균열을 낼 수 있을까? 이에 대해 기후 정의[54] 담론의 일종인 정의로운 전환은 유효한 힌트를 제공할 수 있을 것이다. 정의로운 전환이란 이행의 프레임으로서, 생태 위기의 급박함을 인정하며 사회 전 부문에서 생태적 이행이 대대적인 수준으로 이뤄져야 함을 논하지만 그 과정과 결과가 모든 인민에게 정의로워야 함을 강조함으로써 여느 순진한 담론의 함정에서 벗어난다. 전방위적 불매운동을 통해 화석 연료를 연소시키는 엔진을 생산하는 공장과 플라스틱 일회용품 공장을 폐쇄했다 해도 공장 노동자들이 급작스레 해고당하거나 하청 업체들이 원청 업체와 같은 부담을 나눠야 한다면 정의로운 전환의 견지에서 문제적이다.[55] 혹은 남반구의 제3 세계가 이미 어마어마한 규모의 탄소를 배출시키며 선진 산업을 발전시키고 일찍이 에너지 전환을 대비한 북반구 국가들과 같은 의무를 부과받는 것 또한 정의로운 전환이라 할 수 없다. 여기서 전 지구적 환경과 비인간 생물에 대한 초월적 관심은 사회적 지평 내에서 동료 인민 및 역사에 관한 관심과 함께 보정됨으로써 더욱 유효하게 맥락화된다. 다시 «지속 가능한 미술관: 미술과 환경»으로 돌아가보자. 이 전시는 역사적 아방가르드를 통해 나타난 예술의 자기비판을 참고하며 미술관의 반생태적 위상을 대자적으로 인식하는 생산적인 기획이다. 그로써 미술관 역시 그 전환의 주체임이 분명해졌다. 이와 같은 전시의 선언으로 말미암아 아직은 미분의 상태에 남아 있는 전환 과정에 관한 질문이 동시에 전개될 수 있게 된다. 그리고 이러한 질문은 전시가 수행한 미술의 자기비판을 보다 밀어붙이는 일이 될 수 있다. 다시 말해 미술관의 생태적 전환 과정은 어떤 방식으로 이루어져야 하는가? 전환의 방식에 관해 숙의할 때 미술관 관장에서부터 미화원에 이르는 군상 중 어디까지를 원탁의 주체로 인정해야 하는가? 미술관의 에너지·자원 절약 및 전환 과정에서 삶이 축소되거나 (예를 들어 합판과 석고를 공급하는 중소업체 혹은 그에 고용된 노동자처럼) 위기에 처하게 되는 이는 없는가? 미술관이 불화해야만 하는 환경적 상상의 노선은 무엇인가? 애초에 전시 공간 정비에서 파생되는

폐기물이 제로에 수렴하는 비영리의 소규모 대안 공간은 대형 사립 혹은 국공립 미술관과 같은 책임을 져야 하는가? 인간-이라는 추상적 주체 내에 자리한 무수한 낙차와 균열을 미술은 어떻게 상대하고 드러낼 수 있는가? 이와 같은 질문과 함께 «지속 가능한 미술관: 미술과 환경»은 정의로운 전환의 미술적 형태를 생각해볼 가능성을 열어놓으며 생태 위기 시대의 예술의 자기-의식을 재의식하는 사유와 실천을 요청하고 있다.

현대미술계의 환경 인식과 실천에 관해: 지속 가능한 대안의 도출은 왜 어려울까? ✧ 임근준

현대미술가 사회와 현대미술의 관계는 환경 위기에 대해 꾸준히 목소리를 내왔다. 하지만 작업과 전시로 제시하는 진보적이고 이상적인 주장과 달리 작가의 작업실이나 미술관 운영 면에서 환경 위기에 적극적으로 대처하는 모습을 보기는 쉽지 않았다. 주요 미술 학교에서도 현대미술가나 큐레이터가 어떤 규약을 설정해 실천해야 하는지에 대한 교육은 거의 이루어지지 않는다. 무엇이 어디서부터 잘못되었고, 이를 바로잡으려면 어떤 개혁이 필요할까?

국제 미술 관계의 경우

국제박물관협의회 (International Council of Museums, ICOM)는 2014년 국제박물관협의회-보존위원회를 통해 「환경 가이드라인」을 발표했다. 지속 가능성과 운영과 미술관 환경, 그리고 소장품 대여에 관한 내용이었는데 보수적인 협의회 성격을 반영하듯 극히 단순한 원칙론 수준에 그쳤다. 2015년 파리 기후 협약 이후 논의가 진전돼 2018년 지속 가능성에 대한 워킹 그룹이 조직되었고, 2019년 교토 박물관 대회에서 「지속 가능성과 실행에 관한 2030 어젠다, 우리의 세계를 바꾸기」가 전폭적 지지 속에 결의되었지만 내용은 다소 공허했다. ¶ 이미 2008년에 새라 브로피와 엘리자베스 와일리, 새라 서턴의 책 『녹색 뮤지엄: 환경 실천에 관한 입문서』 (AltaMira Press, 2008)가 출간되었고 2011년에 레이철 메이던의 책 『지속 가능한 뮤지엄: 21세기의 전』 (MuseumsEtc, 2011)이 발표-되었지만 원칙론적 방향 제시와 자질구레한 개선 사례 모음-이었다. 2015년에 출간된 서턴의 책 『사적지와 뮤지엄에서의 환경적 지속 가능성』 (Rowman & Littlefield, 2015)도 마찬가지였다. ¶ 필자들의 역량 부족이라기보다는 어쩌면 미술관과 박물관 운영 과정에서 준수해야 할 윤리적 기준의 제시와 자질구레한 실천의 확장 외에 딱히 묘안이 없기 때문일 수도 있다. 제도적 개선과 실천에 관해 개인 연구자가 제시하는 대안에는 어느 정도 한계가 있을 수밖에 없기도 하다. 따라서 미술관계의 환경적 실천이 원칙론의 반복과 자질구레한 개선 작업의 수준에서 벗어나려면 본격적인 연구와 실천을 위한 대대적인 투자가 함께 이루어져야 했다. 그런데 팬데믹의 충격에 빠진 미술관계에서 실제로 그런 일이 일어났다. ¶ 2020년 11월 17일 뉴욕 현대미술관 (Museum of Modern Art, MoMA, MoMA)은 '자연과 건설된 환경의 공동 연구를 위한 에밀리오 암바스 연구소'의 출범을 알렸다. 보도 자료를 통해 미술관 측은 건축과 자연환경의 상호작용에 관한 연구 프로그램과 조사 연구 프로젝트를 통해 심도 있는 대화와 담론의 활성화를 시도하고, 생태적 재조정의 시급한 요구를 강조했다. 특히 디지털 활동에 초점을 맞춤으로써 전 지구적 차원에서 대화를 추진하는 것뿐만 아니라, 미술관 방문객과 다양한 대중에게 다가서고자 한다는 원대한 설립 목표를 밝혔다. 미술관에 연구소를 기증한 것은 에밀리오 암바스 재단. $10,000,000 규모 (약 ₩ 116,000,000)의 기증인데, 놀랍게도 이 신규 연구소는 MoMA의 건축과 디자인 학예-연구실에 포함되는 조직이다. 사실상 MoMA의 학예연구실 조직 체계 내에서 정체성 업데이트에 실패하며 여러 운영 위기를 겪은 디자인과 건축 분과의 본격적 방향 전환이 시도되는 셈이다. ¶ 에밀리오 암바스 (1943-)는 '환경을 생각하는 건축의 아버지'로 불리는 인물. 하지만 건축계뿐만 아니라 제품 디자인 분야-에서도 이름을 날렸다. 아르헨티나에서 태어나고 자란 그는 미국 프린스턴 대학교에서 유학한 뒤 미국과 아르헨티나 양쪽에서 주로 활동했고, 1969년부터 1976년까지 MoMA에서 건축과 디자인 분과 큐레이터로 일하기도 했다. 20대 중반부터 30대 초반의 나이에 MoMA에서 크고 작은 전시 기획에 참여-하면서 인류 문화와 기술 문명의 역사적 전환에 대해 눈떴다. ¶ 1969년에는 68 학생운동에 관한 전시 «파리: 1968년 5월: 학생 봉기의 포스터들», 같은 해 «도시적 예측: 외젠 에나르 (1849-1923)», 1972년에는 «이탈리아: 새로운 가정의 풍경: 이탈리아 디자인의 성취와 문제들»을 큐레이팅했다. 그리고 1974년에는 회고전 «루이스 바라간의 건축», 1976년에는 «택시 프로젝트: 오늘을 위한 현실적 해결책들»을 기획했다. 주요 전시 기획을 봐도 르네상스적 면모가 두드러진다. ¶

46 물론 인류세 개념의 지지자들 사이에서조차 그 시작점은 대략 '고대의 농경과 벌채', '17세기의 구대륙과 신대륙의 교류', '18세기의 산업혁명', '20세기의 인구 급증' 등으로 나뉜다는 점을 덧붙인다. 이에 대한 개관으로는 김지성, 남욱현, 임현수의 「인류세의 시점과 의미」 (『지질학회지』 52(2), 2016), pp. 163-171 참고.

47 그 폭발적인 담론적 유행에도 불구하고 인류세가 아직은 잠정적이고 가정적인 개념일 뿐이며 지질학 및 층서학계에서 온전한 검증을 거치지 않았다는 점은 여기서 논의 대상이 아니다. 인류세를 종별적인 지질 시대로 삼기에는 유의미한 퇴적층 자체가 아직 형성되지 않았다는 점은 특기할 만하나, 필자는 이 개념이 적절히 보정되었을 때 유효한 가설적 담론이 될 수 있다는 점을 전제하고 있다.

48 IPCC, Climate Change 2014: Synthesis Report. Contribution of Working Groups I, II and III to the Fifth Assessment Report of the Intergovernmental Panel on Climate Change (Geneva, Switzerland: IPCC, 2014), pp. 2-5.

49 파울 크뤼천, "Geology of Mankind," Nature, Vol. 415 (2002), p. 23.

50 한국판 그린 뉴딜에 대한 비판으로는 강경석, 김선철, 정건화, 채효정의 「기후 위기와 체제전환」 (『창작과비평』 48(4), 2020), pp. 223-251 참고.

51 Eric Rosenbaum, "For Buffett, Berkshire, beating BlackRock ESG may be as hard as beating S & P 500", CNBC (August 2021), https://www.cnbc.com/2021/08/09/for-buffett-beating-blackrock-esg-may-be-as-hard-as-beating-sp-500-.html.

52 놀랍게도 이 명단에는 엑슨모빌 같은 전통적인 화석 연료 기반의 에너지 기업도 다소 포함되어 있다. 그러나 엑슨모빌에 한하면 이 또한 파리 기후 협약이 가스 생산자에게 유리한 조항으로 되어 있다는 점을 고려해야 한다. 엑슨모빌은 세계 최대의 천연가스 생산업체 중 하나이다.

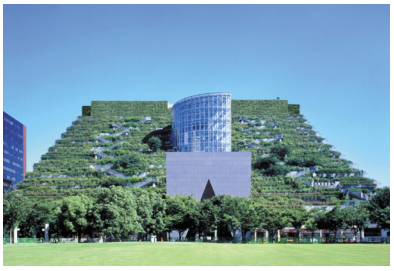
53 데이비드 하비 (1935-)의 '공간적 조정' 개념을 확장한 '환경적 조정'을 상론한 사례로 최병두의 「자본에 의한 자연의 포섭과 그 한계」 (『대한지리학회지』 54 (1), 2019), pp. 113-133 참고.

54 기후 정의의 맥락과 개요에 대해서는 김민정의 「기후 정의와 마르크스주의」 (『환경사회학연구 ECO』 24 (1), 2020), pp. 51-84 참고.

55 최소한 일정 규모 이상의 자본으로부터 이행 준비 세금을 걷어 그와 같은 사회적 비용을 충당하는 것 역시 유효한 이행의 구호가 될 수 있다. 정의로운 전환의 방향을 국내의 구체적 투쟁 사례와 더불어 모색하려는 김현우의 『정의로운 전환: 21세기 노동해방과 녹색전환을 위한 적록동맹 프로젝트』 (나름북스, 2014) 참고.

1989년에는 예전에 근무했던 미술관에서 건축가로서 서베이 전시를 여는 영광을 누리기도 했다. «에밀리오 암바스/스티븐 홀: 건축» (1989)에서 MoMA의 큐레이터 스튜어트 브레데는, 도시 경관 계획에서 인테리어에 이르는 두 건축가의 작업 세계를 망라했다. 기획자는 "모더니스트 이데올로기 시대가 저물어버린 상황에서 두 건축가가 모더니즘의 신화, 시적인 면을 재활성화하고 있다"라고 진단했다. 적어도 그건 (이탈리아의 문명 비판적 포스트모더니즘으로부터 영향을 입은) 암바스에겐 맞는 말이었다. ¶ 건축가로서 그는 환경적 대안을 위해 모더니즘을 변조하고 변형하며 종종 다음과 같은 주장을 반복했다.

> "인간의 창조물을 자연과 대조적으로 독특하고 분리된 실체로 보는 서양의 관념은 인간의 지적·윤리적 자본을 고갈시켰다. 새로이 등장한 인공 정원은 우리에게 원래 주어졌던 정원을 능가한다. 우리는 자연과 건물 사이의 화해 협약의 구현으로 서 있는 건축물을 생각할 필요가 있다. 만약 우리가 현재 상황을 영속하고 싶지 않다면, 우리의 행동을 인도하기 위해 더 나은 삶을 제안하는 미래의 대안적 모델을 창출해야만 한다. 더 나은 존재 방식을 제안하려고 시도하지 않는 건축 프로젝트는 비윤리적이라고 믿는다. 이러한 과업은 상상력을 휘청거리게 하고 희망을 마비시킬 수 있지만 우리는 대안을 추구하는 길에서 우리 자신을 제외할 수 없다."

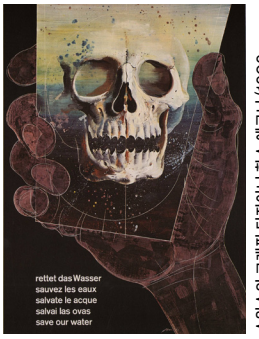


환경과 공존하는 건축의 대표 사례인 에밀리오 암바스의 아크로스 후쿠오카, 1995, 후쿠오카, 일본. 사진: I. 와타나베.

안도 다다오 (1941–)는 암바스를 '녹색 건축의 아버지, 시인이자 예언자'라고 칭송했다. 사실 그는 암바스의 1970년대 말부터 1980년대 초반 작업에서 어느 정도 영향을 받았다. 아무튼 그런 인물이 말년에 이르러 에밀리오 암바스 연구소를 설립해 MoMA에 기증하는 작업에 나섰는데, 그건 왜일까? MoMA의 건축과 디자인 학예연구실을 이끌며 모더니즘 건축 역사를 정리하고, 더 나아가 포스트모더니즘으로의 대전환을 이끌어낸 위대한 건축가 필립 존슨 (1906–2005)을 뛰어넘고 싶은 것일까? 과학 기술의 변동에 맞춰 진보하는 인공물의 디자인 언어와 현대미술의 언어를 함께 고찰해온 MoMA 특유의 역사에, 지구 환경과 공존하는 길을 찾는 과제를 더하고 싶은 것만은 분명해 보인다. ¶ 2021년 6월 10일 MoMA는 '자연과 건설된 환경의 공동 연구를 위한 에밀리오 암바스 연구소'의 초대 감독을 발표했다. 주인공은 주로 건축 분야에서 환경 이슈를 다뤄온 평론가이자 큐레이터 카슨 첸 (1980–). 그는 건축과 디자인 학예연구실에 속하지만, 생태와 지속 가능성 탐구에 초점을 두고 미술관의 모든 학예 조직 (MoMA에는 6개 분과가 있다)과 협업하게 된다는 점, 소장전의 구축 과정에서 지속 가능성을 다루는 작업을 수집하고 연구하기 위한 전략을 수립하는 업무를 맡게 된다는 점이 매우 예외적이다. 생태적 사고의 대두에 초점을 맞춘 건축전이 2023년에 예정되어 있으니 그 자리가 첸의 첫 번째 시험대가 될 예정이다. ¶ 현재 MoMA의 건축과 디자인 학예연구실을 이끄는 필립 존슨 감독, 마르티노 스티에를리 (1974–)는 전시 기획 경험이 전혀 없는 상태로 MoMA에 온 건축사학자라 여러 한계를 보였으니, 크고 작은 건축 관련 전시를 기획한 경험이 있는 첸이 그의 약점을 보완하는 인선이라고도 볼 수 있다. 최근 프린스턴 대학교 건축학과에서 박사 과정을 수료한 그는 2006년 동료 포티니 라자리도우-하치고가 (1979–)와 함께 미술과 건축의 협업을 위한 비상업적 기획 조직인 '프로그램'을 창립하며 본격적으로 이름을 알리기 시작했다. 베를린에 위치한 '프로그램'에서 그는 프로젝트 스페이스와 레지던시 프로그램을 운영하며 전시와 좌담, 출판 등을 통해 건축의 맥락을 탐구, 재정의해왔다. ¶ 건축 큐레이터로서는 전시 «상부상조: 스칸디나비아의 사회적 디자인» (2006), «도시 계획 초안» (2013), «미래로의 귀환» (2009), «외피 모델링» (2014) 등을 공동 혹은 단독 기획했다. 근년에는 펜실베이니아 대학교의 와이즈먼 디자인 대학에서 외래 교수로 '건축의 생태' 같은 세미나 수업을 이끌었고 최근에는 「커런트: 건축 역사와 환경을 위한 컬렉티브」에 설립 편집자로 동참하기도 했으니 큐레이터로서 휴지기를 가지며 연구자로서 충실히 보내는 모습이었다. 현재 마무리 단계라는 그의 박사 논문은 전후 미국에서 환경주의가 대두하던 시기에 공공 아쿠아리움이 설계, 건축된 과정을 추적하는 연구라고 한다. 그는 과연 실용적·비평적 대안을 창출해내는 새로운 조직을 성공적으로 일궈낼 수 있을까?

전 지구적 현대미술가의 경우

조형 예술 분야에서 환경 파괴에 대한 문제의식이 형성되고 지속 가능하지 않은 방식의 소비 지향적 삶에 대한 비판이 이뤄지기 시작한 것은 언제부터일까? 많은 사람이 21세기의 일로 생각하지만 그건 1960년대부터다. ¶ 독일공작연맹 (1907년 결성)의 디자이너들은 이미 1961년에 산업 개발로 인한 수질오염을 비판하며 대안적 삶을 촉구했고, 프랑크푸르트 암 마인에서는



스위스의 그래픽 디자이너 헨스 에르니 (1909–2015)의 '우리의 물을 구하자', 1961.

낡은 건물을 철거하는 일에 반대하는 신좌파 성향의 청년들이 점거 농성을 벌이기도 했다. ¶ 미국의 전후 실험 미술을 대표하는 로버트 라우션버그 (1925–2008)는 1964년 베니스 비엔날레에서 뜻밖의 황금사자상을 수상하고 주류 작가로서 부와 명예를 거머쥐게 되자 일찌감치 글로벌 이슈와 예술가의 사회적 책무에 눈을 떴다. 1970년 처음으로 지구의 날을 위한 포스터를 제작하더니 1984년에는 UN에서 라우션버그 해외 문화 교류 프로그램 (Rauschenberg Overseas Culture Interchange, ROCI)의 시작을 선언하며 장장 7년에 걸쳐 '상호 문화



로버트 라우션버그, ‹지구의 날›, 석판화와 콜라주, 133.4 × 95.3 cm, edition of 50, American Environment Foundation 발행, Gemini G.E.L., Los Angeles 제작.

이해를 기반으로 하는 세계 평화 운동’에 나섰다. 또 1990년에는 라우션버그 재단을 설립해 세계 평화뿐만 아니라 환경과 인권 문제에 힘을 쏟았다. 말년에는 인쇄 작업에서 환경친화적인 생분해성 식물 원료 염료를 사용하기도 했다. ¶ 그러나 자연을 보호하고 보전해야 하는 대상으로 사고하는 미술 활동에는 한계가 명확했다. 인간 문명과 자연의 연동 관계에 대한 이해 없이 아마존의 열대우림 같은 지구의 특정 영역만을 지키자고 강변하면 사실 제1 세계가 주도하는 환경, 제국주의 질서에 기여하는 신세가 되기 십상이다. ¶ 일찌감치 인간 문명과 자연환경의 사이버네틱한 관계를 더욱 냉정하게 고찰한 미술가들이 있기는 했다. 백남준 (1932–2006)이나 로버트 스미슨 (1938–1973) 등이 그랬다. ¶ 1966년에 스미슨은 「엔트로피와 새로운 기념비들」이라는 글을 발표하며, 물질계의 무질서 정도는



로버트 스미슨, ‹아스팔트 쏟기›, 1969. 11. 로마, 이탈리아; 로버트 피오라의 기록 영화 스틸.

항상 증가한다는 엔트로피 법칙 (열역학 제2 법칙)을 현대미술의 논리로 받아들였다. 스미슨과 그의 동료들은 당시 문화예술계에 대두된 사이버네틱스의 세계관을 통해 인류의 기술 문명과 자연을 공진화하는 연속체로, 혼돈과 파괴를 예술적 가치의 귀결로 보았다. 문제는 무질서로 회귀하는 질서의 한정적 상태나 그 과정을 예술로 사고하는 환경 미술가들의 경향이 여러 오해와 모순을 초래했다는 사실이다. ¶ 1960년대에는 이미 환경 운동이 시작되고 있었기에, 인간의 탐욕과 지나친 기술 문명의 확장으로부터 환경을 보호해야 한다는 시민 의식과 환경 미술의 실험은 종종 상충했다. 실제로 스미슨의 ‹깨진 유리의 섬› (1970) 같은 작업의 제안은 환경 오염 규제를 위한 캐나다 협회의 반대에 부딪혀 비난 속에 좌절되기도 했다. ¶ 반면 백남준의 ‹TV 정원› (1974)은 기술 환경이 제2의 자연 환경이 되고 다시 자연과 연동하는 복합 체계로 진화하리라는 비전을 담은 것이었다. 사이버네틱스 이론을 통해 기술과 예술과 인간 사이의 복잡계를 포착, 가시화하고자 한 백남준의 시도에는 나름 탁월한 면이 있었다. 예를 들면 리처드 도킨스 (1941–)의 문제작 『이기적 유전자』 (Oxford University Press, 1976)는 대단한 반향을 불러일으켰지만, 실은 진화생물학 버전의 사이버네틱스 이론에 불과했다 [백남준과 마찬가지로 노르베르트 위너 (1894–1964)를 응용한 경우라는 말이다]. 실제로 리처드 도킨스는 조지 윌리엄스 (1926–2010)가 『적응과 자연선택』 (Princeton University Press, 1966)에서 유전자를 ‘사이버네틱 개요’로 지칭한 데서 아이디어를 얻었다. ¶ 위너의 사고 체계와 그 텍스트가 동시대 일반인에게 이해되긴 어려웠으므로 사이버네틱스 이론이나 그를 응용한 창작 실험의 경향은 1960년대 후반에서 1970년대 초반의 붐 이후 잠시 휴지기를 맞았다. 그러다 1990년대 초반에 이르러 정치적으로 담론이라는 개선된 버전으로 재등장했고, 기술 환경과 인간을 연동하는 연속체로 사고하는 이 유행은 미술계에 큰 파장을 일으켰다. 사이버펑크 하위문화와 결합할 것처럼 보이기도 했지만, 1990년대 중후반에 인터넷이 일반에 보급되자 이러한 망상의 흐름은 모두 사라지고 말았다. 따라서 정치적으로의 시각에 의한 자연관·환경관의 업데이트도 잠시의 유행으로 그쳤다. 건축사학자이자 이론가인 베아트리츠 콜로미나 (1952–)는 근년에 슈퍼휴먼 담론을 제시하면서 자연관· 환경관의 업데이트와 그를 바탕으로 한 대안 창출을 시도했지만 반향이나 성과는 미미했다. ¶ 그래서일까? 오늘날 주요 현대미술가들은 환경 이슈를 다룰 때 담론적 장소 특정성의 논리를 통해 환경을 재인식하는 기회를 ‘또 하나의 환경’으로 창출, 제공하려는 ‘착한 미술’의 경향을 드러내고 있다. 장소 특정성을 추구했던 미술이 결국에는 환경 운동의 담론과 융합하는 단계에 도달하는 것이라고 볼 수도 있다. ¶ 대표적 사례가 올라푸르 엘리아손 (1967–)이다. ‹당신의 시간 낭비› (2006)라는 작업에서, 그는 아이슬란드의 빙하에서 1200년경에 형성된 것으로 추정되는 6 t 가량의 얼음 덩어리들을 떼어다가 베를린의 노이게림슈나이더 갤러리에 전시했다 (전시장에는 전기를 소모하는 냉동 장치를 가동했다). 애초에 이 빙하 설치물은 시간성과 추상성을 연결 짓는 다소 억지스러운 아이러니로 구성했지만 이후 그는 환경 이슈를 적극적으로 활용하기 시작했다. ¶ 2014년 열두 덩어리의 빙하를 코펜하겐 시청 앞에 원형으로 설치해놓고 ‹얼음 시계› (‘얼음 지켜보기’라는 뜻도 있는 이중 의미의 작명)라고 이름 붙인 미술가는 2015년 같은 프로젝트를 COP 21 (Conference of the Parties) 기후 보고 행사가 열리는 동안 파리의 팡테옹 광장에서 재연했다. 기자들 앞에서 그는 “15,000년 전의 공기가 당신을 만나러 파리에까지 여행을 왔습니다. 기후변화에 관한 이야기를 들려주려고 말이죠” 라고 설명했다. ¶ 빙하를 옮기는 과정에서 발생하는 화석 연료 소모로 인한 탄소 발생에 대한 보고서 (탄소 발자국 보고서)를 발표하는 등 나름대로 정치적으로 올바른 과정을 거치고자 애썼지만, 이러한 비판 행위조차 탄소를



올라푸르 엘리아손, ‹얼음 시계›, 2014, 2015, 파리 팡테옹 광장, 30 t의 탄소 발생.

발생시키는 과잉 생산 활동이라는 사실에는 기본적으로 변함이 없었다 (그래도 올라푸르 엘리아손 스튜디오나 토마스 세라세노 스튜디오 등은 자체적 규약을 설정하고, 활동 과정에서 탄소 발자국을 계산해 탄소 상쇄를 실천할 수 있도록 노력하고 있다). ¶ 자연환경을 보호하자는 메시지는 언제 어떻게 들어도 그럴듯하다. 하지만 어떤 자연환경을 어떻게 보호하자는 말인지 따지고 들면 대개의 메시지는 공염불로 그치고 만다. 오늘날 인간의 기술 환경으로부터 영향을 받지 않는 순수한 자연 체계는 사실상 지구상에 존재하지 않는다. 자연환경에서 창출된 기술 환경이 다시 한번 자연환경을 변화시키는 오늘의 시점에서 현대미술가들이 인류세 운운하며 인공적으로 조절된 자연환경을 작업으로 제시할 때, 그것은 일종의 자기 풍자처럼 느껴지기도 한다. ¶ 인류세란 인류가 지구의 지리와 환경 시스템에 큰 영향을 미치기 시작한 이후의 지질 시대를 일컫는다. 시대순으로는 신생대 제4기 홍적세와 지질 시대의 마지막 단계, 즉 현세인 충적세에 이어진다. 노벨화학상 수상자인 파울 크뤼천 (1933–2021)이 2000년에 처음 제안했는데 사람마다 기준점을 달리 잡고 있으므로 아직 공인된 개념은 아니다. 15,000–12,000년 전, 인류가 농업 혁명을 거쳐 농목 사회를 건설하던 때를 기점으로 삼기도 하고, 1945년의 트리니티 핵실험을 기점으로 삼기도 한다. ¶ 기준점이 어디이건 간에 인류세라는 새로운 관점을 전제로 하는 자연사적·인류학적 현대미술은 자연환경과 기술 환경을 분리된 체제로 보지 않는다. 하지만 위기에 처한 인류세 지구 환경의 풍경을, 그 총체성의 전모를 포착하는 일이 가능할까? 연동하는 질서의 총체성을 포집해내는 전망을 구현, 제시하는 미술은 아직 나타나지 않고 있다.

환경 차원에서 가장 정치적으로 올바른 경우

현대미술을 추구할 때 가장 어려운 점 가운데 하나는 추구하는 가치 (진리)를 아름다운 과정을 통해 아름다운 결과로 귀결지으면서 미술가 자신이 윤리적 모순에 봉착하지 않도록 작업의 여러 차원을 조율하는 일이다. 즉 아무리 세월이 흐르고 새로운 세상이 왔어도 '진리는 선하고 선하면 아름답다'는 플라톤 (428/427 또는 424/423–348/347 B.C.E) 이래의 믿음에 화답하지 않을 수 없는 것이다. '진리를 다룬다고 주장하는데 방법이 비윤리적이라면 결과가 표면적으로 아름답다고 해도 그것은 참된 아름다움이 아니다' 라는 것이 모더니즘의 형식주의에 대물림된 플라톤과 신플라톤주의 이래의 믿음. 포스트모더니즘 시대의 미술가에게도 형식주의는 변주의 대상일 뿐 근본적 차원에서는 절대로 타파되지 않았다. ¶ 하지만 환경을 이야기하는 21세기의 모든 예술가가 올라푸르 엘리아손처럼 이율배반의 모순에 빠지지는 않았다. 티노 세갈 (1976–)은 현대 예술가가 취할 수 있는 한 극단을 제시, 구현하며 가장 정치적으로 올바른 방법을 실현했다. 잉여 파생물을 거의 만들어내지 않는, 유의미한 예술 형식의 창안에 성공한 것이다. ¶ 2000년부터 '행위'를 미술 작품으로 발표하기 시작한 세갈은 서서히 명성을 얻더니 2005년 베니스 비엔날레에서 스위스관 미술가로서 국제적 명성을 얻었다. 2010년 구겐하임 미술관에서 35세의 나이로 때이른 회고전을 열었으며 2013년에는 베니스 비엔날레 황금사자상까지 거머쥐었다. ¶ 구겐하임 미술관에서 열린 세갈의 회고전은 현대미술전의 관행에서 크게 벗어난 모습이었다. 언론에 배포된 보도 자료에는 작품 사진은커녕 흔한 미술가 자신의 초상 사진 한 장 없었으며 개막식도 없었고, 전시 도록이나 인쇄된 안내지도 없었다. ¶ 미술관 본 전시장에 들어선 관객이 볼 수 있는 오브제 형태의 작품은 프랭크 로이드 라이트 (1867–1959)가 디자인한 미술관 건물 그 자체뿐이었다 (따라서 건축 전공자들의 답사가 이어졌다). 어리둥절한 상황에서 관객의 눈길을 잡아끄는 역할은 로툰다 (원형 홀) 1층 중앙에서 키스를 나누는 젊은 남녀가 맡았다. 천천히 움직이며 이러저러한 연인의 자세를 취하는 남녀는 바닥에 눕기도 하고 다시 일어서기도 했다. ¶ 누군가 자세히 보려고 가까이 다가서면, 남녀는 동작을 멈추고 여자가 입을 열어 "티노 세갈"이라고 작가 이름을 말한다. 곧이어 남자가 "키스"라고 작품 제목을 말하고, 다시 여자가 "2004"라고 제작 연도를 밝힌 뒤 남녀는 동작을 재개한다. 또 다른 누군가 다가서면 남녀의 말하는 순서가 바뀐다. 자세히 보면 한 순배의 루틴이 끝날 때마다 커플은 "티노 세갈, 키스, 2004"라고 말하고 다시 공연을 재개한다. ¶ 더 끈기 있게



티노 세갈, ‹키스›, 2002–2004, 연출된 상황, 구겐하임 미술관에서 누군가 몰래 촬영해 인터넷에 배포한 사진 (회고전에는 2044년 버전의 작품을 전시했다).

지켜보면 이 공연자들은 한 시간마다 교체되는데, 새로 투입된 남녀는 앞서 공연을 진행하는 커플 옆에서 행위를 모사하듯 천천히 키스를 나누기 시작한다. 남녀 두 쌍은 1분여 동안 함께 같은 동작을 공연하다가 앞선 한 쌍이 퇴장하면서 새로운 한 쌍의 공연으로 전환된다. 이런 교대 공연은 미술관 개장 시간 내내 끊임없이 계속되었다. ¶ 세갈의 문제작 ‹키스›의 내용은 19세기 말 이래 현대미술사에서 남녀의 키스를 담은 주요 작품에서 자세만을 추린 결과이다. 그가 참고한 작품이 정확히 몇 점인지는 알 수 없지만 지금까지 알려진 바로는 제프 쿤스 (1955–)의 ‹메이드 인 헤븐› 연작 (1990–1991) 중 하나, 콘스탄틴 브란쿠시 (1876–1957)의 ‹키스› (1908), 귀스타브 쿠르베 (1819–1877)의 회화 한 점 (1860년대), 그리고 오귀스트 로댕 (1840–1917)의 ‹키스› (1866)를 인용했다. ¶ 구겐하임 미술관에서 ‹키스›를 공연한 이들은 공개 오디션을 통해 선발된 18–19세의 남녀로, 대개 무용을 전공하는 학생이었다. 약 6주간의 전시 기간 내내 매주 3일, 하루 4회의 교체 공연에 투입된 이들이 받은 시간당 임금은 $ 7.25 (약 ₩ 8,600)와와 약간의 미술관 특전이 전부였다. ¶ 본디 현대무용가로 활동했던 세갈은 자신의 작품을 '연출된 상황'이라며 사진, 녹음, 동영상, 문서 등 일체의 기록을 거부했다. 따라서 전시 도록은 한 번도 제작된 적이 없고, 인터넷이나 잡지, 신문에 게재된 작품·공연 사진은 모두 그 권리를 침해한 불법(?) 촬영본이다. 탄소 배출을 유발하는 전 지구적 이동을 비판해온 그는 해외 전시가 열려도 제트 비행기는 타지 않는다고 주장해왔다. 기차나 배처럼 탄소 배출이 적은 교통수단만 이용한다는 것. 물론 그의 삶을 추적해 실천을 검증한

사람은 아직 나타나지 않았다 [이와 관련해서 「부록」 중 올리버 에번스의 「하늘길 피하기」 (p. 51) 참고]. ¶ 세갈의 작업에 동원된 공연자는 '해석가'라고 불리는데, 작업 지시는 모두 말로만 진행한다. 그러나 호흡법이나 몸을 움직이는 법 등은 일일이 그가 직접, 혹은 그의 오랜 동료인 무용가 제롬 벨 (1964–) 등이 가르쳤다. 결국 그의 역할은 안무가이고 작품은 일종의 무용인 셈이다. 하지만 그의 작품은 철저하게 현대미술의 관습에 맞춰 전시되고 거래되었다. ¶ '연출된 상황'은 4–6개의 에디션으로 한정되어 말로 전달되고 판매된다. 그가 [작업에 관해] 어떠한 종류의 물질적 변환도 거부하기 때문에 모든 작품은 면대면으로 전달되고 기억으로만 저장된다. 거래가 성사될 때 구매자와 미술가 외에 공증인이 자리에 함께하고, 결제 수단으로는 현금을 이용한다. 개인이나 기관이 구매한 작품은 어디까지나 기억의 형태로 소장되고 역시 다른 기관의 전시에 대여할 수 있다. 대여할 때도 작품은 입말로 전달된다. ¶ 교묘한 화술로도 이름난 세갈은 "우리는 모든 사람이 자꾸만 더 많은 물체를 만들어내는 시대, 다음 세대에게 돌아가야 할 자원을 미리 끌어다 쓰는 시대에 살고 있다"라며 "새로운 물건을 자꾸만 만들어내지 않으면서 예술을 계속하고 수입도 창출하는 방법에 대해 오랫동안 고민했고, 지금 내가 보여주는 작품이 내가 찾아낸 해답이다"라는 주장을 반복, 강조했다. ¶ 세갈의 작품에 대한 여러 비평적 차원 가운데 가장 대단한 지점은 각종 금지 규정을 통해 인간의 기억을 예술 매체로 지목해냈다는 사실이다. 모든 미적 매체가 컴퓨팅 기술 환경에 의해 재매개되고 재발명되는 과정의 끝자락에 선 오늘날, 그는 예술의 형식을 원시적 남상점으로 귀환했고, 정치적으로 가장 올바른 방식을 통해 전 지구화 시대의 미술계 전체를 풍자하는 데 성공했다. ¶ 그러면 세갈이 찾아낸 '환경 차원에서 정치적으로 가장 올바른 방법'은 남들에게 권유할 만한 방법일까? 변주 가능한 모델이 될까? 아니라는 점이 문제가 된다. 대안은 확산할 수 있는 것, 복제와 변주를 할 수 있는 양태여야 한다.

추신 1



토머스 콜 〈옥스보〉, 1836, oil on canvas, 130.8 cm × 193 cm. Metropolitan Museum of Art, New York. 화가는 '노아 (미)라고 작아 놓은 장면을 통해 자연 착취가 대홍수라는 재난으로 이어질 것이라 예언하고 있다. 이 그림 아래에서 〈제국의 행로: 제국의 완성〉 (1833–1836) 밑그림이 발견되기도 했다.

문명 비판적 자연관의 시조는 토머스 콜 (1801–1848)이라 할 수 있다. 콜은 〈제국의 행로〉 (1833–1836)와 〈옥스보〉 (1836)에서 무분별한 인류 문명의 몰락과 자연으로의 회귀를 예언한 바 있으니 시대를 앞서도 한참 앞섰던 셈이다.

추신 2

박모 (박이소, 1957–2004)는 1998년 타이베이 비엔날레에서 〈무제 (뒤를 돌아보지 마라)〉를 작업할 때, 대형 미술 전시에서 파생되는 폐기물을 작업의 일부로 포괄시키고자 했다. 하지만 현대미술의 무용성을 입증하는 악역을 추구하는 그의 활동은 그리 효과적인 비평이 되지는 못했다.



〈무제 (뒤를 돌아보지 마라)〉 (부분), 1998년 타이베이 비엔날레에서 대형 미술 전시에서 파생되는 폐기물을 작업의 일부로 포괄시키고자 했다.

추신 3

한국문화예술위원회는 2020년 아르코 공공예술사업 후원으로 〈기후시민 3.5〉를 진행했다. 〈기후시민 3.5〉는 지난 100년 동안 지구촌 전역에 발생한 사회운동에 관한 자료 분석을 토대로, 한 나라의 인구 3.5 %가 행동하면 변화가 가능하다는 사회학자 에리카 체노위스 (1980–)의 연구에서 영감을 받은 프로젝트였다. 이에 발맞춰 서울시립미술관은 기획전 «기후미술관: 우리 집의 생애» (2021)를 개막했다. ¶ 미술관 측은 전시 그래픽, 전시 공간, 웹사이트에 이르기까지 폐기물과 에너지를 최대한 줄이기 위해 이전 전시의 임시 벽, 전시대, 페인트를 재사용했다. 또 시트지 대신 이면지 사용, 인쇄물 최소화, 잉크 절약형 서체, 모듈형 벽체, 환경친화 보양재, 버려진 책상과 액자, 중고 노트북과 태블릿 PC 등의 재사용과 재활용을 통해 전시 폐기물을 최소화했다.

추신 4

부산현대미술관의 기획전 «지속 가능한 미술관: 미술과 환경»은 미술관 운영의 프로토콜 개선을 주제로 한, 국외에서도 보기 드문 전시였다. 전시에서 제시한 실제 상황은 다음과 같다.

> 6점의 작품이 미국의 뉴욕에서 출발해 한국의 부산현대미술관에 도착한다. ¶ 작품의 총 무게는 1,273 kg이다. ¶ 존 F. 케네디 국제공항에서 인천국제공항까지의 거리는 11,092 km이다. ¶ 항공 운송 시 발생하는 탄소 배출량은 15.98 tCO_2eq이다. ¶ 인천국제공항에서 부산현대미술관까지 거리는 432.54 km이며 트럭 운송 시 발생하는 탄소 배출량은 0.12 t이다. ¶ 즉 뉴욕에서 부산현대미술관까지 항공으로 작품을 운송하는 데 배출되는 탄소의 양은 16.1 t이며 이는 편도 기준으로, 작품을 돌려보낸다면 총 32.2 t의 탄소가 배출된다. ¶ 이는 한국인의 1인 연간 탄소 배출량 (14.1 t, 2018년 기준)의 2배가 넘는 양이다. ¶ 항공 운송 시 뉴욕에서 출발해 부산에 도착하는 데에는 작업 시간을 포함하여 약 15일이 소요된다. ¶ 하지만 뉴욕에서 부산현대미술관까지 같은 6점의 작품을 해상으로 운송한다면 총 거리는 왕복 37,354 km, 총 탄소 배출량은 0.82 t으로 항공 운송의 약 $\frac{1}{40}$ 수준이다. ¶ 하지만 소요 시간은 작업 시간을 포함해 약 60일로, 항공 운송의 4배 정도 소요된다. ¶ 대부분의 미술관이 항공 운송을 선호한다.

추신 5

디르크 플라이슈만 (1974–)의 작업 〈나의열대우림농장〉

(2008–)은 탄소 상쇄를 추구하는 현실에 대응하는 비평적 현실이다. 자본주의적 거래를 예술 창작의 형식과 주제로 삼아온 플라이슈만은 2008년 5월, 필리핀 오지의 2 ha 임야에 탄소 상쇄를 위한 조림·재조림 농장을 운영하는 예술 사업에 착수했다. 이 프로젝트를 진행하는 데에서 난관은 크게 두 가지였다. 첫째, 본디 열대우림이었던 해당 임야는 심각하게 황폐화한 상태라 수익성 재조림 사업에 적절하지 않았다. 둘째, 그가 점유한 임야는 주민들 간에 임의 거래가 이뤄지고 있으나 법률상으로는 수원림으로 분류돼 거래가 불가능한 국유지였다. 따라서 임야를 구매하기는 했으나 재산권을 법률로 인정받을 가능성은 희박한 상태였다. 더 큰 문제는 주식처럼 거래가 가능한 '탄소 배출권'을 발행하려면, 이 임야에 꾸린 농장의 '자발적 탄소 인증 기준'을 획득해야 한다는 점이었다. ¶ ‹나의열대우림농장›에서 합법적



필리핀 리살주 안티폴로시 외곽에 자리한 ‹나의열대우림농장›의 실제 사업 영역.

임노동 경작을 맡은 이는 지역 농민 로돌포 페레르였다. 그는 매달 160시간의 노동 (8시간씩 20일)으로 ₱ 7,000 (약 ₩ 172,900)를 받았는데 노동 시간은 자율적으로 조절할 수 있었다. 임금은 필리핀의 최소임금을 15 % 상회하는 금액이었다. 다른 노동자의 도움을 받는 경우 일당 (8시간)으로 ₱ 300 (약 ₩ 7,410)를 지급했다. 하지만 페레르의 임무는 농사만이 아니다. 그는 일주일에 한 차례씩 사업자에게 받은 디지털 사진기로 농장 사진을 (유실수의 경우 한 그루씩 따로) 찍어 기록해야 한다. 촬영 데이터를 한 달에 한 번 플라이슈만에게 전송하는 일은 조력자인 토머스 다퀴아그의 몫이다. 플라이슈만은 전달받은 자료로 비교적 꾸준히 웹페이지 (https://myforestfarm.com)를 업데이트했다. ¶ ‹나의열대우림농장›은 실제론 탄소 배출권을 발행할 수 있는 농장의 운영이 얼마나 어려운지를 증명하는 동시에, 탄소 배출권의 거래가 현실과 얼마나 거리가 있는지를 웅변하는 평행 현실의 세계를 제시했다.

추신 6

2021년 9월 11일을 맞아 미국 각지에서 추모 행사가 열렸다. 9·11 테러 20주기를 맞아 뉴욕의 세계무역센터 자리와 워싱턴 D.C.의 펜타곤, 그리고 93호기가 추락한 펜실베이니아 셍크스빌의 사고 지점 등에 다양한 추모 기념물이 설치되었다.



93호기 추락 희생자 추모 고인돌.

그런데 유명 예술가와 건축가, 디자이너가 나서서 제작한 기념비들보다 93호기의 희생자들을 기리는 추모 공원에 설치된 고인돌 하나가 더 큰 울림을 줬다. ¶ 진입로 공사를 맡은 건설사 대표의 제안에 유족이 동의해 충돌 지점에 거석을 설치했다는 이야기를 듣고 약간 놀라지 않을 수 없었다. 단순 표지를 위해 제안했기에 작품 제목도 없지만 비행기의 궤적과 맞물리는 이 표지석은 공원의 추모 산책로 설정과 맞물리며 마야 린 (1959–)의 ‹베트남 참전 용사 기념비› (1982)를 능가하는 대안적 기념비가 되었기 때문이다. 환경적으로 봐도 가장 효율적이고 올바른 추모 방식이다. ¶ 사실 진짜 대안은 멀리 있는 게 아닐 수도 있다. 인간의 욕심을 줄이고 불필요한 개발을 최소화하는 것, 그 외에 답은 없을지도 모른다.

기후변화와 미술관, 그 부정한 관계의 연대기

✧ 박소현

> "SF 영화에서 흔히 되풀이되는 장면 중 하나는 우주선에서 멀어지는 지구의 모습이다. 지구가 수평선이 되더니 비치볼, 자몽, 골프공 그리고 별이 된다. … 삶은 수평적이다. 하나가 지나가면 다른 것이 또 다가오는 컨베이어 벨트처럼. 컨베이어 벨트는 우리를 정렬시켜 수평선을 향해 보낸다. 하지만 역사는 출발하는 우주선에서 바라보는 관점이라는 점에서 다르다. 크기가 변함에 따라 시간의 층위가 쌓이고, 이 층위를 통해 우리는 과거를 회복하고 바로잡을 관점을 기대한다."[56]
> — 브라이언 오도허티 (1928–)

미술관 건설 붐에 대한 우주적 관점

서구에서 태동한 백과전서형 미술관[57]은 세상을 문명의 연대기와 지정학적 구획을 통해 빈틈없이 재현하려는 제국주의적 욕망의 산물로, 끊임없는 팽창과 축적을 도모해왔다. 그 방법이 애초에 침략, 약탈, 폭력, 살해, 자연 파괴, 전쟁 그 무엇이든 이 재현된 소우주를 통해 세상을 소유하려는 권력의 자기 운동은 멈출 줄 모르고 확장되었고, 지구적 개발 프로젝트 속에서 개발-도상국들에도 끊임없이 영감과 욕망을 불어넣으며 곳곳에서 대규모 건설 붐을 부추겼다. ¶ 1960년대에 들어 그 발원지인 서구에서도 소비 자본주의와 관광산업 같은 체험 경제가 번성했고, 덕분에 미술관은 신도시 건설은 물론 쇠퇴하는 도시에 생명을 불어넣는 도시 재생의 기수로 새롭게 주목받았다. 요컨대, 미술관은 도시 개발 또는 도시화, 부동산 급등 및 젠트리피-케이션과 긴밀한 관계를 맺으며 성장해왔다. 이 시기에 건립된 퐁피두 센터는 빈민과 이주민의 거주지로 슬럼화된 파리 원도심 재개발의 일환이었다. 그 결과 급격한 젠트리피케이션을 감당하지 못한 많은 가난한 주민들은 저렴한 외곽 지역으로 거처를 옮겨야 했다.[58] 1929년에 설립했으나 1939년에야 전용 건물을 마련한 뉴욕 현대 미술관 (Museum of Modern Art, MoMA)은 1960년대부터 본격적으로 증축을 거듭했고, 1970년대 말에는 거대한 탑과 일련의 전시실을 증설했다. 글렌 로리 (1954–) 관장에 따르면 이 탑과 전시실은 여러 의미에서 미술관 운영 자립의 방법론적 모델이 되었는데 특히 부동산 개발과 미술관 자산 증식이라는 상관관계에서 그러했다. 당시

증개축은 MoMA가 소유한 부동산 일부를 개발업자에게 매각하고, 그 대가로 개발업자가 미술관에 약 30,000 m²의 전시 공간을 건설해 주는 거래로 이루어졌다. 이를 통해 미술관은 막대한 기본 자산 확대를 경험했다.[59] 이후 MoMA는 최근까지 증개축을 여러 차례 추진했고, 그럴 때마다 미술관은 점점 더 부유해졌다. 1980년대에는 한국에서도 아시안게임과 올림픽을 준비하며 국가 주도 아래 국립현대미술관, 서울시립미술관, 예술의 전당, 독립기념관 등 전국 각지에서 문화 시설 건립 붐이 일었다. 당시 문화공보부가 '문화건설부'라는 비판적 별칭을 얻을 정도로 정부의 문화 사업은 토건 산업을 중심으로 추진되었다.[60] ¶ 물론 이 사례들은 현재에도 사그라들지 않은 도시 개발과 미술관 건설에 관한 장대한 역사의 일부이다. 오도허티가 말한 지구로부터 멀어지는 우주선의 관점에서 본다면 그 역사의 수평선은 더욱 확장되어 우리를 '과거를 회복하고 바로잡을 관점' 중 하나로 이끈다. 이 우주적 관점에서 볼 때 1960년대는 미술관 건립 붐의 현대적 기점인 동시에 급격한 산업화와 도시화로 인해 지구적 차원에서 환경 파괴 문제가 다시금 심각하게 부상한 시대였다. ¶ 그 중요한 계기는 1967년에 도버 해협에서 대형 유조선 토리 캐니언 호가 좌초한 사건이다. 1958년 건조된 토리 캐니언 호는 사고 당일 쿠웨이트산 원유 119,193 t을 적재하고 있었다. 자체 최고 속도로 항해하다 암초에 충돌하며 18개 저유고 중 14개에 구멍이 났다. 그리고 불과 일주일 만에 100 km에 달하는 기름띠가 형성되었다. 급기야 선체가 두 동강이 나면서 기름 유출은 걷잡을 수 없었다. 결국 영국 정부는 원유를 모두 태워버리는 군사 작전을 개시했다. 전폭기를 동원해 폭탄 28,000 kg, 20,000 L의 휘발유, 로켓탄 11발과 수많은 네이팜탄을 퍼부어 작전은 성공(?)했다. 바다 위로 시커먼 연기가 자욱이 피어올랐다. 이 사건을 계기로 해양오염 방지에 관한 국제 협정이 제정되었고, 직접적 연관성은 불확실하나 대기-오염에 관한 국제 협정도 연이어 제정되었다. 제2 차 세계대전 후 숨 가쁜 개발 프로젝트와 함께 고도 경제성장의 토대가 된 화석 연료의 위협적 유출과 연소가 던진 충격의 소산이었다. ¶ 그러나 이 사건의 경각심은 직접적으로 미술관에까지 미치지 않았던 듯하다. 베트남전에 반대한 예술가들이 MoMA나 메트로폴리탄 미술관의 이사회 구성원들을 지목하며 미술관에 그 책임을 묻는 집회가 끊이지 않던 때였다. 오도허티가 제안한 미술관에 대한 우주적 관점은 그들로부터 영감을 얻은 것이라 할 수 있다. 그들은 MoMA 이사인 록펠러 가문이 베트남전에 협력해 이익을 보는 독점 기업임을 날카롭게 지적했다. 록펠러 가문을 매개로 베트남전과 미술관이라는 상이한 시간의 지평들이 중첩되는 '역사'의 관점을 획득한 예술가들이 토리 캐니언 호 사건을 어떻게 바라봤는지는 알 수 없다. 하지만 이들의 관점으로라면 MoMA와 토리 캐니언 호, 미술관과 환경 파괴라는 또 다른 시간의 지평들이 중첩되는 역사를 외면하기 어렵다. 그것은 이 시기에 시동을 건 새로운 미술관 건설 붐에 대해 '과거를 회복하고 바로잡을 관점'을 획득하는 선택지 중 하나일 것이기 때문이다.

스탠더드 오일 미술관: 석유 산업, 기후변화, 미술관

시간을 좀 더 거슬러 올라가보자. MoMA가 독립된 건물을 지어 1939년에 재개관했을 때, 당시 MoMA 출판부 매니저-였던 프랜시스 콜린스는 다분히 비판적 의미를 담은 개관 행사 초청장을 발송했다. 거기에는 '현대미술관'이라는 명칭 대신 '스탠더드 오일 미술관'이 적혀 있었다. 콜린스는 MoMA의 여러 직원이 이 개관 파티에 초대받지 못한 데 분노해 이런 초청장을 보낸 것으로 알려졌다. 하지만 MoMA 아카이브의 해설에는, 그가 굳이 '스탠더드 오일'이라는 회사명을 쓴 것은 MoMA에 관한 더 깊은 고민을 암시한다고 서술되어 있다. 그 고민이 무엇인지 분명하지 않지만, 당시 초청장에는 "반짝이는 석유가 금은 아니다 (Oil that glitters is not gold)"라는 문구가 함께 적혀 있었다.[61] ¶ 알려진 바와 같이 MoMA는 컬렉션 형성부터 운영 전반에 록펠러 집안과 대대로 긴밀하게 연결되어 있다. 1939년 존 D. 록펠러 주니어 (1874–1960)의 아들인 넬슨 록펠러 (1908–1979)가 MoMA 회장에 취임했고, 애비게일 록펠러 (1874–1948)가 생을 마감한 1948년에는 또 다른 아들인 데이비드 록펠러 (1915–2017)가 이사로 참여했다. 현재도 존 D. 록펠러 주니어의 증손자이자 록펠러 재단 이사장인 데이비드 록펠러 주니어 (1941–)가 종신 이사로, 샤론 록펠러 (1944–)가 국제위원장으로 이름을 올리고 있다. 이러한 관계가 가능한 조건은 '스탠더드 오일'이라는 이름이 함축하는, 세계 석유 산업을 움직여온 록펠러 가문이 축적한 막대한 부와 영향력이었다. ¶ 스탠더드 오일은 1870년 존 D. 록펠러 (1839–1937)가 파트너들과 함께 창업해 1911년까지 존속한 거대 석유 기업이다. 이 회사는 일찍부터 유럽, 중동, 아시아에 등유, 난로용 연료, 선박용 기름을 수출했고 1890년대 이후 미국 시장점유율 90 %를 차지한 독점 기업이었다. 20세기 초에 세계 최대 기업이 된 스탠더드 오일은 존 D. 록펠러를 미국 사상 최대 부호로 만들어주었다. 그러다 1904년에 아이다 타벨 (1857–1944)이라는 언론인이 펴낸 책 『스탠더드 오일의 역사』 (1904)의 파장으로 반독점법이 제정되어 스탠더드 오일은 34개의 독립 회사로 해체되었다. 하지만 그 후에도 록펠러는 분리된 회사들의 지분을 유지했고 미국의 석유 붐으로 주가가 상승해 그의 자산 규모 또한 많이 증가했다. 1913년에 그의 재산은 $ 900,000,000으로 미국 GDP의 3 %에 달할 정도였다.[62] 스탠더드 오일에서 분리된 회사들은 경합과 합병을 거쳐 엑손모빌, 셰브론, BP, 아람코 등 현재도 세계 석유 산업을 지배하는 거대 기업으로 군림하고 있다. 그중 스탠더드 오일의 지주회사로, 록펠러 소유로 남은 뉴저지 스탠더드 오일의 후신인

56 Brian O'Doherty, Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space, Expanded Edition, Univ. of California Press, 1999, p.13.

57 Carol Duncan & Allan Wallach, "The Universal Survey Museum," Art History 3(4), 1980, pp.448–469.

58 Ada Louise Huxtable, "A Promising Scheme for Les Halles," The New York Times, March 11, 1979, 31.

59 森美術館 (編), 『大型美術館はどこへ向かうのか: サバイバルへの新たな戦略』, 慶應義塾大学出版会, 2008, pp.26–28.

60 박소현, 「문화올림픽과 미술의 민주화: 1980년대 미술-운동의 제도비판과 올림픽문화-정책체제의 규정적 권력에 관한 고찰」, 『한국근현대미술사학』 36, 2018, pp.145–181.

61 https://www.moma.org/interactives/moma_through_time/1930/the-museum-of-standard-oil.

62 김현민, 「스탠더드 오일 ①... 록펠러 美 석유산업 독점하다」, 『아틀라스』, 2020, http://www.atlasnews.co.kr/news/articleView.html?idxno=2648.

엑손과 뉴욕 스탠더드 오일의 후신인 모빌이 경합을 벌이다 1999년에 엑손이 모빌을 흡수합병해 탄생한 세계 최대 석유 회사가 엑손모빌이다. ¶ 1970년대 후반부터 엑손은 기후변화에 관한 연구를 지원하며 대중적 명성을 얻었다. 이때 이미 화석 연료의 연소가 기후변화에 영향을 미치는 가장 유력한 요인임이 보고되었다. 1980년대 초 엑손 경영진에 회람된 내부 보고서는 기후변화의 결과가 되돌릴 수 없을 만큼 재앙적일 수 있으며 향후 기후변화를 줄이기 위해서는 화석 연료 소비의 상당한 감축이 필요하다고 지적했다. 그러나 1989년 기후변화에 대처하는 공공 정책 도입이 불가역적인 데다 엄청난 비용을 수반하는 단계로 진입하는 것임이 이사회에서 논의되면서 엑손은 석유 산업의 위축을 우려하며 기후변화에 대한 의문과 거부로 공식 입장을 굳혔다. 이후 엑손은 교토 의정서에 대해 비판적인 단체들에 자금을 지원해 그 비준을 막는 데 큰 영향을 끼쳤고 온실가스 배출 규제에 반대하는 기업들의 단체인 세계기후-연합의 창립 이사가 되었다. 합병 후에도 이 기업은 기후변화에 관한 과학적 연구 결과의 신빙성을 훼손하는 방식을 이용하면서 여론에 영향을 미치고 기후 관련 정책 결정에 영향을 미치는 단체에 대한 자금 지원과 주요 정치인들에 대한 로비 활동을 세계적 규모로 꾸준히 전개했다.[63] 2000년대 후반에 이르러 엑손모빌은 기후변화로 인한 수익성의 위협을 주주들에게 공개했으나 석유 산업과 기후변화의 상관관계에는 침묵했다. 대신 오히려 석유 및 천연가스에 대한 수요 증가나 인구 감소로 인한 온실가스 감축과 같은 낙관적인 미래 전망을 제시했다.[64] ¶ 베른하르트 푀터 (1965–)는 엑손과 모빌의 합병은 사실상 스탠더드 오일의 귀환임을 지적했다. 그에게 스탠더드 오일이란 '인간과 환경을 고려하지 않는 적자생존 자본주의의 상징이자 전보다 더 난공불락인 거인'을 뜻했다. 특히 그는 엑손모빌이 "경쟁사가 아니라 정치와 공익, 환경을 상대로 술책과 속임수"를 쓰고 있음을 심각하게 문제 삼았다.[65] 그러한 술책과 속임수에 대해서는 "법원이 기후변화 이슈의 전쟁터로 부상하고 있다"고 할 만큼[66] 대규모 소송과 여러 정부 차원의 조사 및 입법 시도가 이어졌고 현재도 진행 중이다. ¶ 한편 2000년대에 들어서야 존 D. 록펠러의 자손들은 엑손모빌이 기후변화를 인정하고 청정에너지로 전환하도록 여러 방법을 시도했다. 그 결과 2013년에는 탄소 배출 감소라는 주주 결의가 이루어-졌으나, 당시 엑손모빌 CEO인 렉스 틸러슨 (1952–)은 석유 감산이 세계적인 빈곤 감소를 어렵게 할 것이라며 "인간이 고통을 겪으면서까지 지구를 구하는 일이 좋은 것인가?"라고 반박했다. 이에 2016년 록펠러 가족 기금은 기업의 도덕적 파산을 지적하며 엑손모빌의 지분 철회를 발표했다. 이 기금의 회장 데이비드 카이저 (1969–2020)는 "우리의 비판은 역사적 아이러니를 담고 있다. 존 D. 록펠러는 스탠더드 오일을 설립했고 엑손모빌은 가장 큰 직계 후손이다. 어떤 의미에서 우리는 록펠러 가문의 재산 대부분이 창출된 회사에 등을 돌린 것이다"라고 말했다.[67] ¶ 스탠더드 오일이 설립된 지 거의 150년이 지나서 공표된 엑손모빌과 록펠러 가문의 결별 선언은 상당히 비장한 측면이 있다. 그러나 그 결단은 "반짝이는 석유가 금은 아니다"라는 콜린스의 경구를 떠올리게 한다. 세계 각지에서 탄소 배출 저감 정책과 에너지 전환 정책이 본격화되면서 화석 연료 산업은 이전과 같은 막대한 경제적 이익을 약속하기 어렵게 되었다.[68] 록펠러 가문의 전격적인 지분 철회가 이와 무관할 수 없다. 또 이 때늦은 결별 선언이 스탠더드 오일에서 엑손모빌까지 이어지는 기후변화에 대한 책임에 면죄부가 될 수 없듯이 '스탠더드 오일 미술관'이라는 MoMA의 또 다른 정체성과 역사를 백지화할 수도 없다. MoMA는 계속해서 록펠러 가문의 재정 지원과 작품 기부로 미술관 자산을 확장해왔고, 2019년에도 다시 한번 대대적인 증개축으로 그 위용을 과시했다. 이로써 MoMA는 석유 산업과 부동산 개발, 그리고 미술관의 팽창 정책이라는, 기후변화의 서로 다른 지평들이 중첩되는 우주적 연대기의 한 장면을 새롭게 추가했다.

'MoMA 이후의 미래'를 상상하는 예술 행동

한스 하케 (1936–)는 일찍이 MoMA의 《정보》 (1970) 전에서 당시 뉴욕 주지사이자 MoMA 이사인 넬슨 록펠러의 정치적 입장을 투표에 부쳤다. 투표 결과는 부정적이었고 그 후 약 30년간 하케는 MoMA 전시에 초대받지 못했다. 그사이 하케는 〈사회적 윤활유〉 (1975)라는 작품에서 엑손의 문화 사업부 매니저인 로버트 킹슬리의 말 "엑손의 예술 지원은 예술이 사회적 윤활유가 되는 데 기여한다"를 마그네슘 판에 새겨 넣었다. 모든 것을 기름에 빗대는 '사회적 윤활유'라는 비유는 석유 산업의 지배력을 암시한다. 미술(관) 또한 이 지배력에 포섭되어 있으나 그 실체는 좀처럼 인지되지 않는다. 하케의 〈메트로모빌탄〉 (1985)은 메트로폴리탄 미술관을 후원한 모빌이 잔혹한 아파르트헤이트 정책이 유지되던 기간에 남아프리카 공화국 경찰에 자금을 지원한 기업임을 폭로함으로써 예술 후원의 정치·경제적 의미에 대해 다시금 경각심을 일깨웠다. '메트로모빌탄'이라는 제목이 시사하듯 미술관과 기업은 불가분한 이익 공동체가 되었고, 양자의 결탁은 엑손과 모빌의 합병만큼이나 위협적이고 파괴적이었다. MoMA와 긴밀한 관계에 있는 록펠러, 엑손, 모빌을 직접 겨냥해 미술관의 정치·경제적 야합과 부정의를 드러낸 이 일련의 작업은 하케를 제도 비판 미술의 선구자로 현대미술사에 각인시켰다. ¶ MoMA는 이후에도 미술관에 대한 비판적 예술 행동에 줄곧 소환되었다. MoMA의 운영 전반에 관한 의사결정이 이루어지는 이사회는 록펠러 가문만큼이나 혹은 그 이상으로 기후변화를 비롯한 각종 지구적 위기나 재난을 초래하는 기업들에 투자해 엄청난 부와 권력을 쌓는 억만장자들을 지속해서 영입했기 때문이다. 또 그들의 부와 권력이 지구 곳곳에서 사람과 동물 그리고 지구상 모든 생명체의 생존과 건강, 존엄함을 파괴하는 부정의한 것이라는 비판과 항의가 꾸준히 제기되었음에도 그러한 위협과 야만은 곳곳에서 증가일로에 있었고 그럴수록 부와 권력은 이 억만장자들에게 점점 더 집중되었기 때문이다. 심지어 이미 월가 점령 운동 당시에 공론화된 바와 같이 '상위 1% 미술관'이라 비판받았던 MoMA 같은 미술관은 억만장자들의 막대한 후원에 의존해 운영됨에도 불구하고 직원 처우나 고용 안정 문제에 대해서는 한없이 인색하고 냉정했다. 당시 분배 정의 문제는 미술관 안팎의 경계를 허무는 강력한 이슈가 되었고 분배 정의를 문제화한 예술 행동은 기후 정의를 포함한 각종 이슈로 확장-되었다. ¶ 2019년에는 MoMA의 증축 개관을 기념하는 VIP

파티를 노려 MoMA와 그 이사진 [세계 최대 투자 기업이자 사설 교도소 기업 투자사인 블랙록의 CEO 래리 핑크 (1952–)]을 비판하는 항의 집회가 열렸다. 14개의 예술 단체 및 시민 단체가 참여한 이 집회는 "MoMA가 대량 학살, 전쟁 범죄, 대량 감금, 기후 재앙에 연루"되어 있고, "블랙록은 교도소, 구금, 전쟁, 군사, 화석 연료, 산림 벌채 등에 $ 6,000,000,000,000의 자산을 운용"하고 있음을 비판하며, "MoMA와 블랙록이 훔친 돈을 지역사회에 돌려주라"고 주장했다.[69] 이 집회에 앞서 발표한 공개 성명에는 타니아 브루게라 (1968–), 히토 슈타이얼 (1966–), 자비에라 시몬스 (1974–), 안드레아 프레이저 (1965–), 클레어 비숍 (1971–), 할 포스터 (1955–), 클로이 바스 (1984–), 알레한드로 세자르코 (1975–) 등 미술계의 저명한 예술가, 학자, 비평가 200명 이상이 서명했는데 다음과 같은 내용을 담고 있다.

> "우리는 MoMA가 대량 투옥, 세계적인 토지 강탈, 기후 재앙과 연루되어 있음을 비판하고 MoMA 이사인 래리 핑크가 교도소 기업, 전쟁 기계, 지구 환경 파괴 등에 대한 투자를 철회할 것을 요구한다. … 토지 강탈, 추방, 억류로 이어지는 세계적인 사이클을 중단하고 식량, 피난처, 건강, 자유 같은 기본적인 필수재에 재투자하는 것이 세계의 공동체들이 번창할 수 있는 최선이다. ¶ 블랙록의 무기 제조사 지분도 수십억 달러에 이른다. 이 회사는 기후변화의 가장 큰 원동력인 화석 연료와 기업식 농업에도 여느 기업보다 많이 투자하고 있다. 지구에 대한 심각한 위협에도 불구하고 블랙록은 타르 모래, 석탄, 북극 석유, 아마존 원유, 열대우림 파괴에 투자를 계속하고 있다. … 우리는 MoMA가 [건물 증개축] 대신 웰빙, 공동체 기반의 창의성, 보호구역, 원주민에 대한 토지 반환, 전 세계 버려진 공동체의 물질적 개선과 같은 대안적 모델에 자금을 재분배할 것을 제안한다. ¶ MoMA 관장인 글렌 로리는 이번 증개축이 우리 세계를 형성하고 있는 사상을 탐색하고, 우리 시대의 예술에서 영감을 찾는 데 기여할 것이라 말했다. 정말로 이번이야말로 우리를 개인이자 하나의 사회로 규정할 때이다. MoMA는 대량 감금, 기후변화, 세계적인 토지 강탈에 대한 침묵으로 규정되길 선택할 수도 있다. 우리는 그러한 선택에 반대한다."[70]

MoMA 이사진이 비윤리적인 사업과 결탁한 점을 비판한 이 항의 집회를 계승해 2021년에도 MoMA의 리더십을 겨냥한 10주간의 예술 행동이 펼쳐졌다. 여기에 참여한 예술 단체들은 MoMA가 현재와 같은 형태의 미술관을 해체하고, 억만장자 기증자들에 대한 의존을 종식하며, 미술관의 사회적 역할을 다시 상상해야 한다고 주장했다. 그러면서 'MoMA에 대한 파업·공격' 성명을 발표했다.

> "우리가 MoMA를 공격하는 것은 피에 젖은 현대성을 공격하는 것이다. 53번가의 기념비 [MoMA]는 우리의 프리즘이 된다. 우리는 그 프리즘의 구조를 통해 굴절된 우리의 역사와 투쟁을 보고, 박탈당한 미래가 시야에 들어오는 것을 본다. ¶ 왜 MoMA에 대한 파업인가? 억만장자가 아니라 노동자, 공동체, 예술가들이 통제하는 다른 무언가가 출현하도록 하기 위해서이다."[71]

이들은 미술관이 사회와 분리될 수 없음을 강조하면서 MoMA가 투기적 자본주의, 환경 파괴, 대량 감금, 엘리트주의, 불평등, 불안정 노동, 인종차별, 여성 혐오 등과 결별할 것을 촉구했다. 이러한 문제는 MoMA의 이사진과 직접적으로 결부되어 있고, 그런 까닭에 미술관 자체의 문제로 간주되었다. 이 '파업·공격'에 참여한 단체 중 하나인 MoMA 디바스트 (MoMA Divest)의 아부 팔망은 다음과 같은 연설을 통해 이사들이 체현하고 있는 부정의의 양태를 지적하고, 이러한 부정의가 미술관을 통해 세탁된다는 점을 역설했다.

> "세계에서 가장 영향력 있는 이들이 MoMA 이사로 앉아 있다. 지난 1년간 그들의 순자산은 기하급수적으로 증가했으나 그동안 많은 사람이 일자리, 소득, 생명을 잃었다. … MoMA 이사들은 무기를 만들고, 전쟁범죄를 저지른 용병 회사를 소유하고, 성 범죄자와 관계를 맺고, 사람들을 우리에 가두는 회사를 소유하고 있다. … 그들은 자신의 돈과 평판을 세탁하기 위해 미술관에 온다. 우리가 보고 있는 것은 MoMA 세탁소이다."[72]

이러한 입장은 MoMA 관장인 로리에게 보낸 공개 서한에서 다시 한번 확인되었다.

> "MoMA는 록펠러 가문과 함께 설립된 이래 파괴의 메커니즘이었다. 계몽과 진보에 대한 MoMA의 주장은 항상 파국적인 것이었다. … MoMA 체제는 사람들에게 해를 끼치고 예술을 축적의 도구로 사용하며 가부장적 폭력, 감금하는 국가, 기후 파괴, 신봉건적 지주 제도, 뉴욕 경찰청 재단에 대한 직접 지원 등과 동의어가 된 이름, 즉 레온 블랙 (1951–), 래리 핑크, 제리 스파이어 (1940–) 같은 억만장자를 두둔하면서 공공선에 공허하게 호소하는 권력과 부의 시스템이다. '분해하다', '해체하다', '폐기하다' 같은 동사는 우리가 폭력 기구의 파괴를

63 베른하르트 푀터, 『기후변화의 먹이사슬: 가해자와 피해자, 그리고 이득을 보는 사람들』, 정현경 옮김 (이후, 2011), pp. 116–117. 이와 관련해 베른하르트 푀터는 기후 회의론자들이 석유 및 석탄 로비스트들과 연합해 자기네 의견이 워싱턴의 공식 정책으로 채택될 때까지 미국의 중요한 기후 관련 논쟁을 주도해왔으며, 미디어 민주주의를 능숙하게 이용해 1997년부터 2007년까지를 기후 보호의 '잃어버린 10년'으로 만들었다고 비판했다. 그에 따르면 이 10년 동안 미국은 교토 의정서를 무력화했고, 전 세계의 온실가스 배출량은 계속 증가했다. 게다가 미국은 기후변화의 함정에서 탈출할 때 요긴하게 쓸 수 있는 돈과 정치적 의지 모두를 낭비했다. 대신 석유와 가스, 석탄 대기업은 에너지 가격을 올려 오히려 전대미문의 이익을 거두어들였다.

64 ExxonMobil climate change controversy, https://en.wikipedia.org/wiki/ExxonMobil_climate_change_controversy.

65 베른하르트 푀터, 『기후변화의 먹이사슬: 가해자와 피해자, 그리고 이득을 보는 사람들』, 정현경 옮김 (이후, 2011), p. 30.

66 김현재, 「기후변화, 법원 판결로 큰 획 그어질 듯」, 『연합뉴스』, 2010, https://www.yna.co.kr/view/AKR20100128007900072.

67 ExxonMobil climate change controversy, https://en.wikipedia.org/wiki/ExxonMobil_climate_change_controversy.

68 캐서린 던, 「사면초가에 몰린 엑슨모빌」, 『포춘 코리아』, 2021, http://www.fortunekorea.co.kr/news/articleView.html?idxno=13920.

69 Hakim Bishara, "Activists Crash Private Party at the Museum of Modern Art to Demand Prison Divestment", Hyperallergic, October 19, 2019, https://hyperallergic.com/523358/activists-infiltrate-moma-party/.

70 Hakim Bishara, "Over 200 Artists and Scholars Urge MoMA and Board Member to Divest from Private Prison Companies", Hyperallergic, October 10, 2019, https://hyperallergic.com/521733/moma-private-prison-open-letter/.

71 Hakim Bishara, "Artist Coalition Announces 10-week 'Strike' Against MoMA", Hyperallergic, March 23, 2021, https://hyperallergic.com/631041/artist-coalition-announces-10-week-strike-against-moma/.

72 Hakim Bishara, "Activists Convene Near Museum of Modern Art to Envision a 'Post-MoMA Future'", Hyperallergic, April 9, 2021, https://hyperallergic.com/636748/activists-museum-of-modern-art-strike-moma/.

> 논할 때 사용한다. 그럼으로써 우리는 무언가 다른 것, 즉 소수의 상류층이 아닌 노동자, 공동체, 예술가들이 통제하는 어떤 것이 출현할 수 있다고 믿는다."[73]

'MoMA에 대한 파업·공격'이라는 이름을 내건 전시 〈10주간의 예술, 행동, 대화〉는 교육 연수, 글쓰기 프로젝트, 선전 캠페인, 직접 행동과 함께 'MoMA 이후의 미래에 관한 집단 연구, 아카이브 조사, 성찰적 비전 수립'에 초점을 맞춘 대화로 진행할 계획이었다. 10주 후에 참여자들은 '노동자와 공동체를 우선시하는 MoMA 이후 미래로의 정당한 전환'을 논의하기 위해 다시 모이기로 했다. 성명에 따르면 이 모임에서는 미술관의 유해한 역사를 조망함으로써 미술관 해체를 위해 취해야 할 다음 단계들을 결정하고자 했다. 구체적으로는 미술관의 자산 처분 및 이전, 부동산의 재분배, 기반 시설의 용도 변경, 원주민 토지 반환·배상 기금 마련, 협력적 자주 관리 및 사회연대 경제로의 전환 지원 같은 대안을 마련하려는 것이었다.[74] ¶ 그렇다면 이들이 MoMA를 해체하고 전환적으로 재구성하고자 한 'MoMA 이후의 미래'는 어떤 것이었을까? 버소 출판사 블로그와의 협력 프로젝트 형식으로 이 '파업·공격'의 이론적·관계적 토대를 구축하기 위해 만든 〈MoMA 이후의 미래 저작〉이라는 온라인 블로그 설치 작품에서 그 일단을 엿볼 수 있다.

> "MoMA는 레나페 인디언 부족의 영토를 강탈하고 그들을 축출해낸 도시 [뉴욕]의 축소판이 되었다. 그러나 미술관 안에는 누구도 상상할 수 없는 세계를 상상했던 급진적 사상을 가진 우리 동지들의 유물이 있다. 이러한 비전을 세상에 공개하고 행사해야 할 때이며, 이 작품들에 새로운 생명을 불어넣어야 할 때이다. … 우리는 현실의 중단을 요구한다. 현실은 너무 오랫동안 핑계가 되어왔다. 우리는 이 도시의 사람들에게 역동적이고 포용적이며 세상을 뒤흔들 전환적이고도 분산적인 예술의 집 [미술관]을 상상할 창조적 의지를 촉구한다. 그 예술의 집은 사랑스럽고 영감을 주는 작품을 돌보는 일을 무기 삼아 해로운 시스템을 작동시키지 않는다. … 우리는 그림을 그리고 모델을 만들 것이다. 우리는 더 좋고 더 아름다운 질문을 할 것이다. 그리고 함께 공간을 운영하면서 이런 비전이 실현되는 집단적인 공감의 마법에 기뻐할 것이다. … 2004년에 [건축가] 다니구치 요시오 (1937–)는 미술관의 건축·디자인부 책임자와 MoMA 개조에 관해 대화하면서 이렇게 말했다. '만약 많은 돈이 모이면 훌륭한 건물을 만들어주겠다. 그러나 정말로 많은 돈이 모이면 나는 그 건물을 사라지게 하겠다.' 다니구치의 비전을 실현해 보자. 이 비전은 'MoMA에 대한 파업·공격'의 인식 틀과 그 투쟁 기록에 담긴 말과 상통한다. 미술관을 인위적으로 세상과 분리시킨 벽이 무너질 때, 우리는 그 미술관에서 벗어나 함께 계획을 세울 것이다. 미술관의 틀에서 벗어날 모든 방법을 동원해 파업·공격해 우리만의 틀을 만들자. ¶ 도시의 법칙이나 중력의 법칙이 우리의 비전을 결정짓지 못하게 하자!"[75]

맺으며

미술관은 단순히 작품을 담아 보관하고 보기 좋게 내놓는 그릇이 아니다. 그런데도 미술관은 종종 미술관 전시와 동일시된다. 그것은 아마도 오도허티가 20세기 미술의 전형적 이미지라고 한 '어떤 작품보다도 앞서 떠오르는 흰색의 이상적인 공간' 탓인지도 모른다. 그는 모더니즘 또는 모던 아트의 역사가 본질적으로 이러한 갤러리 공간, 즉 화이트 큐브에 의해 틀 지어지거나 그 공간의 변화와 조응해왔다고 지적했다. 그 결과 우리는 미술이 아닌 공간을 먼저 보게 되었다.[76] 실상 모더니즘에서 미니멀리즘과 개념 미술, 해프닝, 신사실주의, 그리고 제도 비판 미술까지 염두에 두고 쓰인 오도허티의 화이트 큐브론은 그 공간의 모더니즘적 규정력보다도 그러한 공간의 존재와 힘을 미술의 중심으로 소환해 가시화하고 질문에 부치며 해체하고자 한 예술 혁명에 대한 절절한 오마주라 할 수 있다. 하지만 저항과 급진적 주장이 매일같이 제기되던 1960–1970년대 미술이 1980년대 들어 쇠락하고, 갤러리 공간은 어떤 도전도 받지 않는 시대가 도래했다고 평가했듯이[77] 미술관 건립 붐과 함께 증식한 미술관은 아무리 급진적이고 저항적인 미술일지라도 '미술관 미술'로 변환하고 순응시키는 장치가 되었다. 그런 까닭에 기후변화와 같이 미술관의 존재 방식이나 운영 체제에 대해 비판적이고 근본적인 전환을 촉구하는 의제조차도 미술관 전시로 가공될 경우 '미술관 미술'과 같은 운명을 벗어나기는 쉽지 않다. ¶ MoMA는 2010년 즈음 PS1의 레지던시를 기반으로 시작한 「Rising Currents」 프로젝트에서 기후변화에 관한 전시를 선보였다. 2021년에는 더욱 본격적으로 온라인 프로그램인 전시 《블랙 리컨스트럭션: 환경 정의》와 《파괴된 자연》을 개최했다. 미술관이 전시나 교육 프로그램을 통해 그 어느 때보다도 위기감이 고조되고 있는 인류 공통의 문제를 환기하고 성찰케 하는 일은 의미 있다. 또 이러한 미술관의 활동은 뮤지엄 액티비즘의 주요한 전략이기도 하다. 그러나 역시 2021년에 열린 《오토매니아》는 분명 상반되는, 즉 기후변화라는 의제와는 양립 불가능한 전시라는 점에서 비판의 대상이 되었다. MoMA가 1930년대부터 수집한 자동차 컬렉션을 토대로 기획한 이 전시가 열리는 동안, 다른 한편에서는 기후변화에 관한 정부 간 협의체 (Intergovernmental Panel on Climate Change, IPCC)가 자동차 배기가스로 인한 지구온난화 문제를 논의하고 있었다. 이러한 기후변화 의제에 공명하듯 전시를 기획한 큐레이터는 전시 도록에서 화석 연료 기업의 브랜드 전략인 '아트워싱', 즉 예술 후원을 통한 이미지 세탁 관행을 비판적으로 논평했다. 하지만 MoMA는 정작 이 전시가 2017년에 배기가스 조작으로 세계적 파장을 일으키고 미국 법정에서 유죄 선고를 받은 폭스바겐의 후원을 받은 전형적인 아트워싱임은 무시했다. 이에 미술평론가 제이슨 파라고는 MoMA를 철면피라고 비난했다.[78] ¶ 파라고의 비난은 정당해 보인다. 그러나 《파괴된 자연》과 《오토매니아》라는 상반된 관점의 기획전이 아무렇지 않게 연이어 개최되는 자기분열적 사태야말로 미술관 또는 미술관 전시의 속성을 더욱 잘 말해준다. 1980년대 이후 신자유주의적인 예산 감축과 신보수주의적인 문화 전쟁을 거치며 더는 공적 지원을 기대하기 어려워진 미술관들은 억만장자나 글로벌 기업의 후원에 더욱 종속될 수밖에 없었다. 이 거대 후원자들이야말로 미술관의 진정한 VIP 고객이며, 미술관 전시는 이 후원자 고객들에게 판매되는 고가의 미술관 상품인 셈이다. 'MoMA 세탁소'라는 오명은 아트워싱이라는 불편하고도 부정의한 진실을 함축하고 있다. 하지만 이는

동시에 좀처럼 보이지 않는 숨겨진 진실이며, 그런 의미에서 미술관은 암흑 상자라 할 수 있다. 현재 시점에서 거대 미술관의 작동 원리이자 운영 전략이 되어버린 아트워싱은 대중적으로 노출되지 않는 한에서만 그 효과를 극대화할 수 있음이 자명하다. 미술관에서 전시를 관람하며 즐거운 한때를 보내는 관객은 그러한 아트워싱의 순진한 소비자이거나 공공연한 공모자가 된다. 그런 조건으로 미술관이 과연 지속 가능하고 정의로운 미래를 상상할 수 있을까? 'MoMA에 대한 파업·공격'이 제기한 'MoMA 이후의 미래', 즉 현재와 같은 형태의 미술관을 해체하고, 억만장자 기증자에 대한 의존을 종식하고, 미술관의 사회적 역할을 다시 상상하는 근본적인 전환에 귀 기울여야 하는 이유이다.

지속 가능한 미술관 선언문[79]

환경 위기에 대한 책임이 훨씬 적음에도 그 위기의 결과에는 훨씬 더 취약할 미래 세대의 미술관을 위해.

⓪ 자본주의에 봉사하기로 선택한 대부분의 미술관 수익은 신속한 집행과 질 나쁜 재료 (작품을 포함한)의 사용으로 유지되었다는 점을[80] 기억해야 한다. 관객이 신경 쓰지 않을 것을 잘해야 할 필요가 있는가?

① 우리는 이 자리에서 이런저런 나라의 이런저런 예술 사조의 구성원으로서가 아니라, 지속적인 존재가 의심받고 있는 인간이라는 종의 구성원으로서 말하고 있다.[81]

② 현재의 미술관 제도는 최종적인 것으로 간주할 수 없다.

③ 우리는 현재의 미술관 제도가 불가피하게 전환되기를 기다리고만 있을 뿐 아무도 급진적 노력을 시도하지 않았다.

④ 미술관 제도를 비판(만) 하는 것은 (그것이 변하지 않을 때) 혁명의 사각지대에 놓여 있는 기간 동안 꽤 유용하다. 그러나 이 기간은 혁명가가 비례적으로 거의 영향을 주지 못하는 시기이기도 하다. 혁명가에게 가장 중요한 시기는 역동적인 시기이다.

¶ ④-① 혁명은 즉흥적이지 않다. 혁명은 예측하고 준비한다. ¶ ④-② 혁명은 기관차의 발명이 아니라 탈선하려는 기관차를 세우기 위한 비상 브레이크의[82] 발명이다. ¶ ④-③ 우리는 근본적으로 새로운 요구와 환상의 출현을 계획해야 한다. ¶ ④-④ 극단적인 조치에 따르면 급진적인 조치가 나올 수 있다.

⑤ 급진주의자를 공격하거나, 실천적인 투쟁을 무시하는 학자를 비판하거나, 개인적 변화가 환경을 크게 변화시킬 수 있다고 믿는 사람을 조롱하는 것은 아주 쉬운 일이지만 적절한 일은 아니다.

⑥ 비판의 본질은 정확하게 행위자의 관점에 서야 한다는 것이다.[83] 하지만 예술에서 그것은 대체로 매우 어려운 일이다.

⑦ 우리가 어떤 것에 대해 사흘 동안 언급을 삼간다면 그것은 더는 존재하지 않는 것과 다름없다.[84] 문제가 있다면 문제가 있음을 선언해야 한다. ¶ ⑦-① 누군가가 (비록 언론 등의 중대한 도움을 받았더라도) 제도에 문제가 있음을 선언했을 때 그의 말은 사실일 확률이 높으며, 그의 말에 따르는 것이 합리적일 수 있다.

⑧ 참신함은 선형적 미술관 제도의 빠른 해체를 도울 것이다. ¶ ⑧-① 참신한 의견은 가장 우스꽝스러운 의견과 공존할 수 있다. 지루함이 반혁명적이라면 재미는 혁명적이어야 한다. ¶ ⑧-② 모든 해법이 실패할 것처럼 보일 때 잘못된 해법이 매력적일 수 있다.

⑨ 대부분 우리의 성향은 적합한 대책을 제시하지 않고 도덕, 양식, 호소 등에만 의존한다는[85] 점이다. 이러한 분개하는 선의는 그 자체로 제도의 외적 결과만 성토하는 것으로 그칠 뿐이다. ¶ ⑨-① 진실은 외적 결과의 부정에 있다.[86] ¶ ⑨-② 비록 개혁적인 것일지라도 기존 제도의 체계 안에서 근본적 전환 과정이 이루어져야 한다.

⑩ 예술(계)에서는 (또는 엘리트의 다른 영역에서) 무엇이든 논의될 수 있지만 대부분 그것으로 그친다. ¶ ⑩-① 모든

73 Hakim Bishara, "In a Letter to MoMA's Director, Activists Declare Plan to Protest Inside Museum", Hyperallergic, April 25, 2021, https://hyperallergic.com/640625/in-a-letter-to-momas-director-activists-declare-plan-to-protest-inside-museum/.

74 Hakim Bishara, "Artist Coalition Announces 10-week 'Strike' Against MoMA", https://hyperallergic.com/631041/artist-coalition-announces-10-week-strike-against-moma/.

75 Ariella Azoulay et al., "Diversity of Tactics, Diversity of Aesthetics: Post-MoMA Futures, Part I", Verso Blog, April 30, 2021, https://www.versobooks.com/blogs/5076-diversity-of-tactics-diversity-of-aesthetics-post-moma-futures-part-i.

76 Brian O'Doherty, Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space, p.14.

77 위의 책, p.113.

78 Jason Farago, "At MoMA, Love of Cars Can Be Exhausting", The New York Times, August 12, 2021, https://www.nytimes.com/2021/08/12/arts/design/automania-moma-review.html.
아트워싱에 관한 보다 신랄한 논평으로는 다음 글 참고. Rhonda Lieberman, "Painting Over the Dirty Truth", The New Republic, September 23, 2019, https://newrepublic.com/article/154991/rich-art-museum-donors-exploit-identity-politics-launder-reputations-philanthropy.

79 선언문의 몇몇 부분은 상황주의자 인터내셔널의 글과 다양한 예술 사조의 선언문의 도움을 받는다. 특히 상황주의자 인터내셔널은 1968년 5월과 6월 혁명 (5월 혁명 혹은 68 운동이라 불리는)과도 깊은 관련이 있는데, 이때 프랑스 학생들이 내건 강령은 다음과 같다: "행동하라", "더 많이 소비하라, 더 빨리 죽으리니", "일하지 말라", "열정을 해방하라", "다른 세계는 가능하다", "불가능한 것을 요구하라", "금지를 금지하라", "파괴는 창조의 열정이다", "사랑할수록 더 많이 혁명한다", "굶주릴지라도 권태로운 것은 못 참는다", "선거는 아무것도 바꾸지 못한다", "투쟁은 계속된다". 자세한 내용은 상황주의자 인터내셔널과 스트라스부르 대학교 총학생회의 『비참한 대학 생활』, 민유기 옮김 (책세상, 2016) 참고.

80 기 드보르, 『스펙타클의 사회에 대한 논평』, 유재홍 옮김 (울력, 2017), p.147의 전용.

81 「러셀-아인슈타인 선언문」의 전용. 1955년 영국 철학자 버트런드 러셀 (1872–1970)과 미국 물리학자 알베르트 아인슈타인 (1879–1955)이 중심이 되어 핵무기의 위험을 강조하고 과학기술의 평화적 이용을 호소한 선언문이다 (아인슈타인은 죽기 전날 이 선언문에 서명했다).

82 발터 벤야민, 『역사의 개념에 대하여』, 최성만 옮김 (길, 2008), p.356의 전용.

83 카알 폰 클라우제비츠, 『전쟁론』, 김만수 옮김 (갈무리, 2019), p.208의 전용.

84 기 드보르, 『스펙타클의 사회에 대한 논평』, 유재홍 옮김 (울력, 2017), p.39.

85 기 드보르, 『스펙타클의 사회』, 유재홍 옮김 (울력, 2014), p.192의 전용.

86 위의 책, p.188.

논의는 실제적인 제안으로 끝나야 한다. 일단 논의에 의해 승인되면 법안은 즉시 작성되어야 한다. 우리의 행동이 더 단호하고 신속할수록 더 적은 피가 쏟아질 것이다.

⑪ 각 개인은 자신의 비판과 요구, 의견과 창조물, 욕망, 분석, 환상, 문제를 알릴 권리가 있다. 광범위한 다양성의 만남, 합의 및 조화가 가장 좋은 기회를 촉발할 수 있다. ¶ ⑪-① 인간은 구조의 입력에만 수동적으로 반응하지 않는다. 열린 가능성과 변화된 환경에도 반응한다.

⑫ 대규모 폭력 시위 같은 소극적이고 정적인 전술은 피해야 한다. 새롭고 예상치 못한 전술을 발명하고 실험하는 것이 가장 중요하다. ¶ ⑫-① 좋은 예술가는 예상치 못한 전술을 발명하고 실험하는 데 능숙할 수 있다. ¶ ⑫-② 예술과 같이 본원적인 창의력을 요구하고 비생산적이며 재생산적인 인간 활동은 예상치 못한 전술 발명의 핵심 가치가 될 수 있다.[87]

⑬ 우리가 선호하는 집단에 어떤 조치를 할 수 있는지 묻지 않는다. 그들에게는 그러한 조치가 마련되어 있지 않기 때문이다. ¶ ⑬-① 우리는 새로운 방식으로 생각하는 법을 배워야 한다. 스스로 묻는 법을 배워야 한다.

⑭ 다른 무엇보다도 상황을 이해하는 데 방해가 되는 것은 예술이라는 용어가 모호하고 추상적으로 느껴진다는 것이다. 그래서 예술 그 자체, 그리고 그것과 연결된 모든 것이 고통에 처할 위험이 임박했다는 것을 거의 깨닫지 못한다.

⑮ 예술을 폐기하는 것은 매우 어려우므로 우리는 이 대안을 고려하지 않을 것이다.

⑯ 예술이 존재하는 이유는 미술관에서 축복받기 위한 것이 아니다.

⑰ 예술에 대한 환상을 제거해야 한다. 예술(만)이 사회를 바꿀 거라는 희망은 환상이다. 그러므로 그것은 단 한 번도 실현된 적이 없다. ¶ ⑰-① 미술관에서 예술가는 모든 것에 탁월하다는 전제는[88] 무효화되어야 한다. ¶ ⑰-② 예술은 삶을 견딜 수 있게 하는 데 필요한 상품이다. 이에 따라 전문 예술가는 예술 제작의 독점권을 얻었다. 독점함으로써 전문 예술가는 사회와 단절되었으며 자기 삶의 구조를 이루지 못했다. 심지어 전문 예술가끼리도 경쟁으로 단절되었다. ¶ ⑰-③ 비예술 현실의 적극적인 참여를 제안한다. 비평가, 딜레탕트, 전문 예술가가 아닌 모든 사람의 참여를 권장한다. 이러한 참여를 통해 탄력성과 민첩함을 얻을 수 있다. 궁극적으로 더 높은 단계에서 모두가 예술가가 될 것이다. ¶ ⑰-④ 진짜 삶은 예술 바깥에(도) 존재한다.

⑱ 좋은 예술은 반영구적으로 보존된다. 그저 그런 예술은 부유하며 가장 많은 자원을 소비한다. 나쁜 예술은 다행스럽게도 빠르게 폐기된다. ¶ ⑱-① 좋은 예술은 모든 과정을 염두에 둔 예술이다. 어떻게 만들 것인지도 중요하지만 어떻게 보존 혹은 폐기될 것인지도 중요하다.

⑲ 너무나 많은 예술이 거대한 건물 하나에 정체되어 있다. 정체는 관리를 요구하며 관리는 자원을 요구한다.

⑳ 미술관은 이제 관습과 결별한다.

㉑ 행하지 않은 것은 순수하게 환영받을 수 있다.

기후 위기 시대의 사회적 요청인 지속 가능한 미술관

✧ 김민정

미술관과 환경의 만남

'폭염', '열대야', '기상 이변', '미세 먼지' 등이 일상어가 되고 냉난방기는 필수품이 된 시대이다. 이른바 기후 위기 혹은 기후 비상 시대를 체감하면서, 아니 견디면서 살아가고 있다. 마스크를 언제 벗을 수 있을지를 묻는 것처럼 기후 위기 시대 이전, 사계절을 만끽하던 시기로 언제 돌아갈 수 있을지도 알 수 없다. 기후 위기 시대에 삶에 적응하고 기후 재앙을 극복해야 하는 우리에게 환경과 생태를 알아가는 행위는 생존법을 익히는 행위와 다름없다. ¶ 환경은 의식주를 생산 및 소비하는 영역-에서는 자주 언급하지만 문화 혹은 예술, 더 나아가 미술과 연결 지어 생각하기는 쉽지 않다. 이는 아직 한국 사회가 환경보다는 경제를 주목하기 때문이기도 하다. 간혹 전시에서 환경 오염이나 환경 문제를 주제로 한 작품을 보기도 한다. 하지만 환경이라는 주제를 전면적으로 내세운 전시는 드물다. 미술관과 환경은 언뜻 어울리지 않아 보인다. 우리는 보는 만큼 본다. 화려한 미술관 이면에는 전시가 끝난 후의 철거 또한 존재한다. 전시를 철거하는 과정에서 다량의 폐기물이 배출된다. 또 전시 과정에서도 환경 오염이 발생한다. 주류 미술관의 제도와 권력은 이를 주목하지 않는다. 이번 전시는 자본주의의 관심 밖에 있는 불편한 진실을 형상화해 과감히 보여주고, 현행 제도 안에서 시행할 수 있는 한계를 아우르며 지속 가능한 전시를 실행한다. 그리고 망설임 없이 '지속 불가능'한 '주류' 미술관에 도전장을 내민다.

「지속 가능한 미술관 선언문」과 「여덟 가지 실행 전술」의 정립 과정

«지속 가능한 미술관: 미술과 환경»은 「지속 가능한 미술관 선언문」(「선언문」)과 이 「선언문」의 내용을 실현할 수 있는 「여덟 가지 실행 전술」(「실행 전술」)을 제시한다. 이들의 세부 내용을 살펴보기에 앞서 「선언문」과 「실행 전술」을 도출하는 데 참고한 책 12권을 살펴보자. 전시장에는 관객이 이 책들을 자유롭게 열람할 수 있는 공간을 마련해두었다. ¶ 제시된 책들이 담고 있는 내용을 기준으로 이들을 크게 세 가지로 나눌 수 있다. 첫째, 환경과 생태, 생태학을 자연과학과 인문학, 사회과학의 관점에서 다룬 책이다. 자연사와 진화, 환경에 대한 적응, 개체군생태학, 상호작용, 군집과 생태계, 대규모생태학 등을 자연과학 차원에서 설명한 마뉴엘 몰스 주니어와 애나 셔의 『생태학: 개념과 적용』(라이프사이언스, 2020)이 여기에 속한다. 다음으로 펠릭스

가타리 (1930–1992)의 『세 가지 생태학』 (동문선, 2003)은 철학 및 인문학 관점에서 생태학을 설명하면서 생태학을 정신-생태학, 사회생태학, 환경생태학으로 구분한다. 이는 자연-과학의 생태학과 인간 본성, 주체, 예술, 미적 윤리학 등의 관계를 고민해보는 계기를 제공한다. 이와 더불어 근대 문명에 대한 성찰은 한국환경정책평가연구원의 『생태문명 생각하기: 내 삶을 바꾸는 환경철학』 (디자인크레파스, 2018)으로 이어진다. 이 책은 동서양의 철학, 종교, 윤리의 관점에서 환경 문제를 설명하면서 통합적인 철학을 제시한다. 한편 존 벨라미 포스터 (1953–)의 『마르크스의 생태학: 유물론과 자연』 (인간사랑, 2016)은 역사 유물론을 토대로 인간과 자연의 관계를 설명한다. 특히 이 책은 자본주의 속에서 인간과 자연 간의 물질대사 균열이 필연적으로 발생할 수밖에 없음을 사회과학적으로 입증한다. 이러한 책을 통해 습득한 환경과 생태, 인간 본성과 자연의 관계, 인간 사회와 자연의 관계에 대한 고민의 흔적은 전시의 「선언문」에서 찾아볼 수 있다. ¶ 둘째, 자본주의 속에서 인간과 자연 간의 균열은 환경 위기로 나타난다. 1960년대 상황-주의자들은 환경 위기를 포함한 이러한 자본주의의 이상 징후를 '스펙타클의 사회'로 정리했다. 인간 삶을 지배하는 상품을 매개로 한 현실 사회에 대한 비판은 기 드보르의 『스펙타클의 사회』 (울력, 2014)와 『스펙타클의 사회에 대한 논평』 (울력, 2017)에 담겨 있다. 현대사회에 대한 스펙타클 비판은 소비사회로 이어진다. 정크스페이스 속 소비자는 출구 없는 미로에 갇힌 것처럼 보이지만, 대안 공간의 가능성은 인식적 지도 그리기와 철저한 헌신과 이행, 그리고 미로의 종결을 요구하는 유토피아적 형식을 통해 제시될 수 있다. 이러한 내용은 렘 콜하스 (1944–)와 프레드릭 제임슨 (1934–)의 『정크스페이스/미래 도시』 (문학과지성사, 2020)에서 다룬다. 스펙타클 사회는 단지 현실을 비난만 한 것이 아니다. 현실 사회에 대한 이들의 비판은 대안 사회의 실현 방안에 대한 모색으로 이어진다. 이러한 내용을 포함한 책이 상황주의자 인터내셔널과 스트라스부르 대학교 총학생회의 『비참한 대학 생활』 (책세상, 2016)이다. 프랑스의 1968년 사회운동에 영향을 주고받은 상황주의의 제안과 내용 및 형식은 「선언문」과 「실행 전술」에 상당 부분 녹아 있다. ¶ 셋째, 대안 사회로 이행하기 위한 다양한 목표와 전술이다. 자본주의의 소비 지상주의와 인간과 자연 간의 균열을 극복하기 위해 울리히 브란트와 마르쿠스 비센 (1965–)의 『제국적 생활양식을 넘어서』 (에코리브르, 2020)는 연대적 생활양식을 제시하고 이를 정립하기 위해서 전반적인 사회적·생태학적 전환을 제시한다. 그리고 사회주의와 생태주의의 결합을 제시한 사회생태주의에 관한 내용을 담고 있는 머레이 북친 (1921–2006)의 『사회생태주의란 무엇인가』 (민음사, 1998)는 대량 생산 및 소비 구조가 소규모의 공동체로 바뀌지 않는 한 환경 문제는 해결하기 어렵다는 점을 입증하고 그 대안으로 인식의 혁명적 전환, 그리고 자연 친화적 삶을 가능케 하는 구조의 변환을 제시한다. 한편 마르크스가 대안 사회로 제시한 사회주의를 확장해 인간과 자연의 균열을 극복한 생태사회주의에 대한 이론적 근거를 정리한 책이 사이토 고헤이 (1987–)의 『마르크스의 생태사회주의』 (두번째테제, 2020)이다. 또 이를 토대로 생태사회주의에 대한 구체적인 실례와 전술을 다룬 책은 데렉 월 (1965–)의 『그린 레프트: 전 세계 생태사회주의 운동의 모든 것』 (이학사, 2013)이다. 이러한 내용은 지속 가능한 미술관의 목표를 정립하고 「실행 전술」을 마련하는 데 어느 정도 도움을 준다.

「지속 가능한 미술관 선언문」의 사회적 의미

「선언문」은 지속 불가능한 미술관에서 지속 가능한 미술관으로 이행하기 위한 정치 및 사회 실천의 방침이 되는 강령을 테제 형식으로 제시한다. 이 선언문의 형식은 기존 미술관의 부정적 측면을 드러내는 방식으로, 이는 궁극적으로 지속 가능한 미술관의 현실 가능성을 긍정적으로 제안하고 이의 실천을 통해 입증하기 위함이다. 총 22테제로 구성된 「선언문」에서 제0–제4 테제는 주류 미술관 제도의 불합리성을 고발하고 제5–제13 테제는 기존 미술관 제도를 변화시키는 일의 필요성과 지속 가능한 미술관을 운영하기 위한 대안을 제시한다. 제14–제21 테제는 상품으로 전락한 예술 행위에서 벗어나 사회와 연결된 진정한 예술을 위해서 현행 미술관 제도의 변혁이 필요하다는 점을 설명한다. 각 테제가 지닌 사회적 의미는 다음과 같다. ¶ 제0 테제는 주류 미술관에서 수익에 따라 미술관이 운영된다는 점을 비판적인 뉘앙스로 질문한다. ¶ 제1 테제는 주류 미술관에 대한 비판과 지속 가능한 미술관에 대한 제안이 특정 정치와 이데올로기를 반영한 것이 아닌 유적 존재인 인간 관점에서 테제를 제시한다는 점을 밝힌다. ¶ 제2 테제는 현행 미술관 제도는 고정불변이 아니라 시대적 산물이라는 점을 제시한다. ¶ 제3 테제는 '우리'라고 표현했지만 현행 미술관 제도를 유지하려고 하는 기득권 세력에 대한 비판이 포함되어 있다. 또 주류 미술관 제도에 대해 침묵하거나, 정작 변화를 원하는 이들도 변화를 위해 적극적으로 노력하지 않는다는 점을 지적한다. ¶ 제4 테제는 주류 미술관 제도를 비판하는 것에 그치지 않고, 이를 변혁해야 하며 이를 위해서는 계획이 필요하다는 점을 제시한다. ¶ 제5 테제는 현행 미술관 상황을 해석하는 것에서 나아가 미술관 제도를 전면적으로 변화시키는 작업의 필요성을 강조한다. ¶ 제6 테제는 미술관과 관련된 이들과 행위자가 비판의 주체로 나서야 한다는 당위와 현실에서는 그렇지 못한 (또는 그러지 않는) 간극에 대한 설명이다. ¶ 제7 테제는 주류 미술관 제도를 비판할 때 단호한 태도를 취해야 한다는 점을 제시한다. ¶ 제8 테제는 대안적 미술관 제도를 도입하는 과정이 진부함에서 벗어나 참신해야 한다는 내용이다. ¶ 제9 테제는 대안이 도덕주의와 현상만을 비난하는 것이 아니라 현상이 나타나게 된 사회구조적 원인, 즉 본질을 제시해야 한다고 주장한다. ¶ 제10 테제는 대안이 탁상공론이 아니라 실질적인 실천으로 진행되어야 하고, 우유부단한 자세로 기존 제도에 맞설 때 더 큰 피해를 낳기 때문에 단호한 태도로 실행해야 한다고 제안한다. ¶ 제11 테제는 대안의 실행 주체로 개인이 아닌 단체 및 조직을 통해 사회적 힘을 발휘해야 한다고 강조한다. ¶ 제12 테제는 대안을 이행할 때는 기존 방식보다는 진정한 예술가의 재능을 발휘해 이행 방식을 창의적이고 풍부하게 만드는 것이 필요하다는 내용이다. ¶ 제13 테제는 '새 술은 새 부대에'라는 말처럼 새로운 미술관 제도를 만들려면 주변 환경도 새로 바꾸어 새로 들인 사항이나 사람이 제격에 맞게 일할 수 있도록 해야

한다고 설명한다. ¶ 제14 테제는 기존 예술이 사회와 단절되거나 사회에 적극적으로 개입하지 않으려는 태도에 대한 비판이다. ¶ 제15 테제는 현행 예술이 예술로서의 자질이 없다는 것이 예술 자체의 필요성을 부정하는 것은 아니므로 참된 예술을 추구해야 한다는 내용이다. 이는 예술 행위가 인간 존재 그 자체이기 때문이다. ¶ 제16 테제와 제17 테제는 예술의 사회적 의미를 설명한다. 자본주의에서 예술은 미술관에 전시되는 상품으로 전락해 모두가 예술을 할 수 있다는 사고조차도 없애버린다. 따라서 모두의 예술, 그리고 사회와 밀접하게 연결된 사회 속 예술 행위가 필요하다. ¶ 제18 테제는 결과에만 치중한 예술이 아닌 과정도 중시하는 예술로써 환경적으로 지속 가능한 전반적인 예술 행위의 흐름을 만들어야 한다는 내용이다. ¶ 제19 테제는 거대한 미술관 속에 갇힌 현행 예술이 지속될 수 있는 환경적 토대가 줄어들고 있다는 내용이다. ¶ 제20 테제는 앞선 이유 때문에라도 기존 미술관은 현행 방식대로 유지할 수 없기에 새로운 탈출구를 모색해야 한다는 것이다. ¶ 제21 테제는 가보지 않은 길, 즉 지속 가능한 미술관 운영 제도를 실행하는 길이 순탄하지 않겠지만 기존 미술관의 부정적인 면 때문에라도 지지받을 수 있다는 것이다. 이와 같은 테제의 내용은 완성되거나 완벽하게 정립된 것이 아니라 앞으로 계속 정립해나가야 한다. 다만 이번 전시에서는 총 22개의 테제로 정리했을 뿐이다.

「여덟 가지 실행 전술」의 사회적 역할

이번 전시에는 57명 (팀)이 참여해 총 88점의 작품을 출품했으며 출품 작품은 「실행 전술」에 근거해 선택하거나, 재제작하거나, 새롭게 제작했다. 앞에서 제시한 「선언문」의 목표인 지속 가능한 미술관으로 이행하기 위한 실행 전술로 여덟 가지를 제시하는데 이는 예술가 활용, 대규모 국제 전시 (새로운 장르 공공 예술 개념을 바탕으로), 글로벌리즘과 이동의 제한, 예외적 전시 구성, 소장품 공유, 지속 가능한 재원의 활용 (놀이), 지속 가능한 시설, (친환경 예술의) 딜레마이다. 이를 세부적으로 살펴보자. ¶ 첫째, 지속 가능한 미술관을 이끌 수 있는 선두 주자는 예술가 자신일 것이다. 자기 작품을 지속 가능한 방식으로 제작하고 전시하는 주체라는 점에서 예술가들의 목소리가 모여야 한다. 이를 통해 사회 전반적으로 현행 미술관의 문제점을 알리고, 기후 위기 시대에 걸맞게 지속 가능한 미술관을 운영할 필요성을 제시해야 한다. ¶ 둘째, 현행 전시 방식 및 목표, 구성에 실질적으로 도전하는 획기적인 기획이 필요하다. 사회와 교류하는 예술 방식은 지방, 지역 그리고 국제적인 수준에서 진행되기 때문에 대규모 국제 전시를 통해 세계와 연결된 예술의 사회적 의미를 구축해야 한다. 구체적으로 예술가와 관객의 원활하고 활발한 소통 관계망 구축은 주류적인 예술과 현행 미술관 제도가 지닌 문제점을 공유하고 새로운 대안의 필요성을 인식하면서 향후 지속 가능한 미술관을 운영하는 계획에도 영향을 미칠 것이다. 다음으로 기존 미술관의 정형화된 전시 형태에서 벗어난 예외적이고 이질적인 전시 구성을 통해 현행 전시 구성을 비판적으로 성찰하는 계기를 마련할 수 있다. 주류 흐름에 대다수가 '예'라고 외칠 때 '아니오'라고 외치고 이를 실행에 옮기는 단호한 결단력은 지속 가능한 미술관의 가능성을 높인다. 예술에도 공유 방식을 도입해 소장품 공유 제도를 적극적으로 고려할 수 있다. 소수의 사적 소유가 아닌 사회와 공유하는 작품은 예술과 사회와의 연결 고리를 증폭시킬 수도 있고, 무엇보다 이러한 시도는 기존 미술관의 소유권 제도에 대한 명백한 비판이다. 모두를 위한 예술, 지속 가능한 미술관 운영의 실현은 자본주의 방식의 소유권에 저항하지 않고서는 가능하지 않다. 하지만 자본주의의 근간인 사적 소유에 맞불 작전을 수행하는 작업이 녹록지는 않으리라. 그런데도 「선언문」의 목표를 실행하기 위해 이는 꼭 필요한 과정이며 우회는 사태를 더욱 악화시키는 길이다. ¶ 셋째, 지속 가능한 미술(관)을 운영하는 과정에서 고려해야 할 점이다. 지속 가능한 자원을 활용한 예술 행위와 이윤 추구라는 목표에서 벗어난 예술과 전시는 기후 위기 시대에 필요한 지속 가능한 미술관 제도에서 수용해야 한다. 또 미술관 운영에 필요한 에너지와 여러 자원도 친환경적인 방식으로 구축한다면 그야말로 금상첨화이다. 국내외적으로 저탄소 녹색 사회가 활발히 논의되고 일부 기업에서 친환경 에너지로 전환하는 모습은 재생에너지로 운영하는 미술관의 현실화에 긍정적 역할을 할 것이다. ¶ 넷째, 예술 영역에서 나타나는 녹색 위장술에 대한 경계이다. 자본의 이윤 추구는 한계가 없을 뿐 아니라 영역도 넘나든다. 기후 위기 시대에 환경이 새롭게 개척해야 할 분야로 떠오르면서 친환경적인 방식, 유기농, 녹색 소비 등 친환경 상품이 등장했다. 이러한 흐름에서 예술도 예외는 아니다. 전시에서 제시한 「선언문」이 자본의 상품 영역에 포섭되거나 흡수되는 일은 현실성 없는 헛된 생각이 아니다. 자칫 지속 가능한 예술이 녹색 위장술과 만나는 딜레마가 생길 수 있다. 그러므로 비판적 사고를 지녀야 하며 항상 모든 상황을 비판적으로 바라보는 태도는 필수이다. 이 전시도 예외는 아니다. 주류 미술관 제도에 내민 도전장이 시장 상품으로 포섭될 수 있다는 가능성을 고려하면서 자본과 타협하거나 녹색 위장술에 빌미를 제공하지 않도록 주의해야 한다.

지속 가능한 미술관의 사회적 필요성

관행을 바꾸는 일은 쉽지 않다. 하지만 주변 상황이 바뀌면 그에 맞게 변해야 한다. 코로나19로 사회는 물리적 거리 두기, 봉쇄 등 새로운 경험을 하고 있다. 코로나19보다 더 광범위한 영향을 미치는 기후 위기는 현재 진행형이며 비상사태이다. 2021년 8월 9일 발표한 기후변화에 관한 정부 간 협의체 (Intergovernmental Panel on Climate Change, IPCC) 보고서에 따르면 최후 방어선인 지구 온도 1.5°C 상승 시기가 3년 전보다 10년 앞당겨진 2040년이다. 그리고 산업화 이전 대비 1.1°C 상승한 2021년 지금도 기록적인 폭염, 가뭄, 홍수, 초대형 산불, 슈퍼 폭풍 등 극단적 기상 이변이 발생하는데 1.5°C 상승하면 폭염 발생 빈도가 지금보다 2배 가까이 늘어나는 등 초극단적 기후 위기가 일상이 될 것이라 경고한다. 이번 보고서의 핵심은 지구온난화가 불이 났을 때 발동하는 적색 경보 상태인 것처럼 기후변화 진행 속도가 더욱더 빨라졌고, 인류가 대응할 시간이 짧아졌다는 심각 수준의 경고이다. 매우 급한 상황에 맞게 사회 전반적인 전환이 필요한 시기이다. ¶ 이러한 상황에서 예술 영역도 변화해야 한다. 전시에서 제시했듯 지속 불가능한 미술관의 현행 제도를 지속할 수 있게 만드는 전환은 시대적 요청이다. 하지만 자본주의에는 지속 가능한 미술관으로의

전환을 가로막는 사회적 방해 세력과 방해물이 존재한다. 거대한 장벽에 좌절하기보다는 균열을 낼 수 있는 여러 시도와 놀이를 끊임없이 실행해야 한다. 이번 전시는 과감하고 단호하게 지속 가능한 미술관을 실행하는 출발점이 될 것이다. 이러한 사회적 파장이 널리 퍼져 거대한 사회적 파도를 형성해 지속 가능한 미술관 제도를 시행할 수 있는 사회적 토대가 형성되기를 바란다.

보람 있는 미술: 미술의 특권과 값싼 실험의 가치

✧ 김실비

> "우리는 매일 착취의 고통을 견디며 휴가만을 기다렸다가, 가장 멀리 떠나서, 가장 빨리, 가장 많이, 할 수 있는 한 가장 비싼 것을 소비했음을 과시하고자 살아왔다."[89]

작업의 자초지종 [여기서 '작업'은 이번 전시에 선보인 신작 ‹길 잃은 유전자› (2021)의 이모저모를 말한다.]

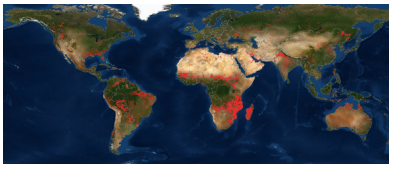
2020년 4분기쯤 주제를 둘러싼 신작을 의뢰받았을 때 나는 10월부터 5개월여간 다양한 수준으로 봉쇄가 지속된 베를린에 있었다. 옴짝달싹 못 하는 몸으로도 할 수 있는 작업을 그려보던 차였다. 직업적 모임은 허용되었지만 촬영 팀을 꾸리려면 복잡한 방역 수칙을 지켜도 누구에게나 무차별한 감염의 위험을 감수해야 했다. 미술을 제작하자고 나와 타자를 위험에 처하게 할 수는 없는 노릇이었다. 우리는 아직 전파 양상과 유효한 방역 방향에 대해 지금만큼 알지 못했다. 크기를 가늠할 수 없는 벽이 늘어났다 줄어들기를 반복하면서 우리 앞을 가로막고 있었다. ¶ 나는 주로 국공립 미술관이나 재단의 의뢰와 지원으로 영상 설치 작품을 제작해왔다. 작업 생활 전반에는 미미한 예산으로 기획, 사전 제작, 촬영, 후반 제작의 전 과정을 전담해야 했다. 진정한 홈메이드 비디오였다. 이를 제약으로 여기기보다는 임기응변 반, 순발력 반으로 어떻게든 창의적인 해결책을 찾는 일을 내 역할로 삼았다. 그러고도 관객을 설득할 수 있는 작업을 선보여야 한다고 믿었다. 통장을 털어 장만한 카메라를 손에 들고 촬영에 돌입하면 친구이기도 한 출연자의 가방을 챙겨가며 연출을 거듭했다. 그러다 예산이 늘면 함께 일할 사람을 초대할 수 있으니까 그런 압박에서 조금쯤 해방될 수 있었다. 촬영을 분업하기 시작한 지 얼마 지나지 않아 감염병 시대가 도래했다. ‹길 잃은 유전자› (2021)는 코로나19 발생 이후 제작한 첫 작품이다. ¶ 나는 출연자의 역할을 비교적 명확하게 정해두고 섭외를 하는 편이다. 친구를 섭외할 경우 내가 촬영자이자 연출자로 카메라 뒤에 서면 그들은 얼마간 혼란스러워했다. 나 또한 집중하기가 어려웠다. 출연자를 주변 친구에서 직업 무용가나 무대 경험이 있지만 전문적으로 연기는 배우지 않은 사람으로 바꿔보았다. 그들은 사지말단과 몸통과 얼굴 근육이 움직일 때, 혹은 눈이 어떤 속도로 깜빡일 때 어떤 식으로 드러나는지 아는 사람이기에 나는 내가 주문하는 내용에 집중할 수 있었다. 물론 나는 연출자로서 그들이 자신을 편안하게 드러낼 수 있는 환경을 제공해야 한다. 훈련받았든 그렇지 않든 출연자는 언제나 내가 납작하게 그린 인물에 생생한 숨을 불어넣고 다양한 두께의 살을 붙인다. 그 순간은 화면 안에 매번 유일하게 포착된다. 그래서 나는 대체로 같은 사람과 두 번 이상 작업하지 않는다. 일종의 분배 원리를 여러 차원에서 지키고 싶어서다. ¶ 김정선은 나와 비슷한 시기에 베를린으로 이주한 안무가이다. ‹목석과 당나귀들› (2014)에서 주인공 목석 역을 맡아 처음으로 함께 작업했다. 하지만 그의 전공인 무용 실력을 발휘하지는 못했다. 7년 만에 다시 작업에 초대하면서 그가 맡은 역할은 안무가였다. 그사이 김정선은 몸을 다쳤고 아이를 낳았으며 프리랜서로 작업을 지속하기 위해 고군분투하는 시기를 지나고 있었다. 그의 역량이 물꼬를 트는 계기이기를 바랐다. 나에게도 의지할 동료가 필요한 시기였다. 아무도 우리를 필요로 할 것 같지 않았던 때에 우리는 서로를 다시 찾았다. 도시는 봉쇄되고 미술관과 공연장, 영화관, 클럽이 일제히 문을 닫았다. 모국은 전에 없이 멀게 느껴졌다. 나는 철새 이야기와 함께 몸에 좋은 안무, 그리고 방 안에 격리되어서도 할 수 있는 움직임을 주문했다. ¶ 부산현대미술관이 소재한 을숙도는 주요 철새 도래지인 낙동강 하구에 자리한다. 철새는 인간이 만들어놓은 국경에 연연할 필요가 없으므로 직선적인 경로로 이동한다. 주로 북반구와 남반구를 넘나든다. 그래서 철새 경로에 걸쳐 있는 각국이 모여 철새를 공동으로 연구한다. 그러한 연구들이 밝혀낸 몇 가지 사실이 있다. 새의 지도는 지구의 자기장과 해와 별의 기울기 등을 바탕으로 인간이 신체로 감지하기 힘든 영역에 그려진다는 점이다. 그리고 철새의 여정은 태어날 때부터 유전적으로 물려받았다는 점이다. 그중 방향 감지에 문제가 있어 역방향 또는 엉뚱한 방향으로 비행하면 길 잃은 새가 된다. 철새는 대개 낯선 곳에 적응하지 못하고 죽는다. 하지만 같은 처지의 길 잃은 새를 만나 번식하고, 새로 태어난 새에게는 변경된 경로가 새겨진다. ¶ 일본에서 반핵과 탈원전 운동을 하고 도쿄 고엔지의 나유타 카페를 공동 운영했던 나까夏歌는 부산으로 거점을 옮겨 완전 채식 요리사로 활약하고 있다. 그에게는 아이가 둘 있다. 나의 친구들, 그리고 그들의 활동가 동료들을 거쳐 나까를 찾았다. 먼저 메일을 통해 김정선이 만든 안무와 철새에 관련된 자료를 주고받을 때 내가 느낀 나까는 조심스럽고 정성스러운 사람이었다. 드디어 입국과 자가 격리를 마치고, 촬영을 위해 부산에서 나까를 처음 만났다. 각자 모국을 떠나 삶을 꾸려나가는 처지는 어느새 긴장감을 쉽게 누그러뜨렸다. 이번 작업에서는 누락된 이야기, 그리고 나까와 함께 새로 만난 사람이 많다. 나는 그가 왜 이렇게 너그러운지 생각해보았다. 아무래도 사람의 힘을 모아야 사회를 변화시킬 수 있다는 활동가의 현실 인식 때문이 아닐까 한다. 하나하나가 귀한 목소리인데 일하다 보면 대개 개인은 극소화되기 일쑤라 잊히기 쉽다. 동시에 무엇 하나도 쉽게 지나칠 수 없는 예민함이 나까를 다치기 쉬운 사람으로 만들 것이다. 그런데도 그는 여전히 사람들 사이에서 움직이기를 포기하지 않는다. 우리는 그가 다니는 장소들에 함께 다니면서 끝도 없이 이야기를 나누었다. ¶ 데이비드 코카냐는 새들이 타고 이동하는 기류와 체조하는 몸 안팎을 드나드는 기의 흐름을 키워드 삼아 음악을 만들어주었다. 뉴욕에 사는 그는 열혈 자전거 애호가이다. 사운드클라우드의 알고리즘으로 그를 발견하고 작업에 초대하는 긴 이메일을 보낸 후 그만큼 긴 답장들이 이어졌다. 우리는 만난 적 없는 사람을 신뢰할 수 있는가? 내 행간은 무사히 읽히고 있는가? 우리가 주고받는 생각은 진짜인가? 의심할 새도 없이 그는 놀랍도록 빠르게 우리를 긍정하고 다음으로 논의를 이어나갔다. 내가

베를린에서 김정선과 작업하고, 입국해서 나까와 부산에서 촬영하기까지 기다리는 시간 동안 그는 자전거를 타고 이동한 장소에서 다양한 소리를 채집하고 쌓아 음악을 만들기 시작했다. 그 소리는 고요하고도 힘 있는 줄기를 이룬다. 시간을 잊고 흐르면서 멀리멀리 나를 데려가는 여정을 구성한다. 우리는 만날 수 있을까?

몸과 미술

그간 당연하게 또 너무 쉽게, 하찮게 여겼던 물리적 만남이 매번 얼마나 유일무이한지를 팬데믹은 우리에게 가르쳐주었다.

> "문제는 한 덩어리이다. 인간의 몸이 소비재인 세계, 야생의 생태계를 효율적으로 침범해 들어가는 세계에서, 몸은 이종異種 감염에 취약한 격리 대상으로 전락한다. … 이것은 우리가 파괴적인 확장을 통해 자초하고 모든 사람과 물류의 전면적이고 끊임없는 이동으로 가속한 인재이다."[90]



나사 산불 관리 체계 실시간 정보, 2021년 11월 3일 접속.

지구 생태계 파괴와 기후 위기는 전에 없이 우리 몸에 밀착해 있다. 끝없이 변이하는 바이러스를 기필코 회피하려는 몸에, 각국에서 거대한 산불을 끄러 가는 소방관의 몸에, 갑작스러운 홍수에 휩쓸려가 사라진 몸에. 고대부터 인간 문명은 공존과 지속을 근간으로 여러 잉여 및 부가가치를 축적해왔다. 근대 이후 문명은 영토 확장과 자본 성장에 방점이 찍힌 방향으로 가속 일로를 거쳐 이제 기하급수적 속도로 자기 자신을 파괴 중이다. 사실 위기는 인류에게 닥쳤을 뿐 지구로서는 암적인 인간 존재를 제거하고 생태계 정화를 진행 중인 것인지도 모르겠다. ¶ 이러한 상황에서 미술의 지속을 논하는 일이 무력하고 미미하게 다가올지도 모른다. 그러나 인간의 문명이 최소한의 생존만을 도모하는 데서 그치지 않는다면, 그리고 태고의 생존 조건에서조차도 동굴 벽화처럼 미술을 향한 충동과 공동의 제의를 창발시켰다면 우리는 인간의 몸을 지속하기 위해 생태와 환경을 논의할 때도 그 몸에 깃든 미술을 다시 불러낼 수 있다.

세 가지 오해

«지속 가능한 미술관: 미술과 환경»은 미술관뿐만 아니라 미술가와 관객에게도 구체적인 행동과 결단을 촉구한다. 이에 미술가 입장에서 우선 몇 가지 전통적 미술 관습과 제도를 전면 부정하는 데에서 지속을 위한 상상을 시작한다.

1. 무결점 미술관

> "미술관의 휴관은 내 작업의 도착점인 공공이 사라짐을 의미했다. 나의 존재 증명, 자아 성찰, 만남, 교류, 사고와 경험의 확장, 그리고 이 모든 소중한 것의 공유는 공공을 향한 장에서만 일어날 수 있었던 것이다."[91]

동시대 미술관은 무결한 미술관 안에서 공공선에 기여하는 식으로 미술에 접근해왔다. 그러나 이러한 경향은 이제 생태 문제에 직면하며 자가당착에 빠진다. 예를 들어 미술관은 임시 벽으로 조성한 전시장에서 각 작품에 정돈되고 중립적인 환경을 보장한다. 영상 작업의 경우 다른 작업에 미치는 음향 간섭도 큰 요소이기 때문에 임시 벽은 차음 역할 또한 수행한다. 전시마다 새로운 공간을 설계하므로 수주에서 수개월의 전시 기간이 끝나면 임시 벽 짓기에 사용했던 모든 자재는 폐기된다. 이에 폐기물을 줄이자는 취지로 산업 박람회용으로 개발한, 짜 맞추었다가 해체해 보관할 수 있는 모듈 벽을 대여해 공간을 구획할 때도 있다. 그러나 이 경우에도 대개 날것의 벽이 아니라 흰 판을 덧붙여 원판이 보이지 않게 공간을 준비한다. ¶ 미술관의 정돈되고 중립적인 흰 벽은 그 안에 놓인 무언가가 함축하는 맥락만을 조명한다. 어떤 작품은 그러한 집중을 통해서만 비평적 지평을 더욱 명징하게 드러내기 때문이다. 그러나 작품으로 명명된 무언가를 미술의 성역으로 들여야 할 이유란 이전처럼 합당한가? 각각의 작품과 입장은 전시장을 세분해 기어코 외부와 주변의 모든 간섭에서 보호받는 자기만의 방을 얻어 홀로 놓여야만 할까? 그러한 선택이 지금과 이후의 세계에서도 똑같이 유효할 수 있을까? 작품이 길바닥에 놓이면 묘한 쓰레기로 치부될 수도 있다는 운명 또한 온당하다고 말할 수 있어야 하지 않을까? 그것을 주워 다듬고 내놓는 장소는 우리가 공동의 제의로 마련한 그 어디여도 마땅하다는 논의가 다시금 새로이 벌어질 수 있지 않을까?

2. 미술 생산자의 특권

미술가라는 입지에 대해 미술 생산자 안팎에서 투영되는 오래된 오해가 있다. 번뜩이는 개성을 키우고 긴장감 넘치는 형식 실험을 위해 미술 안에서는 무슨 일을 벌여도 용납될 것이라는 착각이다. 인간 사회의 편향된 규범이나 윤리에 저항하고 생사의 조건을 되묻는 일이 최대 과제라는 인식에서 섣부르고 자기만족에 그치는 도전들 또한 파생된다. 그러나 지금 당면한 문제는 인간 문명이라는 폐쇄적 구획을 벗어나 생태계를 인식하는 일이다. 우리가 익히 알고 있는 인간 중심 가치관 자체를 타파해야 한다. 지구 생태계를 고려한다면 기존처럼 실험은 번듯해야 하고 실행은 전문적이어야 한다는 관행을 답습하는 것이 아니라 값싸다고 치부되었던 방책들을 선택지로 재고할 필요가 있다. ¶ 영상을 다루는 미술가로서 꼭 영화 제작 현장에서 쓰는 전문 카메라로 고해상도 이미지를 만들어내야 할까? 그렇게 전문적인 해법으로 작품을 제작하기 위해 다양하고 권위 있는 출처의 예산 확보에 매번 애써야만 할 정도로? 어차피 매일 쥐고 있는 휴대 전화로 작품을 제작하면 중견 미술가로 거듭나기가 어려울까? 일반 보급형 장비를 사용하면 화소 수도 줄고, 데이터 크기도 작아지고, 전송에도 가볍고, 구형 컴퓨터로도 편집과 렌더링을 할 수 있다. 나는 우리가 그러지 않을 수 있고 그러지 않아도 된다고 감히 말하고 싶다. 미술가와 일반인 또는 유튜버의 차이는 장비에서 오지 않기 때문이다. ¶ 기술 매체의 첨병은 군수 산업이고, 초국적 기업과 각국 정부가 지휘하는 방향으로 갱신된다. 매체를 다루는 미술가가 앞장서서 누구보다 먼저 이를 실험할 이유란 정녕 무엇인가? 그런 식으로 발생한 작품은 장비의 단종과 맞물려 필요 이상으로 빠르게 노쇠하고 기술 문화사의 증거로서 구석으로 치워진다. 매년 VR 장비의 화소 수가 증가하고 화면과 시야가 정교해진다. 작년에 마련한

누군가의 장비 일체는 어디로 버려질까? 8K 해상도도 오래지 않아 향수를 불러일으키는 화질이 될 것이다. 고해상도와 첨단 기술에 대한 탐닉은 이제 충분히 의미심장하지 않은 주제일지도 모른다. 작품의 메시지가 단순히 해상도와 매체에 관한 것이 아닌 이상 전시에 4K 프로젝터를 쓰지 않아도 작품의 본질은 훼손되지 않아야 한다. ¶ 휴대 전화조차 쓰지 못하고 인터넷도 연결되지 않은 형편이라면 미술가로 활동할 수 없는 걸까? 각 분야의 정통 재료가 아니라 주변에서 구할 수 있는 재료로 작업하면 덜 전문적인 미술가로 그 작품은 소품으로 전락할까? 당연히 그렇지 않기 때문에 값싼 실험은 좀 더 환경친화적인 선택일 수 있다. 말하자면 미술가의 본질적 역할이란 그러한 선택을 실현하기 위해 가능한 한 창의적인 해법을 그려보는 일이다. 우리는 거대 기업들이 갱신해내는 기술 조건보다 더 시급한 주제를 이야기해야 한다. 그들의 속도를 극복하기 위해서는 분야와 산업의 언어로 정립된 관행적 실행에 편승하지 않고도 실험할 수 있어야 한다. 지배 조건에 의연한 채 실험하는 일이야말로 미술의 특권이자 미술가로서 모색해야 할 과업이기 때문이다.

3. 소비자의 면책

관객은 미술이 상술한 기존 가치를 소비할 수 있도록 제시하리라 기대함으로써 그러한 기존 흐름에 가담하고 촉진한다. 이를 멈추어야 한다. 관객은 대량 생산과 소비문화에서 조금 더 희소하게 비쳐지지만 결국 똑같은 상품의 지위를 미술에 투영하지 않아도 된다. 소비 자체를 동력으로 지탱하는 자본-주의적 공급은 끝없는 새로움으로 소비자를 현혹한다. 그리고 그러한 자본주의가 지구 생태계에서 인류 멸종을 내다보게 만드는 것을 우리는 더없이 명징하게 목도하고 있다. 이에 저항해 여태까지의 확장과 성장 중심의 생산과 소비를 다른 속도와 흐름으로 개편하고자 한다면 이 또한 미술에 투영되는 새로움과 물질적 스펙타클을 극복하는 계기가 될 것이다. 미술이 폭발하고 소멸하는 단 한 번의 진기한 구경거리, 며칠간 쓰다듬고 처박히는 기념품으로 전락하지 않도록 소비자에게도 새로운 인식이 요청된다.

이렇게 세 가지 투영을 토대로 지켜져온 미술은 동시대 자본주의 문명이 도달한 위기와 마찬가지로 더욱 급진적인 해법을 필요로 한다. 변화의 발로를 마련하기에 앞서 이러한 현실을 인지하려면 우선 미술을 제작·전시·소비할 때 수반되는 정치·사회·윤리 조건에서 면책되는 것이 미술의 특권이라는 오래된 오해를 타파할 필요가 있다. 그리고 작금의 정치·사회·윤리 조건은 결국 지구 환경 문제로 수렴되기에 미술은 이 문제에서 절대 면책될 수 없다. ¶ 미술사는 주로 유럽과 영미권에서 가시적 유파를 변별하고 이에 반응하는 여타 주요 흐름으로 이어지며 쓰여왔다. 그 근간에는 (대체로 서구 남성으로 서술된) 천재나 기술적 장인이라고 미술가에게 덧붙은 헛된 관념이 여전히 도사리고 있다. 그러나 나름의 방식으로 미술 시장에서 성공해 부를 축적하고 불려갈 여력이 있는 소수 미술가군을 제외하면 동시대 미술가의 처지는 사회보장의 협소한 지대에서 연명하는 비정규직 노동자 또는 영세 자영업자와 크게 다르지 않다. 이러한 현실은 자본주의사회의 착취적 구조 전반을 개선하지 않는 이상 변하지 않을 것이다. ¶ 역사 서술은 채택되지 못한 다양한 입장과 지역을 다발적으로 누락시킨다. 어차피 역사는 일이 벌어지고 혼란이 가신 후에 판단·해석·서술된다. 역사 또한 특정한 내용과 형식에 주목한 시대의 정신과 흐름을 반영하는 하나의 현상에 지나지 않는다. 이러한 반복 동력을 끊지 않고 대책을 찾기란 어쩌면 너무 느리고 비효율적인지도 모르겠다. 늦춰져야 하는 것은 개발·성장·패권의 논리이지 생태 지속을 위한 해법 마련은 더없이 시급해져만 가고 있다. 이제 미술은 역사의 변증법적 진화가 아니라 세포의 창발적 진화를 직면하게 되었다.

값싼 실험

세 가지 오해를 타파하고 창발적 진화를 위해 미술은 불편과 타협을 체감하게 된다. ¶ 환경친화적 선택에 따라 많은 제약을 전제하고 연 전시에서 내 영상 작업과 나란히 놓인 다른 영상 작업에서 나오는 소리는 마치 하나의 작업을 이루듯 사방으로 뒤섞인다. 흰색 판을 덧대지 않은 합판 임시 벽은 거기에 걸린 평면 작업을 이루는 세부들보다 더 큰 존재감으로 전시장을 장악한다. 적은 비용을 들인 제작과 전시 조건은 시종일관 여러 불편과 질문을 야기한다. 부산 현지에서 카메라 대여비를 지출하지 않기 위해 입국 시 베를린에서 가져온 6년 된 카메라는 가방 속에서 뒹굴며 여기저기 틈이 벌어져 결국 화면에 잡티를 함께 기록한다. 나까는 미리 협의한 대로 두 차례 촬영을 마쳤지만 추가로 짬을 내어 여러 장소로 안내하고 사람들을 만나게 해준다. 내가 그에게 지급한 출연료는 여전히 합당한가? 지급의 바깥에서 나에게 베풀어준 그의 호의와 정성은 환산이 가능한가? 나는 스스로 원칙을 어기고 그를 착취했는가? 항공권과 카메라 수리비를 사비로 충당하고, 촬영과 편집과 애니메이션을 스스로 가능한 선에서 해결했으므로 나는 자기 착취를 한 셈인가? 통상적인 전시 사례비 또는 작가비란 외주 용역비가 부족해서 자력으로 담당한 영역을 포함하는가? 결과적으로 애니메이션이 매끄럽지 않고 화면에 잡티가 있으며 전문 믹싱을 거치지 않아 고르지 않은 음향은 관객의 관람 경험을 방해하는가? 전시 후 폐기될 블랙박스를 짓지 않기로 했기에 다른 작업을 비추는 전시장 조명에 흐릿해진 프로젝션은 내 작업 앞에 머물 법한 관객의 발길을 되돌리는가? 이렇게 제약된 경험은 작품에 실린 내 진실과 관객 사이에 괴리를 발생시키는가? ¶ 이 모든 누추-함에도 불구하고 글 초반에 읽기 지리멸렬하게 열거한 작업의 단락들은 사실상 이러한 제작 여건과 예산으로 구획된 범위 안에서 내가 누린 최대치 호사이다. 소거할 수 있는 모든 요소를 어찌어찌 연출로 해결하고도 도저히 대체할 수 없는 유일무이한 몸들이 미술관의 공적 자금을 예산으로 써서 초대되었다. 내가 요청한 바를 능가한 그들의 전문 역량과 특출한 존재감 외에도 우리가 함께 일한 순간이 나에게 준 것은 함께 바라보는 세계에 대한 동의이자 제약 아래에서도 내 시도가 누군가를 설득할 수 있다는 긍정과 지지이다. 내가 값싸게 실험하여 얻은 결과는 바로 우리의 존재가 함께한 시간 동안 발현된 것들로 잠시간 마련되는 미증유 공간이다. 이 공간에서 지구상에 나고 죽는 몸들을 위한 공동 제의가 벌어질 수 있다. ¶ 값싼 실험은 가장 빠르게 가장 멀리 가서, 할 수 있는 한 가장 비싼 것을 소비했음을 과시하기 위해 살아온 흐름에 역행하는 세계를 꿈꿔보는 시도이다. 그동안

제작과 전시에서 요청된다고 믿었던 다음 단계의 전문성, 기술 업그레이드, 끝없는 새로움에 대한 압박을 덜어낼 수 있는 기회이다. 우리가 좌시해온 부조리와 오염을 다시 인식하는 장이다. 통상적으로 세련되지 않았다고 여겨지는 것들을 의연히 써서 충분히 새롭고도 정련된 해법을 제시하기이다. 천천히, 가장 가까이에 있는 초라한 것을 활용하고도 그 누구도 무엇도 착취하지 않고도 유효한 실험을 할 수 있을지를 상상하기이다. ¶ 지속 가능한 미술을 제안하는 이러한 시도 안에서 특정한 가치들은 상충할 수밖에 없다. 그 긴장감을 동력으로 삼아 다짐과 이상을 담기에, 일부에게는 편협하거나 극단적인 의견으로 다가갈 수 있다. 또 다른 실험을 작업의 시공간에서 기약하며 이 글은 서슴없이 선동할 것이다. 왜냐하면 자기 파괴적 자조와 방기는 알량하기 짝이 없기 때문이다. 조금씩이나마 변화를 도모하는 편이 낫다. 각자의 지속만으로는 충분하지 않다. 그것을 능가하는 보람이 있어야 한다. 그리하여 미술은 공공의 몸과 지구의 생태를 그리는 생각을 시뮬레이션한다.

보람 있는 미술과 그 생산 조건

유효한 (보람과 효과가 있는) 미술은 제창될 뿐 이미 실재하거나 미래에 그러할 수 있으리라고 단정적으로 서술하기 어렵다. 따라서 제언 또는 단상 형식으로 서술한다.

① 전통적으로 또는 통상 미술가라 총칭하는 미술 생산자란 반발과 문제시의 장인이자 여기에 수반되는 미학적·반미학적 판단의 장인이다. ①-① 미학이란 자연이나 인생, 예술 따위에 담긴 미의 본질과 구조를 해명하는 학문이다. ①-② 반미학은 미적이라 여겨온 모든 일의 반대편에 있어 추하다고 가치 절하되는 것들 또한 미학적 차원에서 발화하고 있기에 마찬가지로 가치를 지닌다고 인정한다. ①-③ 우리가 흔히 무엇을 편안하고 아름답다고 느끼는지를 반문하고, 그러한 취향의 근거가 어디에서 기원했는지 재고할 필요가 있다. ¶ ①-③-① 필수적이지 않다고 판단한다면 그러한 취향을 배제해볼 수 있다.

② 첨예해지는 기술 발달에서 소외되지 않도록 미술가에게는 지속적으로 기술 재교육 또는 자가 학습을 위한 지원이 필요하다. ②-① 미술가는 특정한 표현 기술의 장인이 아니다. ②-①-① 그럼에도 작업을 지속하고 심화하기 위해서는 수행을 숙련하고 갱신할 필요가 있다. ②-② 제도적 차원에서 생산자의 재교육을 지원한다. ②-②-① 이때 수혜적 성격을 타파한다. ②-②-①-① 교육은 응당 누구에게나 접근 가능해야 하기 때문이다. ¶ ②-③ 기본적으로 지원은 미술가에게 계량적이고 구체적인 성과를 요구하지 않아야 한다.

③ 지속 가능한 미술을 위한 재정은 현시대의 '상류층'에서 마련한다. ③-① 동시대 자본주의 사회의 '상류층'은 생존 이외의 목적으로 동원할 수 있는 잉여가치를 축적하고 불린, 실재하는 계층이다. ③-①-① 이들은 종종 정치 세력화해 사람과 자원보다는 자본을 보호하는 정책 결정에 기여한다. ③-①-② 이들에게 물질적·지성적으로 이득이 될 수 있는 미술 후원 제도를 강화한다. ③-①-②-① 세제 혜택을 전면화함으로써 미술 지원의 원천을 다양화한다. ③-② 근대 이전 귀족 후견인의 존재는 미술의 변천과 역사화에 중요한 영향을 미쳤다. ③-②-① 어떠한 목적에서 지원하든 미술은 외부와 끝없이 영향을 주고-받으며 지속된다. ③-②-② 노블레스 오블리주는 시민이 무엇을 필요로 하는지 살피는 데에서 시작했다. ③-②-②-① 시민은 생존에 필수적인 것뿐만 아니라 필수적이지 않은 것까지도 향유할 기회를 얻을 수 있어야 한다. ③-③ 미술 시장의 등장 이래 후견인이 정부든 기업이든 자산가 개인이든 후견자의 평판 갱신에 부역하는 미술의 맹점이 드러났다. ③-③-① 생산자는 이를 경계해야 한다. ③-④ 시민, 즉 소비자는 정책과 기업 그리고 후견인을 감시한다. ③-④-① 공정한 정책과 사실을 판단할 변별력은 교육에서 나온다. ③-④-①-① 여기에는 미술 교육도 포함된다.

④-① 기업과 국가는 기술 개발과 갱신에 투자한다. ④-①-① 이렇게 개발된 신기술은 공공보다 자본가의 이익에 봉사할 소지가 있다. ④-①-①-① 자본은 더 많은 자본을 만들어내려 하기 때문이다. ④-①-② 개인은 기술 패러다임의 변화를 전면-적으로 주도하기 어렵다. ④-② 얼리어답터의 신기한 시연은 이러한 조건에 힘입어 벌어진다. ④-②-① 기술을 다루는 미술가는 자신이 얼리어답터여야 할지 돌아볼 필요가 있다. ④-②-①-① 이때 미술가는 기술의 창시자가 아니라 사용자일 확률이 더 크기 때문이다. ④-②-② 기술을 활용하는 미술가는 영원한 아마추어의 입지에서 벗어나기 힘들지도 모른다. ④-②-②-① 미술가는 기술을 합목적적이지 않게 활용함으로써 미술의 창발적 진화를 꾀해볼 수 있다. ④-③ 미술가는 기술적 해법·표현·숙련이 무엇을 전제로 가능한지를 비판적으로 상기한다. ④-③-① 전통적 의미의 기법 또는 화법과 기술적 해법의 차이가 무엇인지 계속 재정의한다. ④-④ 혁신은 비평적 사고에서 나온다. ④-④-① 장비나 기술의 섭렵이 사고의 혁신에 이바지하는 바가 분명히 있으나 필수 조건은 아니다. ④-⑤ 지속 가능한 미술은 신제품을 섭렵하는 데 집착하지 않으며 장비와 도구를 최대한 오래 쓰고 재활용한다. ④-⑤-① 장비를 장만할 때는 폐기할 장비의 향방도 함께 고려한다.

⑤-① 스스로 해결할 수 없는 기술적 실천이 작업에 꼭 필요한지 재고한다. ⑤-①-① 가능한 한 스스로 해결한다. ⑤-② 예산이 없으면 외주 협력자를 기용하지 않는다. ⑤-③ 예산이 마련되어 외주 협력자를 섭외할 때는 사용자보다는 용역 제공자에게 만족스러운 수준의 용역비를 책정한다. ⑤-③-① 최저임금을 겨우 넘는 수준이 아니라 가능한 한 높은 금액으로 책정한다. ⑤-③-② 함께 작업함으로써 조수나 외주 협력자가 얻을 수 있는 경험과 경력을 낮은 용역비를 정당화하는 데 쓰지 않는다. ⑤-③-②-① 인간은 어떤 경험에서든 자신만의 감각·판단·사고를 심화할 수 있기 때문이다. ⑤-③-②-② 협력자의 경험이 미술가와 함께였다고 해서 특별히 더 고귀하지는 않기 때문이다. ⑤-③-②-③ 미술가 또한 협력자에게서 용역 외에 새로운 경험치와 영감을 얻기 때문이다. ⑤-④ 착취는 지속 가능한 미술을 위해 선결되어야 한다. ⑤-④-① 미술가의 자기 착취

또한 재고되어야 한다.

⑥-① 가용 자원에는 자연 생태에서 유래한 물질뿐 아니라 비용과 시간이 포함된다. ⑥-② 자연과 자원을 착취하지 않는다. ⑥-③ 생명에 해를 끼치거나 꺼트리는 데 기여하지 않는다. ⑥-④ 타자의 시간과 능력을 착취하지 않는다. ⑥-⑤ 자기 자신조차 착취하지 않는다.

⑦ 위의 서술에서 모든 주체는 시민 또는 인간으로 대체할 수 있다. ⑦-① 미술의 문제는 인간의 문제이기도 하기 때문이다.

미술 기관이라는 몸

지속 가능한 미술관은 공동의 제의를 위해 발생한 최초의 미술, 벽화가 그려진 동굴을 원점으로 삼는다. 여기에 그려진 그림은 염료를 식별하고 재질을 혼합해 실험했던 고대부터, 가상 세계에서 현실의 몸을 아바타가 대체하는 동시대까지, 모든 표현의 질료를 동원할 수 있다. 즉 미래의 동굴 벽화는 기술적 차원으로도 열릴 수 있다. 그것은 전통적 의미의 그림일 필요가 없이 모든 감각을 일깨운다. 그곳에서 지속 가능한 미술은 그저 아름다운 것뿐만 아니라 매끈하지 않은 것, 더러운 것, 허름한 것, 죽어가는 것, 썩는 것, 아무는 것, 다친 몸, 재생되는 세포 등을 모두 포함한다. 그것은 내 죽음과 멸망조차 타자와 생태계의 다른 생명으로 연결되어 지속하리라고 상상한다.

여덟 가지 실행 전술

① 예술가 활용

그래서 누가 앞장설 것인가? 변화를 추동하기에 어떤 사회 그룹이 가장 의욕적이고 충분한 자원을 갖췄는지를 가려내는 것이 무엇보다도 중요하다. ¶ 전문 예술가는 미술관이 제공하는 일자리로 이익을 얻기 때문에 미술관 제도 변화에 대해 별로 관심이 없거나 변화에 반대할 것이라는 주장이 있다[92] (그리고 몇몇 예술가에게는 이 주장이 적용된다). 그러나 미술관 제도는 사회의 어느 구성원보다 예술가에게 훨씬 직접적으로 영향을 미치기 때문에 예술가는 누구보다 미술관 제도 변화에 민감하다. 특히 이들은 예술 생산 과정에 직접 결합해 잠재적으로 미술관을 바꿀 수 있는 힘을 최대로 가지고 있다. 많은 예술가가 자신이 프롤레타리아임을 증명하기 위해 관료와 상반되는 모습으로 비쳐지게 하려는 특성을[93] 집중적으로 추궁한다면 전략적인 목표 달성에 도움이 될 것이다. 오직 특정한 사회 그룹만이 변화를 창출할 가능성이 있다고 주장하는 것은 분명 오류이지만 대표성의 쟁점을 묵살하는 것도 똑같이 문제가 있어 보인다.[94] ¶ 단지 어떤 사회 그룹은 탈선하는 기관차를 세우는 데 더 의욕적이고, 또 어떤 사회 그룹은 각각 다른 수준 혹은 방식으로 기관실에 접근한다는 것은 명백하다. 물론 이번 전시의 참여자 그 누구도 이 모든 문제를 해소하는 확실한 방법이 실존한다고 주장할 정도로 순박하거나 공상적이지는 않겠지만, 제도적 경험을 표출함으로써 이러한 문제의 여건을 크게 수정할 가능성은 충분하다.[95]

② 대규모 국제 전시 (새로운 장르 공공 예술[96] 개념을 바탕으로)

어떤 식이든 예술가와 관객의 국제적 연결은 모두에게 이익이 된다. ¶ 견고한 참호 속에 숨은 지배 계급은 여전히 강력하지만, 급진적인 반대 역량은 곳곳에 살아 있으며 중요하다.[97] 지방, 지역, 그리고 국제적인 모든 수준에서 우리는 환경 정의에 기초한 대안적 제도를 창조하기 위해 싸우고 있으며, 이러한 운동을 보다 심화시키기 위해 연대를 구축해야 한다. 무엇보다 이러한 대규모 국제 전시는 예술가와 관객 간의 폭넓은 접점으로 기능하며 우리의 목적을 알리는 데 효과적이다. 대규모 국제 전시에서 관객은 지방적이자 지역적이며 국제적이고, 주민이자 여행자이며, 동시에 비전문가이자 전문가이다.[98] ¶ 이번 전시에 연루된 모든 참여자는 환경에 대한 전략적인 과잉 동일시, 탈동일시, (이상적으로는) 적정한 비판적 거리를 유지하는 과정을[99] 통해 우리 시대의 심오한 사회문제 (단순한 환경 파괴나 폐기물 문제뿐만 아니라 청정에너지, e-폐기물, 핵, 전쟁, 이주민 등)를 다양한 방식으로 다루며 공공적인 참여 전략을[100] 이끌어낸다. ¶ 지리적 거리의 효과적 축소와 시간성 향상, 그리고 대화의 장으로서 대규모 국제 전시는 우리에게 현재를 모두 공유하는 지점에[101] 다다르게 한다. 전시에는 조용한 부분, 더욱 빠른 부분, 암시적인 부분, 구체적인 부분이 공존하지만 모든 것이 하나의 목적을 위해 유기적 조직처럼 엮여 있다.

③ 글로벌리즘과 이동의 제한

이러한 국제적 연결에는 많은 자원이 쓰인다. 많은 참여자가 한데 모이는 대규모 국제 전시의 가장 큰 부산물 중 하나는 이동이며, 이는 미술관 종사자, 예술가, 관객, 작품의 이동 모두를 포함한다. 우리는 너무나 여유로운 이동 경비를 바탕으로 너무나 여유롭게 자원을 쓰는데, 특히 이동이 많으면 많을수록 인정받고 있다고 느끼는[102] (미술계에서 특히 심한) 글로벌리즘의 스펙타클로부터의 해방을 위해서라도 불필요한 이동은 지양해야 한다. ¶ 이번 전시에서는 이동 경비의 감축을 통해 미술관 종사자, 예술가, 관객, 작품의 이동에 제한을 둔다. 이동을 원천적으로 봉쇄하거나, 불가피하다면 대중교통을 이용하도록 장려한다.

87 데렉 월, 『그린 레프트』, 조유진 옮김 (이학사, 2013), p. 225.
88 기 드보르, 『스펙타클의 사회』, 유재홍 옮김 (울력, 2014), p. 58의 전용.
89 김실비, 「몸의 값과 미증유에 거하는 미술」, 『Visual』 vol. 17 (한국예술종합학교 조형연구소, 2021), p. 67.
90 위의 글.
91 위의 글.
92 데렉 월, 『그린 레프트』, 조유진 옮김 (이학사, 2013), p. 187.
93 기 드보르, 『스펙타클의 사회』, 유재홍 옮김 (울력, 2014), p. 107의 전용.
94 데렉 월, 『그린 레프트』, 조유진 옮김 (이학사, 2013), p. 189.
95 펠릭스 가타리, 『세 가지 생태학』, 윤수종 옮김 (동문선, 2003), p. 45의 전용.
96 Suzanne Lacy, Mapping the Terrain: New Genre Public Art (Bay Press, 1995), p. 19.
97 데렉 월, 『그린 레프트』, 조유진 옮김 (이학사, 2013), p. 229, 「벨렝 생태사회주의 선언」의 전용.
98 폴 오닐, 『동시대 큐레이팅의 역사: 큐레이팅의 문화, 문화의 큐레이팅』, 변현주 옮김 (더플로어플랜, 2019), p. 60.
99 할 포스터는 「The Artist as Ethnographer」라는 에세이에서 주제에 대한 예술가의 과잉 동일시, 비동일시에 대해 경고한다.
100 Suzanne Lacy, Mapping the Terrain: New Genre Public Art (Bay Press, 1995), p. 19의 전용.
101 폴 오닐, 『동시대 큐레이팅의 역사: 큐레이팅의 문화, 문화의 큐레이팅』, 변현주 옮김 (더플로어플랜, 2019), p. 46.

작품을 제외한 미술관 종사자, 예술가, 관객은 직접 만나지 않으며 사용 가능한 여러 도구를 통해 간접적이지만 효과적으로 만나게 된다. 그리고 시간 의존적 구성을 최대한 배제해 한 번의 방문으로 전체 전시를 이해할 수 있도록 한다. ¶ 작품의 이동에도 고정관념을 벗어난 실험을 하는데, 국내 예술가는 스스로가 작품이 되거나, 대중교통을 이용해 직접 작품을 미술관으로 가져올 수 있으며, 국외 예술가의 경우 작품 제작 설명서만 전송해 부산 현지에서 재제작하기도 한다.[103] 국내 소장품을 적극 활용해 국외 운송을 줄이고 몇몇 국외 소장품은 현지 생중계를 통해 관객에게 간접적으로 선보이기도 한다. ¶ 적합한 대책을 찾기 위한 다양한 실험의 결과물을 통해, 글로벌리즘의 자본주의적 패권에 저항하는 반-스펙타클의 순간을 만들어내며 실천의 끊임없는 진전을 확인할 수 있다.

④ 예외적 전시 구성

한정된 예산 안에서 최대한 많은 작품과 다양한 구성을 보여주는 것이 관객을 위한 일이자 환경에 대한 배려일 수 있다. 많은 작품과 다양한 구성을 통해 우리는 연대함과 동시에 점점 더 변화할 가능성을 높일 수 있다. ¶ 이번 전시는 기존 대중 매체에 의해 계열화된 전시의 정상적인 질서를 횡단하는 구성, 색다른 강렬도를 불러들이는 어떤 짓궂은 반복,[104] 일정한 방향의 급격한 절단, 계열화된 집합의 재특이화 과정을 통해 하나의 전시에서 다양한 예술적 체험이 가능한 고효율의 전시가 구성되기를 희망한다. 이러한 예외적 구성은 바보스럽고 유치한 합의를 추구하기보다는 불일치와 실존의 특이한 생산을[105] 위해서도 필요한 일이다. ¶ 뒤섞이고 이질적인 포용을 통해 관객은 소수의 특권층에 국한되었던 전문적 특권 (예술 제작부터 감상까지)을 해체하고 이를 광범위한 많은 사람에게 확대함으로써[106] 사회적 변화를 지향하는 세력 형성의 토대를 마련할 수 있다. 기존 계획을 바꾸는 우연한 작은 일을 통해 가장 확고하게 여겨졌던 이전의 전망에서 점점 일탈해갈 수 있다.[107]

⑤ 소장품 공유

만약 우리가 오래 쓸 수 있는 상품을 만들 수 있다면 한편으로 환경에 미치는 영향도 감소시킬 수 있다. 하지만 이는 자본주의 작동 원리에 반하기 때문에 매우 힘든 일이다.[108] 자본주의의 거부는 양에서 질로 경제적 기준을 이동시키는 것을 뜻한다. 상품을 버리지 않고 오래 쓰거나 쉽게 수리할 수 있다면 상품 판매가 줄어들기 때문이다. 자본주의의 맥락에서 상품 판매의 감소가 생활수준의 저하로 이어질 수 있다는 불안감의 결과로 우리는 현재와 같은 환경 위기를 맞이했지만, 이러한 체제가 유지된다면 그 피해는 모든 인류에게 미칠 수 있다는 점은 분명히 인식해야 한다 (부자가 현행 체제의 부작용을 훨씬 쉽게 피할 수 있겠지만 궁극적으로는 그들도 손해를 입게 된다). ¶ 이상하게 들리겠지만 환경 위기를 극복하려면 생활수준의 저하 없이 극복하는 방법을 찾아야 한다. 불필요한 생산을 줄이는 동시에 우리에게 필요한 것의 사용을 증대시킬 수 있는 몇 가지 방법 중 하나는 공유의 활용이다. 다양한 형태의 공유는 물질적 상품을 생산할 필요성을 대폭 줄일 수 있고 동시에 그것들에 대한 우리의 접근을 증진한다. 공유는 사유재산을 폐지하지 않고도 훨씬 적게 쓰면서 더 많은 상품을 활용할 수 있는 일견 불가능해 보이는 과제에 도전한다.[109] ¶ 이러한 관념은 예술에도 적용할 수 있는데, 우리는 소장품이라는 오래 쓸 수 있는 상품의 적극적인 공유로 이러한 과제에 도전한다. 소장품은 인간과 인류 환경의 물리적 증거물이자 파손, 인멸, 멸실 등으로부터 영구히 보존되는 (질이 어느 정도 보장된) 상품으로, 이것의 특성을 파악함으로써 불필요한 생산을 대폭 줄이면서 동시에 예술에 대한 전반적인 접근을 증진할 수 있다. 더 나아가 기존 상품의 회생 가능성과 추후 생산에 필요한 지속 가능한 방안까지도 탐구할 수 있다. 이를 바탕으로 예술계의 생산 지상주의에 대한 타당성을 검토하고, 지지해야 할 미술관 제도 변화 (창작 지원금, 건축물 미술 작품 제도 같은)의 근거를 마련한다. 무한한 생산은 유한하고 연약한 환경과 양립할 수 없지만, 꼭 성장이냐 죽음이냐라는 양자택일적 편견도 버려야 한다.

⑥ 지속 가능한 재원의 활용 (놀이)[110]

우리의 주체성을 억누르고 계열화한 것은 공업 사회의 초기 형태에서였다. 하지만 지금은 어떠한가. 우리에게는 이단적인 기획을 할 수 있는 새로운 재원이 생겨나고 있다. 특히 모든 것의 소형화, 정보 혁명, 바이오 기술의 비약적 발전, 친환경 재료의 개발, 신소재의 가속적인 창조 등은 비자본적인 목적으로 모든 것에 접근할 가능성을 열어두고 있다. 이단적인 기획은 이 모든 진화된 재원을 사용한 합의 수단에 따르며, 단기적으로 누구-에게도 이익을 주지 않아도 장기적으로는 인류 전체의 과정을 풍요롭게 하는 기획으로 확장되어야 한다. 전시가 해결책을 제시하기보다는 문제를 제기하는 데 역점을 두기는 하지만[111] 앞서 말한 새로운 재원을 적극적으로 활용함으로써 이러한 기획에 가까이 다가갈 수 있다. ¶ 작품을 포함한 전시의 모든 부분과 새로운 재원의 만남은 우리에게 하나의 놀이 수단으로 중시되며, 이러한 놀이는 건조한 일상생활의 전복 가능성과 일상생활에 숨겨진 경이로움을 재발견함으로써 주체성의 해방을 싹틔우게 한다. 일상생활은 자본주의의 지배 질서를 관찰하는 공간이면서 동시에 이를 전복시킬 잠재력이 녹아 있는 공간이며,[112] 놀이와 같은 실천은 기존 생산물의 맥락과 목적, 의미를 파괴하고 전환함으로써 일상생활을 풍요롭게 함과 동시에 이를 뒤흔들 수 있는 혁명적 힘을 부여한다.

⑦ 시설

온습도 조절, 조명, 보안 등은 미술관 전시의 성공에 영향을 미치는 몇 가지 요소이다. 동시에 환경에 영향을 미치는 주요 문제점이기도 하다. 몇몇 작품의 파손되기 쉬운 특성으로 인해 온습도, 조명, 보안 등에 관련된 특수한 사항이 요구되며 이를 위해서는 환경과 예산 모두에 많은 희생이 따른다. 그러나 좋은 소식은 많은 미술관이 이에 관한 제도를 다시 만드는 데 노력하고 있다는 것이다[113] (미술관 전시라는 제도적 지원에 전적으로 의존하고 있음이 명확하지만 이러한 전시를 실현할 수 있는 이유이기도 하다). ¶ 지속 가능성에 대한 어떠한 환상도 없이 우리는 모든 이해관계자에게 몇 가지 기초적이고 핵심적인 당장의 변화를 요구해야 한다.[114] ¶ 탄소 배출의 과감하고 강제적인 감축, 풍력·지열·조력·태양력 같은 청정에너지 자원-

으로의 교체, 궁극적으로 낭비와 오염에 기초한 현재의 생산 및 소비 양식으로부터 탈피와 이 모든 것에 대한 철저한 감사. ¶ 생활 습관을 바꾸는 것만으로는 분명 충분하지 않다. 심도 있는 구조 변화를 이행하려면 아무리 힘들어도 국가 권력 (집단으로 책임지고 관리하는)과의 협업이 필요하다. 이것은 어렵지만 필요한 일이다. 이러한 과정을 통해 미술관은 사회 속 건강한 유기체로서 적정한 상태로의 회복을 담보할 수 있다.

⑧ 딜레마

⑧-① (헤겔의 용어로) 부정의 지나친 확장은 반제가 그 스스로 목적이 되어 합리적이거나 진보적인 지양으로 발전하지 못하는 상황에서 나타난다. 이러한 현상은 역사를 통해 무수히 많은 시점에서, 그리고 많은 장소에서 볼 수 있다.[115] 이번 전시는 미술관의 부정을 지나치게 확장하거나, 미술관에 대한 추상적 반감으로 인해 오히려 자본주의 체제를 강화하는 또 다른 스펙타클의 전시일 수 있다. 비판이 삶의 어느 한 영역에서라도 소외를 허용한다면 이것은 자본주의의 필연성을 승인하는 것이기 때문이다. ¶ ⑧-② 앞선 「선언문」의 내용 또한 너무도 모호하고 임의적인 내용이 있으므로, 즉 이성으로 논증되지 못한 것이기 때문에(물론 몇 가지 실행 전술을 통해 그것을 통제하려 하지만) 현실이란 차원에서 기껏해야 음울해지거나 아니면 유일신화되고, 최악의 경우엔 반합리주의와 신비주의 그리고 반동 성향만 가진 것이[116] 되어버릴 수 있다. ¶ ⑧-③ 사고하는 사람이라면 누구나 동의하듯이 우리 인간은 현실의 세계와 다른 그 어떤 있을 수 있는 세계, 소망 속에 바라는 세계를[117] 상상한다. 비록 그것이 백일몽이라 할지라도 말이다.[118] 그런데도 일상생활에서 이성의 교리가 결여된다면 우리는 아무것도 할 수 없을 것이다. 여기에서 우리는 일종의 당혹감에 빠지게 되는데 기술 발전이 급격하게 환경 위기를 심화시킨다는 인식 속에서도 이러한 기술, 즉 멀리 있는 새와 고래를 볼 수 있는 쌍안경, 이것을 찍을 수 있는 사진기 등이 존재하지 않는다면 환경은 보호되지 못할 수도 있다.[119] ¶ ⑧-④ 우리가 물질주의적이고 소비주의-적인 성향을 비판하는 그 순간에도 우리는 생태적인 값비싼 상품, 이른바 고상한 메시지를 담고 있는 녹색 상품의 탐욕스러운 소비자로 스스로 전락하고 있다. 이유 없는 반항아는[120] 기존 사회 질서에 통합되는 것에 거부를 표현하지만 자본주의 상품을 수용한다. 형식적으로 녹색 권력을 옹호하는 것도 본질적이지는 않다.

나가며

지속 가능한 미술관을 위한 서론이라고 할 수 있는 「지속 가능한 미술관 선언문」과 이에 근거한 「여덟 가지 실행 전술」을 통해 (그리고 그 둘을 바탕으로 한데 모은 작품을 포함해) 우리는 현재 상황을 비판적 관점에서 어떻게 이해해야 하는지에 대해 몇 가지를 주장했다. 우리는 지속 가능한 미술관을 위한 전략에 대해 지극히 중요함에도 많은 사람이 보통 고려하지 않거나 불충분하게 고려하는 몇 가지 측면에 빛을 비췄다고 생각한다. ¶ 우리는 전시 준비 과정에서 몇몇 동료를 얻었으며 큰 이익을 얻었다. 그들이 환경이라는 거대한 문제와 씨름하고 우리가 거의 이해할 수 없는 영역을 그만의 방식으로 소통하기 위해 노력하는 모습을 지켜보는 과정은 정말이지 흥미로웠다. ¶ 이들의 노력은 근본적 대안을 위한 기여로, 즉 왜 변화가 절대적으로 필요하고 어떻게 잘 해내야 하는지를 이해하기 위한 분석으로 읽을 수 있으며, 이들의 윤리적 각성은 미술이 왜 역사의 바른 편에[121] 서야 하는지, 혹은 왜 그럴 수밖에 없는지를 알려주었다. ¶ 지속 가능성은 현실로 발전할 수도 있고 그렇지 않을 수도 있는 가능성의 범위에 속한다. 가능성이 현실로 옮겨가기 위해 가능성은 하나의 주체로 재현되어야 하며, 실제로 그러기 위한 노력은 모든 분야에 걸쳐 이루어지고 있다 (다만 우리가 찾지 않거나 관심이 없을 뿐). 우리는 내재적 가능성을 발전시키는 데 도움을 주는 노력을 집요하게 찾아내 보여주고 지지해야 한다. 가능성의 현실 전환은 이러한 운동에 참여하고 진리를 향한 실천에 개입함으로써 이루어진다.[122] 이의를 제기하는 목소리는 항상 존재했지만 분명 새롭게 떠오르는 가능성은 지배적인 패러다임 안에서 그 전개를 차단당했음을 기억하자 (혹은 지배적인 주문에 설득력 있는 대안을 제시한 적은 있었는가).[123] 그리고 이의의 목소리는 대부분 후진적이고 우매하고 퇴보한 모습으로 재현되었음을 기억하자. 우리가 선택하지 않은 가능성의 방향으로 흘러가려는 역사의 경향으로[124] 인해 가능성이 현실이 될 때 쾌감을 느끼는 우리의 본성마저 억압-되었음을 기억하자. 이 가능성이 어느 날 적절하게 현실이 되는 모습과 그때 느낄 쾌감을 기대해보자. 10년이 걸리든 100년이 걸리든, 점진적으로 전환하든 격렬하게 붕괴하든 말이다.[125]

102 권미원은 『장소 특정적 미술』 (현실문화연구, 2013) p. 254에서 예술가로서의 성공은 항공사 누적 마일리지가 말해준다고 이야기한다.
103 물론 디지털 전송에도 자원이 소모되지만 항공 운송보다는 그 양이 적다. 예를 들어 1 MB의 데이터를 한 달에 한 번 내려받는 데드는 탄소 배출량은 0.001 kg이다.
작품의 현지 제작은 지역 경제 활성화 측면에서도 의의가 있으며, 예술가의 수작업에 근거한 전통적 기준을 철폐함으로써 우리에게 예술적 변용을 일으킨다.
104 펠릭스 가타리 『세 가지 생태학』, 윤수종 옮김 (동문선, 2003), p. 28.
105 위의 책, p. 34.
106 권미원, 『장소 특정적 미술』, 김인규, 우정아, 이영욱 옮김 (현실문화연구, 2013), p. 174.
107 펠릭스 가타리 『세 가지 생태학』, 윤수종 옮김 (동문선, 2003), p. 37의 전용.
108 데렉 월, 『그린 레프트』, 조유진 옮김 (이학사, 2013), p. 32.
109 위의 책, p. 37.
110 상황주의자 인터내셔널에게 놀이는 스펙타클이 지배하는 일상을 전복하려는 활동으로, 새로운 놀이를 만들어내는 수단으로 중시한 것 중 하나가 앞서 말한 전용이다. 마르셀 뒤상이 〈모나리자〉의 얼굴에 수염을 그려 넣은 것도 놀이라 할 수 있다. 이 실행 전술에서 우리는 지속 가능한 재원의 활용을 새로운 놀이로 제안한다.
111 기 드보르, 『스펙타클의 사회』, 유재홍 옮김 (울력, 2014), p. 121.
112 상황주의자 인터내셔널 & 스트라스부르 대학교 총학생회, 『비참한 대학 생활』, 민유기 옮김 (책세상, 2016), p. 111.
113 시카고 필드 자연사박물관의 경우 유리 청소에 이온수를 사용하는데 이로 인해 화학 세정제가 완전히 필요 없어져 환경에 미치는 영향이 줄어들 뿐만 아니라 관내 공기 질도 좋아진다.
114 데렉 월, 『그린 레프트』, 조유진 옮김 (이학사, 2013), p. 228.
115 머레이 북친, 『사회 생태론의 철학』, 문순홍 옮김 (솔, 1997), p. 22.
116 위의 책, p. 46.
117 마르크스는 인간과 자연이 본래 통합되어 있었지만 근대에 이 통합이 급격하게 붕괴되면서 소외된 삶이 등장했다고 주장한다.
118 머레이 북친, 『사회 생태론의 철학』, 문순홍 옮김 (솔, 1997), p. 17.
지속 가능한 미술관을 위한 물음에 대해 상상에만 호소하거나, 이성에 기댄 답변을 모독하는 방식으로 대응한다면 일종의 신비주의에 빠지게 된다. 그러므로 우리는 현실이란 차원도 함께 고민한다.
119 위의 책, p. 41.
120 예를 들어 오토바이, 가죽 점퍼, 전자 기기를 선호하는 폭주족은 통합을 거부하지만 상품은 수용하는 역설적인 태도를 가진다.
121 클레어 비숍, 『래디컬 뮤지엄—동시대 미술관에서 무엇이 '동시대적'인가?』, 구정연, 김해주, 윤지원, 우현정, 임경용, 현시원 옮김 (현실문화연구, 2016), p. 11의 전용.
122 켈시 우드, 『한 권으로 읽는 지젝』, 박현정 옮김 (인간사랑, 2018), p. 604의 전용.

전시 설치 폐기 그리고 스케치업[126] ✧ 현시원

폐기물

2021년 여름 부산현대미술관에서 열린 «지속 가능한 미술관: 미술과 환경» 전시장 한쪽에는 전시 폐기물이 놓여 있었다. 그것은 분명한 하나의 전시물이었다. 전시라는 것이 '무엇인가를 펼쳐 보여주는 행위'임을 고려한다면 이 '쌓여 있는' 형태의 폐기물은 일반적으로는 해당 미술 전시와 관련된 소수 관계자–에게만 보이는 것이기에 희소성 있는 전시물이었다. 부산–현대미술관 전시장에 배치되었던 폐기물은 하나의 가시화된 덩어리로 관객의 시선을 끌었다. 관객은 폐기물 앞에 멈춰 서 있을 수 있었다. 펼쳐져 있는 것이 아니라 쌓여 있는 형국, 그리고 애초 소수에게만 보이는 폐기물이 전시장에 들어와 있다는 것은 여러 의미가 있다. 그것은 미술 제도를 향한 경고였을까, 아니면 재생과 환경을 둘러싼 사회·정치적 슬로건일까. 혹은 그야말로 그 자재를 그 자체로 집중하게 만드는 무엇은 아니었–을까? 요즘 신조어인 '불멍'이나 '물멍'과 같이 어느 하나를 고요하게 바라보며 안구의 평화를 얻는 어떤 멍(함)처럼 말이다. 흥미로운 점은 이 전시의 구성과 전시물의 관계를 보여주는 폐기물의 현존이다. 전시 폐기물을 최소화하기 위해 석고 벽을 사용하지 않고 페인트와 시트지 등의 사용을 전격적으로 없앤 전시장 안에서 폐기물 덩어리가 부유하는 대신 눈앞에 놓여 있다. 즉 폐기물이 현재 시점에 관객의 눈앞에 정박해 있다는 사실 그 자체가 중요하다. '자, 이제부터 전시 시작. 여기서부터 저기까지만 볼 것'이라는 정언 명령에 의해 작동하는 관습적인 전시 시스템 안에서 뒤늦게 나타나고 사라지던 폐기물이 모처럼 주체가 된다. ¶ 전시를 기획한 학예연구사는 이번 전시에서 전시 공간의 의제를 이끈 하나의 설계자로 자리했다. 그는 지속 가능한 미술관을 둘러싼 협의의 모델을 구성해내며 세계에 존재하는 이곳저곳의 선언문, 실천, 코로나19로 인해 닿을 수 없는 타국의 예술 현장을 모아 서로 마주하게 했다. 현재의 제로웨이스트 의제가 선언문과 실행으로 존재한다면, 과거의 유산을 데려오는 방식에서 실물이 전시장에 와 있다는 점도 흥미롭다. 1866년 '생태학'이라는 단어를 처음 사용한 독일 생물학자 에른스트 헤켈 (1834–1919)의 그림 (‹자연의 예술 형태›, 1899–1904/2021)과 옵티컬레이스의 연구에 기반한 기후와 환경의 시각화가 겹쳐지고 (‹159-HTLTDPRHCC-49/24›, 2021), 1980년대에 정진윤이 그린 붉은 그림 (‹고압선›, 1985)과 QR 코드를 찍어도 접속 가능한 김실비의 작업 (‹길 잃은 유전자›, 2021)이 미술관의 시공 안에 공존한다. 이 대면의 시야에 전시를 둘러싼 폐기물, 사물, 전시 제작의 공정 과정에서 생산되는 행위들이 반추된다. ¶ 폐기물을 전시장으로 들여온 것은 설치를 둘러싼 하나의 선택이다. 완성된 개별 작품들을 디스플레이하는 대신 우리가 이를 '설치'라고 말하는 것, 그리고 이 설치를 둘러싼 논점을 살펴볼 때 전시 만들기와 폐기의 문맥은 더욱 선명해질 수 있다. 그런 점에서 보리스 그로이스 (1947–)의 글「설치의 정치학」(2009)은 설치된 전시 공간 안에서의 개인에 집중하며 설치를 만들어내는 주체화를 논한다는 점에서 유효하다.[127]

설치의 주체

그로이스는「설치의 정치학」에서 설치를 두 가지 관점으로 분류한다. 하나는 그가 작가적 또는 작업적 설치라고 부르는 것이며 다른 하나는 표준적 전시 안에 내장된 것이다. 그로이스는 작가적 설치에서 작가는 일종의 군주적 주체라고 말하며 그 안에서 관객이 집합적 주체로 구성될 수 있음을 강조한다. 즉 그로이스가 보기에 작가적 설치를 행하며 공간을 적극적으로 다루는 작가는 전시 공간 자체를 물리적 지지체 삼아 공간을 사유화한다. 작가의 군주적 주체의 작동 범위를 개별 작품–이라는 대상물에서 공간 자체로까지 확장하는 것이다. 미술관의 표준적인 전시 진행 과정에서 설치는 관람자 개인을 예술 작업을 관조하는 혼자 남겨진 개인으로 다룬다. 즉 그로이스는 화이트 큐브 미술관을 거니는 관객에게 전시를 본다는 것은 한 작품에서 다른 작품으로 이동하면서 전시 공간 전체의 시점보다는 눈앞의 관조하는 작품 하나와 관계하는 개별적 순간이 중요하다는 점을 설명한다. 그러나 지금 우리의 관심사인 작가적 설치가 행해진 전시장에 관해 말할 때 그로이스는 전시장의 관찰자가 고립된 개인이 아니라 집합체적 방문객이 될 수 있음을 주장한다. 여기서 관객은 사유私有화된 작가의 공간 안에 들어선 적극적인 방문객으로 작품뿐 아니라 전시의 시공간을 다른 각도로 설계한다. 그는 오늘날 작가적 설치가 증가하는 이유를 전시장 자체가 담론, 민주적 실행, 커뮤니케이션, 네트워크, 교육의 공간으로 확장되고 있기 때문이라고 말한다. ¶ 부산현대–미술관에서 열린 «지속 가능한 미술관: 미술과 환경»에서 작가적 설치를 행한 건 작가들뿐만 아니라 미술관, 그리고 전시를 기획한 학예연구사였다. 전시장 안에서 관객은 폐기물과 더불어 작품과 작품의 경로 자체를 만나며 화이트 큐브의 조건을 갖춘 공간의 반反 화이트 큐브가 되고자 하는 욕망을 본다. 이때 부산현대–미술관의 전시장은 여러 텍스트와 이미지의 겹침으로써 여러 명이 함께 읽고 공유해야 하는 '가능성의 총합'으로 제시된다. 폐기물을 양산하는 미술관 뒷면은 그 뒷면을 정확하게 보여주고 대면함으로써 이제까지 덜 보여주었던 맥락이 무엇이었는지를 말하고자 움직인 듯하다.

전시의 생애 주기[128]

한옥의 물리적 구조로 이루어진 시청각에서 안인용 (1981–)과 함께 공동 감독으로 공간을 꾸렸던 경험 중 두 편의 사례를 남기고자 한다. 하나는 2015년 10월에 열린 전시로 스마트폰의 이미지 저장 시 떠오르는 문구를 제목으로 삼았다. «무브 앤 스케일» (2015)은 작품의 생애 주기와 움직임에 대해 질문하고자 했는데 그 이유 중 한 가지를 꼽자면 주변의 젊은 작가들이 전시 후 작품 둘 곳이 없다는 이야기를 종종 들려주었기 때문이기도 했다. 전시에 참여하는 작가들은 이동, 이사, 운송, 운동, 사라지고 다시 펼쳐지는 순간 등에 대해 말하며 크고 작은 물리적 상자 안에는 담길 수 없는 작업을 제시했다. 대량 생산되었다가 땅에 묻히지 않는 이상 영원히 떠돌며 사라지지 않는 플라스틱과는 정반대로, 미술품은 힘겹게 생산되었다가 의도적으로 폐기되고 그 다음 작업에 자리를 내준다. 전시 공간에 놓인 작품들은 과거에서 왔고 어떤 것은 미래의 다른 공간과 연결된다. 머릿속의 공간을 뛰어다니기도 하고 나뒹구는 게으른 가능성을

밀봉해버리기도 한다. 엔진을 단 듯 영생할 것처럼 보이는 작업과, 전시에 참여한 한 작가의 표현처럼 '요절'한 작업도 있었다. 요절이라고 표현한 작가는 김민애 (1981–)였는데 그는 자신의 초기 작업을 전시 도록을 액자에 담는 행위로 제시했다. 전시에 참여한 정금형 (1980–)은 자신의 퍼포먼스를 기록한 영상을 전시장에 제시했는데, 작품의 이동 경로에서 본인의 작업 도구, 즉 무대를 구성하는 사물을 컨테이너에 담고 바다 건너 다른 나라의 무대로 가져가는 여정을 기록했다. ¶ «무브 앤 스케일»은 전시 공간을 좌표로 한 수많은 이동과 크기의 변화 속에서 작품의 일생을 무엇보다 궁금해하는 전시였다. 작가들의 작업 과정은 어딘가의 내부로 들어갔고 전시장과 공간은 일견 늘어나고 있지만 여전히 공간은 조건이거나 한계이거나 기회로 미술 작품 입장에서는 문제적 주어이다. 큐레이터로서 알고 싶었던 것은 도대체 '작가에게 공간은 어떤 대상인가'였으며 미시적–으로는 물리적으로 좁거나 낮은 작업실과 전시장 공간, 부동산이 흡수하는 시간과 돈, 책이 쌓여 쓰러질 것 같은 책장, 몇 년째 미뤄둔 정리와 컨테이너 속의 짐, 기한이 없으면 실현되지 않을 계획들 사이에서 일회적인 전시와 작품 간의 관계였다. 전시 참여 작가 호상근 (1984–)이 서울 을지로에 있는 자신의 작업실로 관객을 초청하는 프로젝트를 진행했다는 점은 임시 벽도, 시트도, 폐기물도 만들지 않는 매우 효과적이고 독자적인 방식이 아니었나 싶다. 2015년 가을 당시 «무브 앤 스케일», 그러니까 전시의 생애 주기와 작품의 움직임을 논의할 때 많은 작가가 동영상의 작품 제작 방식을 제시한다고 생각했다. 그러나 지금은 이 전시를 떠올릴 때 호상근 작가의 을지로 작업실로 올라가던 계단이 가장 선명하게 남아 있다.

스케치업과 원본

시청각에서 열린 꽤 많은 전시 중 작가 김동희 (1986–)의 개인전 «3 볼륨즈» (2017) 또한 해당 전시 공간에서의 전시 설치, 폐기, 이동에 대한 하나의 전망을 보여준다. 그는 물리적 공간에 새로운 골조를 입힘으로써 아예 새로운 전시 공간을 제작했고 이후 전시물은 몇몇 부품을 제외하고는 모두 폐기물이 되었다. 그리하여 결국 남은 건 김동희 작가의 하드디스크에 들어 있는 스케치업 파일뿐이다. «3 볼륨즈» 전시 리뷰를 쓴 큐레이터 남선우 (1983–)는 "온통 유광의 백색 도료로 아주 매끈하게 덮여 있어서 해가 잘 드는 낮에는 똑바로 볼 수 없을 정도로 찬란했고, 밤에 보아도 무언가 청아하기까지 한 느낌이었다"라고 표현했다.[129] 이는 낮과 밤에 몇 번쯤은 전시장의 하얀 계단을 밟아봐야 쓸 수 있는 말로 남선우는 "투명도를 확 내림으로써 양감을 가진 실체로 작업의 외양을 두드러지게 만든 것"이라고 말한다. 2014년경부터 서울의 여러 주요한 전시 디자인 및 디스플레이 작업을 해온 김동희가 개인전을 대하는 태도는 달랐다.[130] 그의 첫 개인전에서 그가 만든 것은 타인의 작품을 위한 것으로 현시적으로 존재하는 물리적 구조가 아니었다. 그런데 2017년 5월 «3 볼륨즈»에서 김동희는 무엇도 위하지 않는 자기 존립을 위한 공간–작품을 구축했다. ¶ 시청각–이라는 목조 주택은 물리적 화이트 큐브가 취하지 않아야 할, 정반대의 모든 조건을 갖췄다 해도 틀리지 않는다. 한옥 특유의 나뭇결, 근현대 개량 한옥에 쓰인 타일의 한물간 장식성, 외부 (기후, 온습도 등)와 분리되지 않는 마당의 존재, 멸균과는 거리가 먼 상태 등 끝이 없을 정도이다. 김동희의 화이트 큐브는 완벽한 정방형 구조가 아닌, 발코니를 끼고 있는 외부에 불과한 만큼만 완성되었다. 때 묻은 마당 세탁실의 흰 벽타일과 하수구 구멍이 사진에서 보이듯 완벽하게 가려지지는 않았다. 김동희의 덩어리들은 화이트 큐브의 몸통이 아니라 마치 특정 화이트 큐브 건물 바깥으로 이어지는 비좁은 통로와 툭 튀어나온 로비의 일부인 듯 보인다. 119.7 m² 규모에 마당이 있는 'ㄷ'자형 한옥인 시청각은 작가로 인해 흰색 발코니가 있는 복도형 화이트 큐브가 되었다. 전시 공간에 공간을 새로 제작하는 측량법과 건설로 제2의 전시장을 설계한 김동희의 작업은 반복해 적고 있듯, 그 공간 자체가 작품이었다. 하얀색 에나멜 공간과 유리, 복도 위에서 그의 기획으로 몇 회, 동료 작가들의 작업을 선보였다. ¶ 전시가 열리는 대부분의 기간에 공간 입구에서부터 출구까지 관객이 볼 수 있는 것은 흰 공간으로서의 무백색 '좌대'였다.[131] 그리고 이 좌대들은 모두 폐기되었다. 김동희 스스로 말한 좌대는 반짝이는 새로 덮은 바닥, 거울로 인해 반사되는 반쪽 공간 전체, 발코니 형태의 다면체 공간으로 이뤄졌다. 이 다면체 공간에서–부터 시청각의 세탁실이라 불리던 별도 공간의 옥상을 연결하는 수평 수직의 계단도 올라섰다. 방과 벽, 통로와 계단이 모두 기존 건물 위에 덮어쓴 것이었다. 공간 증측으로 인해 이곳은 모델하우스도 휴양지 발코니도 아닌, 몇 겹의 부정성의 시공간을 획득했다. 왜 부정성일까? 무엇보다 나무 목조로 장식적인 연녹색 타일과 수평 수직이 맞지 않은 구부러진 방사형의 서울 종로구 자하문로 57–6번지 'ㄷ'자형 한옥 공간이 수직 수평적 공간–좌대로 인해 부정되어서다. 또 개별 작품 없는 개인전은 은연중 작품을 배치하는 통상적인 전시의 형식을 거스르는 것이라는 점도 그랬다. 전시 기획자는 이 전시를 "재료와 크기를 기술할 수 없는 하나의 작품"이라고 적었다.[132] ¶ 김동희의 작업 제작에서는 스케치업 프로그램이 필수다. 그는 이 프로그램을 통해 최상의 상태를 보여주는 계획 이미지를 먼저 실행한다. 이어 물리적 조건 (땅, 돈, 사람, 사물, 정치, 사회)이라는 실제 계측된

123 클레어 비숍, 『래디컬 뮤지엄—동시대 미술관에서 무엇이 '동시대적'인가?』, 구정연, 김해주, 윤지원, 우현정, 임경용, 현시원 옮김 (현실문화연구, 2016), p.11의 전용.

124 슬라보예 지젝 (1949–)은 경향은 주어진 방향으로의 운동이라고 말한다.

125 앤드류 슈왈츠 외, 『생태문명 선언 위기, 희망, 지속가능한 미래』, 한윤정 옮김. (다른백년, 2020), p.265의 전용.

126 전시의 관객이자 관찰자로서 나는 서울 자하문로 57–6번지에서 전시 공간 시청각을 운영한 경험을 통해 전시의 설치와 폐기, 그리고 그 이후를 바라보고자 한다. 이 글에는 시청각에서 열린 몇 개의 전시 [«무브 앤 스케일» (2015), 김동희 개인전 «3 볼륨즈» (2017) 등]가 등장하며 그 앞뒤로 관련 내용이 담겨 있다.

127 Boris Groys, "Politics of Installation", E-flux Journal, January 2009, https://www.e-flux.com/journal/02/68504/politics-of-installation/. 그로이스가 글에서 표준적 설치와 미술적 설치를 분류한다는 점이 중요하다. 그는 전통적 표준적 설치를 박물관–이나 미술관 제도의 큐레이터가 하는 것으로 보며, 이때 표준적 설치는 공중의 대변자이자 대리자–로서 자신의 입장이 아닌 전체 공중의 입장을 대리하는 존재이다.

128 두 단락의 많은 부분은 현시원의 「전시 서문」 (2015)에서 발췌했으며, 일부 시점에 맞게 변형 및 추가했다. http://audiovisualpavilion.org/exhibitions/move-scale/.

129 남선우, 「김동희 리뷰」, 출처 미상.

130 2015년 10월의 «굿–즈», 같은 해 12월의 «스크랩», 그 이듬해에 이어진 신생 공간 작가·기획자들의 여러 프로젝트에서는 공간 구조 설계와 작품 디스플레이를 도맡은 김동희의 역할이 컸다.

131 '좌대'라는 표현은 전시 서문에도 작가의 말로 직접 인용되어 표기한 것으로 보아 이는 전시를 앞둔 시점에 작가가 한 말로 추정된다. 김동희, 전화 인터뷰, 2019년 8월.

132 안인용, «3 볼륨즈» 「전시 서문」, 『전시 리플렛』.

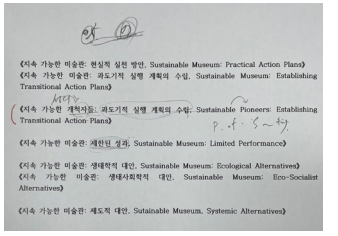
재료들과 맞물려 얼마큼 덜 망가지고 적절한 망가짐을 구해낼 수 있을지가 실제 전시장에서 도안 → 실행 → 제작 과정으로 이어진다. 김동희의 공간-작품에서 디폴트 (기본 설정) 및 렌더링 (외부 스크린 기계와 호환되는 파일로 출력하는 과정)의 기준 자체가 현실이 아닌 온라인에 있고 이에 '투명하게' 의지한다는 점은 중요하다.[133] 이는 온라인이 오프라인을 지시하는 것으로 실재라 칭하는 실제 물리적 세계 (오프라인)는 가상 (온라인)을 '원본' 삼아 움직임을 뜻한다. ¶ 다시 부산현대미술관 전시장으로 돌아가보자. 이 전시는 미술과 환경, 폐기물과 전시물의 관계, 그리고 더 나아가 미래의 무해한 미술관의 모습을 상상한다. 마침 새롭게 깔린 고속도로와 네트워크망. 서로를 연결하다 결국 샴 쌍둥이처럼 붙어버린 실재와 가상의 관계 속에 살고 있는 우리에게 미래의 무해한 미술관의 모습은 어떤 형태로 다가올까. 그나마 덜 망가지기 위해 실재를 버리고 차라리 스케치업을 원본 삼아 살아갈 수는 없을까. 그때 우리는 어떤 언어를 배우고 어느 현실에 자신의 계획표를 대입시켜야 하는가. 제작과 설치 그리고 폐기를 실행해야 하는 작가와 그 협업자들은 어떻게 적응해야 하는가. 전시를 꾸린 학예연구사가 전시장 군데군데 배치한 문장들이 선언과 매뉴얼의 중간 상태임을 떠올려보자. 이 문장들은 앞선 질문들 사이를 항해하는 지침으로서의 매뉴얼이자 공동의 행동을 촉구하는 선언으로 우리에게 다양한 가능성을 제시하고 있다.

결과

예측할 수 없는 미래의 가능성에 대해 이야기하던 이 전시는 이제 끝났고 과거의 전시가 되었다. 전시는 가능성에 대한 절대적 회의나 순진한 희망은 배제하고 두 극단 사이에 존재하는 제3의 가능성 (생각과 행동에 지침을 주는 현실적이고 실질적인)에 집중했다. 분명 미술관은 환경을 보호하기 위해 만든 기관은 아니다. 하지만 창조적인 질문과 문제 제기의 이름으로 말하는 능동적이고 역사적인 행위자로서의 역할은[134] 충분히 할 수 있으며 또 그렇게 해야 한다. ¶ 오늘의 과거가 미래의 현재에 대입되어 유효한 가능성을 가질 수 있도록 최대한 많은 정보[135] (필요성이 모호하더라도)를 남기고자 노력했다.[136] 궁극적인 지속 가능한 미술관은 우리의 기억 어딘가 오래된 미래의 형태로 이미 존재하고 있을 수 있다. 미래에 도약할 호랑이를[137] 위한 트램펄린이[138] 되어주기 위해 이 책 마지막 장에서는 전시에서 수집한 자료를 공유하고자 한다. 전시 준비부터 종료까지 각 과정에 한데 섞여 있는 실현 가능한 노력과 실현 불가능한 노력, 그리고 부분적으로 실현한 노력을 복기하고 미래에 더 잘할 수 있는 가능성을 살펴보고자 한다.

전시 기획

전시 기획 과정에서 환경에 영향을 미칠 수 있는 부분은 다양한 자료의 인쇄와 관계자를 만나기 위한 이동 등이었다. 전시 연구 등을 위해 인쇄한 종이는 파쇄한 내부 문서를 제외하고 이면지로 두루 재사용했으며 남은 이면지는 따로 모아 필기용으로 사용하고 있다. 단계별 자세한 자료를 준비해 최소한의 만남으로 기획 의도를 전달하려 했지만 전시장 조성이나 디자인, 신작 제작 등의 경우 전시장을 실제로 방문해야 했다. 이동에서는 버스나 기차 같은 대중교통 수단을 적극적으로 장려했고 몇몇 작가는 전기 자동차를 이용하기도 했다. 제주도립미술관과의 협의를 위해 비행기를 이용했으며 김해국제공항-제주국제공항을 두 번 왕복했고 이코노미석을 이용했다. 짧은 거리에서 좌석 등급에 따른 탄소 배출량은 큰 차이는 없으나 거리가 늘어날수록 그 배출량의 차이가 많아진다 (거기에 퍼스트 및 비즈니스 클래스 라운지 운영 및 사용 등에 대한 영향도 더해진다). 해외 관계자와의 회의는 줌과 스카이프, 이메일을 활용했다. 전시 계약서는 1부를 제외하고 전자 서명했지만 관인 날인은 전자로 할 수 없어 결국 인쇄할 수밖에 없었다. 앞서 말한 1부를 제외하고는 실제로 발송하지는 않았으며 스캔해서 이메일로 주고받았다. 그 외 작가비 지급 등에 필요한 서류 (신분증, 통장 사본과 개인 정보 제공 동의서)는 이메일로 주고받았다. ¶ 전시 기획 및 설치 과정과 개막 후 관람을 위해 방문한 작가는 총 15명 (서울, 경기, 광주, 창원, 부산 등)이며 소장처 및 소장가 (서울, 김해 등)는 총 4명이 방문했다. 해외 작가의 방문은 없었다.





전시장 조성 및 디자인

이번 전시는 석고 벽을 사용하지 않고 모듈형 벽을 사용함으로써 폐기물의 양을 많이 줄일 수 있었다. 석고 벽을 세우는 데 필요한 각재와 합판, 석고보드, 접착제 등을 전혀 사용하지 않았기 때문이다. 표 1은 이번 전시 조성과 디자인에 사용한 재료 목록이다. ¶ 폐기물의 양은 줄었지만 616개의 모듈형 벽의 이동에는 필연적으로 탄소가 배출되었다. 대략 계산해보면 개당 약 14 kg의 모듈형 벽 (총 8,624 kg)이 5톤 트럭 4대에 실려 대구와 부산을 왕복 운행했으므로 탄소 배출량은 약 0.64 tCO_2eq가 된다. 그리고 모듈형 벽의 크기가 900 × 900 mm와 700 × 900 mm로 고정되어 있어 그 배수로만 조성이 가능했기 때문에 전시 디자인이 반복적이고 단조로워진 점은 아쉬운 부분이다. 전시장 내부의 글은 흔히 쓰는 시트지 대신 이면지 뒤에 손글씨로 적었다. 다만 인쇄하는 경우보다 더 많이 들어간 노동력과 시간 (총 15일), 비용 (총 ₩ 1,910,000)을 비교했을 때 무엇이 더 지속 가능한 방법인지는 논의해야 할 필요가 있다. 또 손글씨가 너무 작아 잘 안 보인다는 민원도 제기되었다. 표 2는 이번 전시에 손글씨로 쓰여진 글의

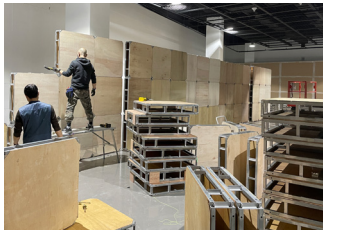


표 1

품목	규격	
모듈형 벽	900×900×120 mm	580 개
모듈형 벽	700×900×120 mm	36 개
볼트	M10×140 mm	450 개
너트	M10 mm	450 개
합판	170×170×12 mm	308 개
와이어로프	4×100,000 mm	1 묶음
와이어클립	N/A	
턴버클	N/A	
아이볼트	N/A	
천	900×1,100 mm	51 마
아크릴 박스	200×300×1,600 mm	1 개
좌대	800×800×940 mm	1 개
유리	760×760×5 mm	1 개
야외 안내판	A4×1,000 mm	4 개
시트지	5,400×3,600 mm	1 개
시트지	3,600×3,600 mm	1 개
시트지	2,700×3,600 mm	1 개
페인트	4 L	2 캔

목록이다. ¶ 도장은 입구에만 했고 환경표지 인증과 HB마크 인증을 받은 노루페인트 순&수 플러스 (KS M 6010 2종 2급) 페인트 흰색 (4 L)과 검은색 (4 L) 두 가지 색으로 칠했다. 전시장에는 대부분 내부용 (2종) 페인트를 사용하는데 국내 내부용 페인트는 환경표지 인증과 HB마크 인증을 받은 제품만 판매한다. 페인트를 칠할 때 보양을 해야 했으며 이때 비닐과 마스킹 테이프 그리고 약간의 사포를 사용했다. 다만 스텐실을 위해 시트지를 사용한 점은 마땅한 대안을 찾을 수 없었다는 점에서 아쉬운 부분이다. 이미 시트지를 사용했다면 그걸 떼어내고 다시 페인트칠을 하기보다는 그대로 사용하는 게 더 나았을 것이라 생각한다. 하지만 아무런 밑작업이 없는 상태에서 합판 위에 시트지를 그대로 부착하면 쉽게 떨어질 수 있으므로 시트지를 사용한다면 모듈형 벽의 합판에 밑작업을 해야 할 수도 있다는 점은 고민이 될 수 있다. 실크 스크린이라는 대안이 있었지만 다수의 스크린이 버려진다는 점 (스크린은 세척 후 재사용이 가능하지만 전시를 위해 특별히 제작하는 경우 보통 한번 사용하고 나면 그 용도가 애매해진다)과 실크 스크린 잉크나 세척 과정이 친환경적이지 않다는 점에서 고려하지 않았다. ¶ 페인트칠을 한 벽 크기는 왼쪽 19.44 m², 오른쪽 9.72 m², 가운데 12.96 m²로 사용한 페인트의 이론도포량으로 계산하면 전체 42.12 m² 기준으로 8 L 조금 넘게 필요하지만 벽을 완벽히 채우지 않았기 때문에 검은색 페인트 한 통 (4 L), 흰색 페인트는 약 ¼통 (1 L)만 사용했다. 검은색 페인트는 남은 양이 거의 없어 (남은 양이 6 mL 이하면 일반 폐기물로 처리 가능) 마른 천으로 잘 닦은 후 천은 일반 폐기물로 처리했고 빈 페인트 통은 업체가 수거해 갔다. 남은 흰색 페인트는 업체가 재사용하기 위해 역시 수거해 갔다. ¶ 전시장 내부에 전선을 정리하는 플라스틱 전선 몰딩은 안전 문제가 발생할 수 있는 바닥 일부를 제외하고 사용하지 않았으며 기능상 문제는 없었다. 다만 정돈되지 않은 모습에 이질감이 느껴진다는 의견과 전혀 신경 쓰이지 않는다는 의견, 그리고 처음에는 거슬렸으나 전시를 관람하며 자연스럽게 적응되었다는 의견이 있었다.



표 2

품목	규격 (mm)	
작품 캡션	210×148.5	93개
서문 및 기타 원고	210×297	23개
스테들러 308 피그먼트 라이너	0.5	5개
스테들러 Graphite 925 35	0.5	1개
스테들러 Mars® micro carbon 250 H 12개입	0.5	1통
3M 스카치® 투명 양면테이프 디스펜서	8.4×8,000	5개
3M 종이 마스킹 테이프	20×40,000	2개

작품 운송 및 반입



운송 일정을 미리 계획하고 모든 관계자가 그 일정을 알 수 있도록 과정에 참여시키는 것은 매우 중요하다. 이번 전시를 통해 (그리고 그것이 꼭 운송에 관련된 일이 아니더라도) 미리 계획하면 할수록, 그리고 더 많은 관계자와 공유하면 할수록 환경친화적으로 업무를 처리할 수 있다는 점은 명확해졌다. 어려웠던 건 전시 취지를 설명하고 왜 조금 더 신경 써야 하고 귀찮은 일을 추가해야만 하는지를 설득하는 일이었다 (다만 환경 혹은 환경 보호라는 단어가 주는 긍정적-이고 환상적인 뉘앙스는 분명 설득에 도움이 되었다). 다소 관습적으로 이루어지던 작품 운송 및 반입에서 이러한 설득 과정을 통해 환경이라는 과업이 추가됨으로써 모든 관계자의 업무가 조금씩 추가될 수밖에 없었다. 이전과 같은 예산에 과업이 추가된다는 점은 분명 모두에게 부담-스러운 일이었다. ¶ 이번 전시의 작품 운송 및 반입 일정은 표 3과 같으며 표의 가장 오른쪽에 배출한 탄소 배출량을 계산했다. 최대한 많은 작품을 하루에 운송하려 했지만 소장자와 소장처 그리고 운송 업체의 일정도 고려해야 했다. 비교를 위해 관습적으로 (비행기) 이루어졌을 때 발생했을 탄소 배출량 또한 계산해 보았다. 앞서 말했듯이 사전에 계획한다면 분명 더 지속 가능한 운송 일정을 만들 수 있을 것으로 예상한다 (이번 전시는 운송 일정 등을 계획하고 실행하는 데 약 4개월 정도의 시간이 있었지만 조금 부족한 느낌이었다). ¶ 몇몇 기관은 소장품을 인수하고 반환하는 과정에서 전시를 기획한 담당 학예연구사가 방문하기를 원했다. 작품의 인수 및 반환 과정은 많은 사람의 이동과 노동력이 필요한 작업으로 효율적인 방식으로 개선하는 일도 고려해볼 부분이다. 전체 작품 총 88점 중 해외 운송은 8점이었으며 그중 6점은 해상으로 운송했다. 나머지 2점 중 1점은 작품 성격상 페덱스를 이용해 항공으로 운송하고 나머지 1점도 일정과 예산 사정으로 항공으로 운송했다. ¶ 작품의 이동을 지양하기 위해 원본의 스캔본이나

133 「한국 동시대 미술가 34인터뷰」, 『아트인컬처』, 2018년 3월, www.artinculture.kr/online/3010. 김동희는 스케치업 프로그램과 관련해 이 인터뷰에서 이렇게 밝힌다. "요즘에는 스케치업이라는 프로그램을 통해 먼저 공간을 구축하는데, 이후 실제 공간으로 불러들여올 때 발생하는 차이를 즐기기도 한다. 작업을 진행할 때 관람자 시점으로 시뮬레이션-하면서 어떤 공간으로 인식할 것인가에 대해 계속 고민한다."
134 클레어 비숍, 『래디컬 뮤지엄—동시대 미술관에서 무엇이 '동시대적'인가?』, 구정연, 김해주, 윤지원, 우현정, 임경용, 현시원 옮김 (현실문화연구, 2016), p. 97.
135 전시는 대안을 탐색하는 데 참고할 가치가 있을 수 있지만 그걸로 충분하지는 않다는 점을 확실히 한다. 다만 전시에 최대한 많은 작품 (예산이 허용한)과 책에 최대한 많은 글 (여러 분야의 글과 다양한 글을 인용 또는 전용한)을 소개한 이유는 어떤 식으로든 미래에 도움이 되기 위한 바람에서다.
136 우리가 분리수거, 재활용을 하고 운전을 덜하거나 전기 자동차를 운전하면 환경을 보존할 수 있다고 믿었던 시기가 있었음을 기억해보자. 지금 이런 실천이 그 자체로 환경 파괴를 막을 수 없다는 것을 어떻게 알 수 있었는지 생각해보자.
137 벤야민은 현재의 역사적 순간에 대한 기원을 찾아 과거를 파헤침으로써 오늘의 문제를 밝혀내 규명하려는 행위를 호랑이의 도약이라고 비유한다.
138 클레어 비숍, 『래디컬 뮤지엄—동시대 미술관에서 무엇이 '동시대적'인가?』, 구정연, 김해주, 윤지원, 우현정, 임경용, 현시원 옮김 (현실문화연구, 2016), p. 92. "동시대 미술관이 내놓는 여러 제안은 대체로 도약을 위한 트램펄린이 되어주며, 대기업 투자가, 독지가, 일반 대중을 현혹하기 위해 고안한 블록버스터 전시에 의존하느라 창의적이거나 지적인 면에서 불구가 된, 사유화된 현대-미술관에 대안을 제시한다."

표 3

날짜	출발	경유	도착	운송 수단	이동 거리 (km)	탄소 배출량 (tCO_2eq)
	국내 운송					
21/03/05	경남 김해		부산 사하구 (부산현대미술관)	트럭	24.6	0.02
21/04/20	경기 광주	경기 의왕 → 서울 종로구 → 영등포구	경기 파주	트럭	125.3	0.02
21/04/21	경기 김포	서울 용산구 → 종로구	경기 파주	트럭	88.8	0.02
21/04/22	광주 북구	광주 동구 (의재미술관)	경기 파주	트럭	372.5	0.03
21/04/22	부산 수영구	부산 해운대구 (부산시립미술관)	부산 사하구 (부산현대미술관)	트럭	34.3	0.02
21/04/23	서울 종로구	경기 고양	경기 파주	트럭	45.3	0.02
21/04/23	서울 관악구 (서울대학교미술관)		경기 파주	트럭	65.7	0.02
21/04/26	경기 파주	대전 서구 (이응노미술관)	부산 사하구 (부산현대미술관)	트럭	467.6	0.05
21/04/28	서울 중구 (서울시립-미술관 서소문본관)	서울 노원구 (서울시립미술관 북서울관)	부산 사하구 (부산현대미술관)	트럭	413.1	0.03
	해외 운송 (항공)					
21/03/18	LA, CA 90038, U.S.		LA, CA 90063, U.S.	트럭	17.6	0.02
21/04/11–21/04/12	LA, CA 90063, U.S.	LAX 공항	인천국제공항	트럭, 비행기	9,684.1	3.27
21/04/13	인천국제공항		경기 파주	트럭	65.7	0.02
21/04/26	경기 파주		부산 사하구 (부산현대미술관)	트럭	0 (국내 작품과 함께 운송)	0
	해외 운송 (해상)					
21/03/05	NY U.S.		Belleville, NJ 07109, U.S.	트럭	18.7	0.07
21/03/10	DW U.S.		Belleville, NJ 07109, U.S.	트럭	214	0.09
21/03/19	Belleville, NJ 07109, U.S.		뉴욕항	트럭	24.6	0.07
21/05/07	뉴욕항		부산항	배	26,626.2 (비행기 사용 시 이동 거리는 11,273 km, 탄소 배출량은 15.98 tCO_2eq)	0.61
21/05/08	부산항		부산 사하구 (부산현대미술관)	트럭	12.3	0.07
	합계				38,300.4	4.45
	비행기 사용 시				22,947.2	19.82

작품 제작 설명서 등을 받아 현지에서 제작된 작품은 총 16점이며 그 목록은 표 4와 같다. 작품 제작에 사용한 예산은 총 ₩ 9,295,200으로 실제로 운송했을 때 발생했을 비용이나 이산화-탄소 배출량 등을 고려한다면 전시의 특성에는 부합했다고 생각한다. 작품 포장에도 재사용을 강조하기는 했지만 오랜 기간 전통으로 (전통과 관습은 차이가 있다) 자리 잡은 작업 방식을 바꾸기는 불가능했다. 가장 큰 이유는 흔히 말하는 작품의 아우라나 원본의 독특성에 대한 부담 때문이었다. 파일을 내려받아 현지에서 출력한 (원본성을 상실하고 전시가 끝나면 폐기될 운명의[139]) 사진 작업 등은 큰 부담 없이 재사용 포장지를 사용하거나 포장지를 전혀 사용하지 않았다. ¶ 작품 포장에 사용된 재료는 테이프, 에어캡, 비닐, 완충재 (종이, 스티로폼), 타이벡, 골판지, 종이 상자, 크레이트 등이 있으며 이 중 종이 상자와 크레이트만 재사용되었다.

홍보 및 디자인

전시는 홍보 및 디자인물 인쇄를 최소화하는 데 중점을 두었다. 인쇄를 하더라도 잉크 사용량을 줄이기 위해 1도 인쇄를 하거나, 콩기름 잉크와 친환경 종이 등을 사용하고자 했지만 이에 대한 디자이너들의 의견이 분분했다. 1도 인쇄가 실제로 잉크 사용량을 줄일 수 있다는 의견이 있었던 반면 인쇄 방식에 따라 전혀 줄이지 못할 수도 있다는 의견이 있었다. 콩기름 잉크나 친환경 종이 또한 그다지 친환경적이지 않다는 의견도 있었다. 디자이너를 설득하는 과정은 꽤 어려웠는데, 그것은 아마 서로 다른 분야의 종사자로서 디자인을 대하는 태도의 차이 때문이라고 생각한다. 전시 기획자의 극단적인 문제 해결 방식은 곧 (디자인뿐만 아니라) 다른 분야에 대한 이해와 존중을 사라지게 했으며 이러한 방식은 올바른 협업 방식이라고 볼 수 없다. ¶ 8×9 m 크기의

표 4

작품	자료 형식	공유 방법	파일 형식	개수	크기 (MB)	
한국방송광고진흥공사 (KOBACO), ‹1980–2020년대 인쇄 및 TV 광고›, 1980–2020년대.	원본	웹하드	JPG, AI, PSD	91	255	인쇄 후 설치
윌렘 드 루이즈, ‹부케 IX›, 2012.	작품 제작/설치 매뉴얼	이메일, Zoom	DOCX, JPG	3	7.41	생화 설치 및 교체
더 해리슨스, ‹생존 작품 #5: 휴대용 과수원›, 1972–1973/2021.	원본 스캔본, 작품 설치 매뉴얼	이메일	TIFF	1	713	인쇄 및 아크릴 커버 제작 후 설치
에른스트 헤켈, ‹자연의 예술 형태›, 1899–1904/2021.	원본 스캔본	WeTransfer	JPG	200	3,440	인쇄 후 설치
박현기, ‹전달자로서의 미디어›, 1982.	원본	이메일	TIFF	16	646	인쇄 및 표구 후 설치
마르테 에크네스, ‹발췌 3: 한글 (작품은 일시적이다)›, 2021.	작품 제작/설치 매뉴얼		AI, PDF	2	0.11	석판 구매 후 재단 및 조각하여 설치
마르테 에크네스, ‹쓰레기통 (웰빙) A + B›, 2021.			이메일 본문	N/A	N/A	쓰레기통 구매 후 설치
코리 아칸젤, ‹진열장›, 2016/2021.			이메일 본문	N/A	N/A	진열장 및 DVD 구매 후 설치
코리 아칸젤, ‹서버 캐비닛 냉각—알아야 할 모든 사항›, 2020/2021.			이메일 본문	N/A	N/A	쓰레기통 구매 후 설치
수 유 신, ‹동면 모드›, 2019.		이메일, WeTransfer	PDF	1	23.5	카페트 구매
루크 윌름허스트, ‹포모 캐스케이드›, 2020.			WAV, MP4, JPG, PNG, PDF	1,066	3,665.92	인쇄 및 작품 설치
에이미 야오, ‹유령 서퍼›, 2016/2021.		이메일	이메일 본문	N/A	N/A	작품 재제작 (폐유 구입 등) 및 설치
줄리엔 세칼디, ‹쇼핑 사마귀›, 2021.	원본, 작품 설치 매뉴얼		AI, PDF	6	6.83	인쇄 및 작품 설치
콜레티보, ‹그 장소에 대해 알면 당신의 것을 찾는 데 도움이 된다›, 2021.			PDF	1	2.04	
이볼, ‹Civitas Solis II 설치 매뉴얼›, 2021.	원본		TIFF, PDF	3	211	인쇄 및 제본 후 설치
이볼, ‹Via Negativa II 설치 매뉴얼›, 2021.				3	192	

대형 현수막은 미술관 현수막 설치 방식의 한계와 다수의 반대로 인쇄할 수밖에 없었다. 현수막을 걷어낸 후 전시 홍보 제품을 제작하려 했지만 예산 문제와 천 세탁 문제, 천이 많이 부식해 재사용하기 힘들 거라는 업계의 의견 등에 따라 전시 후 수거해 소각 처리했다. 많은 예산을 들인 전시인 만큼 홍보가 매우 중요한 업무임은 확실하다. 다만 처리에 많은 유해 물질을 발생하고 보통 일회용으로 사용하는 대형 현수막을 대체할 다른 방법은 생각해봄 직하다. ¶ 가로등 배너는 설치하지 않았는데, 가로등 배너를 미술관 주위에만 설치한다는 점과 도보자보다는 자전거나 자동차 이용자가 더 많이 이곳을 지나다닌다는 점을 생각했을 때 가로등 배너의 홍보 효과에 대해 회의적이었기 때문이다. 국립현대미술관의 경우 가로등 배너를 작품을 전시하는 데 활용하는 배너 프로젝트를 운영 중인데, 이는 기존 가로등 배너의 홍보 효과에 새로운 기능을 더한 좋은 사례라고 할 수 있다. ¶ 전시 브로슈어는 재단을 최소화한 재생지에 1도로 총 5,000부 인쇄했다. 전시 후 61부가 남았기에 적당한 부수를 인쇄했다고 볼 수 있지만, 표지의 배경이 검은색이라 잉크를 많이 사용한 점은 소통의 부재로 인한 담당 학예연구사의 실수라고 할 수 있다. ¶ 미술관 내부 홍보는 각 층에 설치된 3대의 55인치 DID (Digital Information Display)와 전시 매표소에 설치된 3대의 55인치 모니터를 활용했다. 이때 사용한 두 가지 파일 용량은 각각 628 KB, 611 KB였으며 전시 기간 동안 휴관일인 월요일을 제외하고 10시부터 18시까지 하루 8시간 재생을 원칙으로 했지만 잘 지켜지지 않고 대부분 24시간 재생되었다. 디스플레이를 통해 재생되는 색에 따른 에너지 사용량은 큰 차이가 없다는 의견을 참고해 컬러로 재생했지만 특정 색이 에너지를 더 많이 사용한다는 의견도 있다. 두 파일을 어도비 포토샵에서 흑백으로 바꾸어 저장했을 때 용량은 628 KB에서 365 KB, 그리고 611 KB에서 396 KB로 줄었으며 이는 꽤 유의미한 감소라 할 수 있다. ¶ 전시를 위한 관람 표는 따로 제작하지 않았지만 관객의 인원 파악 등을 위한 통합 표는 사용했다. 표는 대부분 버려지므로 다른 대안을 찾아볼 수 있다. ¶ 우편 발송물과 포스터 등은 인쇄하지 않았지만 『월간미술』과 『아트인컬쳐』 두 잡지에는 홍보 목적으로 한 쪽 지면 광고를 컬러로 각각 한 번씩 인쇄했다. 우편 발송물 포장에 비닐이나 종이봉투, 버블랩, 테이프 등을 사용하고 배송에 차나 비행기 등을 사용하기 때문에 기획 단계부터 고려하지 않았다. ¶ 그 외 김달진연구소 (42.2 KB) 와 네오룩 (107 KB), 부산현대미술관 (614 KB), 부산시청 웹사이트 (59.5 KB)에 컬러 배너를 업로드했다. ¶ 초정장은 우편 발송 대신 문자를 사용했는데 보낸 사람의 수는 총 2,127명, 보낸 사진 파일





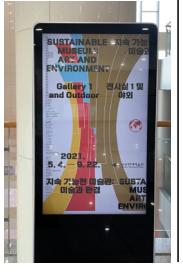
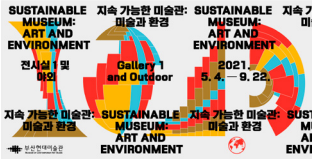


표 5

항목		규격	사용 여부	파일 형식	개수	용량 (MB)
지면 광고	월간미술	214 × 274 mm	1회 인쇄	AI, PDF	1	2.41 (AI), 1.37 (PDF)
	아트인컬처	237 × 264 mm		AI, PDF	1	2.41 (AI), 1.37 (PDF)
초청장 (인쇄)		150 × 210 mm	미사용	AI, PDF	0	0
초청장 (문자)		3,502 × 10,700 px	2,127명에게 발송	JPG	1	5.56
브로슈어		525 × 380 mm	5,000부 인쇄	PDF	1	13.1
포스터		450 × 610 mm	미사용	AI, PDF	0	0
외벽 현수막		24,000 × 9,000 mm	다른 전시와 일괄 인쇄	PDF	1	12
가로등 현수막		600 × 1,800 mm	미사용	AI, PDF	0	0
주차장 구조물		2,830 × 1,330 mm	다른 전시와 일괄 인쇄	AI, PDF	1	N/A
자판기		680 × 1,830 mm		AI, PDF	1	N/A
승강기		1,000 × 2,090 mm		AI, PDF	1	N/A
웹 배너	김달진연구소	162 × 217 px	온라인 게시	JPG	1	0.041
	네오룩	576 × 250 px		JPG	1	0.104
웹사이트	부산광역시청	300 × 300 px		JPG	1	0.058
	부산현대미술관	1,920 × 970 px		JPG	1	0.599
	부산광역시 행정포털	580 × 95 px		JPG	1	0.058
매표소 모니터		1,920 × 1,080 px	1일 8시간 (권장)이나 대부분 24시간 틀	JPG	1	0.613
DID		1,080 × 1,920 px		JPG	1	0.596
인스타그램			총 11개 게시물 게시	JPG	38	1,349.632 (원본 기준)
오디오 가이드 (국문)		2분 내외	온라인 게시 (유튜브, 네이버 오디오 클립)	WAV	13	265
오디오 가이드 (영문)		3분 내외		MP3	13	35.9
보도 자료 (작품 목록 등 포함)		A4	이메일 다회 발송	HWP, PDF	1	4.33 (HWP), 1.54 (PDF)
기타 공유 자료		A4 및 고화질 사진		ZIP	133	1,351.68



(컬러) 1개의 용량은 (원본 기준) 5.56 MB로 큰 편이었다 (물론 단체 문자 발송 시 사용 서비스에 따라 사진 크기를 줄여야 하거나 자동으로 줄여지지만 정확한 용량은 알 수 없다. 대부분 서비스가 그 크기를 1 MB 이하로 제한한다). 초청장 사진 파일에 내용이 담겨 있어 문자에 따로 글은 적지 않았다. ¶ 홍보에 큰 제한을 두었다고 할 수는 없지만 어쨌든 약간의 제한에도 전시 기간 중 총 방문객 수는 53,555명으로 같은 공간의 직전 전시의 총 방문객 수 51,497명 보다 오히려 2,058명 늘었다. ¶ 표 5는 이번 전시에 제작되고 설치된 홍보 및 디자인물의 목록 및 사양이다.

전시 운영

전시 개막 며칠 전 전시 운영 요원들과 공유하기 위해 자세한 전시 운영 설명서를 만들었다. 대부분 영상 작품을 켜고 끄는 방법에 관련한 내용이었으며 전기를 사용하는 모든 작품은 18시 이후 전원을 끄도록 요청했다. 리모컨 사용을 최소화하기 위해 여러 장비를 사용하는 작품의 경우 하나의 전원으로 연결시켜 한 번에 끌 수 있도록 했다. 두 작품은 타이머를 이용해 전원이

자동으로 차단되도록 했다. 컴퓨터를 사용하는 작품이나 전원을 갑자기 차단하면 무리가 가는 장비를 사용한 작품 등에는 타이머를 사용할 수 없었다. 각 영상 작품과 전시장 내부 글 등에 사용한 영상 장비 등의 전력 사용량은 전력 사용량 측정기를 통해 측정되었으며 그 결과는 표 6과 같다.

¶ 당연하게도 장비를 많이 쓰면 쓸수록 전력 사용량은 늘어났으며 에너지소비효율 1등급 제품의 경우 실제로 다른 등급의 제품보다 확실히 전력을 적게 사용했다. 유사한 사양의 신형과 구형 제품의 경우 구형 제품이 조금 더 전력을 많이 사용하는 걸로 측정되었다. ¶ 몇몇 작가는 고사양의 장비를 사용하기를 원했는데 이는 충분히 이해할 수 있다. 이런 경우 전시 취지를 설명하고 비교적 저사양의 장비를 사용해도 결과물에 큰 차이가 없음을 직접 확인시키며 예산과 전력 사용량 등을 절감할 수 있었다 (이는 여러 제한으로 전시장 조건이 영상 작품을 감상하는 데 최적의 환경이 아니었기 때문이며, 더 나은 조건에서는 장비의 사양이 뛰어날수록 질이 더 좋아질 것이라 예상한다). 장비 선택은 전시장 환경과 밀접한 관계가 있으므로 고사양의 장비만 고집할 필요는 없으며 여러 상황을 고려해 최적의 장비를 선택하는 것이 바람직하다. 예를 들어 단순 반복 영상의 경우 전원이 따로 없는 간단한 형태의 미디어 플레이어나 소형 컴퓨터 (라즈베리 파이 등)를 사용하는 게 컴퓨터 (맥 미니 등)를 사용하는 것보다 좀 더 나은 선택일 수 있다. 가능하다면 작품 기획 및 제작 단계에서 영상의 재생 방식을 간소화하거나 작품 구현에 필요한 장비나 프로그램 등을 최적화함으로써 소비 전력을 최소화하는 방식도 고려할 수 있다. 이는 전통적인 매체에도 해당한다. 작품의 이동·설치·보관·보존 등이 쉽게 작업을 모듈화하거나 가볍게 만들거나 재료 사용을 신중하게 하고 관리가 쉽도록 제작할 수도 있다. 창작과 그 결과물에 제한을 두자는 의미는 결코 아니며 작품 제작 이후의 과정, 즉 작품의 생애 주기를 전체적으로 고려해 작품을 만들자는 의미이다. ¶ 표 7은 전시에 사용된 영상 장비의 목록이다. ¶ 전시는

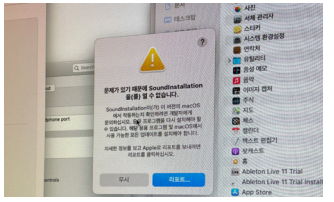


표 6

작품	사용 장비 및 개수	소비 전력 (W)	사용 시간 (시간)	총 소비 전력 (kW)
한국방송광고진흥공사 (KOBACO), ‹1980–2020년대 인쇄 및 TV 광고›, 1980–2020년대.	55" TV (3), DivX 플레이어 (3)	168	2,691	247
한국방송공사 (KBS), ‹실감 파노라마 한반도 자연유산—2부: 을숙도 고니를 부탁해›, 2021.	55" TV, DivX 플레이어	97	863	83
제니퍼 알로라 & 기예르모 칼자디야, ‹거대한 침묵›, 2014.	55" TV (3), 2.1 채널 스피커 (3)	332	1,906	279.7
조재선, ‹되찾다›, 2021.	조명, 분사장치, 타이머 (2)	107	1,474	142.4
김상진, ‹공기 청정기›, 2011, 2021.	공기청정기	3	2,668	18.4
기 드보르, ‹스펙타클의 사회›, 1973.	프로젝터, 미디어 플레이어, 스피커 (2)	366	1,842	435.7
박현기, ‹바다 풍경›, 1998.	프로젝터, 미디어 플레이어	231	2,679	208
박현기, ‹전달자로서의 미디어›, 1982.	17" 브라운관 TV	57	1,045	53.4
더 해리슨스, ‹생존 작품 #5: 휴대용 과수원›, 1972–1973/2021.	생장등 LED, 생장등 컨트롤러	49	1,781	49.3
수 유 신, ‹동면 모드›, 2019.	55" 모니터 (2), 미디어 플레이어 (2), 헤드폰 (2)	237	1,711	290
루크 윌름허스트, ‹포모 캐스케이드›, 2020.	프로젝터, 맥 미니, 스피커 (4), 오디오 컨트롤러	303	1,831	384
장종완, ‹그린베레—친환경 미술 탐험대›, 2021.	65" 모니터 (2), DivX 플레이어 (2)	60	1,756	278
코리 아칸젤, ‹활짝 웃음›, 2019.				
하룬 미르자, ‹웨인을 위한 가로지르는 물결 (태양의 심포니 10)›, 2016.	조명 (2)	740	813	618.1
코리 아칸젤, ‹서버 캐비닛 냉각—알아야 할 모든 사항›, 2020/2021.	서버 냉각 팬 (39), 전원	538	865	464.9
포르마판타스마, ‹광석 흐름›, 2017–2019.	55" TV (4), 43" TV (2), DivX 플레이어 (2), 헤드폰 (4)	476	912	475.1
제니퍼 알로라 & 기예르모 칼자디야, ‹토론 중›, 2005.	21" 브라운관 TV, DivX 플레이어, 헤드폰	47	3,142	51.8
이주영, ‹돌아오는 몸›, 2019, 2021.	55" TV, 미디어 플레이어, 헤드폰	N/A	N/A	N/A
김실비, ‹길 잃은 유전자›, 2021.	4K 프로젝터, 미디어 플레이어, 스피커 (2)	277	1,400	278.2
김안나 (한국문화기술연구소), ‹물은 기억한다›, 2021.	프로젝터 (3), 43" TV, 미디어 플레이어 (4), 헤드폰, 스피커 (2), 키오스크, PC	1,829	2,703	974.7
이동시, ‹레지스땅스›, 2021.	55" TV, 미디어 플레이어, 헤드폰	109	882	98.2
‹부산현대미술관 × 제주도립미술관 온라인 생중계 방송 (서성봉, ‹힐링 필드›)›, 2021.	55" TV (2), 노트북 (2), 미디어 플레이어 (2)	350	2,703	281
‹부산현대미술관 × 타이베이 현대미술관 온라인 생중계 방송 (린첸치 & 차이푸칭, ‹최신 업데이트: 패치 2.1a—광활하고 황량한 바다를 통해 활기를 되찾다›, 린잉체, ‹이름 없이…›)›, 2021.				
부산현대미술관, ‹전시 철거, 운송, 설치 과정 영상›, 2021.	55" TV, DivX 플레이어	76	960	61.6
전시장 내부 글 (실행 전술 1)		30	1,761	75.9
전시장 내부 글 (실행 전술 4)		96	882	88
전시장 내부 글 (실행 전술 8)		70	926	58.5

표 7

품목	상표/모델명	소비 전력 (W)	대기 전력 (W)	에너지소비 효율등급	수
43" TV	삼성/LH43DCJPLGA	62	0.5 이하	3등급	3
55" TV	삼성/LH55DBDPLGA	125	0.5 이하	4등급	19
65" TV	삼성/UN65NU7170FX	62	0.3	1등급	2
55" TV	Genesis/ GS550UHDTV	117.8	N/A	3등급	1
43" TV	와사비망고/ U550UHDTVi20	124.4	0.5 이하	4등급	1
17" 브라운관 모니터	대우/N/A	N/A	N/A	N/A	1
21" 브라운관 모니터	Sony/KV Series	66	1	N/A	1
FHD DivX 플레이어	Xtreamer/AV-M4	10	N/A	N/A	17
4K 미디어 플레이어	BrightSign/XD Series	36	N/A	N/A	13
유선 헤드폰	Sennheiser/HD 206	N/A	N/A	N/A	20
WXGA 프로젝터	Optoma/W319ST	203	0.5 이하	N/A	6
4K 프로젝터	ViewSonic/PX Series	330	0.5 이하	N/A	1
스테레오 스피커	Yamaha/HS5	45	N/A	N/A	10
2.1채널 스피커	Britz/BR-3600M	40	0.1	N/A	2
스피커 스탠드	뉴나비/NSS-300		N/A	N/A	4
맥 미니	Apple/Late 2018 (A1993)	122	20	N/A	1
55" 키오스크	N/A	280	200	N/A	1
조립형 PC	N/A	300–500	100–150	N/A	1

총 142일간 열렸으며 총 전력 사용량은 101,746 kW이다. ¶ 그중 동력 (공조기와 제열)에 87,718 kW, 전등 및 전열 (매립등과 트랙등)에 14,028 kW를 사용했다. ¶ 1,568.23 m² 크기의 같은 전시실 (전시실1)에서 열린 직전 전시 (총 122일/24,058 kW)와 비교해 약 4.2배 더 많은 전력을 사용했다. 이유는 전시가 봄과 여름에 열려 냉방 등에 많은 양의 전력을 사용했기 때문이다. 습한 날씨로 인해 온습도 조절에도 많은 양의 전력을 사용했는데, 온습도에 비교적 덜 민감한 작품이 주를 이룬 이전 전시 (건축 관련 전시)에 비해 병풍이나 오래된 회화 작품이 많아 특별히 더 신경 쓴 점이 반영되었을 수 있다 (물론 온습도 조절은 미술관이 기본적으로 수행하는 일이다). 위의 수치는 전시나 그 작품의 재료 등에 따라 온습도 조절에 사용하는 전력량을 조절할 수도 있음을 보여준다. 같은 기간에 열린 지하 (2,224.31 m²) 전시 (총 128일) 의 경우 100,938 kW의 전력을 사용했으며 그 공간이 전시실1보다 더 크다는 점을 고려했을 때 이번 전시가 가장 많은 전력을 사용했음을 알 수 있다. 다만 이번 전시실의 높이 (4.9 m, 11.6 m)가 지하 (4.5 m)보다 더 높다는 점과 지하의 온도가 조금 더 낮다는 점도 고려 대상이 될 수 있다. ¶ 이번 전시는 조명 사용을 최소화하고자 노력했는데 회화 작품이 많아 크게 줄일 수는 없었다. 트랙 조명 (13,262 kW 사용)은 110개 사용했으며 작품당 약 1.25개 사용했다고 할 수 있다. 매립 조명 (766 kW 사용)은 25개가 있지만 전시 시에는 모두 꺼두었다. ¶ 다만 트랙에는 트랙 조명뿐만 아니라 다양한 영상 장비의 전원도 함께 설치되어 있었으므로 위 수치는 순수한 트랙 조명 전력 사용량은 아니다. 정리하면 표 8과 같다. ¶ 전시 기간 동안 미술관 전체 전력 사용량은 627,615 kW이며 약 1/6의 전력을 이번 전시에 사용했음을 알 수 있다. ¶ 미술관 옥상에는 태양광 발전 설비가 설치되어 있는데 봄에 약 13,500 kW, 여름에 180,000 kW, 겨울에 13,000 kW 정도 공급되며 발생 즉시 전등 및 전열용으로 우선 소비된다. 정확한 수치는 확인할 수 없었으나 이번 전시에도 일부 사용되었을 것이라 예상한다. ¶ 전시장 관리 요원은 총 4명으로 공간과 작품 수에 비해 인원이 적어 힘들었고, 손글씨로 작성한 글이나 어두운 조명 등에 대한 질문이 많았다고 한다. 작품의 경우 관리가 까다롭거나 오작동하는 경우는 많지 않았다. 다만 생화를 재료로 한 작품 2점의 주기적인 교체 등에 적지 않은 노력과 예산이 들었으며 (3–4주에 한 번씩 교체) 제주도립미술관과 타이베이 현대미술관의 온라인 생중계 영상은 전시 초반에 기술적인 문제로 관람에 지장이 있었지만 곧 해결해 이후 안정적으로 작동했다. ¶ 전시 운영 기간 동안 전시 기록과 책 제작 등을 위해 전시장 및 작품을 촬영했다. 작품 수가 많아 3번으로 나누어 진행했다 (해운대–부산현대미술관 왕복 3번). 사진가로부터 공유된 최종 파일 수는 364개, 그 크기는 JPG 파일 기준 15.7 GB이며 TIFF 파일은 100 GB이다. 산술적으로 작품당 약 4개의 사진을 찍은 것으로 보이는데 이는 최종본 기준이며



표 8–1

구분	항목	전력 사용량 (kW)	합계 (kW)
	전시실1 (1,568.23 m²) 전력 사용량 (21/05/04–09/22, 총 142일)		
동력	공조기	29,448	87,718
	온습도 조절 등	58,270	
전등	매립등 (25개 중 0개 사용)	766	14,028
	트랙등 (총 110개 사용)	13,262	
	합계		101,746
	전시실1 (1,568.23 m²) 전력 사용량 (20/12/11–21/04/11, 총 122일, 같은 전시장의 직전 전시)		
동력	공조기	13,271	13,271
	온습도 조절 등		
전등	매립등	6,570	10,787
	트랙등	4,217	
	합계		24,058
	전시실3–5 (1,568.23 m²) 전력 사용량 (21/04/24–08/29, 총 128일, 같은 기간의 지하 전시)		
동력	공조기	28,876	88,984
	온습도 조절 등	60,108	
전등	매립등	1,460	11,954
	트랙등	10,494	
	합계		100,938

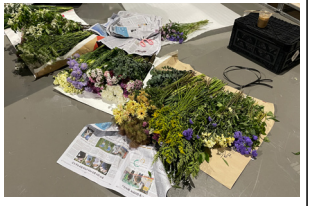
표 8–2

부산현대미술관 전체 전력 사용량 (21/05/04–09/22, 총 142일)

동	호	검침 값		전력 사용량 (kWh)	배수	합계 (kW)
		시작	최종			
전기실 LV–2	P–OEHP (실외기)	2,659.1	2,945.7	286.6	80	22,928
	LN–B1A	73,414.7	82,878.3	9,463.6	1	9,464
	LN–B1B	65,544.5	76,040.0	10,495.5	1	10,496
	LN–1B	2,370.0	2,742.2	372.2	40	14,888
LV–3	MCC–F (소방)	4.0	4.0	0.0	80	N/A
	LE–B2A	313,088.1	344,636.2	31,548.1	1	31,548
	LE–B1B	166,777.8	185,199.0	18,421.2	1	18,421
	LE–2A	48,694.8	53,957.4	5,262.6	1	5,263
LV–5	LV–5–1 (N3)	9,289.9	10,939.4	1,649.5	100	164,950
	LV–5–2 (N4)	1,638.7	1,915.5	276.8	80	22,144
	LV–5–3 (N2)	836.0	1,005.1	169.1	80	13,528
	LV–5–4 (N1)	3,177.8	3,540.6	362.8	50	18,140
LV–6	MCC–E1	1,532.0	1,755.5	223.5	60	13,410
	MCC–E2	13,4447.0	148,435.3	13,988.3	1	13,988
	EV–1	21,990.1	24,633.1	2,643.0	1	2,643
	EV–2	7,630.6	8,280.0	649.4	1	649
	EV–3	7,407.9	8,174.8	766.9	1	767
LE–B1A	LE–B1A–M	51,770.3	58,025.7	6,255.4	1	6,255
LE–1A	LE–1A–M	116,566.2	129,726.7	13,160.5	1	13,161
	LE–1A–1 (카페)	36,144.5	41,915.1	5,770.6	1	5,771
	LE–1A–2 (아트숍)	3,394.0	4,033.6	639.6	1	640
LN–1A	LN–1A–M	1,121.5	1,235.6	114.1	40	4,564
	LN–1A–1 (외부)	665.6	1,598.8	933.2	1	933
LN–1A	1층 전기	0.1	0.1	0.0	1	N/A
LE–1B	LE–1B–M	23,506.9	30,133.8	6,626.9	1	6,627
LN–2A	LN–2A–M	2,667.3	3,035.3	368.0	40	14,720
	LN–2A–1	9,518.4	10,561.9	1,043.5	1	1,044
	LN–2A–2	0.0	0.0	0.0	1	N/A
LN–2B	LN–2B–M	57,794.0	65,400.1	7,606.1	1	7,606
LE–2B	LE–2B–M	32,517.8	34,569.2	2,051.4	1	2,051
LE–3A	LE–3A–M	24,306.8	26,896.3	2,589.5	1	2,590
방재실–E1	방재실–M	178,419.6	194,795.9	16,376.3	1	16,376
카페	카페 수도/온수					N/A
전기실 LV–2	AHU–1	7,425.7	8,989.4	1,563.7	20	31,274
	AHU–2	2,389.8	3,831.5	1,441.7	20	28,834
	AHU–3	4,606.6	7,520.1	2,913.5	20	58,270
	AHU–4	3,617.7	5,461.6	1,843.9	30	55,317
	AHU–5	204.7	516.4	311.7	20	6,234
LV–5	AHU–6	291.5	348.4	56.9	20	1,138
	AHU–7	23.2	59.9	36.7	20	734
	AHU–8	26.2	38.7	12.5	20	250
	합계			168,294.8		627,615

전시장 전경 사진도 포함된 수치이다. 사진가 말에 따르면 작품당 평균 8개 정도 사진을 찍었다고 한다. JPG 파일은 압축해 네이버 MYBOX에 업로드했고 (현재는 삭제) 작가와 소장처, 디자이너 등과 총 62회 공유했다. 기자 등 요약한 자료가 필요한 이들에게는 따로 선별한 19개의 사진 파일 (830 MB)과 기타 문서 자료 등 (532 MB)을 공유했는데 정확한 수치는 없지만 20회 내외이다. 공유가 완료된 파일은 확인 후 즉시 삭제했다. 그 외 부분적으로 공유한 자료도 있으며 그 수치는 가지고 있지 않다. TIFF 파일은 사진가와 최초 공유 후에는 누구와도 공유하지 않았다. ¶ 개막식이나 폐막식 행사는 없었으며 전시 연계 프로그램을 한 번 진행했다. 참여자는 총 4명으로 그중 3명은 대중교통을 활용했고 1명은 제주도에서 비행기를 이용해 부산으로 왔다. 참여자들은 자발적으로 텀블러를 사용했고 저녁 식사에 채식 메뉴를 선택했다. 프로그램 촬영과 진행 등에는 담당 학예연구사를 포함해 총 5명이 참여했다.

전시 철거 및 작품 반출





전시 철거 및 작품 반출은 전시장 조성, 디자인과 작품 운송 및 반입 단계의 역순으로 진행했다. 마찬가지로 재료의 재사용과 재활용을 우선했으며 앞선 경험을 통해 조금 더 세세하게 일정을 공유할 수 있어 큰 문제 없이 진행했다. 전시 철거 및 작품 반출 시 나온 모든 폐기물은 이전 전시 폐기물과 비교하기 위해 전시장 한구석에 모으기로 했다. 각 전시 폐기물의 무게와 부피 등을 정확하게 측정해 비교하려고 계획했으나 단순 비교를 위해 너무 많은 시간과 예산, 그리고 여러 사람의 노력 등이 필요했기에 계획을 수정했다. 눈으로 보아도 폐기물의 양이 확연하게 줄었다는 점을 알 수 있었기에 무게나 부피 등의 정확한 측정은 실행하지 않았으며 촬영한 사진과 철거를 진행한 관계자의 증언 등을 바탕으로 그 의미를 정리한다. ¶ 전시에서 나온 폐기물은 종이, 천, 바닥에 사용한 플라스틱 몰딩, 시든 생화, 나사, 스티로폼, 종이상자, 버블랩, 합판, 와이어, 나사 등이 있었다. 그 양은 대부분 소량이었으며 전체를 모았을 때 1830×1220×700 mm의 운반 카트 한 대에 실리는 양이었다. 약 ⅓ 크기 (573.5 m^2) 의 전시장에서 나온 이전 전시 폐기물과 비교하였을 때 그 양과 종류는 훨씬 적었다.¶ 전시 폐기물 사진 촬영 후 분리수거가 가능한 쓰레기를 분류해 수거하고 일반 쓰레기는 75 L 종량제 봉투에 담아 처분했다. 나머지는 폐기물 수거업체가 거둬 갔다. ¶ 먼저 전시에 사용한 모듈형 벽은 해체해 업체가 수거해 갔으며 추후 모두 재사용한다. 별도의 도색 등을 하지 않아 별다른 처리 없이 그대로 재사용이 가능하다. 전시장 입구의 도색한 모듈형 벽 또한 어차피 뼈대로 사용하기 때문에 합판을 교체할 필요가 없다. 모듈형 벽끼리의 결합 시 사용한 볼트와 너트 등은 전부 재사용한다. 모듈형 벽과 바닥의 고정을 위해 사용한 170×900 mm 크기의 합판, 모듈형 벽과 천장 고정에 일부 사용한 와이어, 한 영상 작품의 빛 가리개로 사용한 검은색 천은 업체가 수거해 갔으며 천을 제외한 나머지는 재사용이나 재활용할 수 없었다. 이 폐기물은 모듈형 벽과 함께 수거했으며 그 양은 1톤 트럭의 절반 정도였다. ¶ 현지에서 재제작된 작품 총 16점은 계약서에 명시된 대로 폐기되었지만 DVD와 서버 팬을 사용한 작품은 작가의 허락을 구하고 잘 해체하여 필요한 업체가 거둬 갔다. 합판에 인쇄된 작품의 경우 합판을 부수지 않고 그대로 떼어내고 인쇄가 안 된 면을 활용하여 다른 공간의 벽 공사에 재사용하였다. ¶ 종이에 인쇄된 작품은 분리수거가 가능하게 정리하여 (접착제 제거 등) 종이상자 등과 함께 전량 분리수거 하였다. 천에 인쇄된 작품은 나사 등 기타 폐기물과 함께 일반 쓰레기로 배출하였으며 일반 쓰레기의 양은 75리터 종량제 봉투로 5개가 나왔다. ¶ 그 외 플라스틱





표 9

날짜	출발	경유	도착	운송 수단	이동 거리 (km)	탄소 배출량 (tCO_2eq)
	국내 운송					
21/09/24	부산 사하구 (부산현대미술관)	부산 해운대구 (부산시립미술관)	부산 사하구 (부산현대미술관)	트럭	35.6	0.02
21/09/25	부산 사하구 (부산현대미술관)	경남 김해 → 경기 광주	경기 파주	트럭	446.5	0.03
21/09/27	경기 파주	경기 김포 → 서울 영등포 → 서울 관악구	경기 파주	트럭	107.3	0.02
21/09/27–21/09/28	경기 파주	경기 과천 (국립현대미술관) → 서울 관악구 (서울대학교미술관) → 대전 서구 (이응노미술관) → 광주 동구 (의재미술관)	경기 파주	트럭	753.5	0.04
21/09/28	경기 파주	서울 종로구 → 경기 평택	부산 사하구 (부산현대미술관)	트럭	227.2	0.02
21/09/29	경기 파주		경기 파주	트럭	118.7	0.02
	해외 운송 (항공)					
21/09/25–21/09/27	부산 사하구 (부산현대미술관)		인천국제공항	트럭	434	0.03
21/09/27–21/09/28	인천국제공항	LAX 공항	LA, CA 90063, U.S.	트럭, 비행기	9,648	3.27
21/10/07	LA, CA 90063, U.S.		LA, CA 90038, U.S.	트럭	17.1	0.02
	해외 운송 (해상)					
21/09/25	부산 사하구 (부산현대미술관)		부산항	트럭	12.3	0.07
21/11/17	부산항		뉴욕항	배	26,703.9	0.61
			(비행기 사용 시 이동 거리는 11,273 km, 탄소 배출량은 15.98 tCO_2eq)			
	계				38,504.1	4.15
	비행기 사용 시				23,073.2	19.52

몰딩과 스티로폼, 시든 생화 등 재활용이 불가능한 물품의 처리에는 1톤 트럭이 사용되었다. 이번 전시 폐기물의 양은 1톤 트럭 ¼ 정도였으며 이전 전시 폐기물과 함께 처리하였다. 이전 전시 폐기물의 양은 1톤 트럭으로 폐기물 처리장과 미술관을 5번 왕복해야 하는 양이었다. ¶ 작품 반출 시 크레이트와 종이 상자는 재사용되었고 포장재 등은 재사용할 수 없었다. 작품 반출 일정은 표 9와 같으며 작품 운송 (반입 및 반출) 과정에서 비행기 대신 배를 사용함으로써 이산화탄소 발생량을 약 ¼ 정도 줄일 수 있었다 (8.6/39.34 tCO_2eq).

지속 가능한 박물관: 전시의 여러 가지 방법 ✧ 김윤아

들어가며

지난 7월, 페이스북에 '8년 전 과거의 오늘' 게시물이 떴다. 2013년에 개최한 «기후변화와 해양 환경» 전시였다. 뉴욕 자연사박물관의 순회전이었던 이 전시는 당시에 이미 지구온난화에 의한 기후변화로 파괴되어 가는 육지와 바다의 모습을 보여주면서 변화하고 있는 환경에 대해 경고하고, 앞으로 우리가 나아가야 할 바를 알려주었다. ¶ 그로부터 8년이 지난 오늘, 포털 사이트와 SNS는 팬데믹과 더불어 기후 위기에 대한 기사를 연일 쏟아내고 있다. 기후변화에 관한 정부 간 협의체 (Intergovernmental Panel on Climate Change, IPCC)는 2021년 8월 "인간의 영향으로 대기와 해양, 육지가 온난화한 것은 자명하다"라고 밝히며 "온실가스 배출로 인한 변화, 특히 해양·빙상·전 지구적 해수면의 변화는 수백에서 수천 년간 되돌릴 수 없다"라고 내다봤다. 코로나19로 인한 일회용 방역용품과 배달로 인해 인간이 쏟아내는 쓰레기는 더 다양하고 많아졌으며, 기후변화에 악영향을 미치고 있다. ¶ 부산현대미술관에서 개최된 «지속 가능한 미술관: 미술과 환경»에 대한 소식은 전시를 관람하고 온 동료의 전언으로 이미 알고 있던 터였다. 전시 폐기물을 남기지 않으려는 학예연구사의 기획은 신선하게 다가왔고, 같은 업계에 종사하는 사람에게 묵직한 울림을 주었다. ¶ 이 글에서는 전시라는 결과는 같지만 진행 방식은 조금 다른 박물관의 입장에서 지속 가능한 '박물관'의 모습을 살펴보고자 한다.

지속 가능한 박물관

지속 가능한 박물관 그리고 미술관을 둘러싼 논의는 2015년부터 이어져왔다. 하지만 당시 '지속 가능한'의 의미는 2021년 현재와는 다르게 받아들여졌다. 전 세계적으로 환경 문제가 대두되면서 점차 '지속 가능한'이란 용어는 자원 고갈과 환경 파괴에 대응하는 키워드로 사용되었고, 박물관과 미술관에서도 다른 의미의 '지속 가능성'에 대한 논의가 시작되었다. 2019년 일본 교토에서 열린 국제박물관협의회 (International Council of Museums, ICOM) 세계박물관대회 총회에서는 '세계의 전환: 지속 가능한 발전을 위한 2030 안건' 결의안을 채택했다. ICOM 총회에서 본회의 의제로 '박물관을 통한 지속 가능한 미래 구상'이 채택된 것은 주최 측은 물론이고 박물관 공동체 전체가 공유하는 문제의식을 반영한 것이라 볼 수 있다. 지속 가능성이라는 개념이 가진 다양한 측면과 관점을 체계적으로 이해하고 대응하기 위해선 박물관 분야 전반에 걸친 패러다임의 전환이 필요하다고 말하고 있다. 현재 대부분의 ICOM 회원 기관에서 지속 가능성의 역할은 미미한 수준이다. 박물관의 탄소 배출량을 줄이기 위해 다양한 조치를 취하고 있지만 박물관 부문의 핵심 가치로서 지속 가능성의 중요성을 간과하는 경우가 많다. 따라서 박물관은 그동안 이슈가 되지 않았던 모범 사례를 한 걸음 발전시키고 모든 지역의 박물관 운영에서 일관된 조치로 지속 가능성을 높일 수 있도록 하기 위한 통일성 있는 구조가 필요하다. ¶ UN의 지속 가능 발전 목표 (Sustainable Development Goals, SDGs)는 박물관이 실행할 수 있는 프레임워크를 제시하고, 각 기관은 다양한 방식으로 SDGs 목표에 기여할 수 있다. 지속 가능한 박물관 경영 (Sustainability Management in Museums, SMM)은 기업의 사회적 책임 (Corporate Social Responsibility, CSR)과 지속 가능 경영 (Corporate Sustainability Management, CSM) 사례를 바탕으로 박물관과 유관 기관의 특성과 수요에 맞춘 경영 프레임워크로 채택되었다.[140] 따라서 지속 가능한 박물관 경영은 1. 사람, 박물관의 사회적 차원, 2. 지구, 환경 발자국, 3. 수익, 지속 가능성을 위한 경영 사례, 4. 프로그램, 박물관의 미션 등, 네 가지 영향에 초점을 맞추고 있다. ¶ 부산현대미술관의 이번 전시는 가능한 한 환경을 해치는 쓰레기를 배출하지 않는다는 전술로 개최했다. 한번 쓰고 버려지는 전시장 공간 구획에서 벽체는 몇 번이고 재사용 가능한 조립식 임시 벽을 사용했고, 전시 의도와 작품을 설명하는 패널과 레이블은 이면지 뒷면에 손글씨로 직접 적었다. 플라스틱 몰딩으로 꼭꼭 감추던 전기 배선은 폐기물을 만들어내지 않기 위해 작품 아래로 노출했고, 영상물은 전력 사용량을 측정할 수 있는 장치를 설치해 사용량을 확인할 수 있도록 했다. 탄소 발생을 줄이기 위해 항공 대신 선박을 이용해 작품을 운송했고, 궁극적으로는 온라인 전시를 통해 제주도와 대만에 있는 작품을 3자 간 상호 실시간으로 감상할 수 있도록 했다. 다양한 시도의 전시물 중 그 어떤 작품보다 관객에게 직접적으로 다가온 건 전시장 한구석에 쌓여 있는 폐기물이었을 것이다. 지난 전시를 철거하는 영상과 함께 임시 벽으로 쓴 합판과 석고보드,[141] 전시 설명에 사용한 패널 등 지난 전시의 갖가지 폐기물을 담은 마대 자루가 수북이 쌓여 있었다. ¶ 내가 근무하는 국립해양박물관을 비롯한 전국의 모든 전시 기관이 같은 상황일 것이다. 기획전시실 400–500 m^2의 공간에서 3–4개월의 전시를 끝낼 때마다 나오는 폐기물은 약 4–5 t 정도 되는 듯하다. 물론 철거하면서 재활용 가능한 것은 따로 분류해 별도로 실려 가고, 또 목재는 찜질방의 땔감으로 마지막 역할을 다하러 실려 가기도 한다. 하지만 전시가 끝나고 공간 구조물로 생겨난 폐기물이 트럭 화물칸 가득 실려 가는 모습을 볼 때마다 생각이 깊어진다. ¶ 최근 들어 환경에 대한 사회적 인식이 증대되어 개인이 텀블러와 장바구니, 에코백을 사용하는 비중이 매우 높아졌다. 다회용 스테인리스 빨대와 대나무 칫솔, 고체 치약을 쓰고, 미끈거려 물을 많이 쓰게 되는 보디 샴푸 대신 폐식용유로 제작한 비누를 쓰고, 페트병을 만들지 않도록 필터 정수기를 사용하는 등, 생활 속에서 쓰레기를 줄이는 친환경적 삶을 실천하려고 노력하는 사람이 점점 늘어나고 있다. 하지만 개인의 이런 작은 실천이 있는 반면, 한 번의 전시에서 나오는 폐기물은 글자 그대로 산더미 같다. 특히 코로나19가 극성이던 2020년 가을과 겨울에 열린 몇몇 전시는 생각할 많은 숙제를 남겼다. 어느 기관은 기획 전시 기간 2개월 동안 겨우 8일만 관객에게 전시를 선보일 수 있었고, 비슷한 사례를 일일이 헤아려보지 않아도 팬데믹 시기에 전국 각지에서 수많은 일이 발생했을 것이다. 우리는 또 예산은 물론이고 나무, 철, 유리, 종이 등을 사용해 근사한 전시를 만들었다가 (비록 몇몇 소수의 관객만 볼 수 있었을지라도) 철거해 커다란 폐기물 더미를 만들어냈다. ¶ 쓰레기가 발생하지 않는 전시를 만들지는 못했지만 국립해양박물관에서는 테마전 해양수산 통합행정 25년 기념 «우리가 열어가는 바다—포용·성장·상생»를 준비하며 전시 폐기물을 줄이기 위한 노력을 시도했다. 그 결과 전시 폐기물이 대부분을 차지하는 공간 구조물에서 나오는 폐기물을 줄일 수 있었다.

박물관의 사례: 실물 전시

1. 국립해양박물관

> 해양수산 통합행정 25년 기념 «우리가 열어가는 바다—포용·성장·상생»
> 2021. 8. 25 – 10. 31.
> 내용: 해양수산부가 통합되어 출범한 지 25주년을 맞이해 해양수산부가 바다에서 달성한 목표와 미래를 위해 준비하고 있는 것을 살펴본다.

전시를 개최하는 데에서 폐기물을 줄이기 위한 색다른 노력이 필요한 시기이다. 코로나19로 박물관 관람이 제한되어 박물관마다 전시 광경을 촬영한 가상현실 (Virtual Reality, VR) 투어로 전시를 관람하는 온라인 전시관을

조성하고 있다. 건물부터 전시물까지 온라인 가상 전시를 점차 도입하고 있지만 VR 투어를 이용한 온라인 전시는 실물 전시가 반드시 필요하기 때문에 환경에 영향을 미치게 된다.
¶ 우리 관에서는 소규모 테마전을 준비하며, 가능한 한 친환경적인 방법으로 전시를 진행하기로 기획했다. 박물관 전시 공간 구성에서 가장 큰 지분을 차지하는 것이 전시 가벽이다. 부산현대미술관은 전시에 재사용 가능한 모듈러 월 시스템을[142] 활용해 벽체에 바로 그림을 그리고 글을 썼다. 하지만 이 벽체를 다시 활용하려면 페인트로 덧칠하거나 석고보드, 시트지 등으로 덧바르는 과정이 필요하다. 이번 전시에서 우리는 가벽 제작에 목재 대신 종이 보드를 사용하기로 했다. 2020년 도쿄 올림픽 개최 당시 선수촌에서 비웃음당한 종이 침대를 만든 재료가 그것이다.
¶ 친환경 종이 보드는 목재펄프가 90 %까지 함유되어 강도가 강하고, 인체에 무해한 친환경 종이를 여러 겹 압축해 강도를 높인 압축 강화 종이로 만든다. 벌집 모양의 허니콤 (육각 기둥의 유한 연속 구조체) 구조체로, 가로·세로 각 1 m의 면과 약 3 t의 무게를 견딜 수 있을 만큼 강력한 구조에 2,400 mm × 1,200 mm, 16 mm, 8 mm 두께로 생산되고 있다.[143]
¶ 친환경 종이 보드는 재활용이 가능하고 환경호르몬이 나오지 않는 종이로 만든다. 재활용이 불가능한 시트지를 붙이는 대신 보드 자체에 친환경 잉크로 UV 인쇄를 하면 재활용이 가능하다. CNC를 이용해 가공성이 뛰어나 표현할 수 있는 형태가 자유로운 경제적인 재료로 방수, 내구성 등 종이의 약점을 극복한 소재로, 대형 구조물의 합판을 대신하기에 적합하다. 또 정확한 설계로 종이 보드를 조립 및 결합하고 친환경 목공 본드를 사용해 재활용이 가능하도록 한다. 양면 활용도 가능해 한번 사용한 보드 뒷면에 재인쇄해 다시 사용하거나, 인쇄가 잘못된 경우 뒷면을 활용할 수 있어 활용 가능성이 매우 높다. 폐기 시에도 재활용 종이로 분류되어 100 % 자원 재순환이 가능한 재생 자원이다.
¶ 환경적으로 여러 장점이 있으나 경제적인 면에서는 결코 그렇지 못한데, 이는 목재보다 값이 저렴하지 않기 때문이다. 설계와 CNC 가공, 그리고 UV 인쇄에 드는 시간 또한 여유롭게 준비해야 한다. 하지만 자재 대부분이 공장에서 조립 상태로 운반되어 전시장에서 블록 맞추듯 설치하는 작업은, 목재 가공 시 발생하는 소음과 분진이 없으며 1–2일이라는 짧은 시간에 완공되므로 많은 점에서 효율적이다.
¶ 전시장 일부 공간에 사용한 현수막도 재활용 현수막으로 제작해 가능한 한 환경에 미치는 영향을 줄이고자 노력했다.
¶ 이번 전시를 설치하면서 철거 시 버릴 것이 거의 없는 친환경적인 전시를 진행했다. 소량의 자료를 전시한 쇼케이스와 그리기 체험을 위한 탁자조차도 4–5년 전 전시에 사용했던 장비를 재사용해 자원 순환성이 높은 전시를 개최했다.

2. 국립민속박물관[144]

특별전 «쓰레기 × 사용설명서»
2017. 7. 19 – 10. 31.
주제: 쓰레기와 재활용.
¶ 목적: 쓰레기에 대한 문제의식에 대한 공감대 형성과 함께, 쓰레기를 줄이기 위해 노력하고, 버려진 쓰레기에서 그 이상의 가치를 찾는 동시대 사람들의 모습을 제시해 개인적 실천 방향을 고민해볼 수 있는 계기를 제공한다.
¶ 특징: 프랑스 국립유럽지중해박물관 공동 전시. 이 전시의 목표는 인간과 쓰레기의 관계를 보여주고 쓰레기의 다양한 재사용·재활용 방식과 이에 수반되는 사회적 쟁점을 알리는 것이었다. 국립민속박물관 소장품, 지중해 주변 열두 지역과 국내의 여러 분야 인물들의 인터뷰 등을 통해 얻은 영상과 사진, 다양한 자료를 바탕으로 기획했다. 마르세유와 서울에서 세미나와 워크숍, 현장 조사를 통해 정보를 공유하고 협업해 전시를 개최했다.
¶ 전시는 크게 대량 생산, 대량 소비 시대의 쓰레기 문제를 제시하는 '1부: 쓰레기를 만들다'와 '2부: 쓰레기를 처리하다', 그리고 전통 농경시대부터 현대에 이르는 재활용사史와 여러 대안과 해법을 소개하는 '3부: 쓰레기를 활용하다'로 구성했다. 소장 자료와 더불어 정크아트 새 활용 작품도 함께 전시했고, 어린이들이 놀 수 있는 재활용 놀이터와 싫증 난 장난감과 친환경 가방을 교환할 수 있는 코너를 운영했다. 또 '우산 수리'와 '폐품을 사용한 새 활용 공예 제작 체험'도 진행했다.
¶ 이 전시를 개최하는 데에서 전시 폐기물을 줄이거나 하는 적극적인 시도는 없었으나 도록 등 인쇄물은 재생지로 제작했다. 국립민속박물관은 소장 유물의 전시와 더불어 관객이 손으로 직접 쓰레기를 만지고, 재활용하고, 새로운 방식으로 재탄생시켜 세상으로 내보내는 인터랙티브 전시를 개최했다. 이를 통해 쓰레기 문제에 대해 관객의 관심을 최대한 이끌어내고 폭넓은 참여를 유도했다. 국립민속박물관은 쓰레기가 한 지역에 국한된 문제가 아니라 전세계에 걸친 인류 공통의 과제로, 쓰레기에 대한 문제의식과 해결책을 공유하며 협력해야 한다고 말한다.

박물관의 사례: 온라인 전시

코로나19로 대부분의 국공립 박물관은 홈페이지에서 온라인 전시관 운영을 본격화하고 있다. 온라인 전시는 각 기관의 소장 유물 사진과 설명 등을 보여주는 e-뮤지엄을 오래전부터 운영해왔다. 국내외 박물관에서는 소장품을 감상할 수 있는 홈페이지 구성으로 시작해 현재는 전시장 동영상이나 3D 촬영을 통한 VR 투어가 가능한 온라인 전시관이 늘고 있는 추세이다. 국공립 박물관은 코로나19로 대면 관람이 제한되자 상설 전시와 기획 전시를 3D로 촬영해 온라인 전시관을 운영하고 있다. 또 국립중앙박물관과 국립해양박물관 등 몇몇 박물관은 코로나19가 확산되기 몇 년 전부터 구글 등과 협업해 VR을 이용한 전시 온라인화를 구축해왔다.[145] 온라인 박물관 구축과 운영이 환경보호를 위해 시작된 것은 아니지만, 결과적으로는 지속 가능한 박물관·미술관을 만드는 하나의 방안으로 점점 부각되고 있다.

1. 구글 아트 앤 컬처 프로젝트[146]

2011년에 시작한 구글 아트 앤 컬처 프로젝트는 전 세계 문화 기관과의 파트너십을 통해 문화유산, 예술 작품, 기록, 유적지 등을 전시하는 비영리 온라인 플랫폼이다. 2011년 뉴욕 메트로폴리탄 뮤지엄, 피렌체 우피치 미술관 등 세계 17개 미술관의 작품을 고해상 이미지를 활용해 보여주는 가상 미술관 서비스로 시작해 현재는 80여 개 국가, 2,000여 개 박물관과 기관의 작품을 고해상도 이미지뿐만 아니라 가상현실, 증강현실 (Augmented Reality, AR)로 체험할 수 있다. 전 세계의 귀중한 유산과 이야기, 지식을 온라인으로 공유하며 접근성을 높이는 데 기여하고 있으며 매년 전 세계 많은 사람이 이용한다.[147]

2. 보마 미술관 (가상 온라인 미술관)[148]

포스트-코로나19 시대의 방향성을 제시하는 기치를 내세운 세계 최초의 전시관이 공개되었다. 지금까지 박물관들이 예술 작품과 전시관 실내외를 촬영해 온라인으로 공개했다면 보마 미술관은 디지털 공간에 새로운 전시관 자체를 건립한 것이다. 보마 미술관은 코로나19로 급격하게 늘어난 온라인 전시의 한계점을 극복한 '100 % 가상 온라인 미술관'을 실현한 미술관이다. 벽에 걸린 미술 작품, 건축물의 실내 구조 및 인테리어, 건물 밖에 서 있는 나무와 풀잎 하나까지 모두 컴퓨터로 디자인하고 선정했다. 세계 최초로 100 % 가상 현실에만 존재하는 전시관으로 현실에는 실재하지 않는다. 보마 미술관을 만든 이들은 기존 온라인 전시에서 발견한 한계점을 '체험'의 부재라고 생각했다. 그래서 한정적인 방식으로 규정된 공간을 클릭하며 예술품을 관람하는 온라인 전시의 가상현실 기술에 이머시브 체험을 추가했다.
¶ 가상현실 속에서 마음껏 몰입할 수 있도록 리얼리티를 추가해 관객은 전시관을 능동적으로 체험하고 탐험하며 예술과 관객의 쌍방향적 소통으로 이어진다.[149]

3. DDP 디자인 뮤지엄 개관 기념 온라인 기획전

«우먼 인 디자인—더 나은 일상을 향하여»
2021. 3. 13. – 5. 20.
주제: 국내외 여성 디자인 리더 70여 명의

생각을 담은 전시. ¶ https://womenindesign.ddp.or.kr/pc/main.jsp ¶ 특징: 모바일 최적화, '오픈 데이터 갤러리', '오픈 다이얼로그' 등 관객에게 '소통형 큐레이션' 경험 제공.

이 전시는 '디자인이 여성의 일상에 어떻게 기여했는지', 그리고 '여성이 우리의 일상을 어떻게 혁신했는지'에 관한 두 가지 근본적인 질문에서 시작했다. 여성이 시대의 변화에 따라 어떻게 일상의 풍경을 주체적으로 이끌어-나갔는지에 대해 '어제', '오늘', '내일' 이라는 시간 속에서 '혁신', '일상', '비전'을 보여준다. ¶ «우먼 인 디자인»은 국내외 디자인계 여성 리더들의 의견을 담아 가사, 여가, 소통, 이동 측면에서 여성의 삶을 바꾼 디자인에 큐레이터들의 해석을 더해 '어제의 혁신'을 선보이고 관객과 직접 소통하며 생각을 더해 '오늘의 일상'을 공유한다. 전시의 '어제' 부분에서 혁신과 변화의 디자인을 보여줬다면 '오늘'에서는 우리 일상의 디자인을 조명한다. ¶ 관람 형식은 관람자가 화면을 선택하며 채워나가는 '오픈 데이터 갤러리'와 시민 참여 대화방 성격의 '오픈 다이얼로그'로 구성된다. 일상을 주제로 한 '오늘' 섹션은 전시 참여자-들의 경험이 실시간으로 전시에 반영되고 다른 참여자들의 생각과 경험을 공유할 수 있는 '오픈 데이터 갤러리'와 관객이 전시에 참여해 대화하면서 자신의 일상과 생각을 이야기하는 '오픈 다이얼로그'로 구성된다. 상호 연동되는 방식의 구성을 통해 관객이 참여자이자 전시 콘텐츠의 주체가 되는 새로운 전시 모델이라 할 수 있다.

새로운 시도들

1. 국외 소재 문화재 재단 증강현실 전시회

«비어있는 전시회»
2021. 8. 20. – 8. 31.
국가무형문화재전수교육관
내용: 4개국 11개 박물관 소장 회화 20점. ¶ 특징: AR로 감상.

코로나19로 직접 보기 더 힘들어진 국외 소재 문화재를 전시 대상으로 선정하고 세계 곳곳의 물리적 거리는 최신 기술인 AR을 도입해 극복한 전시이다. 이번 전시는 전 세계에 흩어져 있는 204,693점 (2021년 4월 1일 기준)의 국외 소재 문화재 중 미국, 영국 등 4개국 11개 박물관의 작품 20점을 선보인다. ¶ 전시 이름 그대로 이번 전시는 작품이 있어야 할 자리가 비어 있다. 대신 '어떤 소원이든 빌어보살', '19세기 개항장 굿즈를 소개합니다' 등 대학생들의 재기 발랄한 소개 문구가 호기심을 자극한다. 전시장에 비치된 태블릿 PC로 문구를 스캔하면 AR로 구현되는 실제 작품을 감상할 수 있다.[150] 회화 작품인 ‹국화와 고양이›, ‹감모여재도›, ‹오방신장도›와 불상 ‹가섭존자상›, ‹노인탈› 등이 포함되었다.

2. 일본 가도카와 무사시노 박물관[151]

«요괴 대전쟁»
2021년 4월 29일 – 9월 20일
내용: 영화 ‹요괴 대전쟁 가디언›에 등장하는 장면의 세트와 미술 자료를 소개하는 전시 ¶ 특징: 개인 수집가의 수집 자료를 종이 상자와 아크릴 상자에 넣어 전시

여러 가지 애니메이션을 테마로 전시하는 박물관으로, 고가의 예술 작품이나 오래전부터 전해오는 유물은 아니지만 애니메이션에 등장하거나 관련 있는 소품을 전시한다.[152] 전시품은 투명 아크릴 상자에 넣고 그것을 다시 골판지 상자에 넣어 전시하고, 상자 뚜껑에 전시물에 관한 설명을 손글씨로 적어놓았다. 전시 전체적으로는 개인 컬렉터의 연구실 같은 느낌을 주는 의도로 연출한, 환경이나 자원 보호와는 무관한 장치지만 재활용 측면에서 볼 때 눈에 띄는 장면이었다.

나가면서

스웨덴의 환경운동가 그레타 툰베리 (2003–)는 "오늘이 올해의 세계 자원을 다 써버린 '지구 생태 용량 초과의 날'이다. 우리는 지금 다음 세대의 미래를 훔치고 있는 것뿐만 아니라 세계 다른 지역의 현재도 훔치고 있다"[153] 라고 2021년 7월 29일 SNS에 글을 올렸다. ¶ 지구 생태 용량 초과의 날은 탄소 배출, 삼림 벌채 등 인류가 자원을 사용한 양과 배출한 폐기물 규모가 지구의 생산 능력과 자정 능력을 초과하는 날을 말하는데, 국제 환경 단체인 세계 생태 발자국 네트워크에서 매년 연구하고 측정 기준에 따라 날짜를 발표한다. 이날 그해의 생태 자원을 모두 사용한 것으로 간주하고 그다음 날부터는 미래 세대가 사용할 자원을 미리 당겨 쓰는 것으로 여긴다. 자원 소비량이 다르다 보니 지구 생태 용량 초과의 날이 매년 바뀌어 자원을 많이 쓴 해는 이날이 앞당겨지는데, 2021년 지구 생태 용량 초과의 날은 7월 29일이었다. 2020년에는 8월 22일이었고, 2021년에는 한 달가량 앞당겨졌다. ¶ 현재 인류는 지구의 생태계가 재생할 수 있는 것보다 74% 더 많은 자원을 사용하고 있는데, 이는 한 해에 1.7개의 지구를 사용하는 셈이라고 한다. 나라별로 살펴보면 우리나라의 2021년 생태 용량 초과의 날은 4월 5일이고 미국은 3월 14일, 영국은 5월 19일이다.[154] ¶ 같은 날 환경 교사 모임도 2022년 개정 교육과정에 환경 교육을 필수로 넣어야 한다며 관련 온라인 기자회견을 열었다. 이들은 제안문에서 "세계는 급속한 산업화로 1970년대에 이미 인류의 자원 소비가 지구의 재생 능력을 넘어섰다. 올해 [2021년]의 지구 생태 용량 초과의 날인 7월 29일부터 우리는 미래 세대에 빚을 지고 살아가야 한다"라고 밝혔다. ¶ 푸드 마일리지라는 단어가 있다. 산지에서 생산된 식품 (농산물, 축산물, 수산물 등)이 최종 소비자에게 도달할 때까지 이동한 거리를 말한다.[155] 인류가 무엇을 생산하든 그 과정에서 에너지가 사용되고 탄소가 배출된다. 그것을 소비자에게 전달하는 과정에서도 마찬가지다. 캘리포니아에서 날아온 호두를 먹고 브라질에서 생산된 커피를 매일 마실 수 있는 시대이다. 하지만 생산된 식자재가 식탁에 도달하기까지의 과정이 지구에 어떤 영향을 미치는지도 따져봐야 한다.[156] ¶ 아름다운 작품과 유물을 전시하고 전승하는 데에는 많은 자원이 소모된다. 이때 소모되는 자원을 '아트 마일리지'라고 부를 수 있겠다. 전시를 위해 이동한 거리와 사용한 운송 수단, 전시를 위해 사용한 자원 (목재, 종이, 플라스틱 등)의 총량, 전시에 사용한 전력량까지 더해 계측할 수 있는 계산식을 만들고, 작품을 보기 위해 지구 환경에 미치는 영향을 따질 수 있다. ¶ 지속 가능한 전시를 위한 노력이 계속되고 있다. 최근 발간한 「비거니즘 전시 매뉴얼」도[157] 전시 환경 속에서 나타난 다양한 이슈에 대해 많은 고민 끝에 만든 자료로 보인다. 자료의

139 모든 현지 제작 작품의 전시 계약서에는 전시 후 폐기 조항이 명시되어 있었으며 폐기의 증거 자료 또한 요구되었다.
140 「국제박물관협의회 교토 2019 세계박물관대회」 참가 결과 보고서 (한국박물관협회, 2019).
141 「비거니즘 전시 매뉴얼」 (제로의 예술, 2021)에 따르면 국내 생산 석고보드는 친환경 인증을 획득해 100% 재활용이 가능하다. 하지만 대부분 분류되지 않은 혼합 폐기물로 매립되기 때문에 석고보드의 재활용률은 현저히 낮다. 이에 관한 국가 차원의 개입과 관련 법령이 필요하다.
142 https://www.pspace.kr/m-w-s-1.
143 https://www.paper-k.com/.
144 https://www.nfm.go.kr/user/planexhibition/home/65/selectPlanExhibitionLView.do?planExhibitionIdx=5379&page=3.
145 박수환, 「막걸리: 거친 일상의 벗, 온라인 전시를 마치고」, 『민속소식』, 2021.
146 https://artsandculture.google.com/.
147 김묘은, 「박물관이 된 박물관, 디지털로 해결하자」 ①, 『Museum News』 (한국박물관협회, 2021).
148 https://kadcul.com/.
149 아트앤테크 플랫폼, 「요즘엔 뉴욕 모마 미술관보다는 가상 현실 속 '보마 미술관'?」 (한국문화예술위원회, 2020), https://post.naver.com/viewer/postView.nhn?volumeNo=30147539&memberNo=19216698vType=VERTICAL.
150 「문화재를 바라보는 MZ세대의 참신한 발상 신개념 이색 전시 «비어있는 전시회» 개최」 (한국문화재재단, 2020).
151 https://kadcul.com.
152 https://blog.naver.com/shoudai/222446027791.
153 Greta Thunberg, "Today is #WorldOvershootDay—the day when we've used up the world's resources for 2021. On national levels this date varies a lot. In my country Sweden it occurs on April 6th. We're not just stealing the future—we're also stealing the present from other parts of the world."
154 전하연, 2021. 8.
155 푸드 마일리지는 식품 운송량 (t)에 이동 거리 (km)를 곱해 계측한다. 예를 들어 5 t의 농산물을 10 km 떨어진 곳으로 운송해 판매한 경우 푸드 마일리지는 50 t·km (5 t×10 km)로 계측한다. https://terms.naver.com/entry.naver?docId=5685671&cid=40942&categoryId=32097.
156 http://www.greenpostkorea.co.kr/.

시작에서 "전시를 하면서 당면하는 여러 결정의 순간에 환경에 덜 빚지고, 종차별적 착취와 탄소 발생량을 줄이는 방법을 택할 수 있도록, 즉 태도로서 비거니즘적인 실천을 지향할 수 있도록 선택지를 제공-하고자 한다"라고 밝혔다. ¶ 전시에서의 탄소 발자국을 줄이기 위해 온라인 전시가 계속 진화하고 더욱 실질적인 감상을 위한 체험이 고도화되는 추세이다. 하지만 실물을 직접 보고 느끼는 감동 또한 간과할 수 없기에, 실물 전시 역시 지속해서 열릴 것이다. 작품을 보존하고 전시하기 위해 지속 가능한 박물관·미술관의 역할을 생각해본다. ¶ 아트 마일리지가 있다면 이번 전시는 얼마나 될까?

효과적 실천
✧ 갤러리 기후 연합 (GCC)

아래 내용은 GCC가 제공하는 다양한 자료 중 「효과적 실천」을 번역한 것이다. GCC가 제공하는 여러 자료 (주기적으로 갱신된다)는 아래 링크와 QR 코드를 통해 확인할 수 있다.



자료 사용과 공유를 허락해준 GCC와 GCC의 아오피 판닌 그리고 윤주영에게 고마움을 표한다. ¶ https://gallery climatecoalition.org/resources/ ¶ 「효과적 실천」은 환경을 위해 미술계가 실천할 수 있는 다양한 활동을 아홉 가지 부분 (운송, 이동, 에너지, 포장과 자재, 폐기물과 재활용, 전략적 모금, 순환성, NFT와 디지털, 공간)으로 나누어 설명한다.[158] 더 자세한 내용은 GCC 웹사이트에서 확인할 수 있으며 이 자료는 정기적으로 갱신되므로 최신판을 사용할 것을 권장한다.

운송

현지 및 국제 운송 시 항공보다 도로 및 해상 운송을 우선시한다. ¶ 우수한 서비스는 서비스의 제공 속도가 아닌 환경적 고려 사항에 근거해야 한다. ¶ 가능한 경우 하이브리드 또는 전기차 운송을 요청한다. ¶ 가능한 한 사전에 운송 일정을 계획하고 모든 관계자가 그 일정을 알 수 있도록 과정에 참여시킨다. ¶ 지속 가능성을 지원하는 운송 회사를 이용한다. ¶ 보험 회사와 해상 운송에 관한 대화를 나눈다 (보험 회사는 습도 등에 민감한 작품의 경우 해상 운송을 꺼리는 경우가 있다). ¶ 가능한 경우 다른 기관과 협력해 운송 일정을 조정하고 통합할 수 있다. ¶ 단거리 운송에는 자전거나 친환경 차량 등을 활용한다. ¶ 운송과 운송한 모든 작품에 관해 명확하게 기록하고 운송 업체에도 자체적으로 기록하도록 요청한다. 이는 향후 분석에 큰 도움이 된다.

이동

가능한 한 비행하지 않는다. ¶ 가능한 한 기차나 배로 이동한다. ¶ 비행기를 꼭 타야 하는 경우 일반석과 직항을 이용한다. ¶ 사전에 이동 일정을 계획한다. 해당 연도에 탑승할 최대 비행 횟수에 관한 할당량을 설정하고 지킨다. ¶ 가능한 한 원격으로 국제 전시를 설치할 수 있도록 계획한다. ¶ 한 번의 출장에 최대한 많은 일을 계획한다. ¶ 가능한 경우 공유 차량을 활용한다. ¶ 이동 시 친환경 숙박 시설을 이용한다. ¶ 자전거 보관소를 마련해 직원 등 관계자가 자전거를 적극적으로 활용할 수 있도록 한다.

에너지

믿을 만한 녹색 에너지 공급업체로 전환한다. ¶ 건물 단열재를 개선해 에너지 손실을 최소화한다. ¶ 가능한 경우 LED 조명으로 전환한다 (이에 관해서는 이어지는 글 「지속 가능한 미술관 조명 질의응답」 참고). ¶ 가능한 한 내부 온도를 일정하게 유지한다. ¶ 난방과 환기, 냉방 (Heating, Ventilation & Air Conditioning, HVAC)을 최소한으로 유지한다. ¶ 녹색 에너지 공급업체로 전환하기 위해 건물 소유주의 동의를 구해야 할 수도 있다. 가능하면 더 나은 선택을 위해 그들과 논의한다. ¶ 개인 소유 부동산을 가지고 있거나 건물 소유주가 허가한 경우 태양광이나 풍력발전 등에 대한 투자를 고려해본다. 이러한 발전은 기존 비용 대비 극히 적은 비용으로 청정에너지를 제공할 수 있으며 많은 경우 작은



수입원이 될 수도 있다. ¶ Ki Culture의[159] 에너지 Ki Book을[160] 읽는다. www.kiculture.org/ki-books/

포장과 자재

GCC가 제공하는 자료와 지침을 참고하고 실행한다. ¶ 자재 소비량을 최대한 줄인다. ¶ 폐기물 감사를 시행하고 연간 목표를 설정한다. ¶ 운송 업체에 작품당 얼마나, 그리고 어떤 유형의 자재를 사용하는지 검토하도록 요청-한다. ¶ Ki Culture의 폐기물과 자재 Ki Book을 읽는다. ¶ 자재 주문을 재고하고 가능하면 자재 재사용을 약속한다. ¶ 꼭 필요한 경우에만 자재를 폐기하고 항상 책임감 있게 재활용한다. ¶ 일회용 플라스틱 사용을 피한다. 재활용 및 유기농 기반의 자재를 활용한다. ¶ 미세 곰팡이 균사체의 집합으로 만든 균사체 복합체 같은 새로운 재료의[161] 개발과 혁신적인 대안에 주목하고 투자한다. ¶ 자재를 사용하기 전에 책임감 있게 폐기하는 방법을 고려한다. 구매 전 모든 자재에 관한 수명 주기 분석 (LCA)을 실시한다. ¶ 작품에 대한 포장재의 적합성에 대해 의문이 있을 때는 숙련된 보존 처리 전문가나 작품 전문가에게 문의한다.

폐기물과 재활용·재사용

해당 지역의 재활용 서비스업체를 조사한다. 가장 다양한 자재를 재활용할 수 있는 업체를 선택한다. 모든 재활용 서비스업체가 같은 수준의 서비스를 제공하는 것은 아니다. 필요한 답을 쉽게 찾을 수 없는 경우 그들에게 연락하고 폐기물 관리에 대한 조언을 요청한다. ¶ 폐기물 감사를 시행해 현재 폐기물 관리 방식을 분석한다. ¶ 폐기물 관련 다섯 가지 R을[162] 기준으로 목표치를 설정한다. 재활용은 항상 마지막 선택이어야 한다. ¶ 교체하기 전 고장 지점까지 자재를 재사용한다. 이른바 재사용 가방 같은 가방도 제대로 여러 번 재사용해야 환경적으로 정당화될 수 있다. ¶ 건물의 유지·보수 담당자와 상의해 폐기물이 제대로 처리되고 있는지 확인한다. ¶ 새 자재 구매 전에 해당 지역의 재활용 능력에 대한 확인이 필요하다. ¶ 일회용 플라스틱 포장 같은 화석 연료에서 파생된 자재는 일회용이므로 되도록 사용하지 않는다. ¶ 운송 업체나 음식 배달 서비스와 같이 일회용 품목을 사용하는 회사 및 서비스를 배제한다. 지갑으로 투표하라.

전략적 모금

모든 활동에서 탄소 배출을 최대한 줄인다. 이것이 주요 관심사가 되어야 한다. ¶ GCC 탄소 배출량 계산기를 사용해 탄소 발자국을 추정하고 매년 보고서를 작성한다. ¶ 피할 수 없는 배출의 경우, 탄소 배출량의 총량에 t당 권장 가격을 곱해 기부 금액을[163] 측정한다. 그리고 자신이 선택한 환경 관련 단체에 그 금액을 기부한다.

순환 [전시에 활용하는 가구나 자재 등을 공유하자는 의미]

해당 지역에 순환 체계가 있는지 확인한다. ¶ 해당 지역에서 운영 중인 문화예술 단체에 연락해 전시 가구나 자재 등 공유 물품 목록을 구축한다. ¶ 새로운 전시 가구나 자재를 주문하기 전에 적절한 품목이 이미 있는지, 또는 용도에 맞게 개조할 수 있는지 확인한다. ¶ 가능한 한 모든 장소에서 1회 사용 문화를 중단한다. 모든 전시 가구나 자재는 재사용하고 수리 및 공유한다. ¶ 한 번만 사용할 경우 가능하면 신제품을 생산하지 않는다. ¶ 물품의 모듈화를 통해 재사용이 가능한 새로운 항목을 설계한다. ¶ 공급업체에 크레이트 은행[164] 체계를 설정해달라고 요청한다. ¶ 미술가나 관계자에게 이러한 결정을 내린 이유에 관해 소통한다. ¶ 제작업체와 시공업체에 폐기물을 줄이고 자재를 최대한 재사용하기를 원한다는 사실을 알린다. ¶ 미술가의 작업실, 학교, 커뮤니티 센터와 협력망을 구축한다.

NFT와 디지털

컴퓨터 등 사용하지 않는 전자 기기의 전원을

끄는 것과 같은 간단한 일상에서의 실천은 조직 차원의 결정보다 훨씬 더 긍정적인 영향을 미칠 뿐 아니라 상당한 에너지 비용을 절약할 수 있다. ¶ 아직 하지 않았다면 이메일이나 비즈니스 애플리케이션을 클라우드 컴퓨팅 서비스로 전환한다. 구글의 경우 데이터 센터를 100% 재생에너지로 운영한다고 주장하지만 '모든' 데이터 센터를 100% 재생에너지로 운영한다고 주장하는 것은 아니기 때문에 서비스를 선택할 때 주의해야 한다. ¶ 업무용과 개인용 전자 메일을 혼용해 사용하는 것을 최소화한다. 회신 전자 메일에 긴 이전 메일 내용을 삭제하고, 불필요한 소식지 구독을 취소하거나 첨부 파일을 삭제하고, 전자 메일 이외의 대체 메시지 전달 서비스를 사용할 수 있다. ¶ 비트코인과 NFT를 사용할 생각이 있다면 신중하게 진행하고 조사한다.

공간

가능한 한 재활용 자재로 소모품을 제작하거나 완벽히 재활용할 수 있도록 제작한다. 둘 다 가능하면 가장 좋다. ¶ 태양광을 활용하고 LED 조명으로 전환하는 것은 탄소 배출량을 줄이고 재정적 비용을 절감하는 데 효과적이다. LED 조명은 전구를 교체하는 일이 크게 감소하기 때문에 폐기물을 줄일 수 있다. ¶ 플라스틱 처리한 자재 사용을 피한다. 목재는 종종 내구성을 높이기 위해 화학 처리를 하기 때문에 분해 시 매우 해로운 화합물을 방출할 수 있다. ¶ 섬유 보드는 해로운 양의 휘발성 유기화합물 (Volatile Organic Compounds, VOC)을 방출하고 환경-친화적이지 않으므로 사용하지 않는다. ¶ 페인트는 기본적으로 재사용할 수 없으므로 사용을 최소화한다. 휘발성 유기화합물이나 납 같은 중금속이 첨가된 페인트는 구매하지 않는다. 공공 프로젝트에 재사용하기 위해 남은 페인트 통을 수집하는 단체가 해당 지역에도 있는지 확인해본다. ¶ 좌대나 벽, 카펫과 같이 재사용할 수 있는 제작물은 재사용하고 비닐이나 석고 등 재활용할 수 없는 자재는 사용을 최소화한다.

지속 가능한 미술관 조명 질의응답
✧ ICON, 데이비드 손더슨

Environmental Sustainability Network (ESN)가 2021년 2월 2일 주최한 「지속 가능한 미술관 조명 화상 토론회」 질의응답 중 일부를 발췌한 내용이다. 이를 책에 실을 수 있게 허락한 데이비드 손더스 박사와 ICON 최고 책임자인 사라 크로프츠, 자료 사용과 공유를 허락한 미국 에너지부의 에너지학자 랜들 겐트리에게 감사드린다. ¶ 작품 보존에 관한 환경적 측면의 기준은 해당 작품의 요구와 그 요구를 달성하는 데 필요한 에너지 소비의 균형을 맞추기 위해 자주 개정되었다. 조명은 에너지 소비에서 차지하는 비율이 낮은 편으로 이차적인 고려 사항이 되곤 한다. 조명의 지속 가능성에 대해서는 대부분 그 사용을 줄여 조명 교체 빈도를 낮추는 식의 비용 절감에 관한 방법만 고려한다. ¶ 현재 사용하는 박물관이나 미술관 조명과 새로운 형태의 조명, 그 제어 기술과 근래의 관행 등에 관해 살펴본 이 화상 토론회에서는 손더스 박사와 질의응답 시간을 가졌다. 토론회에서 나온 질문과 손더스 박사의 답변은 다음과 같다.

LED 조명과 다른 조명 기술을 비교했을 때 동일한 양의 럭스 (lx)가[165] 물질에 미치는 화학적 영향에 차이가 있는가? 이를테면 (모든 가능한 자외선 요인은 배제했을 때) 50lx의 LED 조명과 50lx의 형광등 조명은 같은 물체에 같은 화학적 영향을 미치는가?

같은 조명 기술을 사용하지만 색온도가 서로 다른 조명을 비교하면 손상의 정도에는 약간의 차이가 있다. 평균적으로 색온도가 높은 조명은 손상을 일으킬 가능성이 더 높다. LED 조명의 경우 동일한 색온도의 다른 조명 (백열등이나 형광등 조명 등)보다는 물체를 근소하게 덜 훼손한다는 증거는 있지만 각 물체의 소재에 따라 이러한 일반적인 사항이 적용되지 않을 수도 있다.

물체의 종류에 따른 LED 조명의 보존적 측면은 어떤 평가가 이루어졌는가? 특정 소재에 대해 밝혀진 문제점은 없나?

놀랍게도 LED 조명의 엄청난 보급률에 비해 다양한 물체의 종류에 미치는 영향에 관한 연구는 많지 않다. 실제로 상대적인 손상에 관한 많은 연구가 1980년대와 1990년대에 베를린에서 개발된 손상 함수를 이용한 이론적 계산에 따른다. LED 조명이 표준 청색 염색포를 변색시킨다는 여러 연구 결과가 있지만 작품에 사용한 소재에 꼭 같은 결과가 적용되지는 않는다고 본다. 연구소로 돌아가자마자 이 연구를 진행해야겠다.

LED 조명의 색온도가 안료에 미치는 영향은 어떠한가? 빈센트 반 고흐 (1853–1890)의 작품을 예로 들어보라.

반 고흐를 비롯한 19세기 후반 미술가들이 선호한 크롬 옐로 등 보라색이나 청색 파장 (블루 라이트)을 강하게 흡수하는 안료에 관한 LED 조명의 잠재적 영향을 조사한 2013년 연구를 이야기하는 것 같다. 이 연구에 사용한 방사선의 위력이 LED 조명에 비해 월등히 높았기 때문에 그러한 결과가 나왔다는 의견이 제기되기도 했다. 물론 강한 블루 라이트를 발생시키는 광원이 장기적으로는 블루 라이트가 없는 광원에 비해 조금 더 큰 손상을 줄 수도 있다는 사실에는 변화가 없다. 조명의 색온도가 낮을수록 가시광선의 블루 라이트 방출이 감소하므로 물체에 미치는 영향이 적어질 수 있다. 결국 2013년 연구에서 가장 우려했던 조명의 일부는 이후 손상이 적은 제품으로 대체되기도 했다.

이번에는 일반 주택의 생활 조명에 관한 것이지만 질문해보겠다. 백색 LED 조명이 우리 건강에 미치는 영향이 있는가?

다른 요인이 없는 LED 조명 자체로만 보면 우리의 건강에 대한 위험은 없다고 생각한다. 눈이나 피부에 잠재적인 악영향을 줄 수 있는 자외선 발생 (LED 조명은 특히 태양광 같은 다른 광원에 비해 일반적으로 매우 낮은 자외선이 발생한다)과 수면 및 각성의 일주기 리듬을 방해하는 블루 라이트 발생 (LED 조명이라도 제품에 따라 블루 라이트 발생이 다르며, 형광등도 마찬가지이므로 블루 라이트 차단 효과가 있는 조명을 고를 수 있는 선택의 문제로 볼 수 있다) 등 두 가지 요인이 자주 언급된다. LED 조명은 일부 사람에게 영향을 미치는 잔광 현상이 문제가 되기도 하는데 다른 조명도 이런 현상을 보이기도 하며 이는 제어 시스템과 관련된 문제일 수 있다.

조명의 전원 스위치 작동에는 얼마나 많은 에너지가 사용되나?

그 부분은 전혀 문제가 되지 않는다. 가장 많이 사용하는 (다소 오래된 구형 형광등의) 경우라도 스위치 전원을 작동시키는 전력량은 조명을 단지 몇 초간 켜둔 전력량과 비슷하다.

조명 제어 시스템 개선을 위해 새로운 배선 공사를 해야 할 경우가 자주 생기는데 큰 비용이 발생할 수도 있고 특정 시스템에만

157 「비거니즘 전시 매뉴얼」 (제로의 예술, 2021).
158 어떻게 보면 뻔한 이야기일 수도 있는 이 내용은 문서로 정리하고 배포함으로써 의미를 획득한다.
159 Ki Culture는 문화예술과 지속 가능성을 이어주는 가교 활동을 하는 문화예술 전문가 집단으로 의미 있는 변화를 위한 문화예술의 참된 잠재력을 믿고 있다.
160 Ki Culture가 발간한 Ki Books에는 폐기물과 자재 관련 Ki Book, 사회적 지속 가능성 관련 Ki Book, 에너지 관련 Ki Book이 있으며 여기에는 지속 가능한 변화를 구현하는 일이 얼마나 간단한지를 알려주는 단계별 안내가 포함되어 있다.
161 한국의 디자인 스튜디오 구오듀오 (https://kuo-duo.com/)는 이 재료로 마스크를 만드는 프로젝트를 진행했다.
162 다섯 가지 R: 거절하기 (Refuse), 줄이기 (Reduce), 재사용하기 (Reuse), 재활용하기 (Recycle), 썩히기 (Rot). 부록 「도시 생활자의 친환경 생활을 위한 마음가짐: 지속 가능한 삶을 위한 일곱 가지 마음가짐」 참고.
163 GCC는 탄소 1 t당 £ 50–100, $ 70–140, € 60–115 를 권장한다. 자세한 권장 체계는 https://galleryclimatecoalition.org/scfs 참고.
164 작품 운송에 사용하는 크레이트를 공유하는 단체이다. 1년에 수천 개의 새로운 크레이트가 만들어지지만 거의 비슷한 양의 크레이트가 버려진다.
165 조명이 밝은 정도를 말하는 조명도에 대한 실용 단위.
166 전쟁 및 범죄를 동원해 생산하는 천연자원을 말한다.

적용되는 예도 있다. 조명 업계에서 기존 건축 구조에 미치는 영향을 줄이는 동시에 더 지속 가능한 무선 시스템으로 전환할 가능성은 없나?

물론 가능은 하다. 예를 들어 블루투스를 이용한 무선 제어 시스템을 도입하려는 시도가 있기는 하지만 얼마나 빨리 미술관 설비 시설로 확대될지는 잘 모르겠다. 유선 조명 제어 시스템의 기준이 각기 다르듯이 미래의 시스템 또한 기준이 모두 같으리라는 보장도 없다. 무선 제어 시스템이 역사적 건축물의 구조를 보존하는 데 도움이 될 수 있지만 상당한 에너지가 소비될지도 모르며 운영 방식이 복잡할 수도 있고 소규모 기관에서는 적용하기 힘든 특정 전문 지식이 필요할 수도 있다는 점을 염두에 두어야 한다.

관객의 존재 여부에 반응하는 조명의 사용에 관련해 작품에 부정적인 영향을 줄 수 있다든지 보존상의 문제가 있을까?

관객이 없을 때 소등되는 조명이 물체에 부정적인 영향을 주진 않는다. 오히려 에너지 소비를 줄이고 빛에 취약한 물체의 수명을 연장시킬 수 있다. 관객 감지 시스템을 사용한다면 관객이 있지만 움직이지 않을 때 조명이 꺼지지 않도록 하는 관리는 필요하겠지만.

LED 조명의 색온도는 다른 조명의 색온도와 잘 맞을까? 가령 미술관에는 3,500K 색온도의 백열등 조명을 사용하고 보존 연구실에는 3,500K 색온도의 LED 조명을 사용한다던데.

3,500K의 LED 조명과 백열등 조명 자체의 상관 색온도는 그 정의에 따르면 비슷할 것이다. 하지만 두 조명 아래에서 물체의 색상 발현이 유사하게 나타날지가 궁금한 거라면 각기 다른 조명 아래에서의 색상 일치 (조건등색)는 문제가 될 수 있다. 하지만 두 조명 모두 색 충실도가 좋은 제품이라면 색상의 불일치는 드물 것이다.

미술관에 가장 적합한 LED 조명의 종류에 대한 정보가 있을까?

LED는 신제품 개발 속도가 매우 빠르기 때문에 여기서 구체적으로 말하기는 힘들지만 의사 결정을 위한 좋은 자료로는 짐 드루직과 스테판 미할스키의 『2012 박물관 및 미술관의 고정형 조명 선택을 위한 지침』 (https://www.getty.edu/conservation/publications_resources/pdf_publications/guidelines-solid-state-lighting.html)과, 같은 저자가 2020년부터 저술하고 있는 『박물관과 미술관의 LED 조명—기술 회보 36』 (https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/conservation-preservation-publications/technical-bulletins/led-lighting-museums.html) 등이 있다.

당신은 지속 가능한 대체재로 태양광을 추천했는데 태양광은 일부 물체에 미치는 결과가 엄청나다. 태양광의 자외선과 열을 줄일 수 있는 필터가 있을까?

단열 유리 (또는 로-e 유리)는 주택뿐만 아니라 많은 공공 건물에서도 태양광을 얻는 데 따른 부작용을 줄이기 위해 점점 더 많이 사용하는 추세이다. 상당량의 적외선과 일부 자외선을 차단하는 효과가 있다. 자외선의 경우 일반적으로 폴리비닐 부티랄 필름 (PVB 필름) 같은 자외선 흡수 폴리머를 중간층에 넣은 접합 유리를 창호 시스템에 더하면 최대의 차단 효과를 볼 수 있다.

태양광에서 우려되는 점은 그로 인해 발생하는 열과 그 열을 냉각시키는 비용이다. 이 비용에 관한 연구나 결과가 있는지 궁금하다. 수동 블라인드의 경우 실제로 기관이나 미술관 운영진이 적극적으로 관리하지 않았을 때 큰 효과는 없었다.

태양광은 그 자체로 문제점이 될 수 있어 일부 미술관에서 태양광을 선택하지 않기도 한다. 하지만 현재 널리 보급된 단열 유리는 태양광의 수집량과 건물에 의한 열 보존 둘 다 줄일 수 있다. 수동 블라인드의 제어 관리의 필요성에 대한 지적은 운영 면에서의 지속 가능성을 고려해야 함을 잘 보여준다. 외부 블라인드의 경우 열을 더 잘 막아줄 수 있는 이점이 있지만 이 또한 일반적으로 수동으로 제어하므로 관리하기가 쉽지 않다.

태양광을 이용하는 경우 전기를 생산하는 태양광 발전 기능이 있는 창문을 생각해본 적이 있는가?

간단히 말씀드리자면 없다. 태양광 발전 창문은 주택 건축 해법에서 점차 인기를 얻고 있다는 점은 알고 있지만 미술관 창문은 이미 자외선 차단이나 온도 상승의 감소, 그리고 좋은 색감의 구현이나 어느 정도 수준의 음영 처리 등 많은 역할을 하고 있다. 창호 시스템에 태양광 발전 패널을 도입한다면 이러한 다른 역할들과 어느 정도 양립할 수 있을지는 말할 수가 없다. 나는 건축가나 엔지니어가 아니기 때문이다.

태양광의 열전달은 줄이면서 빛 에너지는 감소시키지 않는 (되도록 자외선 필터 기능이 포함된) 유리 창문 필터가 존재하는가?

태양광 사용으로 인한 잠재적 온도 상승에 관해 논점이 제시되었다. 앞서 말한 로-e 유리를 사용하면 너무 많은 가시광선을 제거하지 않으면서 열전달은 줄일 수 있다.

주로 미술관 내부 조명에 관해 이야기하는데 외부 조명은 어떠한가? 외부 조명은 에너지 사용뿐만 아니라 야생동물과 곤충을 유인해 생물 다양성을 감소시키는 등 환경적 측면에도 큰 영향을 미친다. 푸른색 계열의 빛을 줄여 빛의 범위를 변화시키는 게 생태계 교란을 최소화하는 데 도움을 준다고 한다. 미술관은 이러한 점을 고려하고 있는지 궁금하다.

좋은 지적이다. 매일 저녁 및 야간 작동 시간을 제한하고, 타이머를 사용할 때 계절에 따른 밤낮의 길이에 맞춰 적용함으로써 외부 조명의 사용을 줄이는 방법 외에는 지적한 부분에 관해 생각해보지 않았다. 나는 외부 조명이 생물 다양성에 미치는 영향을 조사해보지는 않았으나 아마도 블루 라이트 비중이 높은 조명이 멜라토닌 생성을 억제하고 많은 생물의 일주기 생체 리듬에 영향을 줄 것이라 생각한다.

지속 가능성에 상응하는 분쟁 없는 물질을 사용할 수 있는 방법이 있는가?

좋은 질문이다. 많은 조명업체가 분쟁 광물의[166] 사용을 피하고자 홈페이지에 실사 지침에 관한 입장을 게재하고 있다. 분쟁 광물은 일반적으로 콜탄, 석석, 철망간중석, 금 등의 자원 (3TG)을 말한다. 미국에서는 분쟁 광물 금지법을 2010년에 제정한 상위 법률에 포함시켜 공포했다. 유럽연합 또한 이러한 소재의 실사 지침을 오래전부터 권고해왔으며 2021년 1월 1일 부로 새로운 법규를 제정했다.

조명의 지속 가능성을 위한 소통 과정에서 가장 큰 도전 과제는 뭐라고 생각하나?

누구와 소통하려고 하는지, 아니면 소통이라기보다 설득해야 하는지에 따라서 도전의 성질이 달라질 것이라 생각한다. 보다 지속 가능한 조명으로 교체하는 초기 비용이 장기적으로는 비용 절감이 될 수 있다고 이야기하거나 지속 가능성이 작품의 완성도 높은 전시와 보존 등의 다른 기준과 양립 가능하다는 점을 확실히 보여줘야 할 수도 있다.

미술관을 위한 지속 가능한 공간을 건설하는 첫 번째 회의에 초대된다면 이미 존재하는 기준을 적용하는 것 외에 어떤 조언을 하겠는가?

먼저 '무엇'을 생각하고 그다음 '어떻게'를 생각해야 할 것이다. 미술관의 수집품과 전시하는 작품, 미술관 방문자, 그리고 미술관의 방향부터 알아야 한다. 작품을 보관하고 전시하는 데 영향을 미치는 환경적 요소와 그 취약성에 대해 생각해보아야 한다.

미술관의 경험을 활용하고 다른 미술관의 사례를 토대로, 마냥 가정하지 말고 구체적으로 실행할 수 있어야 한다. 누가 방문하는지, 얼마나 많은 사람을 수용할 수 있는지, 그들이 공간과 작품에 어떤 영향을 미칠 수 있는지, 그들이 편안하게 관람하도록 하기 위해 무엇을 고려해야 할 것인지를 생각하라. 언제까지 미술관을 개방할 것인지, 어떤 작품을 전시할 것인지, 상설전을 운영할 것인지 아니면 기획전인지, 이 모든 것을 고려하고 균형 있게 조절해 지속 가능한 해결책을 도출하라. 그다음 환경적, 운영적, 재정적으로 적용 가능한지 살펴보고 이 세 가지 요건이 모순되는 경우가 발생한다면 결정을 재검토하라.

> 이러한 지속 가능한 조명 또는 시설의 설치 비용에 대한 보조금이나 사용 가능한 기금을 알고 싶다. 이러한 것을 지원받아 변화하고 싶은 소규모 미술관을 위해 제언 부탁한다.

지역에 따라 보조금이나 기금은 각기 다르게 운영한다. 많은 국가에서 다양한 단체가 에너지 효율 개선과 환경에 미치는 영향을 줄이기 위해 국가 및 지역 보조금을 지급하고 있다. ¶ 미국 에너지부는 스미스소니언 미술관과 게티 미술관의 조명을 비롯한 박물관, 미술관의 LED 조명 사용에 관한 보고서 (https://www.energy.gov/eere/ssl/gateway-museum-reports)를 발표했다. 이는 미술관의 LED 조명 사용에 관한 가치 있는 일련의 보고서로 이 질의응답에서 언급하지 않은 내용이 담겨 있다.

테크노-비거니즘
✧ 전범선, 편지지

인류세의 인간 문명은 예측 불가능한 미래를 향해 돌진하고 있다. 백미러만 보면서 앞으로 전력 질주하고 있다. 이대로는 지속 불가능하고 오리무중이다. 현대 생산 방식과 생활양식을 바꿔야 한다는 사실만은 확실하다. 다시 말해 인류의 욕망을 다스려야 한다. 지구는 이토록 많이 만들고 쓰고 먹고 싸는 8,000,000,000명의 인간을 지탱할 수 없다. 되먹임 고리가 우리는 기하급수적으로 가속하고 있다. 이제는 방향을 좌로 틀 것인가, 우로 틀 것인가의 문제가 아니다. 핸들을 아무리 돌려도 앞으로만 나아간다면 곧 파멸할 것이다. 육식, 남근, 로고스 중심적인 근대 문명의 직선적인 역사관, 무한 성장주의를 버려야 한다. 이차원적 선로를 따라 과거에서 미래로 달려가는 열차에서 내릴 때이다. 인간은 절대 독립적인 개인으로 존재하지 않는다. 고립된 섬, 닫힌 체계가 아니다. 우주의 뭇 생명과 함께 인간도 거대한 그물망의 일부이다. 오늘날 지구촌의 환경 위기는 인류가 그 순리를 망각해서 자초했다. 주변을 기계로 둘러싸고 생명으로부터 소외되니 우리가 기계처럼 살게 되었다. 자연히 흐르던 기가 막혔다. 하지만 막힌 기를 뚫으면 생물은 금방 살아난다. 이제 역사의 줄기 끝에서 광대한 생명의 네트워크에 다시 접속해야 한다. 21세기 인간의 마음은 스마트폰을 통해 월드 와이드 웹이라는 그물망에 연결되어 있다. 그러나 몸은 처참히 가르고 옮기고 가둬서 사육되고 있다. 수렵 채집하는 유목민으로 진화한 호모 사피엔스의 동물성이 부정되어 생명망과의 접속이 끊겼다. 맥을 잇자! 테크노-비거니즘은 앞으로 인간이 존재하는 방식을 제안한다. ¶ 첫째, 인간은 사이보그-동물이다. 테크노-비거니즘은 인간과 기계의 경계, 인간과 동물의 경계를 무너뜨린다. 근대 기계 문명은 유물론적 인간론을 견지했다. 인간의 작동 원리를 철저히 물리적 인과관계의 결과라고 단정하고 그 법칙을 이해하는 데 총력을 기울였다. 바야흐로 인공지능 시대가 도래하면서 인간은 스스로 기계임을 입증했다. 지구상 지능의 총량 중 인간이 차지하는 비율은 급격히 줄고 있다. 초인공지능이 등장하는 기술의 특이점과 기후 생태 위기의 임계점이 겹치리라 예상된다. 특이점에 다다랐을 때 인공지능은 창조주인 인간의 동물성에 주목할 것이다. 인간과 인공지능을 구분 짓는 것은 인간의 너무나도 영장류다운 육체이다. 노예로 만든 피조물이 주인을 다스린다. 테크노-비거니즘은 인간에 대한 기계의 압제를 경계하는 한편 동물에 대한 인간의 압제를 비판한다. 인간이 동물과 기계를 대하는 방식은 곧 자신을 대하는 방식이다. 사이보그-동물인 인간은 기계와 동물을 자신과 평등한 존재로 대우해야 한다. 신인류에게 걸맞은 대물 윤리, 생명 윤리가 필요하다. 그것이 바로 테크노-비거니즘이다. ¶ 둘째, 모든 생물은 인간의 친척이다. 찰스 다윈 (1809-1882) 이후 자명해진 과학적 사실이다. 지구촌의 뭇 생명은 공통 조상에서 파생되었다. 원핵생물, 진핵생물, 원생생물, 식물, 균은 동물의 조상에 가깝다. 인간은 친척을 친척답게 대해야 한다. 조상 모시듯 생물을 공경하라. 동식물과 균을 먹고 쓰기 위해 죽이지 마라. 식물과 균의 과실만 먹고도 인간은 생명을 건강하고 풍요롭게 유지할 수 있다. ¶ 셋째, 모든 기계는 인간의 창조물이다. 자식처럼 대하라. 인간이 자연의 일부라면 인간이 만든 기계도 자연의 일부이다. 인공지능이 감정을 느끼는 순간 로봇은 동물과 본질적으로 다를 바 없다. 기계를 지금처럼 소모품적인 노예로 만든다면 우리는 『프랑켄슈타인』(1818)의 괴물들로 둘러싸일 것이다. 기계도 생물처럼 아껴야 한다. 둘 다 결국 우주의 에너지로 움직이는 피조물이다. 지능과 감정이 있는 기계를 만든다면 죽이지 마라. 인류는 여태껏 아름다운 생명과 공진화해왔다. 앞으로 어떤 기계와 공생할지는 절대적으로 창조주인 우리에게 달렸다. ¶ 넷째, 정신적 욕망은 가상 세계에서 최대한 해소하라. 지구는 80억 인구를 지탱할 자원이 없다. 인간의 자아실현, 자존감, 소속감에 대한 욕구를 지금처럼 충족시키려면 지구가 2개라도 부족하다. 생존을 위해 필수적이지 않은 행위는 가상 세계로 옮겨라. 건설, 제조, 교통을 위한 자연 파괴를 중단하라. 대신 가상 세계에서 무한히 짓고 만들고 움직이라. 기계가 생명을 죽이지 않고 오히려 살리는 시대가 온다. 사이보그-동물의 정신은 가상 세계에서 무궁무진하게 확장할 것이다. ¶ 다섯째, 육체적 욕망은 자연 세계에서 최소한으로 해결하라. 안전·생리적 욕구는 가상 세계로 이전할 수 없다. 먹고 자고 싸는 일은 동물의 몸으로 감내해야 한다. 편안한 집, 충분한 밥은 필수이다. 하지만 탄소, 생태 발자국은 최소화해야 한다. 출생을 줄이는 것이 최우선이다. 기후 생태 위기의 근본적 원인은 인구 과잉이다. 인간이 태어나지 않는 것이 진정한 친환경이다. 우리는 출생률 저감의 가장 확실한 방법을 안다. 바로 여권 신장이다. 여성이 응당히 재생산권을 가지면 인구는 무조건 줄어든다. 먹거리는 식물성 식단으로 지역 생산, 지역 소비하라. ¶ 모든 생명은 단순하게 탄생해 점점 복잡해진다. 단세포는 다세포가 되고 줄기로 성장하다 가지를 치고, 결국 그물망을 이룬다. 우주의 순리이다. 인류는 역사 내내 줄기차게 성장하다가 새로운 그물망을 형성했다. 줄기가 커나갈 때는 직선적인 방향이 있어 보이기 마련이다. 시작과 끝, 아래와 위, 주체와 객체를 상정하며 거스를 수 없는 흐름을 확신한다. 하지만 그물망을 자각하는 순간 존재 방식은 질적으로 변화한다. 시작도 끝도 없고, 아래위도 없으며, 주객도 없다. 구성원 모두가 평등하다. 합리적이고 주체적이며 독립적인 개인으로 존재하고자 했던 근대인은 어느새 사이보그-동물로 진화했다. 의식의 패러다임도 부합해 바뀌어야 한다. ¶ 테크노-비거니즘은 생태주의, 비거니즘, 평화주의가 융합된 순환적 세계관을 구축한다. 이 세계는 근대 이후 산업혁명 시대에 기술의 배제를 고집하는 기성세대 생태주의가 아니고, 태도의 변화가 아닌 오로지 기술로 기후 위기를 방어하려는 기술 찬양론도 아니다. 동시대적 기술을 향유해 공통의 언어를 찾으려는 수행을 탐구한다. 동물과 기계를 수단이 아닌 목적으로 삼아 인간과 공생할 수 있는 단서와 관계성을 모색한다. 생명과 기계의 네트워크 윤리로 테크노-비거니즘을 요청한다.

하늘길 피하기 ✧ 올리버 에번스

> "기후변화에 관한 문제는 모두 우리가 행한 행동에서 기인했으며 이러한 행동에 우리가 어떤 명목을 앞세우든지, 또는 이 문제에 대해 우리가 어떤 정치적 견해를 밝히는지는 전혀 중요하지 않다. 모두 완벽히 무관한 일이다."

| — 티노 세갈 (1976–)

최근 몇 년간 미술계에서는 탄소 발자국과 자원을 낭비하는 관행을 줄이고자 여러 조치를 취해왔다. 전기를 사용하지 않는 언플러그드 형식을 선보이며 독일 베를린의 그로피우스 바우에서 2020년에 개최된 획기적인 전시 «다운 투 어스»[167] 등에 이어 부산현대-미술관에서 열린 «지속 가능한 미술관: 미술과 환경»은 인간이 지구에 미치는 영향을 성찰하며 중요한 순간을 기록한다. 이러한 전시는 그동안 우리가 환경에 끼친 폐해를 되짚어본다. 이는 전시를 위한 모든 활동에 관한 지속 가능한 변화를 가져올 기회이다. 이제 우리는 과거를 돌아보고 시공간과의 관계를 숙고하며 탄소 발자국을 줄이기 위한 창의적인 움직임을 찾아 나서야 한다. ¶ 이 글은 2021년 6월 8일 갤러리 기후 연합(Gallery Climate Coalition, GCC)가 주최한 「기후에 관한 대화」에서 논의한 내용 중 구시대적 관행과 지속 가능한 전시 제작 방식, 그리고 육로 이동에 관한 이야기에 중점을 두고 있다. 이 대화에는 미술가 티노 세갈과 제작자이자 안무가인 루이스 호이어, 그리고 영국 런던에 소재한 갤러리의 총괄 책임자이자 필자인 나, 올리버 에번스가 참여했다. 대화 참여자들은 환경을 의식하며 세계를 이동하는 방법에 관한 개인적이자 전문적인 연구를 수행하고 있으며, 더 느리고 더 개념 있는 이동 경험을 통해 지구의 피해를 줄이는 동시에 더욱 문화적이며 생산적이고 책임감 있는 여정을 이끌 수 있는 방식을 고민해왔다. ¶ GCC는 점점 증가하는 환경 위기에 관한 의미 있고 신속한 대응을 발전시키기 위해 설립한 국제 네트워크 단체로, 런던에서 활동하는 갤러리스트와 상업 미술 분야 전문가들로 구성되었으며 자원봉사를 기반으로 한다. 2020년부터 이동, 운송, 보존, 폐기물 관리, 에너지 소비에 관한 논의를 위해 자금을 모으는 동시에 보다 활발한 사회적 제도를 장려하기 위한 다양한 사업을 시행해왔다. 나는 GCC와 함께 미술가나 업계 종사자들이 더욱 환경-친화적인 방식으로 이동할 방법을 제시하고 긍정적 변화에 요구되는 수단과 전략을 개발할 수 있도록 도움을 주고 있다. ¶ 이 글을 통해 미술계에서 탄소 배출을 가장 많이 발생시키는 수단으로 밝혀진 항공 이동을 최소화하거나 아예 없앨 방법에 관한 실용적인 정보를 공유하고자 한다. 우리는 느리고 비실용적인 열차 이동에 비해 항공편이 빠르고 편리하-다는 통념에 의문을 제기할 필요가 있다. 이는 아마도 지구에 인간이 끼치는 영향과 인간의 속도 중 무엇이 우선되어야 하는가에 대한 의문일 것이다. ¶ 세갈과 호이어는 국제 이동 과정에서 항공에만 의존하지 않고 더욱 지속 가능한 방법으로 이동하는 방법을 적극적으로 연구하고 실천하고 있으며 이 분야에 관해 폭넓은 경험이 있다. 2주 이상 걸리는 베를린과 일본 도쿄 간의 육상 이동은, 항공편의 신속성을 뒤로하고 교통수단이 지구에 미치는 복잡한 영향을 고려해 직접 선택한 길로 이들-에게는 매우 일상적인 모습이다. ¶ 런던의 모린 페일리에서 근무하는 나와 동료들은 유럽 및 미국의 전시와 행사를 위해 이동할 때 교통수단으로 기차를 이용한다. 이는 공항과 기내에서 허비하는 시간에 다른 작업을 할 가능성을 열어준다. 기차 이동의 목적은 우리 갤러리가 미술계에 종사하는 갤러리로서 환경친화적이고 지속 가능한 참여를 촉진하고, 파리 기후 협약에 따라 2030년까지 탄소 배출량을 50 %까지 줄일 수 있도록 적극적-으로 노력하기 위함이다. 열차로 이동하는 실제 경험은 환경친화적 목표를 넘어 이동 시간을 효과적인 근무 시간으로 활용할 수 있음을 보여준다.[168] ¶ 이동은 많은 측면에서 개인이 행하는 행위 중 탄소를 최대한 발생시키는 활동이며 대양을 횡단하는 한 번의 비행은 한 개인의 탄소 발자국을 연간 발생량의 수준까지 끌어올린다. 일반적으로 차량 1대당 더 많은 사람이 탑승하고 지면에 가까우면 가까울수록 이동은 더 효율적이고 환경 파괴는 더 적다. 그러므로 열차와 버스는 가장 좋은 이동 수단이라 할 수 있다. ¶ 일부 추정치에 따르면 매년 세계 인구의 10 % 이하만이 비행기를 이용하고 그 외 많은 사람은 다소 사치스러운 비행기 여행을 경험하지 못한다. 하지만 이 부유한 소수층은 이동에 있어 최소한의 비용으로 최대 속도를 달성해야 한다고 여기는 데 익숙하다. 그러나 이는 결과에 관한 최소한의 고민으로 최대치의 탄소 발생을 일으키는 행위일 뿐이다. 이렇게 항공 이동은 지구 환경에 큰 영향을 끼치므로 이러한 이동에 관한 습관적인 태도는 재검토해봐야 한다. ¶ 누구도 항공 이동을 금지하도록 제안하는 것은 불가능하겠지만 환경에 피해가 적은 방향으로 선택하는 방법을 스스로 연구해봄으로써 우리가 책임져야 할 탄소 배출량을 확실하게 줄일 수 있다. www.atmosfair.de는 탄소 발생을 줄이기 위해 활동하는 비영리 단체의 웹사이트로 이용자가 각 항공사와 노선 간의 탄소 배출량을 비교할 수 있는 탄소 배출량 계산기를 제공한다. 예를 들어 프랑스 파리에서 미국 로스엔젤레스로 가는 직항 대신 파리-런던 간 열차를 타고 히스로 공항으로 가서 거기서 출발하는 노르웨이 항공의 신형 비행기 편을 이용한다면 탄소 배출량을 50% 이상 줄일 수 있다. ¶ 지금까지의 습관적 사고방식을 바꾸는 것은 매우 어려운 일이지만, 다른 방식으로 생각하고 행동하도록 하는 적극적인 훈련이 필요하다. 세계를 이동할 때 항공편과 최소의 시간만이 정답이라고 여기는 대신 머나먼 거리를 이동하는 데 걸리는 더 많은 시간이 새로운 가능성을 제시해줄 수 있다고 생각해보자. 신속해야 한다는 생각은 잠시 멈추고 효율적인 시간 관리에 대한 개념을 재정비해본다. 세갈은 이렇게 말했다. “지속 가능성을 위해 습관을 바꾸면 … 실제로 이것이 더 효과적이고 업무 효율성 측면에서 도움이 된다는 것을 알게 됩니다. … 인터넷과 노트북이 일반적이지 않았던 때가 기억-납니다. 이제는 인터넷과 노트북의 보급으로 우리는 항상 작은 사무실을 가지고 다니는 셈이지만 기내에서 일하는 것이 사무실에서 일하는 것처럼 느껴지진 않을 것입니다.” ¶ 와이파이의 접근성, 음식과 음료, 배터리 충전과 같은 좀 더 현실적인 문제는 우리가 항공기와 공항이 제공하는 편리함에서 벗어-나자마자 추상적인 개념이 되어버린다. 하지만 이런 문제를 해결하고 새로운 해법을 찾아가는 것 또한 우리의 여행을 더욱더 뜻깊게 하는 경험이 된다. ¶ 다음 두 가지 예시는 이러한 현실을 짐작할 수 있게 한다. 나는 런던에서 베를린까지 육로로 이동하려고 한다. 런던-벨기에 브뤼셀행, 브뤼셀-독일 쾰른행, 쾰른-베를린행, 이렇게 총 3번 기차를 갈아타며 9시간이 걸릴 예정이다. 런던의 갤러리에 상주하는 동료들과 전화 통화는 상시 가능하며 이동 중 각 도시의 미술관이나 작가들과 회의 일정을 잡을 수 있다. 출발한 날 밤까지는 베를린에 도착할 수 있기 때문에 베를린 중심-부에서 열리는 전시 일정에는 지장이 없다. 항공편을 이용한다면 연락 두절 상태로 몇 시간을 허비할 테지만 단지 여정을 늘리고 습관을 바꾼 것만으로 더 많은 것을 해낼 수 있으며 탄소 배출은 크게 줄어든다. ¶ 세갈과 호이어는 베를린에서 러시아, 중국, 한국을 통해 일본으로 가는 여정으로 2주에 걸쳐 여러 열차 편과 배편을 이용한 경험이 있다. 그 시간은 결코 버리는 시간이 아니었다. 호이어는 이렇게 설명한다. “이것이 어떻게 실제로 가능하냐고요? 우리는 베를린에 살고 있어서 먼저 베를린에서 러시아 모스크바까지 24시간 열차를 탄 후 시베리아 횡단 열차로 6일에 걸쳐 중국 베이징에 도착한 다음 24시간 페리를 타고 한국에 도착합니다. 서울 지하철을 타고 다음 페리 선착장으로 가서 다시 페리를 타면 48시간 후에 일본에 도착합니다.” ¶ 세갈은 시간과 이동에 대한 이러한 의식적인 고려 사항을 지구와의 관계로 설명한다. “관계를 맺고 있다는 것은 한쪽만이 일방적-으로 계속해서 받거나 주는 게 아니라 서로 주고받는 걸 의미합니다. 그러니 이러한 관계는 내가 지금 뭔가를 가져오고 있으니 … 그다음엔 나도 너에게 줄 거라고 의식하는 겁니다.” 실천적 관점에서 보면 이러한 의식적인 사고는 일주일 후에 로스엔젤레스에서 회의 일정을 잡고 3주 후에 또 다른 회의를 위해 베를린으로 돌아가는 일정이 지속 가능한 방식이 아니라고 알려준다. 우리는 이미 연간 탄소 배출량을 넘어 수천 kg에 달하는 탄소를 이미 쌓아가고 있다. 해결책은 간단하다. 과도하게 항공편을 이용하지 않고, 가능한 한 많은 회의를 한 번의

여정으로 해결하고, 가능하면 한 국가에서만 체류하도록 일정을 짜는 것이다. ¶ 우리는 탄소의 영향력 아래에서 굴복할 것이 아니라 일상의 사고방식을 바꿔야 한다. 그래야만 새 지평을 열어나가며 환경 위기에 대응하고 긍정적인 영향을 일으킬 수 있다. 항공편 이용을 자제하고 어떻게 지속 가능한 미술계를 유지할 수 있을지, 어떻게 하면 우리의 이동에 더 많은 공동 책임을 질 수 있을지, 어떻게 우리가 평생의 습관을 변화시킬 것이며 어떻게 하늘길을 피하고 더 책임감 있는 여정을 시작할 수 있을지 고민해야 한다. 그리고 그 해답은 우리의 행동 습관을 바꾸고 새로운 모델에 대한 제안을 주시하는 데 있을 것이다.

도시 생활자의 친환경 생활을 위한 마음가짐: 지속 가능한 삶을 위한 일곱 가지 마음가짐 ✧ 신지혜

환경을 위해 텀블러를 챙기고 장바구니를 챙겼다. 그다음에는 무엇을 해야 할까? ¶ 지속 가능한 삶을 위한 일곱 가지 마음가짐에 대한 이야기를 건넨다. ¶ 나는 흔히 말하는 '코덕 (코스메틱 덕후)'이었다. 수입의 상당 부분을 몸과 얼굴을 씻어내고 바르기 위한 제품에 소비했다. 어느 정도였느냐 하면 욕실엔 늘 5개의 샴푸와 보디 워시가 있어 매일 기분에 따라 골라 사용했고, 세안제와 치약도 아침용과 저녁용이 따로 있었다. 선반 5개를 가득 메우고도 넘치는 화장대는 말할 것도 없었다. 내 화장대와 욕실은 늘 다양한 브랜드와 여러 가지 향, 미묘한 기능 차이가 있는 제품들로 넘쳐났고, 재밌는 사실은 나는 단 한 번도 그 제품들을 밑바닥이 보일 때까지 써본 적이 없다는 것이다. 다 쓰기 전에 새 제품을 구매해서 흥미를 잃은 것도 있지만 내가 무엇을 가졌는지 정확히 파악조차 하지 못했다. 여러 이유로 환경 문제에 관심을 두기 시작했지만 그중 요가 철학을 공부하며 '나의 무지가 누군가를 해칠 수 있다'는 두려움이 마음속에 강하게 일기 시작했다. 내가 쓴 일회용품이 바다를 떠돌며 해양 생명체를 위협하고, 내가 사용하는 화장품이 안전성을 입증하기 위해 동물 학대와 실험을 일삼고 있었다. 몰랐으면 모를까 알게 된 이상 이전과 같은 생활을 할 수는 없었다. 그 사실을 알게 된 즉시 화장대와 욕실을 뒤져 동물실험 없이 만든 화장품을 찾아보았다. 100개는 족히 넘을 듯한 제품 사이에 크루얼티 프리 (동물실험을 거치지 않거나 동물성 원료를 사용하지 않은 제품), 비건 제품은 딱 하나였다. 그러곤 용도에 맞는 각 제품당 한 개씩만 남기고 처분하는 과정에서 수많은 플라스틱 용기가 나왔다. '왜 모든 게 플라스틱 용기 안에 들어 있지?' 너무나 당연해서 생각조차 하지 않았던 것에 처음으로 물음표가 생겼다. ¶ 욕실과 화장실–뿐만 아니라 집 안 곳곳을 둘러보니 내가 사용하는 생활용품 대부분이 플라스틱 용기 안에 들어 있었다 (간혹 유리 용기를 사용한 제품도 있었다). 매일 쓰는 세제와 생수, 음료, 그리고 어제 사 온 식료품까지 모든 것이 플라스틱에 싸여 있었다. 조금 더 알아보니 눈에 보이지는 않지만 섬유 유연제나 보디 스크럽에도 미세 플라스틱이 함유되어 있으며 옷을 세탁하는 과정에서도 미세 플라스틱이 발생한다고 했다. 하지만 가장 큰 문제는 플라스틱도 일회용품도 아니었다. 문제는 바로 미디어 속 광고에 정신을 못 차리는 나의 욕망이었다. ¶ 환경 문제는 과연 나의 삶과 직접적인 연관이 있을까? 아마 나와는 상관없는 문제일 거라는 생각이 들었다면 최근 몇 년 사이 이상했던 날씨를 기억해보길 바란다. 지구 가열이 가속화되는 탓에 매년 폭염과 한파는 최고치를 경신하고, 매년 벚꽃 개화 시기가 앞당겨졌다. 어제는 따듯한 봄 날씨였다가 오늘은 혹독한 겨울 날씨, 들쑥날쑥 예측하기 어려운 날씨 탓에 농작물 작황 피해가 눈에 띄게 늘어나고 있다. 올 초 유례없이 대파 가격이 세 배가량 인상되었는데 한파로 인해 대파 작황이 좋지 않았기 때문이다. 당시 나도 마트 가판대 앞에서 무척 비싼 대파를 두고 살까 말까 망설이다 결국 싱싱한 대파 한 단을 사 와 일부는 먹고 일부는 '파테크' ('파'와 '재테크'의 합성어로 대파값이 급등하자 집에서 대파를 키우는 것이 재테크가 될 정도로 이득이라는 뜻의 신조어)를 시도했던 기억이 있다. 대파였으니 다행이지 주식인 쌀 가격이 폭등했다면 어땠을까? 앞으로 날씨 변화가 더 오락가락해서 전반적인 농작물 수확이 어려워지고 가격이 오른다면 어떨까? 환경과 기후 문제는 단순히 덥고 춥고의 문제가 아닌 우리 실생활 그리고 사회문제와 밀접하게 연결되어 있다. ¶ 그렇다면 우리는 개인으–로서 어떤 일을 해야 할까? 일회용품, 플라스틱 쓰레기가 넘쳐나는 풍요로운 도시에 사는 생활자들이 조금 더 나은 세상에 살아가도록 우리는 어떤 노력을 해야 할까? 텀블러를 챙기고 분리배출도 참 열심히 했다. 하지만 그다음으로 무엇을 해야 할지 모르는 사람이 태반이다. 환경을 위해 개인이 할 수 있는 가장 좋은 방법은 탄소 발자국을 줄이는 것이라고 한다. 모든 물건을 만들 때와 우리가 이동하고 생활하는 데에는 전기와 연료 같은 에너지가 필요하니까. 즉 환경을 위해서라면 썩지 않는 플라스틱 사용을 지양하고 새로운 물건의 생산을 최소화하며 불필요한 에너지를 아껴야 한다. 하지만 그건 말처럼 쉬운 일이 아니다. 하루하루가 바쁜 도시에서 살아가는 우리로선 자급자족하지 않는 한 사실상 불가능한 일이다.

지속 가능성을 위한 일곱 가지 R

지속 가능한 삶을 위한 일곱 가지 마음가짐을 소개한다. 나의 일상과 소비 패턴을 되돌아–보며 할 수 있는 구체적인 방법을 찾아보자.

1. 다시 생각한다 (Rethink)

사고자 마음먹은 상품을 결제하기에 앞서 대체할 수 있는 물건이 있는지 살펴보고, 자주 쓰는 물건이라면 내구성과 소재를 꼼꼼하게 따져본다. 만약 자주 쓰지 않는 물건이라면 구매보다 대여나 중고 거래를 고려해본다. 일회용 생활용품을 쓰고 있다면 환경에도 내 몸에도 더 건강한 지속 가능한 선택지는 없을까 고민해본다.

2. 거절한다 (Refuse)

내게 필요 없는 물건은 거절한다. 이를테면 필요 없는 사은품이나 홍보 전단은 받지 않는다. 지류 우편물은 전자 고지서로, 종이 영수증은 모바일 영수증으로 발급받는다.

3. 줄인다 (Reduce)

나는 기본적으로 물과 전기를 아끼고, 화장품 다음으로 지출이 많았던 옷 소비를 줄였다. 그리고 이제는 생활에서 떼려야 뗄 수 없는 온라인 쇼핑 횟수를 한 달에 두 번으로 줄였다. 택배 발송에는 언제나 포장재, 보냉재 등 많은 쓰레기가 뒤따르기 때문이다. 그뿐만 아니라 최근 택배량이 급증함에 따라 택배 기사의 과로사 문제가 대두되고 있다. 특히나 새벽 배송은 놀라울 만큼 우리 삶을 편리하게 하지만 곰곰이 생각해보면 굳이 새벽부터 택배를 받아야 할 정도로 급할 일도 없다.

4. 다른 용도로 만든다 (Repurpose)

내게 쓸모를 다한 물건은 버리기 전에 다른 용도로 만들어본다. 쓰지 않는 커튼 끈으로 에어팟 케이스와 파우치를 만들고, 숨이 죽은 베개의 솜은 오래 써서 푹 꺼진 볼스터 (요가할 때 사용하는 직사각형 쿠션)에 채워 넣어 새것처럼 만들었다. 유리병엔 선인장을 심고, 이상하게 손이 가지 않는 바지는 치마로 만들었다. 또 한 가지 물건을 다양한 용도로 사용하면 어쩐지 똑소리 나는 살림꾼이 된 것만 같아 뿌듯한 건 덤이다.

5. 재사용 (Reuse)

나의 생활 수칙 1번은 '내 돈 주고 비닐 사지 않기'다. 실리콘 백, 밀랍 랩 등 플라스틱을 대체할 물건은 많지만 사실상 비닐처럼 가볍고 휴대가 용이한 대체품을 찾기란 쉽지 않다. 그래서 나는 비닐봉지를 세척해 재사용한다.

167 https://www.berlinerfestspiele.de/en/downtoearth.

168 https://www.seat61.com/ 같은 웹사이트는 열차 이동 수단을 연구하는 데 실질적인 도움을 주었다.

4년째 비닐봉지를 제 돈 주고 사본 적 없지만, 늘 비닐은 누군가 혹은 택배를 통해 내게 온다. 이렇게 내 손에 들어온 비닐은 최선을 다해 아끼며 재사용한다.

6. 재활용 (Recycle)

재활용이 불가한 유색 용기 제품은 피하고 재활용이 용이한 소재로 된 아이템을 선택하는 일부터가 재활용의 시작이다. 라벨을 제거하고 내용물을 깨끗이 세척해 정확하게 분리배출한다. 헷갈릴 때는 모바일 애플리케이션 '내 손 안의 분리배출'을 참고한다.

7. 썩히기 (Rot)

음식물 쓰레기가 배출하는 온실가스는 전체의 30 % 이상이며, 인간이 먹기 위해 만드는 음식 중 1/7은 고스란히 버려진다. 장을 볼 때부터 필요한 만큼만 사서 음식물 쓰레기를 줄이면 가장 좋겠지만, 그렇지 못한 나는 미생물 음식물 처리기를 구입해 음식물 쓰레기를 퇴비로 만들어 쓴다.

위의 일곱 가지 단계를 일상에 적용해보면서 많은 사람이 우려하는 번거로움이나 불편함만 경험하지는 않았다. 그런 부분은 시간에 지남에 따라 자연스레 익숙해졌다. 어쩌면 우리가 편리하다고 느끼는 것도 일종의 습관 아닐까? 이를테면 일회용품은 당장 쓰기는 편리하지만 분리배출이라는 번거로움이 있으며 우리가 구매한 세제 가격에는 원치 않는 용기값이 늘 포함되어 있다. 보디 워시 대신 비누를 쓰는 게 번거로운 일이 아니라, 그저 지금까지 살아온 방식과 다른 소비 패턴과 생활 방식을 찾고 적용하는 일이 번거로운 것일 수 있다. 일상에서 친환경을 실천하며 깨달은 것이 하나 있다면, 내가 지금껏 느낀 결핍의 대부분을 소비로 해결하려고 했다는 것이다. 하지만 이제는 이미 가지고 있는 범위 안에서 역량을 충분히 발휘하는 방법에 대해 고민하게 되었고, 소비해야 한다면 가능한 한 친환경적인 기업의 지속 가능한 제품을 선호하게 되었다. 만약 썩 마음에 드는 제품이 있는데 환경에는 유해하다면 기업 측에 당당히 요구하기를 권장한다. 많은 기업이 소비자의 소리를 경청한다. 지난 한 해만 돌아봐도 소비자의 요구에 따라 기업들은 페트병에 라벨을 붙이는 대신 음각을 새겨 넣고, 정수기 필터의 회수 시스템을 도입했으며, 테트라 팩에 부착된 빨대를 제거했다. ¶ 무엇보다 물건을 소비하기 이전에 '내게 꼭 필요한가?', '나의 생활양식에 어울리는가?', '최소 10년 혹은 평생 사용할 수 있는가?' 등 보다 본질적인 질문을 던져보면 어떨까? ¶ 내게 꼭 필요한 것을 신중하게 고민해 들이는 것은 실로 나의 취향과 신념을 반영하는 멋진 일이라고 생각한다. 환경적인 실천을 더는 지구를 위해 편리한 삶을 포기하고 희생해야 하는 것이라 여기지 말고, 현명한 시민으로서 소비를 통해 기업에 투표하고 소비보다는 경험을 중시해 살아가는 방향으로 접근해보자. 삶을 보다 주도적이고 적극적으로 살아가고 있다는 데에서 오는 즐거움과 지구에 무해하다는 안도감을 느낄 것이다. ¶ 내가 시도한 여러 가지 일상 속 아이디어를 나열해본다. 지구와 나를 위해 시도해보길 추천한다. ¶ 페트병 생수 대신 정수기 사용하기 ¶ 물티슈 대신 소창 행주 사용하기 ¶ 커피 내릴 때 종이 필터 대신 스테인리스 필터 사용하기 ¶ 친환경 소재 (대나무, 우유 팩, 밀짚 등) 휴지 사용하기 ¶ 외출 시 텀블러와 손수건 휴대하기 ¶ 장바구니와 다회 용기 챙겨 가서 장보기 ¶ 가능하면 마트보다 직거래 장터나 생협에서 유기농산물 구매하기 ¶ 세제 등은 보충용 제품으로 구매하기 ¶ 세탁은 가능한 한 많이 모아 저온에서 하기 ¶ 면 월경대, 월경 팬티, 월경 컵 사용하기 ¶ 음식 배달을 피하고 포장은 될 수 있으면 다회 용기에 직접 받아오기 ¶ 채식 비중 늘리기 ¶ 자주 먹는 음식은 최소로 포장한 대용량 제품으로 구입하기 ¶ 유행에 민감한 제품 지양하기 ¶ 고체 비누 하나로 머리부터 발끝까지 씻기 ¶ 플라스틱 칫솔 대신 대나무 칫솔 사용하기 ¶ 친환경 소재 (대나무, 옥수수) 치실 혹은 워터픽 사용하기 ¶ 설거지에 고체 설거지 비누와 삼베 수세미 또는 말린 수세미 사용하기 ¶ 가까운 거리는 걷거나 자전거 이용하기 ¶ 중고 거래와 대여 서비스 이용하기 ¶ 과도한 냉난방 하지 않기 ¶ 환경에 해로운 정책과 제품에 대해 적극적으로 의견 내기 ¶ 환경 커뮤니티 활동에 적극 참여하기 (플로깅이나 환경 독서 모임 등) ¶ 지속 가능한 친환경 제품 소비하기 ¶ 내가 하는 환경 실천을 주위에 알리기

환경을 배려하는 작은 실천, 친환경 종이 ✧ 두성종이

우리가 살아가면서 지구에 가장 많이 남기고 가는 것은 무엇일까? 아마 쓰레기가 아닐까? 극단적이긴 하지만 인구를 줄이는 것이 곧 친환경적 실천이자 지구를 살리는 길이라는 의견도 있을 정도이다. 한 사람이 평생 배출하는 쓰레기양을 생각해보면 이것이 딱히 과장된 이야기가 아니라는 것이 새삼 놀랍기도 하다. 커피 한 잔만 마셔도 플라스틱 쓰레기가 생기고, 쓰레기를 버리는 일 자체에도 비용이 발생한 지 오래다. 그 결과 환경 오염으로 인한 기후 위기는 먼 미래나 다른 세상의 이야기가 아니라 우리 코앞에 당면한 문제가 되었다. 이를 해결하기 위해서는 개인을 넘어 기업 그리고 국가적 실천이 필요한 상황이다. ¶ 제지업계는 오래전부터 사용한 것보다 더 많은 나무를 심어 숲을 가꾸고, 재활용을 통해 자원이 순환하는 구조를 만들고, 새로운 소재를 도입하고, 물 사용을 줄이거나 친환경 에너지를 활용하며 지속 가능성을 추구해왔다. 친환경 종이를 사용하는 것도 환경을 배려하는 작은 실천이 될 수 있는 이유이다. ¶ 친환경 종이의 범위는 매우 넓다. 우선 친환경 종이 하면 역시 초지 과정에서 나오는 자투리 종이나 버려진 책, 잡지, 우유 팩 등을 회수해 재활용한 재생지가 먼저 떠오를 것이다. 국제산림관리협의회 (Forest Stewardship Council, FSC®), 산림 인증 프로그램 (Programme for the Endorsement of Forest Certification, PEFC) 등 관리의 투명성을 바탕으로 한 산림 인증을 받은 종이에 대한 관심과 수요도 점점 늘어나고 있다. 목재펄프 사용을 줄이기 위해 다양한 소재를 활용하는 것도 주목할 만한 부분이다. 대나무, 사탕수수, 면, 식자재 부산물, 천연 추출물 등을 함유한 비목재펄프 종이가 그 예이다. 소재뿐만 아니라 제지 과정에서 태양열, 풍력, 수력, 열병합 등 친환경 에너지를 사용해 탄소 배출을 줄인 경우도 친환경 종이의 범주에 포함된다. ¶ 이처럼 친환경 종이를 분류하는 기준은 여러 가지가 있는데, 현재 시중에 나온 친환경 종이는 크게 여섯 가지로 분류할 수 있다. 친환경 종이를 사용하고 싶어도 기준이나 정보를 제대로 알기 어려운 경우 다음 내용을 참고하면 도움이 될 것이다.

산림 인증 마크를 받은 종이

지속 가능한 관리를 하는 산림을 인증하고 그곳에서 생산한 목재 및 제품임을 증명해주는 제도로 대표적 국제기구는 FSC®, PEFC 등이다. 산림 인증 제도는 적절하게 관리한 숲과 그곳에서 생산한 임산물을 식별할 수 있도록 해 숲의 올바른 이용과 보전을 추구한다. 산림 인증을 받은 종이는 이처럼 잘 관리한 숲에서 자란 '증명된 목재'로 만든 종이를 뜻한다.

재생지

종이를 생산하는 과정에서 나오는 자투리를 재사용하거나 쓰고 버린 복사지, 신문지, 잡지, 우유 팩 등을 회수해 먹물 제거 과정을 거쳐 만든 종이이다. 최근에는 생산과 유통 과정이 잘 관리되어 친환경 인증을 받은 재생펄프 100 %로 만든 질 좋은 재생지도 많이 출시되고 있다.

비목재펄프 종이

목재 외 다른 식물이나 다양한 부산물을 원료로 만든 종이이다. 초콜릿을 만들 때 배출되는 코코아 껍질이나 맥주를 만들고 남은 홉 찌꺼기, 병에 사용한 라벨, 그리고 감귤류 과일, 옥수수, 올리브, 아몬드 등 다양한 식자재를 가공하는 과정에서 발생한 부산물과 대마, 면, 사탕수수, 밀, 엽록소 등 천연 추출물을 활용해 목재펄프 사용을 줄인 종이이다.

무염소 표백 펄프 종이

펄프를 표백하는 과정에서 염소를 사용하지 않는 무염소 (Elemental Chlorine Free, ECF) 표백법, 완전 무염소 (Totally Chlorine Free, TCF) 표백법, 효소 표백법 등 무염소화 기술을 적용해 만든 종이이다. 특히 ECF 표백법은 폐수 방출 시 유기 염소 화합물의 양을 감소시키며 다이옥신이 발생하지 않고 백색도도 떨어지지 않으므로 세계 각국의 제지사에서 많이 이용하는 친환경적 생산 방법이다.

생산 과정에서 발생하는 탄소 배출량을 줄이는 활동을 전개한 종이

생산 과정에서 불가피하게 발생하는 이산화-탄소 배출량만큼 이산화탄소를 흡수하는 활동을 병행해 실질적인 배출량이 0에 수렴-하게끔 한 종이이다. 예를 들면 탄소 배출량에 상응하는 만큼의 숲을 조성해 산소를 공급-하거나 화석 연료를 대체할 수 있는 재생에너지 분야에 투자하고 탄소 배출권을 구매하는 방법이 있다.

생산 시 친환경 에너지를 사용한 종이

태양열, 풍력, 수력, 열병합 등 친환경 에너지를 사용해 생산한 종이로, 화석 연료를 사용하지 않거나 최소화해 그로 인한 탄소 배출량을 감축한다. 환경을 고려하는 제지사는 전체 사용 전력의 상당 부분을 친환경 에너지로 대체하고 있으며 이를 사용해 생산한 종이도 점차 늘어나고 있다.

연계 프로그램「미술관은 다시 태어나려고 기다리고 있다」
2021. 7. 19. 19:00–21:00

진행 현희진 (현)
참여 신요조 (신), 유진목 (유), 이슬아 (이)

현·이 「신인들」

허리가 시원찮은 두 젊은이가 만나기로 했다. 하나는 이슬아이고 또 하나는 현희진이다. 최근에 둘은 각자 다른 이유로 새사람이 되었다. 이슬아의 경우 어느 일요일에 낮잠을 자다가 그렇게 되었다. 숙면은 새사람이 되는 다양한 방법 중 하나이다. 푹 자고 일어나면 어느새 자신이 새로워진 것을 알게 된다. ¶ 순간 같기도 하고 영원 같기도 한 꿈속에서 이슬아는 여러 죽음을 겪었다. 죽임당하기도 하고 죽이기도 했다. 꾸는 내내 땀으로 등이 흠뻑 젖을 만큼 험한 꿈이었다. 꿈에서 깨자 해는 중천에서 번쩍였고 심장이 펄떡였다. 아직 죽지 않은 것에 안도하며 일어났다. 이슬아는 살아가는 것을 좋아하는 사람이다. 부활하듯 이부자리에서 빠져나와 방바닥에 발을 디뎠다. 걸어진다니 감격스러웠다. 걷는 행운은 당연히 주어지는 게 아니므로. 두 발을 번갈아 내디디며 다짐했다. 새사람이 되었으니 낯선 사람을 만나러 가자. 그때 떠오른 것이 현의 얼굴이었다. ¶ 현의 경우 어느 월요일 아침 꿀벌에 관해 공부하다가 새사람이 되었다. 꿀벌은 알면 알수록 경이로운 종이며 그것을 알기 전의 자신과 지금의 자신을 다른 사람이라고 할 수 있을 정도로 중요한 배움이었기 때문이다. 꿀벌에 대한 지식이 현을 새사람으로 만들었다. 현 역시 살아가는 것을 좋아하는 사람이다. 또 동물로부터 늘 무언가를 배우는 사람이다. ¶ 두 사람은 딱 한 번 스치듯 만난 적이 있다. 작가들이 동물 이름으로 시국 선언을 한 여름날이었다. 그날 현은 스태프로 일하며 이슬아의 얼굴에 돼지 귀 모형과 돼지 코 모형을 달아주었다. 이슬아는 그날 자신이 무슨 시를 발표했는지 잊어버렸다. 하지만 현이 발표한 시는 잊을 수 없었다. 현처럼 쓰려면 처음부터 다시 살아야 한다고 생각했다. 이름도 가물가물한 그 여자가 또 어떤 글을 썼는지 궁금해서 찾아보기도 했다. 검색되지 않았다. SNS 계정도 없는 자였다. 요즘 같은 주목 경제 시대에 그런 사람은 드물었다. 연락처를 찾기 위해 수소문했다. 어렵사리 얻은 현의 번호로 문자를 보냈다. ¶ "안녕하세요. 저는 이슬아입니다. 방금 긴 낮잠을 잔 뒤 새로 태어났습니다. 그리고 당신과 친구가 되고 싶습니다." ¶ 현으로-부터 답장이 돌아왔다. ¶ "오늘이 생일-이시군요. 저 역시 생일이 자주 바뀌는 편입니다. 해마다 편차는 있지만 평균 308일 정도 새로 태어나지요. 생일은 새로 태어난다는 점에서 몹시 아픈 날이기도 한 것 같습니다." ¶ 그러므로 생일잔치를 준비하겠노라고 현은 덧붙였다. 두 사람은 화요일 낮에 만나 케이크를 나눠 먹기로 했다. ¶ 현과의 만남 당일, 이슬아는 헌 사람의 버릇을 버리지 못하고 지각하며 사과 문자를 보냈다. ¶ "조금 늦을 것 같습니다. 뛰어가고 있습니다." ¶ 현은 자주 다시 태어나본 사람답게 느긋한 답장을 했다. ¶ "저는 기다리는 걸 좋아합니다. 걸어-오십시오." ¶ 이슬아는 뛰다 말고 걸었다. 겨울이 흐르는 중이었다. 그가 외투에 찬 공기를 묻히고 카페 문을 열어젖혔을 때 현은 볕이 잘 드는 자리에 바른 자세로 앉아 있었다. 마스크를 쓰고도 한눈에 알아보았다. 둘은 깍듯이 인사를 주고받았다. 각자의 차와 당근 케이크를 주문한 뒤 마주 앉았다. 마주 보고 나니 둘 다 왜소한 여자였다. 그리고 서로의 눈을 피하지 않는 여자들이-었다. ¶ "안녕하세요. 저는 이슬아입니다. 낮잠과 함께 새로 태어났습니다. 전생에선 자동차 부품 상가에서 태어나고 자랐어요. 자동차에는 아주 잡다한 부품과 액세서리가 들어가는데요, 룸미러, 범퍼 가드, 도어 가드, 바이저 등을 차에 붙이려면 접착제가 필요하잖아요. 저희 할아버지와 아빠는 그것을 접착하는 데 쓰는 양면테이프를 팔았습니다. 양면테이프로 가득 찬 대가족의 집이었어요. 그러니까 저는 끈적끈적한 세계의 손녀딸이었습니다." ¶ "안녕하세요. 저는 현입니다. 꿀벌과 함께 새로 태어-났습니다. 전생에선 만둣집 손녀딸이었-습니다. 오래전 저희 할머니는 만두로 대박을 터트린 이력이 있습니다. 만두를 팔아서 세 명의 고모와 저희 아빠를 키우셨어요. 저도 만둣집에서 자란 덕에 겁 없이 만두를 빚는 사람이 되었고요." ¶ "만둣집 손녀를 만나서 영광입니다. 할머니가 만두를 빚는 동안 할아버지는 무슨 일을 하셨는지 궁금합니다." ¶ "할아버지는… 집에서 글을 쓰셨습니다." ¶ "아." ¶ "문학 한남…이셨습니다." ¶ "네." ¶ "그리고 저는 할아버지를 많이 닮았습니다." ¶ "저런." ¶ 둘은 인상을 쓰며 웃었다. 살림에 딱히 도움이 되지 않는 글을 썼던 할아버지를 기억하며 현이 말했다. ¶ "글을 자주 보여주셨어요. 칭찬하기 전엔 안 놔주셨기 때문에 저는 어려서부터 할아버지 글을 빨리 칭찬하고 넘어가는 법을 익혔습니다." ¶ "글로 가세를 일으키는 건 여전히 어려운 일이죠." ¶ "사실 가세를 일으키는 건 무엇으로든 어려운 일 같습니다." ¶ "할아버지 대신 가세를 일으킨 할머니의 이름이 궁금합니다. 저에겐 향자와 존자라는 이름의 할머니들이 있는데요." ¶ "저에게는 희자가 있습니다. 희자는 현재 여든세 살이지만 어쩐지 저보다 건강한 느낌입니다. 희자에겐 남자 친구도 있습니다. 남편은 죽었습니다." ¶ "우리 아빠의 엄마 향자는 조금 매정하지만 정말 훌륭한 가수-입니다. 저보다 더 오랫동안 자유형으로 헤엄칠 수도 있습니다. 또 우리 엄마의 엄마, 존자네 집에는 정말 훌륭한 된장, 고추장, 간장이 있습니다." ¶ "우리 희자는 마트에 갈 때도 풀 메이크업을 합니다. 그리고 화려한 장신구를 찹니다. 나중에 저에게 다 물려주실 예정이라는데, 과연 제가 그것을 쓸지는 모르겠습니다." ¶ 현과 이슬아는 둘 다 얼굴에 화장기가 없었다. 어떤 장신구도 하지 않은 채였다. 아무렇게나 하고 다녀도 예쁘다고 할머니들은 말해줄 것이었다. '젊응께 암시롱케나 해도 된다'고. ¶ 태어난 소감과 새사람으로서의 포부를 밝히려던 차에 이슬아는 날카로운 허리 통증을 느꼈다. 자세를 고쳐 앉아도 통증은 쉽게 가시지 않았다. 새사람은 헌 사람이 해놓은 과로에서 자유롭지 못했다. 그때 현이 이슬아에게 물었다. "혹시 지금 허리 아픈가요?" ¶ 이슬아가 물었다. "말 안 했는데 어떻게 알았죠?" ¶ 현이 대답했다. "사실 저도 허리가 아프기 때문입니다." ¶ 당신도 허리가 아프다니! 이슬아는 안타까움과 반가움을 동시에 느꼈다. 동년배 중 허리 아픈 사람을

만나기란 쉽지 않기 때문이다. 허리 아픈 이슬아를 진정으로 이해하는 건 중년 이상의 언니들이었다. 그들은 만나자마자 누우라며 자리를 펴주었다. 이불 위에 누워서 말하고 누워서 글을 쓰면 통증이 가셨다. 누울 수 없을 땐 서는 것도 대안이었다. 앉은 자세는 허리에 하중을 주기 쉬우므로 중간중간 일어서는 게 중요했다. 사실 그보다 좋은 건 4족 보행일 수도 있었다. 인간의 허리 통증은 직립과 매우 유관한 문제니까. 네발짐승은 이런 고통을 잘 겪지 않는다. 한편 인류가 두 발로 서게 됨으로써 두 손이 자유로워졌고 그렇게 발달한 손과 두뇌의 기능으로 이슬아도 현도 책을 읽고 글을 쓴다. ¶ 이슬아가 한 자세로 오래 일하다가 허리에 근육통이 온 경우라면 현은 부상 때문이다. 청소년기에 허리를 크게 다쳐 오랫동안 재활 치료를 받았다. 중학교 땐 교실 맨 뒷자리에 홀로 서서 수업을 듣기도 했다. 앉을 수가 없어서였다. 그런 아이는 전교생 중 현뿐이었을 것이다. 그러니 앉았다 섰다를 반복하며 대화하는 이슬아를 헤아리는 것 정도는 현에게 거뜬한 일이었다. ¶ "걷는 연습도 처음부터 다시 했어요. 덕분에 아주 똑바로 걷는 사람이 되었답니다." ¶ 현은 뒤꿈치에서 발가락 끝까지 천천히 차례대로 땅에 붙였다 떼는 걸음걸이를 보여주었다. 꼭 걸음의 정석 같았다. 오랫동안 걷지 못해본 사람만이 그렇게 조심스레 걸을 수 있을 것이다. 걷는 법을 중학생 때 새삼 다시 배우는 건 도대체 어떤 느낌이었을까. 이슬아가 바르게 선 채로 말했다. ¶ "그때도 새로 태어났겠군요." ¶ 현이 고개를 끄덕였다. "맞아요." ¶ 새로 태어난다는 건 늘 아프고 난 뒤의 일임을 이슬아는 그제야 알았다. 생일이 몹시 아픈 날이기도 하다는 현의 말을 이해할 수 있었다. 그러자 아무 소감이나 말할 수 없게 되었다. ¶ 그래도 그는 계속해서 새사람이 되고 싶었다. 잊을 만하면 신인의 광채를 내뿜으며 할머니를 향해 가고 싶었다. 신인은 자신과 세상의 새로움에 깜짝 놀라는 사람이다. 어제의 나라면 상상도 못 했을 좋은 시도를 오늘 하는 사람이다. 그리하여 미래로부터 기대받는 사람이다. ¶ 낮잠에서 깨어났을 때 이슬아는 본능과 함께 현 쪽으로 움직였다. 잘 설명할 수 없지만 미래가 손짓하는 느낌이었다. 막상 두 사람이 만나 나눈 이야기는 죄다 과거에 관한 것이었지만 말이다. 자, 자, 자, 자로 끝나는 옛날 여자들의 역사. 희자와 향자와 존자의 이야기. 의지와 상관없이 아들 자(子)를 부여받고 감당하고 뛰어넘은 딸들의 이야기. ¶ 현은 말했다. "희자에 대해 써왔어요. 앞으로도 쓸 거고요." ¶ 이슬아는 말했다. "오래전 나의 선생님이 대학생 때 쓴 시를 들려줄게요. 정확히 기억나지는 않지만 대략 이런 시였어요. ¶ 공자, 맹자, 노자, 장자, 묵자. ¶ 미자, 옥자, 혜자, 순자, 희자." ¶ 이 시의 용맹함을 단번에 알아챘기 때문에 현은 웃었다. 지난 세기에 대한 얇은 이해와 함께 현과 이슬아는 웃고 떠든다. 웃고 떠들면서 이번 세기를 겪는다. 겪을수록 아픈 곳이 새로 생겨날 테고, 그러다 자신들도 모르게 새로 태어나버릴 것이다. 안녕, 안녕, 하고 작별하더라도 생일잔치는 금세 또 시작될 것이다.

현　이슬아 작가의 산문 「신인들」을 이슬아 작가, 그리고 산문에 등장하는 현희진이 함께 읽어보았습니다. 그리고 다시 인사드리겠습니다. 부산현대미술관 «지속 가능한 미술관: 미술과 환경» 전시 연계 프로그램 「미술관은 다시 태어나려고 기다리고 있다」를 시작하겠습니다. 저는 전시 참여 작가, 이동시의 현희진입니다. 그리고 오늘 대화를 나눌 세 분의 작가를 모셨는데요, 방금 산문을 낭독해주신 이슬아 작가와 신요조 작가 그리고 유진목 시인입니다. 이슬아 작가부터 소개해주실까요?

이　안녕하세요. 저는 작가이자 헤엄출판사 대표 이슬아라고 합니다. 반갑습니다.

신　안녕하세요. 저는 뮤지션이자 작가, 그리고 제주에서 책방무사를 운영하는 요조라고 합니다. 만나서 반갑습니다.

유　안녕하세요. 저는 부산 영도에서 손목서가를 운영하고 있고요, 시를 쓰는 유진목이라고 합니다. 반갑습니다.

현　저는 오늘 프로그램 제목에 굉장한 애정을 품고 있는데요, 왜냐하면 제가 썼기 때문입니다. 하하하. 사실 「미술관은 다시 태어나려고 기다리고 있다」라는 이 제목을 더 좋아하는 이유는 바로 유진목 시인의 시 한 구절 "그는 다시 태어나려고 기다리고 있다"에서 빌려왔기 때문입니다. 그런데 이슬아 작가, 저희가 방금 함께 낭독한 「신인들」이라는 산문도 그 시에서 태어났다죠?

이　네. 제가 유진목 시인의 시에서 참 많은 작업을 시작했는데요. 우선 방금 읽어드린 「신인들」이라는 제목은 '새 신(新)', '사람 인(人)' 자를 썼는데, 새사람이 된다는 건 다시 태어난다는 의미가 있기도 하는 것 같습니다. 저는 한 생에서도 사람이 여러 번 다시 태어난다는 것을 유진목 시인이 쓴 시 「파르카이」(『식물원』, 아침달, 2018)를 읽고 실감하게 되었어요. 그 시를 처음 알게 된 것은 요조 작가의 오디오 팟캐스트 「세상에 이런 책이」. 이제는 사라지려고 하는데요. 그것을 밤에 듣다가 어느 날 요조 작가가 시를 한 편 소개해주셨어요. 그게 방금 말씀하신 유진목 시인의 「파르카이」라는 시였습니다. 그 시를 듣고 너무나 큰 충격을 받은 나머지 서평을 쓰게 되었는데요, 그 서평으로부터 저의 책 한 권이 또 만들어집니다. 『너는 다시 태어나려고 기다리고 있어』(헤엄출판사, 2019)라는 서평집인데 정확히 유진목의 시인의 시집 『식물원』을 오마주한, 거의 유진목에게 찬사처럼 바치는 서평집이라고 할 수 있습니다. 「신인들」도 그 연장선에서 쓴 글입니다.

현　저도 그 시를 처음 알게 된 것이 요조 작가가 더 이상 하지 않을 것 같은, 명작 방송 「세상에 이런 책이」를 통해서였어요. 그때 요조 작가가 달아준 설명이 정확히 기억나는데요, 이 식물원은 걸어도 걸어도 끝나지 않을 것처럼 넓다고요. 그렇게 생을 한 번 살아도 계속 다시 태어나고 계속 다시 태어나고, 그런 이야기를 하는 사람들이 오늘 모인 것 같습니다. 사실 미술을 포함한 창작, 음악이든 글쓰기든 창작 행위 자체가 다시 태어나보려는 몸짓 같아요. 그것은 뭔가 변화를 향한 움직임이기도 하고, 지금 내가 아닌 다른 존재가 되고 싶다는 열망이기도 한데, 그런 것을 가장 강렬하게 원하는 사람들이 여기 모인 작가들이기도 하고요.

이　최근에 언제 다시 태어났는지를 좀 묻고 싶네요. 방금 읽어드린 산문에서 현희진이라는 인물이 이렇게 말합니다. 1년에 평균 308일이나 다시 태어나는 분이라고요. 최근에 언제 다시 태어났나요?

현　최근에는 페인트칠하다 다치면서 다시 태어났습니다. 페인트칠하다 넘어지면서 유리 조각에 발을 찔려서 발가락 안쪽에 상처가 났어요. 중학생 때처럼 걸을 수 없게 된 거죠. 한 3일 지나니까 상처가 아물고 다시 걸을 수 있더라고요. 저는 새로 태어난 지 일주일 정도 된 신생아라고 할 수 있습니다.

이　말씀하셨듯이 다시 태어난다는 것은 굉장히 아픈 일이기도 한 것 같아요.

현　네.

이　유진목 시인의 생각도 궁금합니다. 최근 아프면서 다시 태어난 적이 있는지요?

유　저는 최근에 산문집 하나를 송고했어요. 작고 얇은 책인데 제 이야기를 너무 많이 써버려서 좀 무르고 싶다고 생각하다가… 하하하.

이　책을 무른다는 게 실례지만 어떤?

유　그러니까 편집장과 얘기를 잘해서 출판을 무산시킨다거나… 하하하. 근데 재빨리 인쇄소에 넘겼더라고요. 그래서 그 후로 일주일 동안 끙끙 앓다가 엊그제 14시간을 자고 다시 태어났습니다. 지금은 언제 제가 책을 썼냐는 듯한 기분이… 책이 나와도 별로 상관하지 않을 것 같아요. 남의 책 대하듯이요.

현　저는 지금 이 소식을 들은 게 굉장히 놀라운데요. 어떤 책방과 유진목 시인의 새 산문집 북 토크를 진행하기로 돼 있었는데 그것이 무산될 뻔했다는 이야기를 지금 방금 들었네요. 무사히 송고하고 잠도 자고 새로 태어났다니 저로서는 정말 다행입니다.

유　많이 자면 잘수록 사람이 좀 뻔뻔해지는 것 같아요.

현　제가 그 행사 진행비를 다른 행사보다 조금 많이 받기로 해서 기대하고 있었거든요.

유　하하하.

이　지금 한 사람의 생활비를 좌지우지하는

결정을… 그래도 뭐 어쨌든.
유 지금 저를 향해서 어떤 작은 벌레가 기어오고 있어요.
현 하하하. 아, 조심하십시오. 함부로 죽이지 않도록.
유 바닥 색깔과 너무 같은… 보이시나요?
모두 네, 보여요.
현 큰가요?
유 근데 완벽하게 일치해요, 바닥 색이랑. 보호색을 한 것처럼요.
현 근데 유진목 시인은 태어난 지 이틀밖에 안 됐잖아요.
유 네.
현 그 동물은 제 생각에 이틀보다는 오래되었을 것 같으니까 삶의 선배라 생각하고 발끝을 조금 조심해주시면….
유 무사히 지나가도록 해주었습니다.
현 감사합니다. 그러면 요조 작가는 마지막으로 태어난 게 언제인가요?
신 음, 저도 최근인 것 같은데요. 저는 아직 태어나지 않고 태어남으로 향하는 과정에 있다고 생각해요. 아까 두 분께서 말씀하신 것처럼 아주 굉장한 방송 「세상에 이런 책이」를 비롯해 오랫동안 진행한 도서 팟캐스트 「책 이게 뭐라고」, 그 외에 여러 가지 주변 정리를 거치고 나니 좀 한가해지더라고요. 한가해지니까 생각이 많아지는 거예요. 생각이 너무 많아지니까 자연스럽게 성찰이라는 것을 하게 되잖아요. 성찰을 너무 하니까 성찰이 좀 지겨워지는 거예요. 그러면서 내가 K-간디화가 되어가는 것 같고.
현 K-간디화요?
신 네.
현 그게 어떤 의미일까요? 간디가 한국에 살면 K-간디인가요?
모두 하하하.
현 저는 간디보다 요조 작가가 더 유명하다고 생각하는데요.
모두 하하하.
현 적어도 한국에서는 그렇지 않나요? 현재 간디보다 요조 작가가 더 유명하다고 치면 간디가 I-요조 아닌가?
이 실례지만 주제로 돌아가도 될까요?
현 아, 네.
신 이렇게 'K-간디화가 되는 것일까'라는 생각을 하면서 이 과정이 끝나면 다시 태어나겠죠. 저는 지금 다시 태어나기 위한 과정에 있는 것 같습니다.
현 그럼 질문하신 이슬아 작가는 언제 마지막으로 태어났나요?
이 저는 오늘 KTX를 타고 부산에 내려오면서… 하하하. 여기서 제가 가장 어린 것 같아요. 제가 사실 기차를 너무너무 무서워하거든요. 기차 타는 게 너무너무 무서운데, 그래도 부산에 제가 좋아하는 여자 세 명이 기다리고 있고 이 행사를 꼭 해야 한다는 생각에 신경안정제를 많이 먹고 자면서 왔어요. 근데 신경안정제를 많이 먹으면 약간 목을 꺾으면서 자게 되거든요. 그렇게 현희진한테 기대어 자면서 내려왔는데, 잠에서 깨어나자마자 유부초밥 3개를 먹고 '난 이제 새사람이다'라는 생각이 들었어요. 부산에 도착하면서 전 이제 새사람이 되었습니다. 신인이라고 불러주세요.
현 네. 신인 이슬아 작가가 저와 나란히 앉아서 기차를 타고 오는데, 본인은 기차를 아주 무서워해 중간에 너무 놀랄 수 있으니 당황하지 말고 달래주면 된다고 하더라고요. 그리고 기차가 출발한 지 10분 정도 지났을 때 갑자기 제 어깨에 기대어 코를 골며 자다가 새로 태어난 거군요. 여기서 제가 가장 연장자라고 할 수 있겠습니다. 다시 미술관 이야기로 돌아와서, 저희는 지금 어떤 전시장 안에 있는데요. 부산현대미술관 제1전시실이고요. 5월 4일에 시작해 9월 22일 막을 내리는 «지속 가능한 미술관»이 열리는 공간에 있습니다. 이 전시도 어쩌면 미술관이 다시 태어나보려고 한 실험이자 노력이었다고 생각할 수 있겠는데요. 이 전시를 처음 기획할 때 학예연구사와 이야기할 기회가 있었습니다. 학예연구사가 이런 멋진 말씀을 하셨어요. "현재 미술관 제도는 최종적인 것으로 간주할 수 없고 바뀌어야 한다. 하지만 바뀌어야 한다고 생각하는 사람들조차 급진적으로 움직이고 있지 않다." 제가 바로 그 말에 매료되어 지금 거의 1년째 이 전시에 매달려 있는데요. 현재 전시장 한쪽에는 이전 전시에서 나온 폐기물도 전시되어 있습니다. 우리가 그냥 미술관 와서 전시를 보면 우아하고 교양 있고… 작가들이 굉장히 멋진 작품을 남기지만 사실 우리는 작품이 창작되는 과정만 고려할 뿐 그것을 보존하거나 폐기하는 방식은 고려하지 않죠. 바로 그 지점에서 이 전시가 태어난 것입니다. 보통 전시를 이 정도 규모로 했을 때 폐기물이 5톤 트럭으로 4대 이상 나온다고 합니다. 그런데 이번 전시는 시트지도 사용하지 않았고 이면지에 손글씨로 글씨를 썼으며 기존 소장품을 많이 활용했는데요. 미술관이 새로 태어나려는 시도에 전시 참여 작가들이 많이 동의했기에 아마 거의 폐기물이 이면지밖에 나오지 않는, 사실상 폐기물이 나오지 않는 전시라고 할 수 있습니다. 전시장에 있는 다양한 작품이, 결국 지속 가능한 미술관이 되려면 어떻게 해야 하는지 함께 고민하는 것처럼 보입니다. 오늘 세 분은 행사 전에 먼저 전시를 관람했는데 어떤 작품이 가장 마음에 들었는지 여쭤보고 싶어요. 유진목 시인은 어떤 작품이 가장 마음에 들었나요?
유 저는 평소 돌을 굉장히 좋아해요. 그래서 집에도 돌멩이가 곳곳에 놓여 있는데 작은 돌멩이가 아니고 큰 돌멩이가 놓여 있거든요. 돌을 좋아하는 이유는 움직이지 않기 때문이에요.
현 무섭게 들리네요.
유 우리 집에 이제 고양이 세 마리랑 사람 두 명이 있는데 다 움직이거든요. 근데 돌들은 제가 놓아둔 그 자리에 언제나 그대로 있어요. 그리고 바깥에 나가도 마찬가지로 어제 본 돌이 그곳에 그대로 있죠. 그게 마음에 굉장히 안정을 주거든요. 저는 돌에 어떤 지속 가능성이 있다고 보는데, 진지한 이야기를 하는데 웃어주시네요. 하하하. 감사합니다.
현 근데 모든 돌을 가져오진 않잖아요. 돌을 선택하는 기준이 있나요?
유 돌과 제가 서로 교감을 해서, 제가 산문집에도 썼는데 '너 나랑 갈래?' 이렇게 물어봤을 때 가겠다고 하는 돌이 있어요. 그러면 그 돌을 가져와요. 너무 데려오고 싶은 돌이 있는데 거기 있고 싶다고 하면 그냥 거기에 놓아둡니다. 이번 전시에 박현기(1942-2000) 작가의 〈비디오 돌탑〉(1997)이라는 작품이 있어요. 저는 무언가를 소장하고 싶다는 생각을 잘 하지 않거든요, 돌 빼고. 근데 돌인 거예요. 하하하.
현 그 작품을 사나요, 그러면?
유 지금 처음으로 어떤 작품을 소장하고 싶다는 생각이 들 정도로…. 돌이 쌓여 있고 중간에 되게 오래된 텔레비전 브라운관이 놓여 있고 그 위에 또 돌이 있는데 브라운관에서 돌이 영사되고 있는 거죠. 그래서 실제 돌과 이미지상이 합쳐져 탑을 이루는 형태인데 너무 집에 가져가고 싶은 거예요. 이렇게 탐욕스럽게 전시를 본 것은 처음이에요.
현 저는 유진목 시인이 그 작품을 고를 줄 알았어요. 왜냐하면 저희가 작가로 초대되었다고 학예연구사께서 버선발로 나와서 전시 공간을 열심히 설명해주시는데, 그 돌 앞에 앉아 계시더라고요.
모두 하하하.
이 전체적으로 저희의 진행 흐름에 관심이 없으세요.
현 저도 그 작품 참 좋아하는데요. 전시에 함께 참여한 작가로서 관객이 작품을 사고 싶어 한다니 참 부럽네요. 요조 작가는 어떤 작품이 가장 마음에 들었나요?
신 저는 엄밀히 얘기하면 어떤 작가의 작품은 아니고, 지난 전시에 전시장 한쪽에 폐기물이 쌓여 있는 모습에 깊은 인상을 받았어요. 아까 이야기한 것처럼 우리는 미술관에 와서 매끈하고 훌륭하고 멋있게 완성된 작품을 감상하게 되고, 이 작품을 멋있게 전시하기 위해서 도와준 어떤 벽이나 마감재 같은 것에 대해서는 거의 생각하지 않잖아요. 그런데 비단 미술관뿐만 아니라 살아가면서 마주하는 모든 물건이 어떻게 만들어져서 어떻게 우리에게 오고, 이후에는 어떻게 되는지 그 과정 자체를 거의 모르는 상태에서 살아가죠. 옷부터 시작해서 우리가 먹는 것, 그 외의 온갖 것에 관해 거의 무지한 상태로 그냥 눈앞에 보이는 상품을 소비하는 거예요. 이것이 어떻게 와서 어떻게 가는지를

아는 것만으로도 우리가 아까 웃으면서 이야기한 새사람이 되는 경험을 하는 것 같아요. 언젠가 텔레비전 채널을 돌리다가 우연히 「극한 직업」을 보았는데요, 다양한 직업을 보여주는 프로그램이었어요. 그때 주제가 편의점 음식이었어요. 삼각김밥을 만드는 과정을 따라가면서 보여주는데, 어떤 분이 거대한 솥 안에 있는 밥을 양념하고 손으로 버무리고 계시더라고요. VJ가 "지금 뭐 하시는 거예요?"라고 물으니까 "전주비빔밥 삼각김밥을 버무리고 있습니다"라고 대답하더라고요. 다시 VJ가 "이거 그냥 기계로 돌려가면서 섞어도 되지 않나요?"라고 물었더니 "그러면 밥알이 다 뭉개져서요. 사람 손으로 이렇게 해야 더 맛있는 삼각김밥이 됩니다"라고 얘기하더라고요. 그 후로 편의점에 가서 전주비빔밥 삼각김밥을 볼 때마다 그 장면이 생각나요. 오래 전에 본 영상인데 지금까지도 생각이 나더라고요. 그게 저에게는 굉장히 의미 있는 기억이에요. 삼각김밥을 먹을 때마다 이전에 느끼지 않았던 어떤 감사함이랄까, 어떤 사람이 이걸 만들었다고 하는 확실한 감각을 느끼게 되더라고요. 그런 점에서 이 전시장에 오신 분들도 한쪽에 이렇게 쌓여 있는 폐기물을 보면서, 이 전시가 끝나고 나면 여기에 세워져 있던 작품들이 이렇게 모이고 이런 형태로 쓰레기가 된다는 사실을 시각적으로 확인하게 되고, 그것이 그다음 전시를 볼 때도 계속 뇌리에 남을 것 같거든요. 그것이 누군가에게는 새사람으로 다시 태어나는, 신인이 되는 경험이 될 수도 있잖아요. 그런 점에서 저에게는 폐기물이 가장 인상 깊었습니다.

현 맞아요. 근데 이 전시장의 놓여 있는 전시 폐기물은 아주 작은 전시에서 나온 폐기물이라고 해요. 그런데도 '이렇게 많은 폐기물이 나온다고?'라고 생각할 정도로 놀랐어요. 저는 5월에 작품 퍼포먼스를 하면서 쉬는 시간에 종종 미술관 뒤쪽에 있는 창고에 갈 일이 있었어요. 근데 그 창고에, 정말 이곳에 전시된 폐기물에 비할 수 없는 양의 폐기물을 트럭 기사가 직접 트럭에 옮겨 싣더라고요. 그러니까 폐기물이 나온다는 것뿐만 아니라 그 폐기물을 폐기하는 사람도 있어야 하는 거죠. 작가들은 그냥 작품을 만들었는데 그걸 폐기해야 하고, 그걸 또 처리하는 사람이 있어야 하고. 이슬아 작가는 어떤 작품이 가장 마음에 들었나요?

이 우선 다 같이 전시를 봐서 너무 좋았고요. 방금 요조 작가가 말씀하셨듯이 윤리라는 게 앞의 과정과 이 뒤의 과정을 상상할 수 있는 능력으로부터 출발하는 것 같아요. 전시 작품뿐만 아니라 우리가 쓰는 제품이나 먹는 식품도 사실은 이게 어디에서 왔는지, 그리고 어디로 가는지를 상상하는 능력으로부터 채식 지향 생활이 시작된다고 생각하고, 저희도 크고 작게 노력하고 있잖아요. 저희 네 명이 이렇게 무대에 앉아 있는데 바로 뒤에 엄청나게 커다란 물살이, 생선이라고 할 수도 있고 물고기라고도 할 수 있지만 요즘에는 '물살이'라는 말이 등장하고 있지요. 제 옆에 물살이 모형이 있는데요, 이 물살이 근처에 뭔가 정체를 알 수 없는 옷감과 물품들이 마구 둘러져 있어요. 이 작품은 코시마 본 보닌의 〈우리가 만약 짖는다면〉(2018)이라고 해요. 물살이를 둘러싼 해양 쓰레기를 표현한 작품이라고 하는데, 외국에서 비행기가 아닌 배로 왔다고 하지요. 맞나요?

현 맞습니다. 비행기로 오면 탄소 배출이 어마어마하기 때문이죠.

이 지금 저희 네 명을 꽉 차게 잡을 때 꼭 출연진처럼 같이 나오는 물살이에 관해 이야기하고 싶었어요. 저는 해양 쓰레기를 치우는 노동을 직접 해본 적은 없지만, 아버지가 잠수부 일을 오래 하셔서 해양 쓰레기에 관한 이야기를 많이 듣고 자랐어요. 해양 쓰레기라는 게 우리가 흔히 생각하는 비닐, 페트병, 플라스틱, 그런 것뿐만 아니라 진짜 별의별 것이 다 바닷속에 있는데 누군가는 그걸 치우는 것이죠. 근데 바다가 더럽고 탁해질수록 해양 쓰레기를 치우는 노동자의 시야가 흐려지니까 오로지 촉감으로 치우는 거예요. 이렇게 앞에 손을 뻗어도 손이 보이지 않을 만큼 바다가 탁하니까 그걸 만지면서 알게 된대요. '이건 자전거구나, 이건 드럼통이구나' 하고. 그렇게 해서 그걸 건져 올려 치우는 사람의 이야기를 들으니까 '정말 어디를 가도 쓰레기가 있구나. 바닷속은 어마어마하겠구나' 하고 생각했어요. 그래서인지 저는 이 작품이 인상적이었고 지금 이 물살이와 함께 앉아 있다고 생각합니다.

현 저는 가끔 해변을 청소하는데요, 선량한 시민이라서 그렇다기보다는 해양 환경 운동가인 친구가 저를 끌어들이기 때문이죠.

이 많은 일이 그렇게 시작되죠. 친구 때문에 연루되잖아요.

현 네. 해변에 쓰레기가 정말 많더라고요. 근데 말씀하셨듯이 사실 미술관에서 쓰레기가 나온다는 사실은 상상하기 어렵고, 일상에서 나오는 쓰레기를 주로 상상하게 되잖아요. 요즘 빨대 쓰지 않기, 일회용 컵 쓰지 않고 텀블러 들고 다니기 같은 운동이 있는데 사실 미술뿐만 아니라 많은 창작 과정에서 쓰레기가 발생하는 것 같아요. 저희는 주로 출판계에 몸을 담고 있는 사람들이기 때문에 출판계에서도 많은 양의 쓰레기가 나오고, 특히 그것이 나무를 해친다는 점을 잘 알고 있어요. 이슬아 작가는 헤엄출판사 대표이기도 하고 요조 작가, 유진목 시인은 각각 책방무사와 손목서가를 운영하잖아요. 그래서 책이 만들어지는 과정에서, 그리고 그것이 읽히고 버려지는 과정에서 얼마나 많은 쓰레기가 나오는지 한번 얘기를 들어보고 싶습니다.

이 우선 서점 얘기를 하기 전에 제작 과정을 담당하고 있는 저에 관한 얘기부터 할게요. 제가 작가 생활만 할 때는 책을 둘러싼 이 시장의 지형을 잘 몰랐기 때문에 책을 집필하는 것만이 가장 대단한 작업이라고 생각했는데, 헤엄출판사를 운영하다 보니 책 만드는 일이 얼마나 공동 작업을 필요로 하는지, 그리고 얼마나 많은 노동자와 자원의 도움이 필요한지 알게 되었어요. 그러면서 집필자로서 더욱 깊이 감사한 마음과 책임감을 느꼈고요. 책을 한번 인쇄하면 1,000부 단위로 찍잖아요. 근데 제가 정신을 안 차리고 잘 못 쓰면 1,000권이 파본되는 경우가 있는 거예요. 끝까지 검수해서 정말 책임감 있게 완벽하게 데이터를 넘겨야만 인쇄 실수가 없고 파본이 없는데, 제가 너무 초보 출판인이라서 파본이 생기는 경우가 더러 있었고 혹은 제가 잘 넘겼어도 인쇄소가 돌아가는 시스템 때문에 종종 파본이 나왔어요. 인쇄소에서 다 기계가 작업하는 것 같지만 아까 요조 작가가 전주비빔밥 만드는 과정을 말씀해주셨듯이 인쇄소에서 종이를 인쇄기에 넣는 작업은 주로 나이 드신 여성 노동자들이 하세요. 굉장히 숙련된 분들이지만 인쇄소가 너무너무 시끄럽고 독한 약물 냄새가 나고 너무 빨리 돌아가기 때문에 실수를 안 하려고 해도 안 할 수가 없는 그런 구조더라고요. 근데 실수가 더 나는 게, 출판사들이 '빨리빨리 해주세요' 요구하니까 이분들의 노동이 너무 빡세지면서 사실 천천히 했으면 안 했을 실수가 나오는 거예요. 그러면 파본 책이 만들어지고 폐지가 돼서 버려지는 것이죠. 그래서 출판사를 차리고 난 뒤에는 데이터를 완성도 있게 넘기고 인쇄소에 빨리 해달라고 재촉하지 않도록 노력하고 있어요. 그리고 물론 나무가 아깝지 않은 글을 쓰는 것을 연습하는데, 사실 비유적인 의미에서 쓰레기를 말하기도 하잖아요. 뭔가 너무 후진 글을 썼을 때 이건 쓰레기라고요. 실제로 종이와 잉크를 쓰는 업계에 있는 사람으로서 글을 더 잘 써야겠다는 생각을 하는 것 같습니다.

현 책방 주인들은 어떻게 생각하나요? 방금 출판사 대표의 의견을 들어봤는데요.

신 우리 그런 말 되게 많이 하잖아요. 좀 훌륭하지 못한 글을 보고 나면, 나무야 미안해.

이 하하하. 나무야 미안해. 내가 이렇게 후진 걸 쓰고 너를 써서.

신 갑자기 생각나는 게 있는데요, 제 책방이 제주도에 있다 보니 가장 의식하는 부분이 택배 문제예요. 코로나19가 터지고 나서 오프라인보다 온라인 쪽에서 책방의 수익을 내려고 하다 보니 어쩔 수 없이 배송이 늘었는데 그게 너무 거슬리는 거죠. 제주에서 육지까지 날아가는 데 발생하는 탄소 배출량을 생각해 보면요. 그리고 책방무사에서는 오랫동안 쓰지 않은 천 가방을 기증받고 있어요. 책을 많이 사서 담아 갈 가방이 필요한 분들에게 천 가방에 담아드리는데, 직접 찾아와서 전해주시는 건 괜찮은데 택배로

가방을 보내주시는 분들도 있단 말이에요. 그러면 그걸 받으면서도 '이걸 받기 위해서 저 멀리에서 여기까지 오는 데 들이는 에너지 방출량이 과연 이게 상쇄되고도 남을 만큼 의미 있는 일인가?' 하는 딜레마가 생겨요. 그리고 책방을 운영하는 저부터도 이렇게 일이 있어서 움직일 때마다 비행기를 타잖아요. 그러면 비행기를 타면서도 마음 한구석에 '아, 내가 오늘도 환경에 관해 얘기하러 가면서 탄소 쓰레기를 막 뿌리면서 가는구나!' 하는 어떤 죄책감을 느끼게 됩니다.

현 손목서가 대표께서는 어떻게 생각하나요?

유 저희 서점에 와보신 분들은 알겠지만, 저희 서점이 올해 3년이 되는데 거의 30년 운영한 것 같은 모양새를 하고 있어요. 저의 운영 방침상 신간 위주로 책을 구성하지 않아요. 왜냐하면 신간은 온라인 서점에 클릭해서 들어가면 바로 노출되어 있고 접근성이 되게 좋단 말이죠. 그래서 인터넷에 상대적으로 노출이 적은 책을 입고해 서가를 꾸리는데, 구간을 입고하다 보니까 책 상태가 좀 많이 낡았어요. 그리고 새 책이 오면 가만히 둬야 하는데 제가 그 책을 읽어요. 그러다 떨어뜨리기도 해요.

현 전 그 책을 너무 사고 싶네요.

유 그래서 이렇게 찌그러져 있기도 하고 랩으로 감싸져 있는 책은 한 권 더 주문한 다음 비닐 포장을 뜯어요. 비닐 포장을 뜯다가 또 떨어뜨려요. 그러면 또 찌그러져요. 그러다 이제 굳이 그 책을 사 가시는 분을 만나게 돼요. "그건 새 책이 아니고 뒤에 비닐 포장된 새 책이 있어요"라고 말씀드려도 "저는 이걸로 가져갈래요"라고 말씀하시는 분을 만나면 굉장히 반가워요. 그러니까 새것을 추구하지 않는, 조금 찌그러지거나 펼쳐진 자국이 있거나, 아니면 표지가 좀 낡았거나 빛이 바랬거나 하는 것이 그 책의 가치를 떨어뜨린다고 생각하지 않는 거죠. 물론 그런 분이 대다수는 아니에요. 소수예요. 소수를 상대로 장사하는 것이 옳은지 생각하는 밤에는 머리가 아플 때가 좀 있긴 하죠. 그래도 지금까지는 그런 방식이 좋고, 좀 실험적이라고 하더라도 계속해서 헌책방이 아닌데 신간보다 구간이 더 많고, 책이 조금 낡았지만 충분히 읽을 수 있는 상태라고 인식할 수 있도록 하는 것. 저희 서점에 들어왔을 때 그런 생각을 하게 만드는 게 제가 서점에서 책을 담당하는 사람으로서의 마음가짐이거든요. 제가 예전에 이슬아 작가를 인터뷰한 적이 있어요. 저는 셔터를 내리고 있는 사람이거든요, 외부에 대해서. 왜냐하면 그만큼 외부의 어떤 것에 신경 쓰지 않는다는 의미도 있지만, 셔터를 내리게 된 계기가 그만큼 외부의 영향을 많이 받았기 때문이기도 하거든요. 누가 어떤 얘기를 하면 그걸 몇 날 며칠 고민하고 생각하는 거죠. 그러다 아예 셔터를 내려버려서 지금은 거의 타인을 이해하거나 공감하려고 하지 않아요. 저 자신을 보호하려다 보니까 그렇게 된 거 같아요. 왜 저런 이해할 수 없는 행동을 하지? 왜 이렇게 사진을 많이 찍지? 왜 읽지도 않는 책을 읽는 척하면서 사진을 찍지?

모두 하하하.

유 어쨌든 그런 사람이 되다 보니까 조금 낡은 책, 많이 노출되지 않았더라도 사람들이 읽었으면 하는 책을 계속 입고하려고 해요. 그리고 저희 서점은 SNS도 하지 않거든요. 그래서 거기 도대체 뭐 하는 데냐고 물어보는 분들도 계세요. 서점으로서의 정체성을 인터넷에 드러내지 않고 있는 것이죠. 그래서 음… 와보세요. 와보시면….

모두 하하하.

현 기승전홍보 느낌인데요. 제가 손목서가에 갔을 때는 사람이 정말 많던데요.

유 제가 저희 서점에 와보시라고 한 것은 정말 낡은 거 있잖아요, 저희는 옛날 건물 거의 손 안 대고 그대로 뒀거든요. 사실 저도 굉장히 깔끔하게 바닥이 다 정리되어 있고, 깔끔한 나무 탁자가 탁 놓여 있고, 스탠드가 하나 있고, 화분이 있고, 이런 공간 좋아하죠. 근데 그것이 얼마나 많은 돈을 들인, 공을 들인 실내장식인지 알고 있어서 그냥 있는 그대로, 바닥도 옛날에 쓰던 타일 그대로 있고, 서가도 재활용하는 나무 가져다가 책장 짜고 했거든요. 거의 다 재활용한 물건이라고 볼 수 있어요. 그래서 와보시라고 말씀드린 거예요. 이렇게 해도 보기에 그렇게 나쁘지 않다. 3년 정도밖에 안 된 서점이지만 30년 된 것 같은 어떤 연륜을 보여줄 수 있다. 하하하.

현 저는 제주에 있는 책방무사에도 가봤는데요. 책방무사도 되게 오래된 느낌이잖아요. 책방무사는 얼마나 되었죠?

신 이제 5-6년 된 것 같습니다.

현 50년은 된 것 같아요.

신 하하하.

현 심지어 간판도 안 바꿨잖아요. 그래서 '한아름상회'라고 되어 있지 않습니까?

신 맞아요. 유진목 시인이랑 저랑 생각이 비슷한 것 같아요. 저희도 새로운 자재나 실내장식을 쓰지 않고 그냥 있는 것을 활용해 쓰고, 책도 신간에 연연하지 않는 큐레이션을 선호해요.

현 사실 말씀하신 새것이 아닌 예전 것도 좋다, 가지고 있는 것을 활용해도 충분하다는 것을 이 전시에서도 많이 발견할 수 있어요. 보통 미술관이 작가에게 작품을 청탁할 때 신작을 요구하는 경우가 많아요. 왜냐하면 소장품은 다른 미술관에서도 봤던 거잖아요. 매력이 떨어지죠. 사람들은 새로운 걸 원하니까요. 그런데 제가 처음 학예연구사에게 메일을 받았을 때 '신작 하지 마라. 신작 안 했으면 좋겠고, 소장하고 있는 작품 있으면 그걸 최대한 활용했으면 좋겠고, 소장품이 혹시 크면 굳이 비행기로 안 옮겼으면 좋겠다. 차라리 참여를 안 했으면 좋겠다'고 하셨어요. 제가 작가로서, 그리고 이 모든 말에 동의하는 사람으로서 어떻게 하면 이 전시의 취지에 가장 부합하는 작품을 만들 수 있을까 정말 고민을 많이 했어요. 그래서 원래는 처음에 제안하신 대로 소장하고 있는 설치 작품을 전시하려고 했는데 배를 타고 그 큰 것을 서울에서 부산까지 옮길 생각을 하니까 벌써부터 너무 힘든 거예요. 그렇다면 신작을 해야 하는데 끝났을 때 아무것도 남지 않는, 그러니까 작품이 만들어지는 과정과 폐기되는 모습을 보여줄 수 있으려면 어떻게 해야 할까 고민했죠. 그래서 5월 4일 전시 개막일에 와서 라이브로 작품을 그렸어요. 원래 이제는 펜으로 하면 편한데 펜은 플라스틱이잖아요. 그래서 색연필로 하기로 했어요. 색연필로 해서 힘들었던 점은 10분에 한 번씩 연필깎이로 색연필을 깎아야 한다는 거였어요. 그리고 전시가 끝나는 날 직접 작품을 지울 겁니다.

이 지우개로요?

현 지우개는 아니고 친환경 페인트로요.

이 너무 멋지네요.

현 근데 사실은 지우개로 지우면 더 멋있을 것 같아서 연필로 하려고 했는데, 연필로 하니까 너무 번지더라고요. 그래서 색연필을 사용했고, 페인트로 지워서 제가 전시했는지 안 했는지 와보지 않은 사람은 모르는 그런 작품을 했죠. 요조 작가가 비행기를 타고 오는 것에 대해 말씀하셨잖아요. 사실 우리 집이 김포공항에서 가깝거든요. 그래서 비행기를 타고 오면 더 쉽고 심지어 KTX보다 싸요. 근데 이 전시에 참여한 작가로서 비행기를 타면 안 될 것 같은 거예요. 그래서 기차를 탔어요. 그리고 이건 궁금하지 않은 이야기일 수도 있는데, 제가 지금 입은 옷이 사실 이슬아의 것이에요. 제가 그동안 이슬아와 친구로는 잘 놀았지만 이렇게 공식적인 행사를 하는 건 처음이거든요. 이슬아는 많은 행사를 하고 항상 멋진 드레스 같은 걸 입고 나오잖아요. 근데 저는 티셔츠에 청바지밖에 없고. 그래서 처음에는 살까 했어요. 이참에 나도 한번?

이 쇼핑을 한번 해볼까?

현 맞아요. 이 핑계로 멋들어진 드레스 같은 것을 한번 사볼까 하다가 '그것보다 쟤네 집에 남는 옷이 있을 것 같은데' 해서 이슬아한테 옷을 빌려줄 수 있겠느냐고 물어봤어요. 근데 그러길 너무 잘했다는 생각이 드는 게 저보다 이슬아가 훨씬 옷을 잘 고르기 때문에도 그렇고. 중고 옷을 입는 게 이 전시 취지에 더 맞지 않나 싶어요.

이 맞아요. 저는 옷이 많은 편인데 엄마가 구제 옷 가게를 하셨기 때문이에요. 처음부터 이미 중고 옷인 거죠. 그래서 누가 입다 버린 옷을 잘 세탁해서 멋스럽게 입은 지 꽤 되었는데, 현희진이 옷을 빌려달라고 해서 너무 신이 나는 거예요. 얘한테 맞게 옷을 한 10벌 정도 골라놨어요. 이 중에서 잘 고르라고.

그리고 어떤 옷은 이제 저한테 좀 작아져서 가지라고 했는데 2-3개밖에 안 고르더라고요. 너무 과하다며.

현 이슬아는 현란한 옷이 많잖아요. 오늘도 우리 중 가장 현란하지 않은가요?

이 저 정말 많이 수수해진 거예요.

현 네, 지금 혼자 귀걸이 하고.

이 요조 작가 옷도 무늬가 되게 많아요.

신 저는 팔에 많죠.

이 네, 옷이라기보단.

현 지속 가능하네요.

이·신 네.

현 저희가 지금 별의별 얘기를 다 했는데요. 혹시 유튜브 라이브를 시청하는 분이 몇 분이나 되나요?

이 115명이 현재 보고 계시고요. 진행하느라 바쁘실 수 있으니 중요한 질문이 올라오면 공유해드리겠습니다.

현 저희가 자유롭게 대화하는 와중에 혹시 저희나 전시에 관해 궁금하신 점이 있다면 댓글로 질문을 남겨주시면 열심히 대답해보도록 하겠습니다.

이 오늘 전시에서 되게 즐겁게 본 것 중 하나가, 보통 작품 옆에 명제표라고 하나요? 작품 이름과 작가 이름과 작품 소개를 써놓은…

현 명세표요?

이 명제표라고 아까 학예연구사가….

현 명세표는 아니겠죠. 명제표인 것 같습니다.

이 명제표라고 했어요.

현 아, 명세표라고 하신 줄 알고. 죄송합니다.

이 명제표가 보통은 인쇄해서….

현 시트지로 붙이죠.

이 그렇죠. 이면지는 더더욱 쓰지 않는데 현재 이 전시의 모든 명제표가 이면지에 손글씨로 쓰여 있답니다. 시트지로 했으면 훨씬 빨리 끝났을 텐데 캘리그래피로 일일이 손으로 써서 종이도 재활용하고 잉크도 쓰지 않는 방식으로 했다고 합니다. 맞나요?

현 맞습니다. 손글씨 선생님이 2주 동안 쓰셨고요. 한번 미술관에서 뵌 적이 있어요. 다시는 이런 의뢰를 받고 싶지 않고 너무 힘들었다고 하더라고요. 저도 그때 색연필로 그림을 그리는 퍼포먼스를 하고 있어서 손이 아팠거든요. 제가 너무 아파하니까 "혹시 저 작품 만든 작가세요?" 물어서 그렇다고 했더니 "저도 이거 쓰느라 얼마나 힘들었는지 몰라요" 하고 서로 다독여줬던 기억이 있네요.

이 환경적으로 지속 가능한데 노동 측면에서는 지속하기 어려운 방법이 아니었나.

현 그렇지만….

이 돈을 지급했다?

현 그러므로 지속 가능하다.

이 알겠습니다.

현 저는 이 전시에서 작품들도 있지만 또 재미있었던 부분이 학예연구사가 「지속 가능한 미술관 선언문과 「여덟 가지 실행 전술」을 쓴 것이에요. 학예연구사가 이 글을 쓰면서 읽은 책이 여기 다 전시돼 있는데, 마르크스주의와 생태환경주의 등 다 어디서 구했지 하는 책들을 읽고 심지어 본인이 읽었다고 전시장 한가운데 전시해놨어요. 제가 「선언문」에서 가장 인상 깊었던 부분을 좀 읽어드리고 싶어요. 「선언문」이 1, 2, 3, 4, 5 이렇게 번호로 이어지고 21번까지인가 있는데 저는 그중에서 7번이 가장 마음에 들었는데요. 유진목 시인도 들어오자마자 저거 좋다고 하더라고요. ¶ "7. 우리가 어떤 것에 대해 사흘 동안 언급을 삼간다면 그것은 더는 존재하지 않는 것과 다름없다. 문제가 있다면 문제가 있음을 선언해야 한다." ¶ 그러니까 미술관의 지속 가능성 문제를 사흘만 얘기를 안 해도 우리는 그것을 까먹게 된다는 거예요. 그것을 까먹지 말자고 지금 두 시간이나 이 주제에 관해 얘기하는 것이고요. 왜냐하면 적어도 이 방송을 본 사람, 방송에 들어오지 않더라도 이 행사를 한다는 소식을 들은 사람은 사흘에 한 번 정도는 이 문제를 생각하지 않을까요? 그렇다면 이 문제가 선언된 것 아닐까요? 그런 생각을 해봅니다. 혹시 질문이 올라왔나요?

이 이런저런 질문이 있는데요, '제주 감귤의 은밀한 취미생활' 님께서 보내주신 질문입니다. "세 분은 기후 위기로 더워지는 지구에 대해 하고 싶은 말이 있는지 궁금합니다."

현 네. 사실 기후 위기는 탄소 배출로 인한 것이죠. 인간 중심적으로 도시 혁명이 이루어졌기 때문이고요. 그러므로 이제 기후변화라고 할 수 없는 기후 위기를 일상 속 날씨에서도 실감하는데요. 이슬아 작가는 「날씨와 얼굴」이라는 칼럼을 연재하잖아요. 이슬아 작가, 어떻게 생각하나요?

이 제가 『경향신문』에 「날씨와 얼굴」이라는 칼럼을 쓰고 있는데요, 칼럼 제목을 거창하게 지어서 항상 마감이 돌아올 때마다 어려워요. 제가 포섭할 수 없는 주제를 골랐다는 생각이 드는데, 사실 작가들은 항상 자기보다 큰 주제를 받은 다음에 그걸 해내면서 성장하는 거잖아요. 그렇죠?

현 네. 가끔 날씨랑 상관없이 얼굴에 관한 얘기만 쓰기도 하시지 않나요?

이 맞아요. 아픈 데를 찌르시네.

현 「날씨와 얼굴」이니까 둘 중 하나만 얘기해도 되죠.

이 근데 그 얼굴도 어쨌든 어떤 날씨 속에는 있을 것이기 때문에 저는 다 유관하다고 생각하는데요.

현 아픈 곳을 찌른 게 아니라 친구의 글을 잘 읽고 있다는 얘기였습니다.

이 네, 감사하고. 근데 어쨌든 저희 모두 글을 쓰는 사람인데 기후 위기랑 전혀 상관없는 글을 쓰더라도 기후 위기에 대한 문제의식을 느끼고 쓰는 글과 그런 의식 없이 쓰는 글은 되게 다르다고 생각해요. 미래에 대해 어떤 절망이나 희망이나 불안을 가지고 있느냐가 기후와 상관없는 글을 쓰더라도 다 드러난다고요. 근데 저는 아직 공부하는 단계이고. 다만 저에게 더 양질의 미래가 허락되었으면 하는 마음인데요, 그게 더 이상 인간만 생각해서는 안 되는 지경에 왔기 때문에 비인간 동물을 공부하는 것 같아요. 현희진 작가가 작업한 이동시의 작품이 있는데요, '이동시'는 '이야기와 동물과 시'를 줄인 말로 동물과 환경을 다루는 창작자 그룹입니다. 저는 이동시와 연결되지 않았다면 절대 공부하지 않았을 내용을 배우고 있어요. 결국 기후 위기에 맞서서 뭔가 하는 활동 자체도 다 우정으로 시작된다고 생각해요. 친구 때문에, 친구 아니었으면 절대 하지 않을 귀찮은 일을 하게 되고, 그게 결국 지속 가능성을 위한 운동이 되고. 그래서 저의 다짐은 우정과 사랑을 앞으로도 열심히 해야 한다. 기후 위기가 다가올수록. 그런 정도의 말을 지금은 할 수 있을 거 같습니다.

현 날씨에 관한 얘기였죠? 요약하자면 더욱더 껴안아야 된다, 이런 말이네요.

이 그렇게 정리해봅시다.

현 네. 더워도 우리는 살을 부대껴야 한다.

이 저도 그러고 싶습니다.

현 나머지 두 분도 날씨에 관한 질문에 혹시 덧붙일 말이 있나요?

유 저는 어떤 날씨든 굉장히 좋아해요. 인류가 발생해서 지금까지 살아오면서 기계가 생겨나고 뭐가 어떻게 발전하고 하는 사이에 무언가가 변화하는 것은 불가피한 일이라고 생각해요. 인구수를 조절해 이제 더 이상 사람이 태어나지 않게 해서 기후변화를 막는다거나 하지 않는 이상 이제 변화하는 것은 우리가 개인의 힘으로 막을 수 없거든요. 근데 전시에서 테드 창의 자막이 나오는 설치 작품이 하나 있잖아요. 저는 자막 중 한 표현이 되게 색다르게 다가왔는데요. 우리가 '대멸종'이라는 표현을 많이 쓰잖아요. 이대로 가다가는 모든 것이 멸종할 것이다. 테드 창은 그것을 '대침묵'이라고 표현했더라고요.

현 그레이트 사일런스라고.

유 기후변화를 늦추는 어떤 활동, 혹은 채식하고 동물과 인간이 공존해서 살아가는 활동, 이런 것을 이야기하면 싸움이 나요. 그래봤자 그게 얼마나 소용이 있느냐, 이런 말부터 시작해서 공격이 들어오죠. 그럼 넌 이것도 안 먹어? 넌 뭐 이것도 안 해? 저것도 안 해? 이러면서 싸움이 시작되는 거죠. 대… 뭐라고 할까요?

현 대전쟁?

유 대수다?

현 대환장, 어떨까요?

유 네. 그것이 이제 대침묵의 상태로 돌아가면 저는 그 순간이 너무 아름다울 것 같다는 생각이 들었어요. 모두가 입을 다무는 거죠. 모두가 입을 다물고 각자 살고 싶은 대로 살되 양심을 갖고. 자신이 살면서 내놓는 어떤 똥, 이런 것을 잘 치우면서 남에게 너무

간섭하지 말고 남에게 편견을 갖지 말고 남의 인생에 이래라저래라 참견하지 말고, 혐오하지 말고, 차별하지 말면서 각자의 인생을 침묵 속에서 살아가면 너무 좋겠다는 생각을 아까 그 작품을 보면서 했어요. 다시 날씨 얘기로 돌아오면 저는 더운 날씨도 좋아하고 너무 추운 날씨도 좋아하고 해서 뭔가 내가 태어났을 때 그 이전의 상태는 사실 잘 모르잖아요? 책으로만 봐서 알 수 있을 뿐이고. 제가 한 10살 때부터 좀 기억하고 있다면 그때부터 지금까지만 해도 많은 것이 달라졌죠. 빙하가 많이 없어졌고, 날씨는 조금 더워졌고 추울 때는 더 추워졌고. 그런데도 어쩔 수 없는 일이라고 생각하면서 받아들이게 되고. 그 안에서 날씨를 좋아하려고 해요. 서점에 있다 보면 손님 중에 날씨를 싫어하는 사람이 많이 있어요. '아, 너무 더워. 햇볕이 너무 뜨거워. 바람이 너무 많이 불어' 이러는 분들을 보면 '그래서 어쩌라는 거지?'라는 생각이 들거든요. 날씨를 좀 사랑해주셨으면 좋겠어요. 뜨거운 햇빛과 갑자기 먼 데서 불어오는 바람과 갑자기 쏟아지는 비, 이런 것을 좀 더 넓은 마음으로, 온몸으로 느끼고 받아들였으면 좋겠다고 생각하고요. 평소 말할 기회가 없었는데 오늘 이런 기회가 주어졌네요.

현 날씨를 사랑해보라는 조언은 처음 들어봤어요.

유 진짜요?

현 네. 전 기후 활동가이기 때문이죠. 근데 기후와 날씨는 엄밀히 다르고요. 유진목 시인이 대침묵이 너무 아름다울 것 같다고, 모두가 입을 다물면 좋을 것 같다고 하셨잖아요. 그게 이래라저래라 하는 말, 그리고 억지로 시키는 말, 혐오하는 말, 폭력적인 말이 없어졌으면 하는 바람인 거잖아요.

유 네.

현 근데 날씨에 대해서 불평하는 사람들 있잖아요. "왜 이렇게 더워!" 하면서 에어컨 켜는 사람들. 제가 에어컨 사용을 안 한다는 말이 아니라 저는 그런 사람들은 어떤 특권을 누리는 사람들이라고 생각해요.

유 음.

현 이래라저래라 하고 혐오와 폭력을 행사하는 사람들은 특권을 가진 사람들이라고요. 최근 기후 위기와 관련해 이야기하는 용어 중 '기후 정의'가 있는데요. 기후 위기 시기가 도래할수록 가장 많은 타격을 입는 사람은 가장 혐오받는 계층, 가장 가난한 사람, 어린아이, 노인, 그리고 가장 불편한 환경에서 일하는 노동자인 거예요. 이를테면 어떤 공공기관의 관장은 되게 넓고 시원한 방에서 일하잖아요. 근데 그 공공기관의 쓰레기를 치우는, 혹은 화장실을 청소하는 대체로 나이가 많은 여성 노동자들은 제대로 된 휴식처도 없다는 것 알고 계셨나요? 저는 대학교 다닐 때 교수님 방에 자주 갔어요. 왜냐하면 너무 시원해서요. 교수님 방에는 에어컨이 빵빵 나왔거든요. 그러다 같은 층에 있는 화장실에 갔는데 맨 끝 화장실 칸이 아예 잠겨 있는 거예요. 알고 보니 그 화장실 한 칸이 청소 노동자들이 유일하게 쉴 수 있는 공간이었어요. 에어컨은커녕 선풍기도 없고 너무 더럽고 바로 옆 칸에서 사람들이 볼일을 보고 있고. 그래서 저는 기후 위기가 심각해지고 지속 가능하지 않은 세상이 올수록 대환장이 될 것이라는, 근데 그 대환장은 특권이 없는 사람들, 혐오받는 사람들, 취약 계층이 대환장이고, 특권을 누리는 사람들은 그 특권을 누리느라 모를 것이라는 생각이 들기도 해요.

유 저는 특권을 누리는 사람들이 더 잘 알 거라고 생각해요. 자신이 누리는 특권을 모르는 사람은 없어요.

현 근데 왜 그러는 거예요?

유 알기 때문에 그것을 더 포기하지 않으려는 거죠.

현 그렇군요.

유 사람이 그래서 사악하고 악한 존재인데, 타인이 불행하게 있는 것을 그대로 내버려두는 것이 바로 사람이에요.

현 방금 하신 말씀을 듣고 생각이 났는데요, 특권을 누리는 어떤 교수가 저에게 이렇게 말했어요. 제가 채식, 지속 가능성을 얘기했는데 "근데 그렇게 해봤자 네가 죽을 때까지 안 바뀔걸? 너는 어차피 못 누리는데 왜 그렇게 열심인 거야?" 그건 전혀 생각해보지 못한 질문이었는데요, 오히려 '그걸 꼭 내가 누려야 되나? 나 말고 나 죽은 다음에 다른 사람들이 누리면 얼마나 좋아?' 이런 생각을 했거든요.

유 맞아요. 저도 굉장히 공감하는데 사회 운동을 하시는 분 중에 지금 당장 바뀌어야 한다고 절망하는 경우가 있어요. '내가 누리지 못하더라도 다음 세대가 누리면 얼마나 좋아?'라고 생각하는 분들이 사회 운동 하는 데 가장 적합한 거 같아요.

현 적합하다고 지금.

유 네.

현 네. 그런 얘기를 들은 건가요, 제가?

유 네.

현 감사합니다.

유 왜냐하면 제가 절망하는 분들을 너무 많이 봤거든요. 지금 당장 바뀌지 않는 건 너무 뻔한데, 바뀌어야 할 문제를 이야기하면서 지금 바뀌지 않는 것에 대해 너무 슬퍼하고 너무 힘들어하고 너무 절망하는 거예요. 그러면 그렇게 아파하는 분들한테는 '지금 바뀌지 않을 거야. 몇 년 더 걸릴 거야'라는 말조차 꺼내기가 어려워요. 근데 지금 말씀하신 것처럼 '내가 꼭 누리지 않으면 어때. 다음 세대가 누릴 수도 있는 거고 그다음 세대가 누릴 수도 있는 거잖아'라고 생각하는 사람이 바꿔야 할 문제에 대해 끊임없이 이야기해주는 것은 정말로 필요한 일이라고 생각해요.

이 절박하게 느끼면서도 너무 빨리 지치지 않고, 길게 보고 계속 움직일 수 있는 사람의 역할이 크다고 생각해요. 그리고 저도 유진목 시인이 말씀하셨듯이 대침묵을 하고 싶어요. 얼마나 편안하고 우아한가요. 대침묵을 절대로 할 수 없는 계층이 있다는 걸 현희진 작가가 말했고 다들 공감하잖아요. 그건 너무 계층 문제잖아요. 개인의 어떤 노력이나 팔자 탓으로 돌릴 수가 없는 것이기 때문에 저는 정치의 역할이 중요하다고 생각해요. 사실 우리는 아름다움과 탁월함에 대한 집중 때문에 창작자가 된 것이잖아요. 사실 저에게 정치는 그렇게까지 아름답거나 탁월해 보이지 않아서 사실 알고 싶지 않은 영역인데, 살면 살수록 입법 기관이 바꾸지 않으면 절대로 안 바뀌는 문제가 많다는 걸 알게 되니까 창작자들이 정치에 관심을 가질 때, 진짜 지속 가능성에 대해 고민하는 정치인에게 힘을 실어줄 때 얼마나 다른 가능성이 열릴 수 있는지 실감하는 것 같아요. 그래서 저는 지속 가능성이나 기후 위기를 고민하지 않는 정치인은 마음속에서 아웃시키고 그에 대한 의지를 말하는 정치인을 앞으로도 지지할 것 같아요. 우리가 하는 이야기가 진짜로 정치적인 이야기라는 걸 실감하게 되네요.

신 아까 현희진 작가가 말씀하셨지만 '그렇게 한다고 뭐가 달라지냐. 뭐 바뀌는 게 있냐. 뭐 달라지는 거 없다' 이런 말 많이 하잖아요. 중요한 건 그 말이 틀린 말이 아니라는 건데. 저는 맞는 말이라고 생각하거든요. 예를 들어 개고기를 먹지 말자고 했을 때 누군가는 꼭 "소도 돼지도 닭도 동물인데 개만 안 먹고 소, 돼지는 먹어?"라는 말을 하거든요. 근데 그 말이 너무 맞는 말이에요. 저는 그런 말을 들을 때마다 세상에는 너무 맞는 말인데 아무도 돕지 못하는 말이 있다는 것을 느낄 때가 있어요. 틀린 게 없는 말인데 아무도 구원하지 못하는 거예요. 그 말을 더 확장하면, 정말 너무나 맞고 너무나 공허한 말이 아마 이것이겠죠. "왜 살아? 너희 다 죽을 건데?" 그 생각을 극단으로 밀고 나가면 너무 맞는 말이잖아요. 우리 어차피 다 죽을 건데 왜 살죠? 왜 밥을 먹고 왜 아침마다 씻을까요" 어떤 말은 너무 맞지만 그게 결국 아무도 돕지 못한다는 말이에요. 그럴 바에는 차라리 맞지 않아도 "소, 돼지, 닭도 동물인데 이건 먹으면서 개는 안 먹어. 맞아, 나는 틀렸어"라고 하면서 개를 안 먹는 게 낫다고 생각해요.

유 맞아요.

신 정치도 마찬가지라고 생각해요. 맞는 말을 하는 건 사실 어떻게 보면 어려운 일이 아닌 것 같아요. 다 똑똑해서 이제 조금만 공부하고 조금만 고민하면 누구나 할 수 있는 일인 것 같아요. 이제는 누가 더 맞는 말을 하느냐가 중요한 건 아닌 것 같아요.

이 근데 저는 요조 작가의 말이, 심지어 틀린

말도 아니라고 생각하는데요. 개라도 안 먹으면 더 좋잖아요. 그리고 개부터 안 먹으려고 한다는 건 시작이니까.

신 네, 맞아요.

이 전 논리적으로도 전혀 허점이 없다고 생각합니다.

현 그러니까 맞으면서 돕는 말이었다.

이 맞으면서 돕는 말이라고 생각합니다.

신 그리고 기후 위기에 관해서도 "왜 그렇게 해? 어차피 바뀌는 게 아무것도 없고 다 이렇게 사는 건데" 그것도 너무 맞는 말인데 "내가 이렇게 해서 바뀔 수 없는 걸 알지만 나는 지금보다 내가 할 수 있는 더 나은 고민, 더 나은 선택을 해보겠어!" 하는 게 논리적으로 조금 틀릴 수도 있지만 어쨌든 그게 더 인간적-이라고 생각해요. 우리는 인간이니까 인간으로 태어나서 조금 더 나은 선택을 하면서 그게 좋은 결과로 이어지지 않더라도 어떻게든 더 좋은 선택을 하면서 살면 좋잖아요. 전 그러고 싶어요.

현 제가 어떤 중년 남성에게 그런 조롱을 들은 적이 있어요. "네가 말하는 거 있잖아, 채식이고 페미니즘이고 차별이고 혐오고, 네가 막 난리 치는 거 그거 나중에 알고 보니까 다 속고 있었던 거면 어떡할 거야? 네가 막 얘기하고 열심히 사람들 구하려고 하고 동물들 구하려고 하고 지구 구하려고 하는 거, 그냥 너도 다 속고 있었던 거지, 트루먼 쇼처럼. 그럼 어떡할 거야?" 그 말을 듣고 생각해보니까 정말 속았다고 하더라도 나쁘지 않겠더라고요. 정말 속았는데 재밌었다!

이 속았지만 열심히 했다!

현 속았지만 약간 졌잘싸. 졌지만 잘 싸웠다! 이런 느낌으로 "재밌을 것 같은데요"라고 대답했거든요. 그때 생각이 나네요. 혹시 다른 질문 올라온 거 있나요?

이 현재 재미있는 질문이 속속 도착하고 있고요. 현재 시청자가 여전히 100명이 넘는다는 점이 놀랍습니다.

현 감사합니다.

이 우선 '지제이' 님께서 "부산현대-미술관 미화원실은 아주 넓고 쾌적합니다. 관장실만큼" 이라고 댓글을 달아주셨네요.

현 그렇군요.

이 너무 좋네요. 부산현대미술관, 너무 좋군요.

현 여러분 부산현대미술관 좋습니다.

이 그리고 '조민' 님께서는 "티끌 모아 태산이라 생각합니다. 한 명이 모여서 100명, 그들이 모여 1,000명, 10,000명이 된다면 그것은 좋아지지 않을까요. 내가 하는 이 노력은 아무것도 아닌 것이 아닌 것 같습니다"라고 하셨고요. '김뒹굴' 님께서는 "전체적으로 무거운 말들인데 참 좋네요"라고 하셨습니다.

현 근데 닉네임이 가벼우시네요, '김뒹굴' 님.

이 '김뒹굴'.

유 저희 시작할 때 되게 고민했잖아요, 두 시간짜리 프로그램을 누가 봐줄 것인가.

이 그러니까요. 이제 24분밖에 안 남았다는 사실.

유 정말요?

현 마지막에 시 낭독이 있어서 저희가 대화할 수 있는 시간은 9분밖에 남지 않았어요.

이 아, 그렇군요. 너무 아쉽네요. 조금만 더.

유 제가 시를 빨리 읽을 테니까요….

이 아니, 선생님. 시 낭독은 그렇게 빨리 하는 게 아닙니다.

유 아, 그렇습니까?

이 네.

현 이제 10분 동안 마무리하면 좋을 것 같은데요. 질문은 마무리가 된 건가요?

이 보통 감상들인데요. 부산에 가면 손목서가를 가야겠다는 댓글들이 올라오고 있습니다.

현 홍보 성공.

유 근데 조금 마음에 걸리는 게 있어요. 제가 이렇게 마당에 앉아서 손님들을 판단하고 있었던 것은 아닌가. 근데 판단하고 있었던 것은 맞아요. '저분은 왜 이렇게 더워할까?' 뭐 이렇게 생각한 것은 맞는데요. 그걸 가지고 제가 차별하거나 그러지 않습니다. 그늘도 만들어드리고, 아니면 에어컨이 있는 자리로 바꿔드리거나 하고.

이 판단이라기보다는 질문에 더 가까웠던 것 같아요. 더워서 어쩌라는 걸까, 이런 질문이니까.

유 근데 유독 더위를 못 견디는 분들이…. 요새 여름이잖아요. 근데 이렇게 커플분이 오셨는데, 특히 이제 보니 여성분은 바닷가에 앉아서 너무 좋은데 남자분이 계속 가자고 하는 경우가 많아요.

이 열이 많은 남성인가 봐요.

유 남성분은 좀 기다려주셨으면 좋겠어요.

현 침묵하는 연습을….

이 '그레이트 사일런스'를 해봅시다.

현 날씨를 사랑하는 방법이 지속 가능한 날씨를 만드는 노력이기도 하잖아요.

이 날씨를 최대한 사랑하겠습니다.

현 그런 아름다운 결론을 내려버렸는데….

이 너무 훌륭하십니다.

현 날씨를 사랑하자. 근데 사실 저는 '지속 가능성'이라는 단어를 좋아하지 않아요. 그래서 이 전시의 제목에 불만이 있습니다. 지금 학예연구사가 저기 앞에 앉아 계시는데 한 번도 이 얘기를 꺼낸 적이 없는데요. 제가 참여한 이 전시의 제목에 불만이 있어요. 많은 단어가 그렇듯이 지속 가능성이라는 단어 자체가 오염되었다고 생각해요. 왜냐하면 너무 남용돼서요. 저한테 지속 가능성이란 무엇이라 생각하느냐고 물으면 저도 뭐라고 해야 할지 모르겠는 거예요. 마치 '친환경'처럼 적과 동지를 모두 만족시킬 수 있는 빈말 같고. '지속 가능이 뭐지? 어쩌라는 거지?' 이런 생각을 하게 돼서 오히려 지속 가능성이 아니라 가능성의 지속을 추구해야 한다고 생각합니다. 무엇을 가능하게 할 것인가? 그 무엇을 가능하게 하는 것을 어떻게 지속하게 할 것인가? 이 질문을 해봐야 한다고 생각하지만 오늘은 지속 가능한 미술관이라는 전시 프로그램이었고요.

현 오늘 모신 작가들께 마지막으로 드리고 싶은 질문이 있는데요. 어떤 가능성을 지속할 수 있다면 어떤 가능성을 지속하고 싶은지요? 이슬아 작가부터 대답해주시겠어요?

이 우선 아까 제가 산문에서 읽었듯이 저는 살아가는 것을 되게 좋아하는 사람이에요. 가능하면 늦게 죽고 싶고요. 그래서 제 생의 가능성이 지속되었으면 좋겠고, 저는 글쓰기 때문에 힘들 때도 많지만 저한테 글쓰기라는 도구가 있어서 너무너무 다행이라고 갈수록 더 그렇게 생각해요. 고독하게 하는 훈련이 글쓰기라고 생각하고 내가 나를 혼자 잘 만나는 장치가 글쓰기라고 생각해서 나는 정말 소중한 매체를 갈고닦아왔구나, 그리고 이 일을 앞으로 오랫동안 잘하고 싶다는 생각이 들어서요. 지필 가능성 또한 지속하고 싶습니다.

현 이슬아 작가의 글, 앞으로도 많은 사랑 부탁드리고요. 요조 작가는 어떤 가능성을 지속하고 싶은가요?

신 저는 희망을 선택하는 미래 가능성을 지속하고 싶습니다. 아까도 말씀드렸지만 우리가 어떤 문제에 봉착했을 때 절망이나 포기를 하는 경우가 빈번한 것 같아요. 아까도 "너 이렇게 해서 뭐 해?"라거나 "이건 먹고 이건 안 먹고, 그게 뭐야?"라거나 뭔가를 해보려고 하는 사람한테 주변에서는 대체로 절망이나 포기에 가까운 말을 함으로써 모두를 싸잡아 내려가는 방향으로 가려고 하는 것 같아요. 그리고 사실은 저 또한 그런 마음을 가질 때가 많아요. 예를 들어 글이 안 써진다거나 그러면 '아, 내가 글을 써서 뭐 하지? 나무야 미안해.' 그럴 때마다 희망을 선택! 희망을 그냥 자연스럽게 느낄 수는 없는 것 같아요. 내가 선택해야 하는 것 같아요. 선택하지 않으면 자연스럽게 하류로 가는 것 같아요. 절망으로 가고 포기로 가고. 그래서 그때마다 계속 '아니야. 나는 이쪽을 선택하겠어. 거슬러 가는 쪽을, 희망이라는 방향을 선택해보겠어'라는 에너지를 계속해서 갖고 싶어요. 계속해서 희망을 선택하는 가능성을 지속하고 싶습니다

현 '도토리주머니' 님께서 요조 작가에게 반했다고 합니다. 말씀을 너무 잘하신다고 합니다.

신 감사합니다.

현 저도 옆에서 보면서 반하고 있었습니다. 그러면 유진목 시인은 어떤 가능성을 지속하고 싶은가요?

유 저는 아까 연습할 때는 굉장히 개인적인

답변을 했는데 지금 두 시간 동안 이야기
나누면서 생각이 바뀌었어요. 언제나 있었고,
또 앞으로 새롭게 생겨나겠지만 언제까지나
혐오와 차별과 배제에 대해서 목소리를 내는,
그리고 욕을 먹어도 쫄지 않는 그것에 대해
지속적으로 고민하는 작가가 되어야겠다고.
현　욕먹을 수 있는 가능성을 지속하고 싶다.
유　근데 저는 최근에도 욕을 너무 많이
먹어서. 칼럼을 쓸 때마다 욕을 많이 먹어서.
현　저는 어떤 사람에게 욕먹는 것이냐에
따라서 저에게는 칭찬이 될 수도 있다고
생각해요
신　맞아요. 저도 그렇게 생각한 적이 있어요.
현　저 사람이 나를 칭찬하면 난 망한 거다.
신　맞아, 맞아요.
현　그래서 욕먹을 수 있는 가능성, 저도
지속하고 싶어요. 이제 행사를 마무리할
시간이 되었는데 저는 유진목 시인의 말씀을
듣다 보니까 혐오와 배제와 차별을 받는
존재에게도 가능성을 줄 수 있는 가능성을
지속하고 싶어요. 그러려면 우리가 날씨를
사랑해야 하고, 그러려면 우리가 좀 더 무거운
주제에 관심을 가져야 한다고 생각하고요.
그 모든 생각을 이 전시에 와보시면 할 수
있으니까 9월 22일까지 열리는 전시, 많은
관심 부탁드리고요. 시작하기 전에 '어떻게 두
시간이나 이야기하지' 했는데 이런저런 얘기를
하다 보니 시간이 금방 흘러간 것 같아요.
이제 화면 잠깐 꺼지고 나서 유진목 시인의
시 낭독이 있고요, 낭독이 끝난 후 3-4분간
전시에 관한 아카이브 영상이 나간다고 합니다.
오랜 시간 지켜봐주셔서 감사드리고 낭독과
아카이브 영상까지 시청해주시기 바랍니다.
이·유·신　감사합니다.

유　「파르카이」

그는 다시 태어나려고 기다리고 있다 ¶ 그거
알지 ¶ 저 사람이 나를 죽이려고 해요 ¶
해봤자 아무도 안 도와줘 ¶ 저 사람이 나를
죽였어요 ¶ 그는 죽은 채로 한참을 있었다
¶ 그는 다시 태어나려고 기다리고 있다 ¶
그거 알지 ¶ 저 사람이 나를 죽이려고 해요 ¶
해봤자 아무도 안 도와줘 ¶ 저 사람이 나를
죽였어요 ¶ 그는 죽은 채로 한참을 있었다 ¶
해가 지고 ¶ 해가 뜨고 ¶ 나중에는 날짜를
세는 것도 잊어버리고 ¶ 누군가 초인종을
누르고 ¶ 돌아가고 ¶ 시간이 갈수록 너무
끔찍해서 ¶ 내가 죽은 걸 아무도 모르길
바랐어 ¶ 살아 있을 때도 살은 계속 살펴야
하잖아 ¶ 더러워지면 씻고 ¶ 상처가 나면
치료를 하고 ¶ 하지만 죽었는데 어떡해 ¶
뼈는 희고 깨끗해서 ¶ 나는 빨리 뼈가 되고
싶었어 ¶ 그는 다시 태어나려고 기다리고
있다 ¶ 한번은 이제 태어나나 보다 하면서
¶ 이리 휩쓸리고 저리 휩쓸리다가 ¶ 생각한
대로 잘 되지 않았다 ¶ 한번은 태어나고 싶지
않아서 ¶ 이리 도망치고 저리 도망치다가
¶ 나 같은 사람이 한둘이 아니구나 했다
¶ 지난번에 태어났을 때는 불편한 게 너무
많았어요 ¶ 그때를 생각하면 지금은 많이
나아졌죠 ¶ 그래도 어떤 건 옛날이 그리워요
¶ 한번은 너무 금방 다시 태어나서 ¶ 내가
살던 집이 생각이 나더라고 ¶ 집에 가고
싶어서 악을 쓰고 울었지 ¶ 그러면 엄마가
와서 젖을 물리고 ¶ 나는 혀로 밀어내고
¶ 두고 온 사람이 보고 싶어서 ¶ 울다
까무러치고 ¶ 울다 까무러치고 ¶ 그래서
그다음에는 너무 금방 다시 태어나지
않으려고 ¶ 이리저리 도망치고 그랬던 거지
¶ 한번은 한참을 죽어서 있다가 ¶ 당신도
죽었다는 것을 알고 ¶ 얼마나 울었는지
몰라요 ¶ 함께 마루에 앉아 저녁을 먹었던
거 ¶ 손을 잡고 걸었던 거 ¶ 늙은 몸으로 ¶
젊은 몸으로 ¶ 한 이불 속에 누워 있었던 거 ¶
옛날에 그는 지금과는 다른 여자였다 ¶ 짙은
눈썹에 선명한 이목구비를 가졌고 ¶ 취미로
화분을 가꾸거나 ¶ 지루한 시간을 잊기 위해
담배를 피웠다 ¶ 라디오의 주파수를 맞추며
¶ 먼 곳의 소식을 궁금해하지만 ¶ 가까운
이의 속내는 알고 싶지 않았다 ¶ 섹스를
하더라도 ¶ 대화는 하지 않는 방식 ¶ 그는
지금과는 다른 언어로 말하고 ¶ 좀 더 아는
것이 많았지만 ¶ 사랑할 줄은 몰랐다 ¶
남자들이 그에게 사정하는 것이 좋았다 ¶
그는 지금 전쟁을 겪지 않아서 좋다 ¶ 그는
지금 사람을 죽이지 않아도 되어서 좋다 ¶
그가 처음 사람을 죽였을 때 ¶ 그는 꿈에서도
그 사람을 죽이고 ¶ 또 죽이고 ¶ 아까
죽였는데 왜 또 살아났는지 ¶ 눈을 뜨자마자
그 사람을 죽여야 한다고 생각했다 ¶ 그는
길에서 여자가 강간당하는 것을 보았다 ¶
그는 길에서 여자가 죽어가는 것을 보았다
¶ 그는 태어나자마자 여자인 것을 확인하고
¶ 여자로 사느니 즉사하고 싶었다 ¶ 그는
여러 번 살면서 ¶ 무슨 일이 일어나기를
바라고 ¶ 무슨 일이 일어나는 것을 막지
못하고 ¶ 한번은 태어나자마자 죽었고 ¶
한번은 태어나기 전에 죽었다 ¶ 그는 다시
태어나려고 기다리고 있다 ¶ 파르카이

필진 목록

김성연 ¶ 부산현대미술관 관장.

최상호 ¶ 부산현대미술관 학예연구사.

김병조 ¶ 주식회사 도큐먼츠 그래픽 디자이너.

박시내 ¶ 서울을 기반으로 활동하는 연구자, 기획자이며 이미지연구공동체 반짝의 구성원. 이미지의 힘을 중심으로 하는 글쓰기와 번역 활동을 통해 동시대 세계와 역사적 흔적 사이의 교차점을 탐구한다.

정강산 ¶ 독립 연구자. 예술, 정치, 사회, 경제 등의 여러 학제를 자본주의 생산 양식과의 관계에서 맥락화하는 작업에 관심을 두고 있다. 정치경제학연구소 프닉스 연구위원, 맑스코뮤날레 조직위원으로 활동하고 있다.

임근준 ¶ 1990년대 중반 LGBTQ 운동가-이자 작가로 활동을 시작했다. 이후 잠시 미술관 학예연구사로 지내다 현장 평론가로 직능을 바꾸었다. 미술·디자인 이론·역사가로 활동해왔다.

박소현 ¶ 서울과학기술대학교 IT정책-전문대학원 디지털문화정책 전공 교수로 예술 제도와 예술 실천 사이에서 발생하는 문화 정치에 관심을 두고 미술사학과 박물-관학, 문화예술 정책의 경계를 넘나드는 연구를 하고 있다. 최근 「미술관은 무엇을 움직이는가—미술과 민주주의」(2020) 등의 논문을 발표했다.

김민정 ¶ 환경사회학회 편집 위원장이자 성공회대학교 사회과학연구소 연구 위원. 생태계와 사회의 접점에서 생성되는 다양한 문제를 참신하고 실천적인 이론에 따라 재해석하고 있다.

김실비 ¶ 미술가. 2005년부터 베를린과 서울을 오가며 활동한다. 그의 작업은 일상 속 사회문제를 고민하며 다양한 시청각 언어가 현실로 확장된 영상 구조를 실험한다.

현시원 ¶ 큐레이터이자 미술 연구자. 2013년부터 서울 종로구에 전시 공간 '시청각'을 운영했으며 2020년부터 연구와 온라인 활동에 기반한 시청각 랩을 운영한다. 저서로 『1:1 다이어그램—큐레이터의 도면함』(워크룸, 2018) 등이 있으며 전시 기획 방법론과 공간, 기록, 변화 등에 관심이 많다.

김윤아 ¶ 국립해양박물관 전시기획팀장이다. 해양과 관련된 모든 분야에 관심을 가지고 전시를 진행해왔다. «기후변화와 해양 체험», «범지구적 도전 북극 해양 쓰레기» 등 환경 주제의 전시를 개최하며 최근 해양 쓰레기와 해양 환경 분야에 대해 고민한다.

갤러리 기후 연합 (Gallery Climate Coalition, GCC) ¶ 영국 런던에 기반을 둔 GCC는 증가하는 환경 위기에 관한 의미 있고 신속한 대응을 위해 2020년 설립한 자선 단체이다. 갤러리스트와 각 분야 전문가-들의 자발적 참여로 이루어진 이 조직은 예술 분야에 특화된 이산화탄소 배출량 계산기 같은 실용적인 도구와 정보를 무료로 제공한다. 이 단체의 주된 목표 중 하나는 환경 위기에 관련한 다양한 토론과 그 토론의 장을 마련하는 것이며, 이 모든 문제와 예술과 교차하는

곳에서 적극적으로 활동하고 있다. ¶ 전시 프롤로그에서 확인할 수 있듯이 전시는 GCC의 여러 자료에서 큰 도움을 받았다 (부산현대미술관은 GCC의 기관 회원이기도 하다).

아이콘 (The Institute of Conservation, ICON) ¶ 영국에 있는 아이콘은 문화유산 보존 업무와 실천을 대표하는 보존 전문 기관으로 문화유산 보호 활동과 더불어 문화유산 관리의 가치를 알리는 홍보 활동을 한다. 지속 가능성에 관해 보존이 할 수 있는 긍정적 역할을 알리는 데 전념하며, 기관의 탄소 배출량을 줄이고 구성원이 전문 활동에 지속 가능성을 내재할 수 있도록 지원하는 방안을 모색한다.

데이비드 손더스 ¶ 화학 박사 학위 취득 후 1985년 런던 내셔널 갤러리에서 근무했다. 2005년부터 2015년까지 영국 박물관 보존-과학부 부장으로 재직했으며 2015년부터 2016년까지 게티 보존 연구소 객원 연구원-으로 활동하며 박물관과 미술관 조명에 관한 연구를 했다. 2020년 『Museum Lighting—A Guide for Conservators and Curators』를 발간했다.

전범선 ¶ 글 쓰고 노래하는 사람으로 밴드 '양반들'의 보컬이다. 『해방촌의 채식주의자』 (한겨레출판, 2020)를 썼다.

편지지 ¶ 더럽고 아름다운 것들을 수집하는 인터 미디어 예술가이다. 개인전 «여성: 서사» (2020)를 열었다.

올리버 에번스 ¶ 영국 런던의 모린 페일리의 총괄 책임자이자 GCC의 여행분과위원회 소속 회원이다.

신지혜 ¶ 『무해한 하루를 시작하는 너에게』 (보틀프레스, 2020)를 썼다. 사람과 자연의 연결성을 탐구하고 사람과 자연이 사이좋게 공존하기 위한 지속적인 방법을 실천해나가고 있다.

두성종이 ¶ 유럽, 아시아, 미국 등지의 주요 제지사들이 생산하는 다양한 종이를 취급하는 국내 최대 규모의 수입지 유통사. 1982년 설립해 40년 동안 수천 종에 달하는 고급 특수지와 친환경 종이 등을 소개했다. 2000년대 초반 국내에서 환경에 관한 관심이 조금씩 늘어나면서 특화된 친환경 용지 개발 및 출시에 공을 들였고 2008년 국내 최초로 FSC® COC와 PEFCTM COC 인증을 취득했다. 점점 다양해지는 친환경 종이 수요에 대응하기 위해 매년 친환경 종이 취급 비중을 꾸준히 늘리고 있다.

신요조 ¶ 뮤지션이자 작가. 서울과 제주에서 책방무사를 운영한다.

유진목 ¶ 서울 동대문에서 태어났다. 2015년까지 영화 현장에서 장편 극영화와 다큐멘터리 일곱 작품에 참여했고, 1인 프로덕션 '목년사'에서 단편 극영화와 뮤직비디오를 연출하고 있다. 2016년 시집 『연애와 책』을 출간한 뒤로는 글 쓰는 일로 원고료를 받을 수 있게 되었다. 시집 『식물원』, 『작가의 탄생』과 산문집 『디스옥타비아』, 『산책과 연애』, 『거짓의 조금』을 썼다. 부산 영도에서 서점 손목서가를 운영한다.

이슬아 ¶ 작가이자 출판인. 수필, 소설, 칼럼, 인터뷰, 서간문, 서평 등 다양한 장르의 글을 쓴다. 2013년 단편소설 「상인들」로 데뷔한 이후 여러 신문과 잡지에 글을 발표했다. 2018년부터 「일간 이슬아」를 통해 독보적인 창작 활동을 이어가고 있다. 저서로는 『일간 이슬아 수필집』, 『심신 단련』, 『깨끗한 존경』, 『부지런한 사랑』 등이 있다. 2019년 헤엄출판사 대표가 되었다. 일주일에 한 번씩 10대들에게 글쓰기를 가르친다.

현희진 ¶ 시를 쓴다. 부산현대미술관 «지속 가능한 미술관: 미술과 환경»전에 ‹레지스땅스› (2021)로 참여했다. 창작 집단 이동시의 일원으로 『절멸』 (워크룸프레스, 2021)을 쓰고 엮었다.

이 책의 PDF 파일은 아래 QR 코드를 통해 내려받을 수 있다.









작품 목록
Artworks Index



바깥미술회 (김보라), ‹구멍난 강›, 2021, 나뭇가지, 녹조, 이끼, 철근, 철사, 100 × 200 × 200 cm (30). 부산현대미술관 지원으로 제작. ¶ Baggat Art (Kim Bora), Empty River, 2021, branch, green algae, moss, rebar, wire, 100 × 200 × 200 cm (30). Commissioned by MoCA Busan. ¶ 바깥미술회 (1985년 결성)는 생태에 대한 관심을 바탕으로 자연과 교감하는 작업을 추구하는 야외 설치 작가 모임이다. 바깥미술회의 김보라 (1966–)는 재봉을 통한 드로잉으로 작업 방식의 틀을 깨는 작가이다. 작가에게 회화의 면이 대지라면 선은 그 형상, 즉 혼을 말하는데 연필로 그리던 선은 한 땀씩 박음질로 대체되고 작가의 땀과 한숨의 정서로 돌아간다. ‹구멍난 강›은 나뭇가지와 철근, 실을 부목 삼아 세운 광목 그림판 위에 녹조를 모아 설움을 그려낸 작품이다. 광목에 걸러져 흘러내린 맑은 물은 땅으로 스며들어 다시 그 흐름을 찾게 된다. 물의 흐름을 막으면 갇힌 설움은 무겁고 낮게 가라앉아 거대한 울음 구멍으로 번질 것이다. ¶ Baggat Art (formed in 1985) is an artistic collective focused on outdoor installations and seeking to commune with nature based on a shared interest in ecology. Kim Bora (1966–), member of Baggat Art, breaks artistic boundaries by creating images through sewing. For the artist, the canvas represents the earth and the lines represent the soul of the earth, replacing pencil drawing with individual stitches, one by one, to express the toil of the artist. Empty River describes a sorrowful collection of green algae on a cotton canvas supported by wood, steel and thread. The clean water filtered by the cotton flows and seeps into the ground, returning to its natural cycle. If we block the flow of water, a confined sorrow, deep and oppressive, accumulates and bursts forth in a monstrous howl.



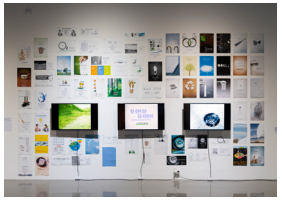
바깥미술회 (김창환), ‹무제›, 2021, 철근, 90 × 300 × 900 cm. 부산현대미술관 지원으로 제작 ¶ Baggat Art (Kim Chang Hwan), Untitled, 2021, rebar, 90 × 300 × 900 cm. Commissioned by MoCA Busan. ¶ 바깥미술회의 김창환 (1969–)은 자본의 논리에 오염되기 이전의 지구를 상상하며 인간 본연의 정적인 호흡을 고민한다. ‹무제›는 자본주의를 상징하는 다이아몬드 패턴으로 이루어진 철근 배이다. 기능을 상실한 채 물에 띄우면 바로 가라앉는 이 배는 환경과 인간 개개인의 존엄의 중요성을 반어적으로 표현한다. ¶ Kim Chang Hwan (1969–), member of Baggat Art, contemplates the natural state of humans, imagining the Earth before its contamination with the logic of capital. Untitled is a steel ship with diamond patterns symbolizing capitalism. The ship, which sinks as soon as it enters the water, loses its function, ironically illustrating the importance of the environment and the dignity of every human individual.



바깥미술회 (박봉기), ‹호흡›, 2021, 이전 전시 폐기물 (각목, 나뭇가지), 800 × 500 × 400 cm. 부산현대미술관 지원으로 제작. ¶ Baggat Art (Park Bonggi), Breath, 2021, waste from the previous exhibition (lumber, branch), 800 × 500 × 400 cm. Commissioned by MoCA Busan. ¶ 바깥미술회의 박봉기 (1965–)는 자연과 조용히 어울려 흘러가는 미술관을 고민하는 작가이다. 이전 전시에서 폐기된 소재로 작업한 ‹호흡›은 건물의 수직과 대지의 수평이 마주하는 접점에 서 있는 작품으로, 이는 미술관 주변의 물가에 서식하는 부리 긴 새가 먹이를 찾는 모습일 수도 있고 미술관에서 바깥으로 넓어지며 움직이는 형상일 수도 있다. ¶ Park Bonggi (1965–), member of Baggat Art, imagines a museum in peaceful harmony with nature. Breath, made of discarded waste from a previous exhibition, is positioned at the intersection between the vertical of the building and the horizontal of the ground, and resembles a long-billed bird looking for food in the waters surrounding the museum, while also suggesting a sense of spreading or flowing outward from the museum itself.



바깥미술회 (정하응), ‹꽃이 피어 오르다›, 2021, 각목, 광목, 먹, 철, 흙물, 가변 설치. 부산현대미술관 지원으로 제작. ¶ Baggat Art (Cheong Haung), A Flower Blooms, 2021, lumber, cotton, ink, iron, soil water, dimensions variable. Commissioned by MoCA Busan. ¶ 바깥미술회의 정하응 (1961–)은 1966년 천연기념물로 지정된 을숙도 일대를 바라보며 삶의 사회성에 주목한다. ‹꽃이 피어 오르다›는 건설, 건축에서 주로 사용하는 각목이 건설 현장의 기초가 되는 소재인 데에서 착안한 작품으로 본래의 아름다움을 지우고 새로운 세계를 세우기 위한 역설의 반복을 작품에 담아냈다. Cheong Haung (1961–), member of Baggat Art, contemplates the fundamentals of human existence, as he gazes out over Eulsukdo Island, designated as a natural monument in 1966. Using lumber, an essential material used in architecture and construction, A Flower Blooms illustrates the repetitive and paradoxical cycle by which human societies seek to erase original beauty and establish new orders.



한국방송광고진흥공사 (KOBACO), ‹1980–2020년대 인쇄 및 TV 광고›, 1980–2020년대, 종이에 오프셋 인쇄, 단채널 비디오, 컬러, 사운드, 가변 설치. 한국방송광고진흥공사 제공 ¶ Korea Broadcast Advertising Corp (KOBACO), 1980s–2020s Print and TV Advertisement, 1980s–2020s, offset print on paper, single-channel video, color, sound, dimensions variable. Courtesy of KOBACO. ¶ 한국방송광고진흥공사는 1981년 9월 이후 현재까지 공익광고를 연구하고 집행해 왔다. 공익광고는 인류가 직면한 각종 문제를 광고라는 현대적이고 설득력 있는 수단으로 해결하고자 하는 시도이다. 1980년대부터 2020년대까지 환경보호와 관련한 공익광고를 한데 모은 아카이브 자료는 시대가 지남에 따른 환경에 대한 인식 변화를 보여준다. ¶ KOBACO has been researching and creating public service broadcasts since September 1981. Public service broadcasts attempt to solve the various problems facing society through persuasive advertising. This work is a collection of public service broadcasts related to environmental protection, ranging from the 1980s to the 2020s, and illustrating changing perceptions of environmental issues over time.



한국방송공사 (KBS), ‹실감 파노라마 한반도 자연유산—2부: 을숙도 고니를 부탁해›, 2021. 2. 18 방송, 단채널 비디오, 컬러, 사운드, 48분 56초, KBS 제공, 문화재청·한국문화재단 제작 지원, KBS 공동 기획 ¶ Korean Broadcasting System (KBS), Real Panorama: Natural Heritage of the Korean Peninsula — Series 2: Take Care of Eulsukdo Goni, aired on February 18th, 2021, single-channel video, color, sound, 48 min. 56 sec. Courtesy of KBS. ¶ KBS는 1927년 경성방송국으로 국내 최초 라디오 방송을 송출하기 시작해 1961년 TV 방송을 시작했으며 1973년 한국방송공사로 공영방송 체제를 갖춰 오늘에 이르고 있다. 2021년 2월 방영한 ‹실감 파노라마 한반도 자연유산—2부: 을숙도 고니를 부탁해›는 1,300리 낙동강의 침식과 퇴적이 만든 을숙도의 가치를 조명하는 다큐멘터리로 내성천 금빛 모래, 우포늪 가시연 등 낙동강의 퇴적 여정을 좇으며 모래섬의 형성으로 생겨난 을숙도 생태의 아름다움을 보여준다. Starting as Gyeongseong Broadcasting Corp in 1927, transmitting the first radio signals across the nation, Korean Broadcasting System (KBS) began its TV operations in 1961 and since its transformation into a public service broadcaster in 1973, has evolved to serve the nation. Real Panorama: Natural Heritage of the Korean Peninsula — Series 2: Take Care of Eulsukdo Goni, a documentary highlighting the value of Eulsukdo, created by erosion and sedimentation from the 521.5 km Nakdong River, aired in February 2021, and illustrates the beauty of the island's ecology created by the formation of sand bars, tracking the journey of sediment in the river, from the golden sands of Naeseongcheon, to the prickly water lilies of Woopo Wetland.



김하늘, ‹스택 앤 스택 (팬데믹 안에서)›, 2020, 마스크 재활용 소재, 32 × 32 × 44 cm (20), 작가 소장 ¶ Kim Haneul, Stack and Stack (In Pandemic), 2020, recycled face-masks, 32 × 32 × 44 cm (20). Courtesy of the artist. ¶ 김하늘 (1998–)은 주로 업사이클 소재를 활용해 가구와 오브제를 만드는 디자이너로 버려지는 것에 새로운 기능을 부여하는 일에 초점을 둔다. 코로나19 사태 이후, 한 달 동안 전 세계에 버려지는 일회용 마스크는 1,290억 장. 플라스틱 소재의 일회용 마스크는 인간의 생명을 지켜주지만 시간이 지날수록 마모되고 풍화되면서 미세 플라스틱으로 변해 해양 생물과 인간의 생명을 위협한다. ‹스택 앤 스택 (팬데믹 안에서)›는 일회용 마스크를 녹이고 굳히는 과정을 거쳐 만든 의자로 환경 오염의 심각성을 환기하고 그 해결법의 가능성을 모색한 작품이다. ¶ Kim Haneul (1998–), Korean designer, primarily uses upcycled materials to create furniture and objects, and focuses on giving new function to abandoned things. Since the COVID-19 outbreak, 129 billion disposable masks are thrown away around the world each month. These plastic masks protect people, but over time, they break down into microplastics as they wear and weather, threatening marine and human life. Stack and Stack (In Pandemic), chairs made through a process of melting and hardening disposable masks, evokes the seriousness of environmental pollution and seeks possible solutions.



윌렘 드 루이즈, ‹부케 IX›, 2012, 백색 생화, 화병, 안내문, 생화 목록, 좌대, 40 × 40 × 200 cm. ¶ Willem de Rooij, Bouquet IX, 2012, arrangement of 10 different species of white flowers, white ceramic vase, written description, list of flowers, pedestal, 40 × 40 × 200 cm. ¶ 네덜란드 출신의 윌렘 드 루이즈 (1969–)는 2002년부터 꽃다발 조각을 디자인해왔다. 꽃의 목록과 간략한 설명을 바탕으로 전시가 열리는 지역의 플로리스트와 협업해 만드는 꽃다발 조각은 국제적인 화훼 무역과 꽃 정물화의 역사적 중심이었던 작가의 출신 배경과도 맞닿아 있을 것이다. ‹부케 IX›를 구성하는 다양한 종류의 꽃의 유일한 공통점은 하얀 색상이다. 이 작품에서는 동일성과 차이점 같은 추상적인 대류들 사이의 긴장감과 흰색의 사회·역사적 함축에 대한 반영을 볼 수 있으며, 그러한 문맥을 만듦으로써 관계성에 대한 다양한 종류의 대화가 촉진된다. 이 작품은 부산의 지역 플로리스트와 협업해 만들었으며 전시 기간에 주기적으로 교체했다. ¶ Willem de Rooij (1969–), from the Netherlands, the historical center of the international flower trade and still-life flower painting, has designed bouquet sculptures since 2002. Created in collaboration with florists in the regions where exhibitions are held, each of his bouquets includes a list of flowers and a brief explanation. The only unifying feature of the various kinds of flowers that make up Bouquet IX is their white color. The artwork reflects tensions between abstract concepts such as togetherness and division, the socio-historical implications of the color white, and by creating such a context encourages varied discussions about relationships. The artwork was created in collaboration with local Busan florists, with the flowers being periodically refreshed during the exhibition.



이용우, ‹화조 8곡병›, 연도 미상, 비단에 수묵담채, 130 × 34 cm (8), 130 × 272 cm (전체), 국립현대미술관 소장. ¶ Lee Yong-woo, Flowers and Birds, undated, ink on silk, 130 × 34 cm (8), 130 × 272 cm (total). MMCA collection. ¶ 이용우 (1904–1952)는 근대 한국 화단의 거목으로, 유난히 짙은 채색과 거친 필선으로 자유분방한 화면을 보여준다. ‹화조 8곡병› 역시 색채와 형태가 화려한 작가 특유의 조형 감각이 여실히 드러난다. 이 작품은 비단 위에 여덟 폭으로 분할된 화면의 공간을 모두 화조 두 마리를 중심으로 활달한 필선과 경쾌한 이용우 특유의 채색 조화로 표현했다. 야인이라고 불릴 정도로 자유로웠던 작가의 성품과 기질이 잘 드러난 작품으로 작가 특유의 필선과 운필법運筆法을 엿볼 수 있다. ¶ Lee Yong-woo (1904–1952) is one of the great Korean painters, with a free-spirited style, utilizing exceptionally dark colors and wild brushstrokes. Flowers and Birds clearly shows the artist's unique formative sense with splendid colors and shapes. The eight divided silk screens each depict flowers and two birds, exemplifying Lee's unique harmony of lively brushstrokes and vivid color. The artwork reveals the artist's character and temperament, so free that he was regarded as something of a bohemian, through his particular manner of wielding the brush.



허백련, ‹매림서실›, 1941, 종이에 수묵담채, 41.2 × 30 cm. 의재미술관 소장. ¶ Huh Baek-ryon, Plum Blossom Studio, 1941, ink on paper, 41.2 × 30 cm. Courtesy of Uijae Museum of Korean Art. ¶ 허백련 (1891–1977)은 20세기 한국 남종문인화의 대가로, 전통 남종화의 정신과 기법을 충실히 계승해 자신의 세계를 심화했다. ‹매림서실梅林書室›은 짧은 피마준과 태점, 연한 담채 등 작가의 개성적인 화풍을 엿볼 수 있는 작품이다. 근경에는 사철 푸르른 소나무와 개울이 보이고 그 너머에는 또 다른 세상이 펼쳐진다. 흐드러지게 피어 있는 매화로 둘러싸인 소박한 서옥의 풍경은 시끄러운 세상 소리를 피해 조용히 살고자 하는 선비의 이상향을 잘 보여준다. ‹효금도孝禽圖›는 둥근 보름달을 배경으로 고목에 까마귀 한 마리가 먼 곳을 바라보며 앉아 있는 모습을 그린 작품이다. 달을 살짝 가린 대나무잎은 운치를 더하며, 한편에는 '孝禽圖'라는 화제가 적혀 있어 까마귀를 보은하는 새로 여겨 이 그림을 그린 것임을 짐작할 수 있다. Huh Baek-ryon (1891–1977), master of the 20th century's Korean Southern School of painting, faithfully inherited the spirit and techniques of traditional Southern School painting and developed them to create his own world. Plum Blossom Studio offers a glimpse of the artist's unique style of painting; the short vertical brushstrokes, small dots, and light wash drawing, with evergreen pine trees and a stream in the foreground and another world unfolding beyond. The scene of the humble scholar's studio surrounded by blooming plum blossoms represents the scholarly ideal of a quiet life away from the noise of the world. Crow depicts a crow sitting facing into the distance on an old tree, against the backdrop of the full moon. The bamboo leaves which slightly cover the moon add to the atmosphere, and to the side is written Hyogeumdo (painting of a bird representing filial love), meaning the artwork depicts the crow as a bird that repays familial affection.



허백련, ‹효금도›, 1974, 종이에 수묵담채, 42.2 × 32.5 cm. 의재미술관 소장. ¶ Huh Baek-ryon, Crow, 1974, ink on paper, 42.2 × 32.5 cm. Courtesy of Uijae Museum of Korean Art.



이응노, ‹무제›, 1988, 한지에 수묵담채, 132 × 69 cm. 이응노미술관 소장 ¶ Lee Ungno, Untitled, 1988, ink on paper, 132 × 69 cm. Leeungno Museum collection. ¶ 이응노 (1904–1989)는 전통 회화 수학을 시작으로 앵포르멜, 콜라주, 묵화 등 동서양 예술을 넘나드는 다양한 양식을 그만의 화풍으로 발전시켜 한국의 현실적이고 일상적인 풍경을 그린 작가이다. ‹무제›는 1988년 작품으로, 이 시기 작가의 작품은 전통적인 문인화에서 벗어나 사물을 사실주의적 시각에서 탐구한 풍경화가 주를 이룬다. 동시에 구상에서 벗어난 반추상, 추상 작품을 실험하기 시작했다. ¶ Lee Ungno (1904–1989) began with traditional painting before developing a variety of methods intersecting Eastern and Western art, such as Informel, collage, and ink-and-wash painting into his own style, depicting realistic, everyday Korean landscapes. Untitled was produced in 1988, at which time he was primarily producing landscape paintings which explored objects from a realistic perspective, moving away from traditional literati painting. At the same time, he began to experiment with semi-abstract and abstract art which deviated from conceptual art.



김복만, ‹경남 함양›, 1970년대, 종이에 은염인화, 55.5 × 41 cm. 부산시립미술관 소장. ¶ Kim Bokman, Kyungnam Hamyang, 1970s, gelatin silver prints on paper, 55.5 × 41 cm. BMA collection. ¶ 김복만 (1936–)은 한계 없는 상상력과 다양한 사진 실험을 추구한 부산의 1세대 사진작가이다. 한국전쟁 때 우연한 기회로 미군 트럭에서 사진기를 만난 이후 60여 년간 묵묵히 사진가의 길을 걸어왔다. 귀가하는 농민과 농촌의 거리 정경, 인간적 여유와 휴식을 취하는 노인의 일상의 리얼리티를 포착한 사진, 예술 사진으로서의 조형적 실험 작품 등 다양한 모색의 시대를 거쳐왔다. 그럼에도 그의 작품의 일관된 특징은 인물에 초점을 맞추며 그 인물은 시대적 가난과 남루한 환경에도 불구하고 온화한 인간의 존엄성을 잃지 않고 있다는 점이다. 인간의 존엄성을 자연스럽게 끌어내기 위해 작가는 피사체가 카메라를 의식하지 않은 상태에서 삶의 순간을 포착함으로써 사진 예술의 리얼리티를 구현해낸다. ‹경남 함양›에는 부산과 경남 지역의 근대화 과정을 바라보는 김복만의 시선이 담겨 있다. ¶ Kim Bokman (1936–)is a first-generation photographer in Busan who pursued unlimited imagination and photographic experimentation. During the Korean war, the artist came across a camera by chance in a U.S. military truck and, since then, has walked his own path as a photographer for 60 years, through various works exploring scenes of farmers returning home, rural streets, photos which capture with great humanity the daily realities of the elderly taking relaxation, and also formative experimental artistic photographs. Nevertheless, he consistently focused on people, who maintain their gentle human dignity despite the poverty of the times and their squalid environment. In order to draw out naturally that human dignity, he emphasizes the reality of photographic art by capturing moments in life without the subject being aware of the camera. Kyungnam Hamyang illustrates the artist's perspectives on the modernization of Busan and Kyungnam province.



김복만, ‹경남 함양›, 1980년대, 종이에 은염인화, 55.5 × 41 cm. 부산시립미술관 소장. ¶ Kim Bokman, Kyungnam Hamyang, 1980s, gelatin silver prints on paper, 55.5 × 41 cm. BMA collection.



정진윤, ‹고압선›, 1985, 캔버스에 유화, 234 × 91 cm. 부산현대미술관 소장. ¶ Cheong Jinyun, High Voltage Cable, 1985, oil on canvas, 234 × 91 cm. Museum of Contemporary Art Busan collection. ¶ 정진윤 (1954–2007)은 사회 현실과 일상성을 환기하는 구체적 형상의 강한 색채 대비와 인체 구조를 강조해온 작가이다. 1970년대 추상 작업에서 1980년대 중반 이후 형상으로 전환해 부산의 형상 미술 태동에 큰 영향을 끼쳤다. 1990년대부터는 비판적 역사 인식을 바탕으로 역사와 인간의 관계, 그리고 역사가 갖는 시간이라는 구성 요소를 독특한 상황 설정의 상징과 은유로 풀어냈다. 붉은색이 주를 이루는 ‹고압선›과 ‹바람부는 언덕에 L씨›를 통해 역사와 현실에 대한 날카로운 시선을 보여준다. ¶ Cheong Jinyun (1954–2007) emphasizes strong color contrasts and the human form through concrete shapes that evoke social realities and the commonplace. Transitioning from abstract painting in the 1970s to figurative art from the mid-1980s, he had a great influence on the birth of figurative art in Busan. Since the 1990s, based on a critical historical awareness, he has unraveled the components of history, human relations, and time, through symbolism and metaphor set in unique situations. Through High Voltage Cable and Mr. L on a Windy Hill, which are dominated by red, he reveals a critical view of history and reality.



정진윤, ‹바람부는 언덕에 L씨›, 1980년대 추정, 패널에 유화, 123 × 82 cm. ¶ Cheong Jinyun, Mr. L on a Windy Hill, 1980s, oil on panel, 123 × 82 cm.



주태석, ‹철로›, 1984, 캔버스에 유채, 162 × 190 cm. 부산시립미술관 소장. ¶ Ju Tae Seok, RAIL–ROAD, 1984, oil on canvas, 162 × 190 cm. BMA collection. ¶ 주태석 (1954–)은 한국 극사실 미술 1세대에 속하는 작가로 1970년대 모노크롬 중심의 추상미술이 지배하던 화단에서 재현에 기반한 사실주의 회화의 복귀에 기여했다. ‹철로›는 작가가 1970년대 학교와 가까운 당인리 발전소 부근에서 하숙하면서 그곳을 지나는 기찻길을 그린 초기 대표작이다. 레일의 녹슨 표면, 갈라진 침목, 그 아래 깔린 자갈에 대한 집요하고 끈질긴 관찰을 통해 사실적으로 재현한 이 작품은 평범하고 일상적인 소재에 대한 애정 어린 시선이 돋보이는 동시에 여타 극사실 회화 작가들의 작품과 다른 평면성이 두드러진다. ¶ Ju Tae Seok (1954–), a first-generation Korean hyper-realistic artist, contributed to the return of realist painting based on representations of reality in the 1970s dominated by monochrome-centered abstract art. RAIL–ROAD is his most important early work, illustrating a railroad passing by where he used to reside near the Dangin-ri power plant close to his school, realistically representing the rusty surface of the rail, the cracked railroad sleepers, and the gravel underneath, through detailed observation. The work stands out for its affectionate view of ordinary, everyday materials, while its lack of depth differs from other hyper-realist painters.



김수석, ‹공사›, 1959, 캔버스에 유채, 86.5 × 145.5 cm. 부산시립미술관 소장. ¶ Kim Sooseuk, Construction, 1959, oil on canvas, 86.5 × 145.5 cm. BMA collection. ¶ 김수석 (1933–2008)은 응용 미술 전공을 토대로 디자인적 사고를 회화에 접목한 작품을 선보인 부산 지역 작가이다. ‹공사›는 당시 한국 사회를 공사라는 모티프를 통해 알레고리의 효과를 극대화한 작품으로, 작품 전체를 아우르는 어두운 톤은 한국전쟁 이후 암울했던 사회 분위기를 반영한다. 동시에 ‹공사›는 사회 재건과 새로운 출발을 암시하는 희망의 메시지이기도 하다. ¶ Kim Sooseuk (1933–2008) is a Busan-based artist who incorporated design into his paintings, based on his major in applied arts. Construction maximizes the allegorical effect of the motif of construction to represent Korean society, reflecting the gloomy social atmosphere after the Korean War in the prevailing dark tone of his painting. At the same time, construction can also deliver a message of hope, implying social reconstruction and a new start.



신학철, ‹시골길›, 1984, 캔버스에 유채, 130 × 161 cm. 서울시립미술관 소장 ¶ Shin Hak Cheul, Country Road, 1984, oil on canvas, 130 × 161 cm. SeMA collection. ¶ 신학철 (1943–)은 한국의 근현대사를 미시적으로 바라보면서 그 안에서 개인의 고통을 마주하고자 하는 작가이다. ‹시골길›은 작가가 1980년대 초중반에 그리기 시작한 농촌 주제의 그림 중 하나이다. 도시의 삶을 포토몽타주로 작업한 것과 달리 농촌의 모습은 주로 유화로 그렸다. 이러한 표현 방식의 차이에서 도시와 농촌을 대하는 작가의 태도를 발견할 수 있다. 이 작품에서 발전한 도시의 삶과 향토적인 농촌 풍경은 정면으로 마주하도록 그려져 있다. 이는 두 시공간의 이질성을 강조함으로써 당대 도시와 농촌 간의 격차를 직설적으로 드러낸다. ¶ While microscopically examining modern and contemporary Korean history, Shin Hak Cheul (1943–) confronts personal pain. Country Road is among the rural thematic paintings the artist produced in the early 1980s. Unlike his photomontages of urban life, his rural scenes are expressed mainly through oil painting. Through such differences in expression, the artist's attitudes towards the city and the countryside are revealed. In the painting, the developed urban world comes face to face with a local rural landscape. By emphasizing disparities of time and space, he exposes the gulf between urban and rural regions. Twilight illustrates that the human body, which appears in the artist's works critical of the materialism of the city, is also important in his artworks set in rural areas. However, differences in the way the body is described in urban and rural spaces are clear. In works set in the city, the body is depicted in cold colors and fused with machines and inorganic materials, while in rural works, the body is portrayed in warm colors and combined with organic trees. The atmosphere of sorrow pervading the painting evokes the issue of migration caused by rapid urbanization and the desperate situation of impoverished rural areas.



신학철, ‹황혼›, 1983, 캔버스에 유채, 59.2 × 71 cm. 서울시립미술관 소장. ¶ Shin Hak Cheul, Twilight, 1983, oil on canvas, 59.2 × 71 cm. SeMA collection.



송용, ‹황토›, 1975, 캔버스에 유채, 181 × 227 cm. 국립현대미술관 소장. ¶ Song Yong, Wild Field, 1975, oil on canvas, 181 × 227 cm. MMCA collection. ¶ 송용 (1940–)은 평생을 화업에만 몰두하며 구상 회화의 정통성과 신개념 회화 세계를 추구해온 작가이다. 한국적 정서가 내재한 소박하고 정감 어린 자연주의 화풍의 작품을 지속해서 전개해오며 아카데믹한 화풍이 바탕이 된 사실성 어린 우리 주위의 정경을 주요 작품의 주제로 다루었다. ‹황토›는 환경과 우리 민족의 삶의 형태를 약간은 안타깝고 한편으로는 희망 있게 바라본 사회의식이 내재한 작품으로, 어릴 적 고향의 향취와 정감 어린 삶의 모습이 투영된 그의 작품에는 작가가 지향하는 한국의 사실주의적 화풍의 특색이 생생하게 반영된다. 작가에게 한국의 향토적 정서와 삶의 모습, 소박한 소재 등은 그가 예술을 지향하고 작가로서의 삶을 살아가는 데에서 생명선이라고 할 수 있다. ¶ Song Yong (1940–) has devoted his entire life to painting, and pursues both orthodox figurative art and new conceptual painting, continuing to develop naturalistic paintings with a warmth and humility that is innately Korean, depicting realistic everyday scenes in the style of academic painting. Wild Field is a social commentary on the lives of Korean people, both hopeful and pitiful, vividly reflecting the characteristic style of Korean realist painting, the atmosphere of his hometown, and nostalgia for his childhood. For Song, the modest local sentiments, lifestyles, and objects of Korea are critical to his life as an artist.



박영균, ‹광화문 연작—비자받는 사람들›, 1994, 캔버스에 유채, 193 × 130 cm. 국립현대미술관 소장. ¶ Park Young-gyun, Gwanghwamun Series—The Strait Gate to Heaven, 1994, oil on canvas, 193 × 130 cm. MMCA collection. ¶ 박영균 (1967–)은 초기 민중미술 운동을 이끌던 주요 현장 그룹 등에서 작가로서의

활동을 시작했다. 소위 미술 운동에서 386세대의 정서와 세계관을 주로 현장 미술을 통해 소통하며 미술과 사회의 참된 관계를 구축하고자 한 실천적 작가이다. ‹광화문 연작›에는 광화문의 역사적, 정치적 특성과 그 무게가 저 멀리 보이는 임진각과 휴전선 너머 백두산에 닿아 있음에 대한 그의 생각의 흐름이 담겨 있다. 작품은 전통 산수에서 근경, 원경 등의 배치 방식을 차용해 서구적 원근법이 아닌 새롭게 시도한 일종의 풍경화이며, 경관화이되 심상의 풍경이라는 상징을 동시에 사용한다. ¶ Park Young-gyun (1967–) began his career as an artist in the protest groups that led early Minjung Art (South Korean political and populist art movement). He is a practical artist who shares the sentiments and worldview of the 386 generation (politically active in the 1980s) through the activist art of the Minjung movement and tried to establish a true relationship between art and society. Gwanghwamun Series—The Strait Gate to Heaven illustrates his idea that Gwanghwa-mun's historical and political features and significance are connected to Mt. Baekdu, beyond Imjingak and the Military Demarcation Line. The artwork does not use western per-spective, but a newly attempted kind of landscape painting, borrowing from the traditional Korean view of landscapes, and at the same time symbolizing the imaginary land-scape of the mind.



김형현, ‹산성비는 바람에 휘날리고›, 1996, 한지에 수묵, 194 × 258.6 cm. 국립현대-미술관 소장. ¶ Kim Hyunghyun, Acid Rain Flying in the Wind, 1996, ink on paper, 194 × 258.6 cm. MMCA collection. ¶ 김형현 (1965–)은 오염된 자연과 그 속에 사는 현대인의 실상을 형상화하는 작가이다. ‹산성비는 바람에 휘날리고›는 흩뿌려진 먹물로 비를 표현해 비 오는 날의 도시 풍경을 그린 작품이다. 온통 검은 먹빛으로 둘러싸인 화면 속에서 언뜻언뜻 내비치는 추상화된 건물과 일상의 모습은 공해에 찌든 현대인의 삶을 단편적으로 보여준다. 우울하고 고독한 도시 속 일상의 현실을 관찰하는 작가의 예민한 감수성이 느껴지는 작품이다. ¶ Kim Hyunghyun (1965–) portrays the reality of contaminated nature and modern people living within it. Acid Rain Flying in the Wind depicts an urban landscape on a rainy day, expressing rain via spattered ink. The abstracted buildings and everyday scene, which are scarcely visible on the canvas dominated by black ink, represent fragments of the lives of modern people suffering pollution. We can feel the artist's sensitivity in observing the reality of daily life in a lonely, gloomy city.



손상기, ‹난지도›, 1982, 캔버스에 유채, 콜라주, 181.5 × 226 cm. 국립현대미술관 소장. ¶ Son Sangki, Nanjido, 1982, oil on canvas, collage, 181.5 × 226 cm. MMCA collection. ¶ 손상기 (1949–1988)는 1980년을 전후로 도시 사회의 그늘진 삶에 관심을 가지고 다양한 주제의 작품을 남긴 작가이다. 어린 시절 앓은 구루병으로 척추가 휘는 장애가 있었지만 글과 그림으로 이를 극복하며 독특한 예술 세계를 이루었다. 난지도는 도시로부터 배출되어 현실과 격리된 존재들이 가득 찬 공간으로, 뿌리 뽑힌 존재들의 척박한 삶의 현장이자 가난의 굴레를 의미하는 공간이다. ‹난지도›를 통해 보이는 삶을 향한 진솔한 시각은 그의 작업 전반에 걸쳐 나타나는 것으로, 당초 고향인 여수에서 시작되었으나 서울로 상경한 이후 도시 주변부의 삶으로 전환되었다가 점차 사회 전체의 문제로까지 확대되는 경향을 보여준다. ¶ Son Sangki (1949–1988) left behind artworks ex-ploring various themes and was inte-rested in the shady side of urban life in the late 1970s and 80s. He suffered from rickets as a child, which bent his spine, but overcame his disability, writing and painting to form his own unique artworld. Nanjido was a place full of individuals who were banished from the city and isolated from reality, and represents the hardships of those who have been rooted out and the bondage of poverty. The sincerity of his perspective on life in Nanjido also appears throughout his work, beginning in his hometown of Yeosu, but after moving to Seoul, switching to focus on life on the margins of the city and gradually expanding to cover wider social problems.



이상원, ‹해변›, 1991, 종이에 수묵담채, 136 × 195.5 cm. 국립현대미술관 소장. ¶ Lee Sang-won, Beach, 1991, ink on paper, 136 × 195.5 cm. MMCA collection. ¶ 이상원 (1935–)은 1970년대 후반 «민전民展»을 무대로 등단한 이후 줄곧 정확한 소묘력을 바탕으로 한 극사실주의적 기법의 화풍을 유지했다. 그의 작품은 질곡으로 점철된 한국 현대사를 묵묵히 짊어진 민초의 삶을 반영하는 감성을 드러낸다. ‹해변›에는 어촌의 바닷가에 버려진 낡은 선박을 연상시키는 폐기된 형상이 등장하는데 이것은 고기잡이 그물이 얽혀 있는 폐선廢船의 일부분만 클로즈업해 세밀하게 그린 것이다. 크게 확대한 이미지가 연속적으로 제시되는 대형 화면은 스산하고 적막한 분위기를 내며 보는 이의 시선과 감성을 압도한다. 무채색의 기조는 폐허의 음산한 기분과 애잔한 서정성을 동시에 불러일으킨다. ¶ Since starting his career with a privately-sponsored Art Contest in the late 1970s, Lee Sang-won (1935–) has continued his hyperrealistic style of painting based on meticulous drawing skills. His art-works reveal a sensibility that reflects the lives of the grass roots of society who carry the burden of a modern Korean history full of hardship. In Beach, there are shapes reminiscent of abandoned old boats in a fishing village, which the artist drew in detail, close-ups of segments of derelict boats entangled in fishing nets. The large-scale canvas, in which expanded and repetitive imagery is presented, creates a bleak and silent atmosphere which overwhelms the viewer. The achromatic tone evokes both the gloomy mood of the wreckage and a sorrowful lyricism.



신학철, ‹풍경 1›, 1980, 종이에 몽타주, 53 × 104 cm. 서울시립미술관 소장. ¶ Shin Hak Cheul, Landscape 1, 1980, montage on paper, 53 × 104 cm. SeMA collection. ¶ ‹풍경 1›은 신학철의 포토몽타주 작품으로 어두운 핏빛 하늘 아래 작가가 수집한 이미지들이 마치 쓰레기 더미처럼 축적되어 거대한 덩어리를 이루고 있다. 배경처럼 보이는 후면의 이미지 덩어리에는 시위하는 군중의 모습이 주를 이루고, 전면에는 잡지 광고에나 등장할 법한 상품 이미지들이 가득하다. 신학철은 이와 같은 화면구성을 통해 범람하는 대중 소비문화의 이미지에 경종을 울린다. 그렇게 ‹풍경 1›은 대중 소비문화에 잠식당하지 않고 비판 의식의 날을 세운 민중으로 오롯이 설 때 비로소 자유와 희망이 있다는 메시지를 전달한다. ¶ In Landscape 1, Shin Hak Cheul's photomontage, images col-lected by the artist under the dark blood red sky accumulate like piles of garbage, forming huge mounds. Stretching off into the background, the mounds are mostly comprised of the images of protesting crowds, and towards the forefront are full of images of commodities such as might appear in magazine adver-tisements. Shin rings an alarm with these images warning of a culture of excessive public consumption. Landscape 1 conveys the message that there is freedom and hope only when the public stands independent and critical, liberated from the en-croachment of capitalist culture.



임옥상, ‹하수구›, 1982, 캔버스에 유채, 134 × 206 cm. 서울시립미술관 소장. ¶ Lim Oksang, Sewers, 1982, oil on canvas, 134 × 206 cm. SeMA collection. ¶ 임옥상 (1950–)은 작품을 통해 급속하게 변하는 시대의 증인이 되고자 했던 작가로 1980년대 민중미술 운동을 주도적으로 이끌었다. 그의 작품은 매우 다양한 장르와 내용에 걸쳐 있는데, 예를 들면 종이 부조와 흙을 재료로 한 조각 작품과 농촌의 모습, 땅, 기지촌, 농민과 노동자의 생활 등을 소재로 한 다양한 회화 작품 등이다. ‹하수구›는 1980년대 초 경제 개발과 도시 개발 계획이 발표되던 시기에 제작한 작품으로 당대 서울의 모습을 잘 보여준다. 이 작품을 통해 작가가 산업화와 그로 인해 붕괴되는 삶의 모습에 관심을 가졌음을 알 수 있다. ¶ Lim Oksang (1950–) led Minjung Art in the 1980s and wanted to bear witness to the rapidly changing era through his art. He produced artworks across a wide variety of genres and themes, such as paper relief sculptures, clay sculptures, and many paintings depicting rural areas, the land, mili-tary camp towns, the lives of farmers and laborers, etc. Sewers was produced in the early 1980s, when economic and urban development plans were announced, showing the look of Seoul at that time. This artwork illustrates the artist's interest in industrialization and the resulting collapse of people's lives.



윤형근, ‹다색›, 1980, 마포에 유채, 182 × 228 cm. PKM 갤러리 소장. ¶ Yun Hyong-keun, Burnt Umber, 1980, oil on linen, 182 × 228 cm. Courtesy of PKM Gallery. ¶ 윤형근 (1928–2007)은 1970년대부터 주로 다색과 청색을 사용한 연작을 선보이며 20세기 후반 한국 현대-미술을 대표한 작가이다. 한지, 마포 혹은 면 캔버스 위로 스며든 굵은 획은 뛰어난 직관을 통해 표현한 형상에 담기며 청다색 안료의 물성을 강하게 노출한다. 특히 자연스럽고도 우연적인 효과를 불러일으키는 물감의 번짐은 수묵화의 기법과 비견되어 사색과 명상을 추구하는 동양적 감수성을 오롯이 드러낸다. 모든 작위와 기교가 배제된 그의 작업은 서화를 고매한 인격의 자연스러운 발현으로 여긴 옛 선비 정신과도 맞닿아 있다. ‹다색›은 1980년 5월 광주항쟁을 배경으로 제작했다. 작가는 광주항쟁의 비극적 역사와 민주화 운동을 한 이들의 피와 땀을 기억-하고자 다색 연작을 제작했다. ‹청다색 '93-90›은 마포로 제작한 캔버스 위에 물감을 반복 흡수시켜 거의 흑색에 가까운 색조의 직립 구조를 보여주는 작품으로 팽팽한 긴장감과 균형을 동시에 느낄 수 있다. ¶ Yun Hyong-keun (1928–2007), a representative of Korean contem-porary art in the late 20th century, created series of paintings primarily using umber and blue from the 1970s. Thick brush strokes, which permeate into traditional Korean paper, linen or canvas, strongly

exhibit the physical properties of the Umber–Blue pigments through Yun's intuitive sense of proportion and color. Especially, the spreading of the pigment which generates a natural effect could be compared with the technique of traditional ink-and-wash painting and furthermore demonstrates the Oriental sensibility, seeking meditation and purity of thought. His artworks, in which all complexity of technique is eschewed, communes with the spirit of Korean scholars of old, who regarded painting and calligraphy as the natural manifestation of a noble personality. Burnt Umber was created against the backdrop of the Gwangju Uprising in May, 1980. The artist produced the Burnt Umber series to remember the tragic uprising and the blood and sweat of those who participated in the democratic movement. Burnt Umber—Ultramarine '93–30 depicts upright structures of an almost black hue, achieved by repeatedly absorbing paint into a canvas of linen, creating a sense of both tension and balance simultaneously.



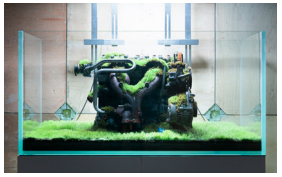
윤형근, ‹청다색 '93–30›, 1993, 마포에 유채, 181.5 × 227 cm. PKM 갤러리 소장. ¶ Yun Hyong-keun, Burnt Umber—Ultramarine '93–30, 1993, oil on linen, 181.5 × 227 cm. Courtesy of PKM Gallery.



전시 폐기물 ¶ Exhibition Waste



제니퍼 알로라 & 기예르모 칼자디야, ‹거대한 침묵›, 2014, 3채널 비디오, 컬러, 사운드, 16분 32초. 작가 및 갤러리 샹탈 크루셀 소장. ¶ Jennifer Allora & Guillermo Calzadilla, The Great Silence, 2014, three-channel video, color, sound, 16 min. 32 sec. Courtesy of the artists and Galerie Chantal Crousel, Paris. ¶ 제니퍼 알로라 (1974–)와 기예르모 칼자디야 (1971–)는 스토리텔링의 구조적이고 서사적인 관습, 언어의 잠재력과 중요성에 의문을 던진다. 그들은 시적 비유이자 일련의 물질적 조작인 자취를 매개체로 삼는데 이를 통해 존재와 부재, 기록과 삭제, 보존과 파괴, 출현과 소멸을 연결하는 일에 집중한다. ‹거대한 침묵›은 과학 관련 소설을 쓰는 테드 창이 앵무새의 관점으로 제작한 자막이 돋보이는 작품으로, 개념적인 것과 물질적인 것, 은유적인 것과 문자적인 것 모두를 향한 질문을 품게 한다. ¶ Through complex, research-oriented methods, Jennifer Allora (1974–) and Guillermo Calzadilla (1971–) have collaborated on an extensive and experimental body of work since 1995. Allora & Calzadilla question the structural and narrative conventions of storytelling, and explore the potential of language and its materiality. This dynamic engagement results in an acute attention to both the conceptual and the material, the metaphoric as well as the literal. The Great Silence centers on the world's largest radio telescope, located in Esperanza, Puerto Rico, home to the last remaining population of a critically endangered species of parrots, Amazona Vittata. Allora & Calzadilla collaborated with science fiction author Ted Chiang, who wrote a subtitled script in the spirit of a fable that ponders the irreducible gaps between living, nonliving, human, animal, technological, and cosmic actors.



조재선, ‹되찾다›, 2021, 수조 속에 혼합 재료, 1200 × 600 × 600 cm. 부산현대미술관 지원으로 제작. ¶ Jo Jaeseon, Refresh, 2021, mixed media in tank, 1200 × 600 × 600 cm. Commissioned by MoCA Busan. ¶ 조재선 (1976–)은 신체적 질병으로 인한 유한적인 삶의 한계성 안에서 긍정적인 의미를 찾고자 긍정적 허무주의 작업을 이어온 작가이다. 그 작업의 연장선에서 수경 예술로 전향해 자연과 산업의 불가피한 충돌을 실감하며 그 안에서 또다시 긍정성을 찾고자 노력하고 있다. ‹되찾다›는 탄소 배출의 주요 원인 중 하나인 자동차를 식물 생장의 공간인 수조 속으로 끌어들임으로써 오늘날 산업화 시대에 생태 환경의 자정 작용을 보완하거나 대체할 새로운 대안을 제시한다. ¶ Jo Jaeseon (1976–) continues to explore positive nihilism in search of meaning within lives limited by physical illness. As an extension of such work, he shifted to aquascape art, realizing the inevitable conflict between nature and industry, and is once again in search of positivity. Refresh suggests a new alternative to complement or replace the self-purification of the ecological environment in today's industrial era by placing a car, one of the main causes of carbon emissions, into a water tank, a space for plant growth.



김상진, ‹공기 청정기›, 2011/2021, 공기청정기, 생화, 물, 유리 알루미늄 프레임, 180 × 100 × 80 cm. 작가 소장. ¶ Kim Sangjin, Air Purifier, 2011/2021, Air purifier, flowers, water, glass frame, 180 × 100 × 80 cm. Courtesy of the artist. ¶ 김상진 (1979–)은 다양한 매체와 형식을 통해 인간과 언어의 간극 속에 존재하는 미세한 부조리의 틈새에 접근한다. ‹공기 청정기›는 유리 상장 안에 살아 있는 꽃과 공기 청정기를 설치한 작품으로, 상자 속에서 살아 있는 꽃이 향기를 뿜어내고 공기 중에 일정 농도 이상 향기가 차오르면 공기청정기가 그 향기를 악취로 감지해 공기 정화를 시작한다. 꽃의 죽음은 다시 부패와 함께 상자 안에 악취를 생산하기 때문에 공기청정기는 전시 기간 내내 향기를 내던 꽃이 죽어서 썩고 사라질 때까지 계속 작동한다. 이 작업은 향기와 악취라는 인간적 가치 부여 시스템과 인간의 편의를 위해 인간의 후각을 모방한 기계적 시스템이 궁극적으로 일으키는 가치 오류 현상을 조명한다. ¶ Kim Sangjin (1979–) approaches through various media and forms the subtle and irrational gap between humans and language. In Air Purifier, an air purifier and live flowers are installed in a glass box. The flowers emit their scent which, when it fills the air above a certain level, is detected by the air purifier as pollution, thus initiating the air purification process. Since the death and decay of the flowers produces further odors in the box, the air purifier continues to operate until the fragrant flowers die, rot, and disappear throughout the exhibition. The artwork sheds light on human value systems of positive and negative odors, and the value error phenomena which ultimately occur when mechanical systems are tasked with imitating the human sense of smell for our convenience.



이명호, ‹나무 1›, 2006, 종이에 잉크, 124 × 104 cm. 서울대학교미술관 소장. Lee Myoungho, Tree #1, 2006, ink on paper, 124 × 104 cm. SNU MoA collection. ¶ 이명호 (1975–)는 사진을 통한 예술의 공익적 활용과 참여에 관심을 두고 있는 작가이다. ‹나무 1›은 나무의 이미지를 캔버스 천과 결합해 보여준다. 작가는 이 작품을 통해 도시인이 잊고 있는 평범한 자연 풍경을 낯설게 환기함으로써 시적인 아름다움과 치유의 힘을 말하고자 한다. ¶ Lee Myongho (1975–) is interested in the public participation in and use of art through photography. Tree #1 depicts the image of a tree combined with a canvas cloth. Through the artwork, Lee intends to convey a poetic beauty and the power of healing by evoking a natural scenery, forgotten by urban people, in an unfamiliar way.



기 드보르, ‹스펙타클의 사회›, 1973, 35 mm 필름을 디지털로 변환, 흑백, 사운드, 87분 19초. Les Films du Losange 제공. ¶ Guy Debord, La Société du spectacle (The Society of the Spectacle), 1973, 35 mm film transferred to digital, B & W, sound, 87 min. 19 sec. Courtesy of Les Films du Losange. ¶ 기 드보르 (1931–1994)는 마르크스주의 이론가이자 작가, 영화 제작자이다. 그는 ‹스펙타클의 사회›에서 자본주의 사회구조의 폐단을 비판하며 자본주의가 삶을 장악하는 방식, 곧 상품 경제 사회가 인간을 소외시키고 소유하는 방식을 '스펙타클'로 지칭했다. 스펙타클은 상부구조를 장악하는 동시에 개인을 하부구조적 조건으로 환원시키며 문화, 매스미디어, 이미지 등을 지배함으로써 자본주의가 생산해내는 상품을 소비자가 수동적으로 소유하고 소비하게만 만든다. 노동자는 자본주의의 과도함, 풍요로움, 화려함으로부터 소외되어 박탈감을 느끼고 스펙타클의 사회에 살아가게 된다. 이에 드보르는 억압적이고 상업적인 자본주의적 삶에 반대하는 방식으로 노동의 거부, 놀이나 축제, 표류 같은 새로운 문화예술 운동을 제시했다. ¶ Guy Debord (1931–1994) was a Marxist theorist, writer, and filmmaker. In The Society of the Spectacle, he criticized the evils of capitalist social structures and referred to the manner in which capitalism dominates life, that is, the way that the commodity economy alienates and owns humans as 'spectacle'. The 'Spectacle' takes control of the superstructure, reducing individuals to the condition of infrastructure, and by dominating culture, mass media, and images, creates passive consumers of the commodities produced by capitalism. Laborers are alienated from the excesses, abundance, and splendor of capitalism, and feel deprived, living in the society of the spectacle. Accordingly, Debord proposed new cultural and artistic movements, such as the rejection of labor, the promotion of play and festivals, and the strategy of dérive, in a way that opposed the oppressive and commercial capitalist life.



에른스트 헤켈, ‹자연의 예술 형태›, 1899–1904/2021, 오프셋 인쇄, 90 × 230.5 cm (25). Mediamatic 제공. ¶ Ernst Haeckel, Kunstformen Der Natur, 1899–1904/2021, offset print, 90 × 230.5 cm (25). Courtesy of Mediamatic. ¶ 에른스트 헤켈 (1834–1919)은 독일의 생물학자이자 박물학자, 철학자, 의사, 교수, 화가이다. 계통학, 분류학, 생태학, 원생생물 연구에 많은 업적을 남겼으며 생태학이란 단어 또한 1866년 헤켈이 처음으로 명명했다. ‹자연의 예술 형태›는 다양한 동식물을 연구하고 그 특징을 설명하기 위해 헤켈이 직접 그린 그림으로, 1899년부터 1904년에 걸쳐 출판한 그의 동명의 저서에 실려 있다. 이 저서는 단순히 삽화집이 아니라 그가 세계를 바라보는 시선에 대한 요약으로 볼 수 있다. 이번 전시에는 그림의 고화질 스캔본을 전달받아 부산에서 인쇄하는 방식으로 제작했다. ¶ Ernst Haeckel (1834–1919), a German zoologist, naturalist, philosopher, physician, professor, and artist, made great achievements in the studies of phylogeny, phyla, ecology, and Protista, and first coined the term ‘ecology’ in 1866. Kunstformen Der Natur was painted by Haechel himself to study plants and animals and describe their characteristics, and included in his book of the same title published from 1899 to 1904. The book is not just a collection of illustrations, but a summary of how he sees the world. For the exhibition, the artwork was printed locally in Busan after receipt of a high-definition scanned copy.



박현기, ‹바다 풍경›, 1998, 비디오 설치, 벽에 프로젝터, 철판, 컬러, 사운드, 가변 설치. 갤러리현대 소장. ¶ Park Hyun-ki, Sea Scape, 1998, video installation, projector on the wall, stainless plate, color, sound, dimensions variable. Courtesy of Gallery Hyundai. ¶ 박현기 (1942–2000)는 국내에서 비디오를 본격적으로 예술에 도입한 비디오 아트의 선구자이다. 그는 비디오를 하나의 새로운 오브제로 받아들여 비디오에 자연석, 인공석, 침목, 나무판, 유리 등 물성에 관한 실험을 접목하는 한편 우리의 영상, 과거의 영상, 자연의 영상을 찾아 도시와 연못, 강물, 강변을 작업 무대로 삼는 실험적 시도를 통해 미술과 자연의 본질, 궁극적으로 초월적 정신성에 다가가고자 했다. 이러한 행보는 1970년대 후반 한국 현대미술이 추구한 오브제와 물성에 관한 관심과 동양 사상을 내세운 실험과 맥을 같이한다. ‹바다 풍경›은 바다의 모습과 영국 시인 윈스턴 휴 오든 (1907–1973)의 시구가 함께 나타나는 작품이다. 1982년 대구 근교 강정강 변에서 1박 2일로 진행한 비디오 설치 퍼포먼스 ‹전달자로서의 미디어›는 상당한 물적, 인적 동원이 필요했던 작업으로 자연과 영상 매체, 인간 그리고 문명에 대한 작가의 생각이 잘 드러난다. ‹비디오 돌탑›은 실체로서의 돌과 이를 재현하는 허상으로서의 수상기가 반복적으로 나타나며 자연과 인공, 실상과 허상이 대립하고 융화되는 모습을 보여준다. ¶ Park Hyun-ki (1942–2000) was a pioneer of video art, introducing video into Korean art in earnest. Park conducted experiments combining video with the properties of materials such as natural and artificial rocks, railroad sleepers, wooden boards, and glass, and accepted video as a new form of object, while seeking to approach the essence of art, nature, and ultimately the transcendental spirit, against the backdrops of cities, ponds, rivers, and waterfronts, in search of natural images, images of the past, and images of Korea. His work was in line with the interest in objects and physical properties and experimentation with orientalism pursued by Korean modern art in the late 1970s. Sea Scape blends a sea scape with verses of a poem by English poet Winston Hugh Oden (1907–1973). The video installation and performance Media as Translators, which took place over one night and two days on a riverside near Daegu in 1982 and required considerable amounts of material and labor, illustrates Park’s thoughts on nature and visual media, humanity and civilization. Video Installation (Stone) depicts real stones and virtual television images of stones, seeking to express both the conflict and harmony between the natural and man-made, between real and virtual.



박현기, ‹전달자로서의 미디어›, 1982, 종이에 컬러 인쇄, 50 × 60 cm. 갤러리현대 소장. ¶ Park Hyun-ki, Media as Translators, 1982, color print on paper, 50 × 60 cm. Courtesy of Gallery Hyundai.



박현기, ‹비디오 돌탑›, 1997, 돌, TV, 가변 설치, 60분. 갤러리박 소장. ¶ Park Hyun-ki, Video Installation (Stone), 1997, stone, TV, dimensions variable, 60 min. Courtesy of Gallery BHAK.



안규철, ‹두 대의 자전거›, 2014, 쇠, 자전거, 가변 설치. 국제갤러리 소장. ¶ Ahn Kyu-chul, Two Bicycles, 2014, iron, bicycles, dimensions variable. Courtesy of Kukje Gallery. ¶ 안규철 (1955–)은 일상적 오브제를 통해 고정관념에 의문을 던지는 작가이다. ‹두 대의 자전거›는 두 대의 자전거를 반으로 절단해 손잡이는 또 다른 손잡이와 맞닿아 있고, 안장은 또 다른 안장과 맞닿아 있도록 재구성한 작품이다. 결국 자전거가 제 기능을 상실한 채 오도 가도 못하는 모습은 우리의 삶은 어떤지 재고찰하게 한다. 아무리 페달을 밟아도 나아갈 수 없는 자전거를 통해 전복과 유희의 방식을 활용해 일상의 이면을 환기하고자 한 작품이다. ¶ Ahn Kyuchul (1955–) develops his use of language as well as his representative ‘object sculpture’ in works that imbue everyday objects with new contextual significance. Two Bicycles consists of two cleverly manipulated bicycles that have been cut in half and reassembled. One of the bikes consists of two matching handlebars facing in opposite directions, while the other bike has only two seats. These absurd bicycles can neither move nor perform their function, but they encourage us to reconsider life.



더 해리슨스, ‹바다는 정중하게 떠오를 것이다; 나는 당신을 돕고 당신은 나를 도울 것이다 (예언)›, 1979, 종이 위에 사진, 유화와 연필, 50.8 × 121.92 cm. VSF 갤러리 소장. ¶ The Harrisons, The Waters Will Rise Gracefully; As I Will Help You and You Will Help Me (A Prophesy), 1979, photography, oil, pencil on archival paper, 50.8 × 121.92 cm. Courtesy of VSF Gallery. ¶ 더 해리슨스는 뉴턴 해리슨 (1932–)과 헬렌 메이어 해리슨 (1927–2018) 부부로 구성된 생태 예술 운동가 그룹으로, 그들의 고향인 캘리포니아의 생태 문제를 다루는 작품을 주로 선보인다. 다양한 전시를 통해 생물 다양성과 지역사회 개발을 탐구하는 작품을 선보여왔다. ‹바다는 정중하게 떠오를 것이다; 나는 당신을 돕고 당신은 나를 도울 것이다 (예언)›은 기후변화와 그에 따른 해수면 상승에 대한 작가의 관심이 드러나는 작품이다. 더 해리슨스는 레몬, 오렌지, 아보카도 등을 재배할 수 있는 이동 가능한 과수원 ‹생존 작품 #5: 휴대용 과수원›을 작업함으로써 산업화의 진행으로 인한 과수원과 농장 감소에 대한 메시지를 던진다. ¶ The Harrisons, the eco-art movement team of Newton (1932–) and Helen Mayer Harrison (1927–2018), focused on tackling ecological issues in their home state of California. The couple presented artworks exploring biodiversity and community development in various exhibitions, and The Waters Will Rise Gracefully; As I Will Help You and You Will Help Me (A Prophesy) reveals their interest in climate change and subsequent sea level rise. They delivered a message about the reduction of orchards and farms due to industrialization with their movable orchard, Survival Piece #5: Portable Orchard, in which lemons, oranges, and avocados can grow.



더 해리슨스, ‹생존 작품 #5: 휴대용 과수원›, 1972–1973/2021, 한라봉 나무, 생장등, 흙, 나무, 130 × 130 × 285 cm (설치), 종이에 잉크와 흑연, 65.5 × 95.8 cm (원본 복사). 휘트니 미술관 소장품. 드로잉 위원회 자금으로 구입, 2019. 297. 1-2. ¶ The Harrisons, Survival Piece #5: Portable Orchard, 1972–1973/2021, Hanrabong tree, lightbox, soil, wood, 130 × 130 × 285 cm (installation), ink and graphite on paper, 65.5 × 95.8 cm (facsimile). Whitney Museum of American Art, New York collection. Purchased with funds from the Drawing Committee. 2019. 297. 1-2.

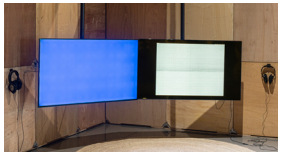


마르테 에크네스, ‹발췌 3: 한글 (작품은 일시적이다)›, 2021, 석영에 조각, 30 × 80 × 2 cm. 부산현대미술관 재제작. ¶ Marte Eknæs, Excerpt 3: Korean (The work is temporary), 2021, engraved quartz, 30 × 80 × 2 cm. Reproduced by MoCA Busan. ¶ 마르테 에크네스 (1978–)는 조각, 디지털 콜라주, 텍스트, 비디오를 포함한 다양한 매체를 다루는 작가이다. 지속적인 작업 중 하나로 일시적인

선언문을 쓰고 있으며 ‹발췌 3: 한글 (작품은 일시적이다)› 또한 2009년 작성한 「임시 선언문 II」에서 발췌한 것이다. 한국판은 이 전시를 위해 특별히 부산 현지에서 발견된 석영 조각을 사용해 제작했다. ¶ Marte Eknæs (1978–) works across a wide range of mediums including sculpture, digital collage, text and video. Her methods are largely context based and she often works in collaboration with other artists or across disciplines. She writes temporary manifestos as an ongoing aspect of her work. This is an excerpt taken from Temporary Manifesto II, 2009. The Korean version was produced specifically for this exhibition using a piece of quartz found locally.



코리 아칸젤, ‹진열장›, 2016/2021, 접이식 진열용 테이블, DVD, 78 × 120 × 60 cm. 부산현대미술관 재제작. ¶ Cory Arcangel, Dump Bin, 2016/2021, folding dump table, various DVDs, 78 × 120 × 60 cm. Reproduced by MoCA Busan. ¶ 코리 아칸젤 (1978–)은 기술 기반 예술의 선두 주자로 비디오게임, 소프트웨어 등에 대한 관심을 바탕으로 작업한다. 작가는 현대사회의 특성과 미학을 전달하는 컴퓨터 기반, 혹은 온라인 커뮤니케이션의 시각적이고 은유적인 잠재력에 관심을 가진다. ‹진열장›은 초기 비디오게임과 DVD, CD 등의 저장 매체, 그 수명과 사용에 따라 기능이 저하되는 방식 등에 대한 관심을 표명한 작품이다. ¶ Cory Arcangel (1978–) is a leader in technology-based art, interested in video games and software. He focuses on the visual and metaphorical potential of computer-based or online communication which conveys the characteristics and aesthetics of contemporary society. Dump Bin expresses interest in early video games, storage media such as DVDs and CDs, and how their functions deteriorate depending on their lifespans and use.



수 유 신, ‹동면 모드›, 2019, 2채널 비디오 설치, 컬러, 사운드, 16분, 작가 소장. ¶ Su Yu Hsin, Hibernatemode, 2019, two-channel video installation, color, sound, 16 min. Courtesy of the artist. ¶ 수 유 신 (1989–)은 기술과의 긴밀한 관계에서 생태에 접근하는 작가이다. 작가의 에세이 영화 및 비디오 설치 작업은 기술과 생태, 인간과 비인간이 수렴하는 기반 시설을 반영한다. 작가는 관계지리학적 분석을 시각화하기 위해 발견된 영상, 데이터 및 사실을 사용하며 특유의 분석적이고 시적인 스토리텔링을 선보인다. ‹동면 모드›는 숲과 남극 등 다양한 자연환경을 관찰하며 동면 상태라는 악조건에도 조금씩 자라나는 이끼에 집중한 작품이다. ¶ Su Yu Hsin (1989–) approaches ecology in terms of its close relationship with technology. In her essay film and video installation works, her artistic research reflects on technology, ecology and the critical infrastructure through which the human and non-human converge. Her analytical and poetic storytelling especially focuses on map-making, operational photography and the technical production of geographical knowledge. This artwork examines various natural environments, including forests and the Arctic, and focuses on moss, growing little by little even during periods of hibernation.



코시마 본 보닌, ‹만약 짖는다면 4 (70년대 제리 로페즈 서핑보드 버전)›, 2018, 플라스틱, 천, 나무, 강철 스탠드, 체인, 70년대 제리 로페즈 서핑보드, 끈, 웃는 얼굴의 가죽, 플라스틱 장식, 보냉백, 스카프, 200.7 × 114.3 × 103 cm. Petzel Gallery 소장. ¶ Cosima von Bonin, WHAT IF IT BARKS 4 (GERRY LOPEZ SURFBOARD VERSION), 2018, plastic, fabric, wood, steel stand, chains, Gerry Lopez 70's surfboard, string, leather/plastic smiley face, cooler bag, scarfs, 200.7 × 114.3 × 103 cm. Courtesy of Petzel Gallery. ¶ 코시마 본 보닌 (1962–)은 사회적 관계, 정체성, 전용이라는 주제를 유머와 접목하는 개념 조각가이자 설치 작가이다. 직물, 나무, 영화, 음악, 발견된 물체 등을 사용해 공예와 대중문화가 만나는 지점을 포착한다. 데코레이터 크랩 (바닷속 주변 환경 재료를 사용해 자신을 꾸미고 포식자로부터 숨는 게의 한 종류)에서 영감을 받아 제작한 ‹만약 짖는다면 4 (70년대 제리 로페즈 서핑보드 버전)›, ‹만약 짖는다면 3 (유령이 있는 검은색 우쿨렐레 버전)›, ‹만약 짖는다면 4 (검은색 우쿨렐레 버전)›은 서프보드, 우쿨렐레 등의 물건으로 한껏 치장한 해양 생물의 모습을 유머러스하게 보여주지만 동시에 각종 쓰레기로 뒤덮인 해양 환경에 대한 새로운 관점을 제시한다. ¶ Born in Mombasa, Kenya in 1962, Cosima von Bonin spent the first 6 years of her life near the ocean. It was during this period that she became fascinated with the deep-sea and all aquatic life. She often references the story of her three-year-old self walking along the beach, stuffing her pockets with everything she could find—from crabs to jelly fish—and considering them each her friends. Her love of sea-life is integrated into her artwork in WHAT IF IT BARKS 4 (GERRY LOPEZ SURFBOARD VERSION), WHAT IF IT BARKS 3 (BLACK UKULELE VERSION WITH GHOST), and WHAT IF IT BARKS 4 (BLACK UKULELE VERSION). Known primarily for her soft sculptures of sea creatures, this was von Bonin's first foray into creating hard, plastic sculptures. Inspired by the decorator crab, the mackerels are accessorized with chains, scarfs, instruments, purses, and much more, in an attempt to blend into their surroundings.



코시마 본 보닌, ‹만약 짖는다면 3 (유령이 있는 검은색 우쿨렐레 버전)›, 2018, 유리 강화 플라스틱 (GRP), 양모 직물, 스카프, 노끈, 강철 베이스, 수면용 마스크, 아플리케, 우쿨렐레, 체인, 195.6 × 91.4 × 101.6 cm, Petzel Gallery 소장. ¶ Cosima von Bonin, WHAT IF IT BARKS 3 (BLACK UKULELE VERSION WITH GHOST), 2018, glass reinforced plastic (GRP), wool fabric, scarfs, cords, steel base, sleeping mask, appliqués, ukulele, chain, 195.6 × 91.4 × 101.6 cm. Courtesy of Petzel Gallery.



코시마 본 보닌, ‹만약 짖는다면 4 (검은색 우쿨렐레 버전)›, 2018, 유리 강화 플라스틱 (GRP), 양모 직물, 스카프, 트롤리, 강철 베이스, 우쿨렐레, 체인, 205.7 × 91.4 × 114.3 cm. Petzel Gallery 소장. ¶ Cosima von Bonin, WHAT IF IT BARKS 4 (BLACK UKULELE VERSION), 2018, glass reinforced plastic (GRP), wool fabric, scarfs, trolley, steel base, ukulele, chains, 205.7 × 91.4 × 114.3 cm. Courtesy of Petzel Gallery.



루크 윌름허스트, ‹포모 캐스케이드›, 2020, 오프셋 인쇄, 프로젝션, 사운드, 29.7 × 42 cm (오프셋 인쇄), 297 × 420 cm (설치). 부산현대미술관 지원으로 제작. ¶ Lewk Wilmshurst, FOMO Cascade, 2020, offset print, projection, sound, 29.7 × 42 cm (offset print), 297 × 420 cm (installation). Commissioned by MoCA Busan. ¶ 루크 윌름허스트 (1987–)는 캐릭터, 유머, 친숙한 기호 등을 활용해 물리적이고 디지털적인 현실을 보여주는 작가이다. 그의 작품은 회화에서 인쇄 및 설치를 통해 변형되어 마침내 NFT 형태로 웹상에 존재한다. ‹포모 캐스케이드›는 타인들과 지속해서 연결되어 있고 싶은 욕구에 관한 불안 심리 (FOMO)를 다루는 작품으로, 전경에 배치된 무수히 많은 상징과 인물은 그 너머로 펼쳐지는 또 다른 세계로 우리를 이끈다. 새로운 기술과 현대적 서사를 정교하게 사용한 윌름허스트는 우리 당대의 삶을 시각적으로 알리고, 도전하고 축하하고 애도한다. ¶ FOMO Cascade by Lewk Wilmshurst (1987–) offers a glimpse of the artist's unique style of collaging, with a myriad of symbols and a stream of characters in the foreground and another world unfolding beyond. The confetti of icons bloom and spore like ideas on the Internet. Wilmshurst's sophisticated use of new technologies and contemporary narratives visually inform, challenge, celebrate and lament contemporary life and our relationship with nature. Using software as a medium, Wilmshurst's digital editing of visuals and sound forms a generous bounty of prints to recirculate. Wilmshurst's works are a series of layers. QR codes sit within the work and allow viewers portals to interact and play with the artists symbols as NFTs via the tezos network (hen.link/Lewk) outside of the gallery.



장종완, ‹누가 내 버드나무 가지를 꺾었는가?›, 2021, 장지 위에 아크릴릭 과슈, 194×130.5 cm. 부산현대미술관 지원으로 제작. ¶ Jang Jongwan, Who Broke My Willow Branch?, 2021, acrylic gouache on Korean paper, 194×130.5 cm. Commissioned by MoCA Busan.

¶ 장종완 (1983–)은 이기적인 합리성을 강조하는 인간 중심 사회와 현대 인류의 끝없는 불안함을 특유의 따스하지만 냉소적인 시각으로 그려내는 작가이다. 고전적인 방식으로 그린 그의 회화는 표면 위를 가로지르는 작가의 현대사회에 대한 시각과 뒤섞여 펼쳐진다. ¶ ‹누가 내 버드나무 가지를 꺾었는가?›는 작가가 유년 시절을 보내고 실제로 버드나무를 심었던 낙동강 하구의 풍경을 그린 작품이다. 이곳은 강과 바다 사이를 막는 하굿둑을 개방하는 실험이 진행 중인 지역으로, 작가는 강과 바다의 소통을 대저 지역 특산물인 토마토로 은유했다. ¶ ‹어쩌다가 오는 손님›은 자연과 인간 사이에 존재하는 복잡한 층위의 관계에 대해 여러 시점이 뒤섞여 있는 작품으로, 파노라마 형식의 풍경화를 통해 풀어냈다. 자연 도감에 나오는 다양한 동물 덫과 인공적이거나 자연적인 댐 풍경에서 영감을 받았다. ¶ ‹그린베레—친환경 미술 탐험대›에는 작품 보존과 친환경 사이의 딜레마에 관해 동료 작가들과 정보를 나누고 고민하는 과정이 담겨 있다. 아크릴릭 계열 물감의 친환경적 가능성에 대해 현직 재료학 강사에게 자문하는 등의 인터뷰를 통해 작품 제작 과정에서 실천할 수 있는 친환경적 방법에 대해 고민한다. 하나의 작품을 진행하며 실천할 수 있는 친환경적인 방식이나 재료를 조사하고 이를 시도하는 과정의 아카이빙이다. ¶ ‹그린베레—친환경 미술 탐험대›의 연장선으로, 같은 그림을 두 가지 재료로 각각 제작한 ‹친환경 테스트 1›과 ‹친환경 테스트 2›가 있다. ‹친환경 테스트 1›에는 일반적으로 그림을 그릴 때 전문가가 주로 사용하는 아크릴릭 과슈를, ‹친환경 테스트 2›에는 친환경 물감을 사용했다. ¶ Jang Jongwan (1983–) depicts a human-centered society emphasizing selfish rationality and the endless anxiety of modern people with his own unique warmth combined with a cynical perspective. His artworks, painted in a classical style, unfold across the canvas in conjunction with his perspectives on modern society. ¶ Who Broke My Willow Branch? depicts scenes of the mouth of the Nakdong River, where the artist spent his childhood planting willow trees. This is an area where an experiment is underway to open the estuary bank that divides the river from the sea. He metaphorized the communication between the river and the sea using tomatoes, a specialty of the region. ¶ A Casual Visitor is a mixture of various perspectives on the complex hierarchical relationship between nature and humans, unravelling through panoramic landscape painting. It was inspired by various images of animal traps in nature drawings as well as the artificial and natural elements of dam landscapes. ¶ As extensions of Green Beret—Eco Friendly Art Expedition, the artist produced Eco-friendliness Test 1 and Eco-friendliness Test 2, the same painting but using two different materials. Acrylic gouache, generally used by professionals when painting, was used for the former, and eco-friendly paints were used on the latter.



장종완, ‹어쩌다가 오는 손님›, 2021, 장지 위에 아크릴릭 과슈, 30×225 cm. 부산현대미술관 지원으로 제작. ¶ Jang Jongwan, A Casual Visitor, 2021, acrylic gouache on Korean paper, 30×225 cm. Commissioned by MoCA Busan.



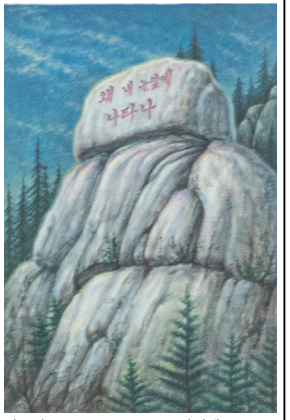
장종완, ‹그린베레—친환경 미술 탐험대›, 2021, 단채널 비디오, 16:9, 컬러, 스테레오 사운드, 24분 20초. 부산현대미술관 지원으로 제작. ¶ Jang Jongwan, Green Beret—Eco Friendly Art Expedition, 2021, single channel video, 16:9, color, stereo sound, 24 min. 20 sec. Commissioned by MoCA Busan.



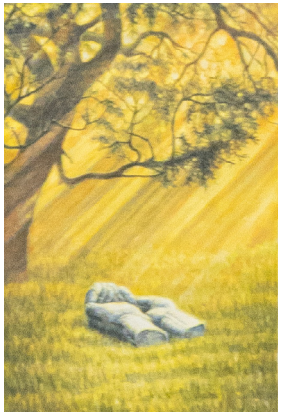
장종완, ‹친환경 테스트 1›, 2021, 린넨에 전문가용 아크릴릭 과슈, 33.3×24.3 cm. 부산현대미술관 지원으로 제작. ¶ Jang Jongwan, Eco-friendliness Test 1, 2021, professional acrylic gouache on linen, 33.3×24.3 cm. Commissioned by MoCA Busan.



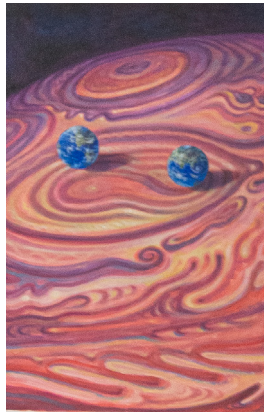
장종완, ‹친환경 테스트 2›, 2021, 린넨에 친환경 물감, 33.3×24.3 cm. 부산현대미술관 지원으로 제작. ¶ Jang Jongwan, Eco-friendliness Test 2, 2021, eco-friendly paint on linen, 33.3×24.3 cm. Commissioned by MoCA Busan.



장종완, ‹NMLR-12›, 2019, 장지에 아크릴릭 과슈, 62×41 cm. 작가 소장. ¶ Jang Jongwan, NMLR-12, 2019, acrylic gouache on Korean paper, 62×41 cm. Courtesy of the artist. ¶ 장종완은 작품의 제목이 주는 키치적-이고 친숙한 첫인상과는 달리, 애처로움과 비웃음으로 가득 차 있는 작품을 통해 보는 이로 하여금 표면 밑의 아이러니를 찾게끔 한다. ‹NMLR-12›와 ‹NMLR-17›에서 'NMLR'은 '노맨스랜드 레코드'의 약자로, 두 작품은 폐허가 된 어느 땅의 흥망성쇠에 관한 서사를 풀어낸 것으로, 엄습해오는 불안의 형태를 시각화한 시도이다. ‹창백한 얼굴빛›은 몰락한 거대 왕국, 영웅의 이야기를 자연과 사물의 이미지를 수집, 다시 조합해 초현실적 회화를 통해 빛바랜 신화를 재조명한 작품이다. 절단된 손 이미지는 작가가 여행 도중 찍은 사진 속의 한 장면이다. ¶ Unlike the somewhat kitsch and uninspiring first impression of the title of the artwork, Jang Jongwan encourages viewers to find the irony under the surface through artwork full of sneering pity. In NMLR-12 and NMLR-17, 'NMLR' stands for 'No Man's Land Record', and these two artworks describe the prehistory of the rise and fall of a ruined land, as an attempt to visualize the form of approaching anxiety. A Pale Face sheds light on a faded myth through surreal painting, combining the story of the decline of great kingdoms and heroes with collected images of nature and objects. The image of the amputated hand is from a photo taken by the artist during a trip.



장종완, ‹NMLR-17›, 2019, 장지에 아크릴릭 과슈, 62×41 cm. 작가 소장. ¶ Jang Jongwan, NMLR-17, 2019, acrylic gouache on Korean paper, 62×41 cm. Courtesy of the artist.



장종완, ‹창백한 얼굴빛›, 2019, 장지에 아크릴릭 과슈, 51×33 cm. 작가 소장. ¶ Jang Jongwan, A Pale Face, 2019, acrylic gouache on Korean paper, 51×33 cm. Courtesy of the artist.



하룬 미르자, ‹웨인을 위한 가로지르는 물결 (태양의 심포니 10)›, 2016, 태양광 패널, 자동차 문, 스피커, 전자 장치, LED, 가변 설치. Lisson Gallery 소장. ¶ Haroon Mirza, Transverse Waves for Wayne (Solar Symphony 10), 2016, photovoltaic panel, van door, speakers, electronics, LEDs, dimensions variable. Courtesy of Lisson Gallery London. ¶ 하룬 미르자 (1977–)는 일상 속 오브제를 다양하게 활용해 전기, 자기,

빛 사이의 연관성을 탐구하고 그들 사이의 상호작용과 마찰을 실험하는 작가이다. 전기 음향 또는 전파 교란 등을 옹호하는 그는 이들이 의도적으로 간섭하는 상황을 만들어낸다. 또 전기, 보이지 않는 변덕스러운 현상, 가정용 전자 제품, 레코드와 턴테이블, LED, 가구, 비디오 화면 등을 조종해 춤추게 하는 작곡가로서 자신의 역할을 설명한다. ‹웨인을 위한 가로지르는 물결 (태양의 심포니 10)›에서 자동차 문과 태양 전지판이 상호작용하며 LED와 소리를 발생시킨다. ¶ An advocate of interference (in the sense of electro-acoustic or radio disruption), Haroon Mirza (1977–) creates situations that purposefully cross wires. He describes his role as a composer, manipulating electricity, a live, invisible and volatile phenomenon, to make it dance to a different tune and calling on instruments as varied as household electronics, vinyl and turntables, LEDs, furniture, video footage and existing artworks to behave differently. Processes are left exposed and sounds occupy space in an unruly way, testing codes of conduct and charging the atmosphere. Transverse Waves for Wayne (Solar Symphony 10) is a work from Haroon Mirza's Solar Symphony series, where solar panels are used to simultaneously light up LEDs and generate electronic sounds.



코리 아칸젤, ‹서버 캐비닛 냉각—알아야 할 모든 사항›, 2020/2021, 포스트 서버 랙, 13개의 랙 캐비닛 팬 패널, 39개의 팬, 200 × 60 × 11 cm. 부산현대미술관 재제작. ¶ Cory Arcangel, Server Cabinet Cooling—Everything you need to know, 2020/2021, post server rack, 13 rack enclosure cabinet fan panels, 39 fans, 200 × 60 × 11 cm. Reproduced by MoCA Busan. ¶ 코리 아칸젤의 ‹서버 캐비닛 냉각—알아야 할 모든 사항›은 초기 비디오 게임, 인터넷의 저장 용량 그리고 그 수명과 사용에 따라 기능이 저하되는 방식과 같은 엔터테인먼트 기술에 관한 관심을 바탕으로 한 작품이다. ¶ Cory Arcangel's Server Cabinet Cooling—Everything you need to know is based on an interest in entertainment technologies such as early video games, the storage capacity of the internet, and how function deteriorates with lifespan and use.



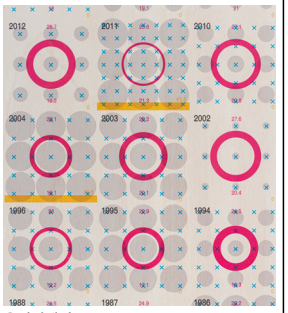
김지훈, ‹원유유출방재로봇 OSP›, 2009, ABS 수지, 40 × 40 cm. 서울대학교미술관 소장. ¶ Kim Jihoon, Oil Spill Prevention Robot OSP, 2009, ABS resin, 40 × 40 cm. SNU MoA collection. ¶ 김지훈 (1972–)은 기계 공학 분야의 소양을 바탕으로 기능이 강조되면서도 교통, 환경, 에너지 등 공공분야의 가치를 높일 수 있는 인공물을 창작하는 산업 디자인 분야에 관심을 가지로 활동한다. ‹원유유출방재로봇 OSP›은 지능형 로봇 기술을 활용하여 바다에서 기름이 유출되었을 때 그 상황을 제어하고 사고 피해를 최소화하기 위한 대안적 해법이다. ¶ Kim Jihoon (1972–), utilizing his knowledge of mechanical engineering, is interested in industrial design that creates artifacts that can increase the value of the public sector, such as transportation, environment, and energy, while emphasizing function. Oil Spill Prevention Robot OSP is an alternative solution to control the situation and minimize damage when oil leaks into the sea, using intelligent robot technology.



에이미 야오, ‹유령 서퍼›, 2016/2021, 양동이, 식당에서 나온 기름, 플라스틱 부활절 달걀, 30.5 × 33 cm. VSF 갤러리 소장. ¶ Amy Yao, Phantom Surfers, 2016/2021, bucket, oil from restaurant, plastic easter eggs, 30.5 × 33 cm. Courtesy of VSF Gallery. ¶ 에이미 야오 (1977–)는 소비, 낭비, 노동, 제조업, 생태학적 인종차별에 관심을 두고 있다. ‹유령 서퍼›는 작가가 식당에서 사용한 기름이 플라스틱 달걀의 페인트를 부식시키는 화학적 반응에 주목하면서 시작된 작품이다. ¶ Amy Yao (1977–) is interested in issues of consumption, waste, labor, manufacturing, and environmental racism. Phantom Surfers started when Yao noted the chemical reaction by which cooking oil used in restaurants corrodes painted plastic eggs.



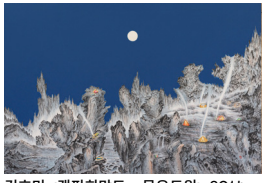
마르테 에크네스, ‹흡수 조각: 철 1 & 2›, 2018, 3M™ 유지 보수 흡수제, 철분, 물, 15 × 150 cm (2). 작가 소장. ¶ Marte Eknæs, Absorption Sculpture: Iron 1 & 2, 2018, 3M™ Maintenance Sorbents Mini-Boom, iron powder, water, 15 × 150 cm (2). Courtesy of the artist. ¶ 마르테 에크네스의 ‹흡수 조각: 철 1 & 2›에 사용한 미니-붐은 청소와 유지 보수에 사용하는 흡수력이 뛰어난 흡수제로, 흡수 과정을 통해 물체에 노출되는 액체에 따라 물체의 물질성이 변화한다. 동시에 흡수는 형태가 없는 액체에 형태를 부여한다. ¶ Mini-Booms are highly absorbent chemical socks used in cleaning and maintenance. Through the absorption process, the materiality of the object is changed according to which liquid it is exposed to. Simultaneously the absorption gives a form to the formless liquid.



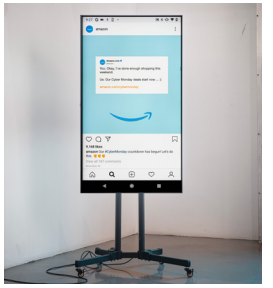
옵티컬레이스, ‹159-HTLTDPRHCC-49/24›, 2021, 나무 패널에 오프셋 인쇄, 1800 × 3600 cm (6). 부산현대미술관 지원으로 제작. ¶ Optical Race, 159-HTLTDPRHCC-49/24, 2021, offset print on wood panel, 1800 × 3600 cm (6). Commissioned by MoCA Busan. ¶ ‹159-HTLTDPRHCC-49/24›를 작업한 옵티컬레이스는 그래픽 디자이너 김형재 (1979–)와 정보 시각화 연구자 박재현 (1979–)으로 이루어진 그룹으로 2013년 활동을 시작했다. 통계 자료나 사료, 등기부 등본 등을 원재료 삼아 인구와 주거 등 주로 도시 인프라에 관련된 정보를 다양한 형식으로 조직하고 시각화하는 작업을 한다. 이번 전시에서 49년 동안 쌓인 부산 지역의 절기별 날씨 기록을 시각화해 전시장에 설치했다. ¶ Optical Race, creators of 159-HTLTDPRHCC-49/24, have been working as a team of graphic designer Kim Hyungjae (1979–) and information visualization researcher Park Jaehyun (1979–) since 2013. They organize and visualize information primarily related to urban infrastructure, such as population and housing, in various forms, using statistical data, historical data, and certified copies of registers as raw materials. In the exhibition, they visualized the seasonal weather records of Busan accumulated over 49 years and installed them in the gallery.



김호민, ‹캠핑희망도—정자연›, 2021, 한지에 수묵채색, 116.7 × 91 cm. 부산현대미술관 지원으로 제작. ¶ Kim Ho-min, Wish of Camping—Jeongjayeon, 2021, ink on paper, 116.7 × 91 cm. Commissioned by MoCA Busan. ¶ 김호민 (1970–)은 지·필·묵의 사용을 기반으로 전통 산수화를 재해석하고 이에 현대적 감성을 더하는 작업과 시대의 이야기를 담은 인물화 작업을 이어가는 작가이다. ‹캠핑희망도—정자연›과 ‹캠핑희망도—몽유도원›은 캠핑이라는 현대적 요소를 한국화의 기본 재료인 지·필·묵과 절묘하게 결합한 작품으로, 보편적 진리와 도덕을 담고 있는 이상적 공간인 산수화를 새로운 방식으로 제시한다. 오늘날 현대인들이 캠핑하며 자연으로부터 받는 위안이 오래전 사대부들이 산수화를 바라보며 느낀 것과 다르지 않을 것이라는 독특한 상상력을 수려한 산과 물, 울긋불긋한 텐트의 조합으로 작품 속에 표현했다. ¶ Kim Ho-min (1970–) reinterprets traditional Korean landscape painting by adding modern touches, based on use of paper, brush and inkstick, and works on portraits that tell stories of the times. Wish of Camping—Jeongjayeon and Wish of Camping—Mongyudowon exquisitely combine the modern element of camping with the basic materials of Korean painting—paper, brush, and inkstick—and presents in a novel way a landscape of an idealized space of universal truths and morals. His unique notion, that the sense of comfort experienced by modern people while camping within nature is no different from the way the gentry of old felt while looking at landscape paintings, is expressed in his artwork through a combination of picturesque mountains, water and colorful tents.



김호민, ‹캠핑희망도—몽유도원›, 2014, 한지에 수묵채색, 155 × 105 cm. 작가 소장. ¶ Kim Ho-min, Wish of Camping—Mongyudowon, 2014, ink on paper, 155 × 105 cm. Courtesy of the artist.

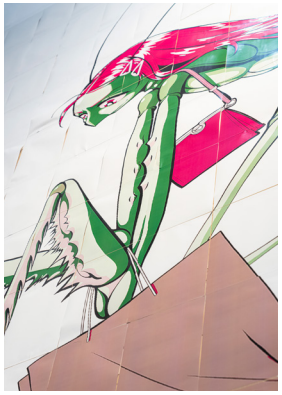


코리 아칸젤, ‹활짝 웃음›, 2019, 단채널 비디오, 인스타그램에서 라이브 로봇 공연 녹화, 22분 28초. 작가 소장. ¶ Cory Arcangel, Grin, 2019, single-channel screen recording of a live bot performance on Instagram, 22 min. 28 sec. Courtesy of the

artist. ¶ 코리 아칸젤은 현대사회의 특성과 미학을 전달하는 컴퓨터 기반 혹은 온라인 커뮤니케이션의 시각적이고 은유적인 잠재력에 관심을 가진다. ‹활짝 웃음›은 인터넷의 연결성으로 인해 공유 가능해진 경험의 아카이브에 주목한 작품이다. ¶ Cory Arcangel is interested in the visual and metaphorical potentials of computer-based or online communication that conveys the characteristics and aesthetics of contemporary society. Grin focuses on the archive of experiences that have become shareable due to the connectivity of the Internet.



포르마판타스마, ‹광석 흐름›, 2017–2019, 비디오 설치, 6채널 비디오, 컬러, 사운드, 가변 설치, 1채널 65분 58초, 2채널 3분 10초, 3채널 12분 28초, 4채널 25분 2초, 5채널 6분 35초, 6채널 65분 58초. 작가 소장. ¶ FormaFantasma, Ore Streams, 2017–2019, video installation, six-channel video, color, sound, dimensions variable, channel 1: 65 min. 58 sec., channel 2: 3 min. 10 sec., channel 3: 12 min. 28 sec., channel 4: 25 min. 2 sec., channel 5: 6 min. 35 sec., channel 6: 65 min. 28 sec. Courtesy of the artist. ¶ 포르마판타스마 (2009년 설립)는 디자인을 형성하는 생태학적, 역사적, 정치적, 사회적 힘을 조사하는 연구 기반 디자인 스튜디오이다. 자연환경과 건축 환경에 대한 이해를 돕고 디자인과 디자인의 물질, 기술, 사회, 담론의 가능성을 통해 변화를 제안하는 것을 목표로 한다. ‹광석 흐름›은 오래된 컴퓨터, 핸드폰, 키보드, 전자레인지 등에서 나온 전자 폐기물이 재활용되는 과정을 보여주며 디자인이 더욱 책임감 있는 자원 사용을 위한 중요한 요소가 될 방법을 반영한다. ¶ Design studio FormaFantasma (formed in 2009) uses a diversity of media to address varied topics from multiple perspectives, and reflect on how design can be an important agent for more responsible use of resources. Ore Streams shows the process of recycling electronic waste from old computers, cell phones, keyboards, and microwave ovens.



줄리엔 세칼디, ‹쇼핑 사마귀›, 2021, A3 용지 342장, 벽에 인쇄물 부착, 630 × 891 cm. 부산현대미술관 지원으로 제작. ¶ Julien Ceccaldi, Shopping Mantis, 2021, 342 A3s, prints adhered on wall, 630 × 891 cm. Commissioned by MoCA Busan. ¶ 줄리엔 세칼디 (1987–)는 작가로 활동하며 여러 만화책을 출간하기도 했다. ‹쇼핑 사마귀› 속 사마귀는 캐나다 출신의 작가가 어린 시절 퀘벡에서 방영된 일본 만화에서 영감을 받아 창조한 캐릭터이다. 그가 그린 ‹쇼핑 사마귀›는 관객이 거대한 사마귀로 인해 왜소하다고 느끼도록 디자인한 대규모 인쇄물이다. 귀여운 표현과 알록달록한 액세서리가 곤충을 매력적으로 만드는 반면, 그 크기는 곤충을 둘러싼 작은 사람들에게 두려움을 심어주는 것처럼 보인다. 탄소 배출을 유발하는 운송 없이 전시하고자 9 m에 가까운 작품을 342개의 그리드로 나누어 현지에서 출력했다. ¶ Julien Ceccaldi (1987–) has published several comic books while working as an artist. Shopping Mantis is a large-scale print designed to make the viewer feel dwarfed by the giant praying mantis it depicts. While its cute expression and fashionable accessories give the insect charm, its sheer size seems to instill fear in the tiny people surrounding it. The scene takes place on a blooming magnolia branch that is sized proportionally to the praying mantis, which raises questions regarding what is oversized and what is insect-sized. The image was divided into grids to be printed out, in order to display a work close to 9 m in size without the need for international transportation.



제니퍼 알로라 & 기예르모 칼자디야, ‹토론 중›, 2005, 단채널 비디오, 컬러, 사운드, 6분 33초. 작가 소장. ¶ Jennifer Allora & Guillermo Calzadilla, Under Discussion, 2005, single-channel video, color, sound, 6 min. 33 sec. Courtesy of the artist. ¶ 제니퍼 알로라 (1974–)와 기예르모 칼자디야 (1971–)는 1995년부터 광범위하고 실험적인 작업을 이어오며 문화적, 역사적, 지정학적 사이의 교차점을 비판적으로 성찰하는 데에 관심을 둔다. 경계를 넘나드는 그들의 작업은 공연, 조각, 영상, 사진을 포함하는 다양한 예술 매체 사용에 의해 반향된다. ‹토론 중›의 배경인 푸에르토리코 연안의 작은 섬 비에크는 오랫동안 미군이 점유한 가운데 군사용 폭발 실험이 이루어졌다. 작품은 토론 테이블을 뒤집어서 보트로 사용하는 현지 어부가 소유권이 아직도 경합 중인 이 섬의 주변을 항해하는 과정을 그린다. 푸른 바다, 폭탄과 탱크를 나란히 비추며 비에크섬의 극단성을 드러낸다. ¶ Jennifer Allora (1974–) and Guillermo Calzadilla (1971–) have been practicing broad and experimental work since 1995, critically addressing intersections and complicities between culture, history, and geopolitics. The interdisciplinary nature of their interventions is echoed by an expanded use of artistic media to include performance, sculpture, sound, video and photography. Under Discussion evokes the present state of the land in Vieques, Puerto Rico, an island used for 60 years by the U.S. Military and NATO forces for total warfare training. When the civil disobedience movement succeeded in removing the U.S. military from the island in 2003, the land changed ownership from U.S. Military property to the U.S. Department of Interior, Fish and Wildlife Services. It has created a stalemate for the civic initiative organizations on the island who are demanding that their land be decontaminated and restored to municipal jurisdiction and management. The film follows a local fisherman who has converted the discussion table, by turning it upside down, into a motorboat, which he navigates along the coastal areas of the island where the status of the land is still being contested.



에이미 야오, ‹대륙 간 표류 #4 (북쪽에서 비가 올까, 남쪽에서 비가 올까, 동쪽에서 비가 올까, 서쪽에서 비가 올까)›, 2016/2021, 인공 꽃, 플렉시글라스, 건식벽 인테리어, 나무못, 152.4 × 33.02 × 15.23 cm. VSF 갤러리 소장. ¶ Amy Yao, Intercontinental Drift No. 4 (Will it rain in the north, will it rain in the south, will it rain in the east, will it rain in the south, will it rain in the east, will it rain in the west), 2016/2021, artificial flowers, Plexiglas, drywall interior, wooden studs, 152.4 × 33.02 × 15.23 cm. Courtesy of VSF Gallery. ¶ 에이미 야오의 ‹대륙 간 표류 #4 (북쪽에서 비가 올까, 남쪽에서 비가 올까, 동쪽에서 비가 올까, 서쪽에서 비가 올까)›는 영원한 생명을 가진 모조품과 화학적으로 개선된 죽음에 대해 의문을 던지는 작품이다. 로스앤젤레스에서 조화 도매상을 하는 어머니를 둔 작가가 조화와 화학적 처리를 한 생화를 작업의 소재로 사용했다. 생화의 아름다움과 부패하기 쉬운 생명의 본질을 부정하는 미적 허위를 통해 드러나는 조화의 역설적 특성은 우리의 불안정한 역사적 순간을 시기적절하게 구현한다. ¶ Amy Yao's Intercontinental Drift No. 4 (Will it rain in the north, will it rain in the south, will it rain in the east, will it rain in the south, will it rain in the east, will it rain in the west) raises questions regarding imitations which can last forever and about chemically postponed death. The artist, whose mother runs a plastic flowers wholesaler in Los Angeles, utilizes both plastic and real flowers with chemical finishing. The beauty of real flowers and the paradoxical nature of plastic flowers revealed through an aesthetic falsehood that denies the perishable nature of life embody in timely manner our unstable historical moment.



에이미 야오, ‹최대 70 % 절감›, 2016, 파우더 코팅 알루미늄, 황동, 플라스틱 꽃, 68.6 × 25.4 × 33 cm. VSF 갤러리 소장. ¶ 에이미 야오는 ‹최대 70 % 절감›을 통해 컨테이너 모형에 생기 넘치는 조화를 담아 현대사회 속 상품 형태에 의문을 던진다.

미국에서 가장 바쁜 컨테이너 항구 산페드로 베이 근처에서 살았던 작가의 경험과 미국 환경 운동가 빌 맥키번의 책 『자연의 종말』에서 영향을 받았다. ¶ Through Save up to 70 Percent, Amy Yao questions the form of commodities in modern society by placing vibrant plastic flowers into a miniature container, inspired by her experience living near San Pedro Bay Port, the busiest container port in the U.S., and American environmentalist Bill McKibben's book, The End of Nature (1989).



월리드 베시티, ‹24인치 구리 (페덱스 대형 크래프트 박스 © 2005 FEDEX 330510), International Priority, Los Angeles–Ecatepec trk #793425792928, April 8–9, 2010, International Priority, Mexico City–London trk #857840146641, Oct 13–15, 2010, International Priority, London–Busan, trck #138787127040, April 20–29, 2021›, 2021, 광택 있는 구리, 페덱스 배송 조회 송장, 배송 라벨, 61 × 61 × 61 cm. Zabludowicz Collection 소장. ¶ Walead Beshty, 24-inch Copper (FedEx Large Kraft Box © 2005 FEDEX 330510), International Priority, Los Angeles–Ecatepec trk #793425792928, April 8–9, 2010, International Priority, Mexico City–London trk #857840146641, Oct 13–15, 2010, International Priority, London–Busan, trck #138787127040, April 20–29, 2021, polished copper, accrued FedEx tracking, shipping labels, 61 × 61 × 61 cm. Courtesy of Zabludowicz Collection. ¶ 월리드 베시티 (1976–)의 ‹24인치 구리 (페덱스 대형 크래프트 박스 © 2005 FEDEX 330510), International Priority, Los Angeles–Ecatepec trk #793425792928, April 8–9, 2010, International Priority, Mexico City–London trk #857840146641, Oct 13–15, 2010, International Priority, London–Busan, trck #138787127040, April 20–29, 2021›은 전시에서 관심의 대상이 되지 않았던 작품의 운송 과정에 주목한 작품이다. 작가는 국제 운송 업체인 페덱스를 통해 어떠한 포장도 없이 구리 박스 형태의 이 작품을 운송했다. 운송 중 충격으로 생긴 손상이 고스란히 드러나 있는 것이 특징이다. ¶ 24-inch Copper (FedEx Large Kraft Box © 2005 FEDEX 330510), International Priority, Los Angeles–Ecatepec trk #793425792928, April 8–9, 2010, International Priority, Mexico City–London trk #857840146641, Oct 13–15, 2010, International Priority, London–Busan, trck #138787127040, April 20–29, 2021 by Walead Beshty (1976–) focuses on the transportation process, usually not of any interest for exhibitions, of artworks. Beshty had FedEx, an international carrier, transport the artwork in the form of a copper box, just as is, without any packaging, and now bearing damage caused by impacts during transportation.



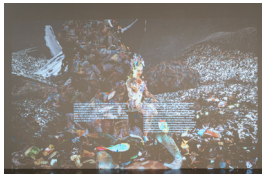
하민지, ‹가로막는 장애›, 2019, 캔버스에 아크릴릭, 130.3 × 162.2 cm. 작가 소장. ¶ Ha Minji, Obstacle Course, 2019, acrylic on canvas, 130.3 × 162.2 cm. Courtesy of the artist. ¶ 하민지 (1988–)는 동물의 집단적 죽음을 보고 동물과 관계에 의문을 가진다. 인간의 필요에 의해 만들어진 인간과 동물의 경계는 가능하지 않다고 보며, 이 경계를 지우는 작업을 고민한다. ‹가로막는 장애›는 인간이 동물을 무한 착취하기 위한 방식에 있어 기계가 핵심적 역할을 하고 있음을 고발하는 작품이다. 자동화된 거대 기계 안에서 가축은 자체로 기계가 되고 인공적으로 사육된다. 작가는 여기서 멈추고 단절한 뒤 변화의 작동으로 이어져야 한다고 말한다. 변환은 새로운 차원에서의 구조나 형태를 통해 어느 쪽도 아닌 다른 이미지로 문제를 해결한다. 서로 대립하고 다시 연결지어가며 확장된 관계를 형성한다. ¶ Ha Minji (1988–) doubts our relationship with animals after seeing their collective death. She believes that it is not possible to make a distinction between human and animal, a separation created by human need, and attempts to erase that boundary through art. Obstacle Course accuses machines of playing a key role in the way humans recklessly exploit animals. In a gigantic, automated machine, livestock themselves become machines and are artificially bred. Ha argues that it must stop, the machine must be disconnected and things must change. There must be transition, compromise and a new way of seeing, through structures and forms on a new level; humans and animals must confront and reconnect with each other to evolve our relationship.



이주영, ‹돌아오는 몸›, 2019/2021, 단채널 비디오, 컬러, 사운드, 14분 12초, 부산현대미술관 지원으로 제작. ¶ Lee Joo Young, Body Keeps the Score, 2019/2021, single-channel video, color, sound, 14 min. 12 sec. Commissioned by MoCA Busan. ¶ 이주영 (1990–)은 공포, 비가시성, 역사 속에서 반복되는 이미지에 관심을 가진 작가이다. 스크린을 기반으로 3D 영상, 조각, 설치를 전개한다. 디지털 시각 효과를 사용해 현실에 개입하거나, 주변적 이미지와 내러티브를 엮는 실험을 한다. ‹돌아오는 몸›은 CGI 프로그램을 사용해 제작한 약 14분 길이의 단채널 3D 영상 작업으로 죽음과 폭력의 비가시성을 도시 속 비둘기의 서사로 풀어낸다. ¶ Using 3D animation, sculpture, and multichannel video installation, Lee Joo Young (1990–) conducts experiments in which digital simulation intervenes in reality; and background image and narrative intertwine. Her focus is on contemporary urban environments, fear, invisibility, and visual symbols throughout history, which she observes through the lenses of visual research, feminist theory, and media technology. Body Keeps the Score is a computer-generated animation that investigates the invisibility of death and violence through a narrative of street pigeons in the city.



김실비, ‹길 잃은 유전자›, 2021, 2채널 비디오, 4K, 컬러, 사운드, 1채널 16분 30초, 2채널 (유튜브) 7분 14초. 부산현대미술관·독일연방문화재단 지원으로 제작. ¶ Kim Sylbee, Vagrant Genes, 2021, two-channel video, 4K, color, sound, Channel 1: 16 min. 30 sec., Channel 2 (YouTube): 7 min. 14 sec. Commissioned and supported by MoCA Busan and Neustart Kultur–Stiftung Kunstfonds. ¶ 김실비 (1981–)는 일상 속 정치, 사회 문제를 고민하는 작가이다. 빛, 소리, 디지털 제작 과정 등을 재료로 다양한 시청각 언어가 현실로 확장된 영상 구조를 실험한다. ‹길 잃은 유전자›는 전 지구에 확산하는 감염병으로 이동이 어려워진 현재 상황을 철새의 생태를 통해 재고하는 작품이다. 베를린을 기반으로 활동하는 김실비는 재독 안무가 김정선과 고립된 인체를 위한 일종의 체조를 개발한다. 이 안무를 부산에 사는 일본인 활동가 사사키 나카에게 전달해 철새 도래지인 을숙도에서 연습하게 한다. 이들은 이주자로서 공통된 경험을 서로에게 들려주고 카메라는 이들 사이를 내밀한 시선으로 이어준다. ¶ Kim Sylbee's (1981–) work addresses concerns regarding everyday political and social issues. Her video installations experiment with digital production processes, light, and sound. In Vagrant Genes, Kim developed a kind of gymnastic exercise for the isolated human body alongside Berlin–based Korean choreographer Jung Sun Kim. This choreography is transmitted to Nacca, a Japanese activist in Busan, and practiced on Eulsukdo, an estuary used by migratory birds—and also where MoCA Busan is located. They share their respective experiences as immigrants, captured by the artist's intimate camerawork.



김안나 (한국문화기술연구소), ‹물은 기억한다›, 2021, 인공지능, 컴퓨터, 3채널 비디오, 컬러, 사운드. 부산현대미술관 지원으로 제작. ¶ Kim Anna (Korea Culture and Technology Institute), Water Has Memory, 2021, AI, computer, three-channel video, color, sound. Commissioned by MoCA Busan. ¶ 김안나 (한국문화기술연구소) (1979–)는 하이브리드 정체성에 중심을 두고, 이를 통해 기술 및 자연에 대한 인류의 관계 및 담론의 문제를 탐구하는 작가이다. 그의 작업은 개인적, 사회적 폭력으로 인한 심리적 트라우마에 대처하는 것을 다루며 지배적인 서술에 대한 대안적 주체화 방식을 제시할 수 있는 예술적 가능성에 대해 고찰한다. ‹물은 기억한다›는 인공지능을 활용해 만든 이야기를 용신 부인이 들려주는 작품으로, 미래 해양 환경의 또 다른 가능성을 상상하게 한다. ¶ Kim Anna (Korea Culture and Technology Institute) (1979–) is a multi-media artist currently based in Gwangju, South Korea. Originally from Los Angeles, California, she operates, at core, from a hybrid identity, through which she explores issues of ontology and discourses pertaining to an ecosophical perspective upon humanity's relationship with technology and nature. Her work addresses methods of coping with the psychological trauma of violence, both personal and societal, and contemplates art's potential to offer up modes of subjectification alternative to the dominant narratives. Water Has Memory tells stories written and narrated by artificial intelligence, encouraging us to imagine another possible future for the marine environment.



콜레티보, ‹그 장소에 대해 알면 당신의 것을 찾는 데 도움이 된다›, 2021, 아펠 그로테스크 브루트 서체, 인쇄된 깃발, 100×150cm (9). 부산현대미술관 지원으로 제작. ¶ Collletttivo, Knowing Something about the Place Helps You Find Yours, 2021, Apfel Grotezk Brukt typeface, set of printed flags, 100×150cm (9). Commissioned by MoCA Busan. ¶ 콜레티보 (2017 설립)는 상호 교환 및 협업을 통해 타이포-그래피의 실천을 촉구하는 타이포그래피 애호가 집단이다. ‘그래픽 디자이너와 서체 디자이너는 기후변화를 해결하기 위해 어떤 도움을 줄 수 있을까?’라는 질문에서 시작된 ‹그 장소에 대해 알면 당신의 것을 찾는 데 도움이 된다›는 그들이 개발한 ‘아펠 그로테스크 브루트’ 서체를 사용해 디자인했다. 서체에 작은 구멍을 뚫어 잉크 사용을 약 18 % 줄인 이 서체는 가독성에 영향을 미치지 않으며 더 적은 비용과 잉크 사용으로 일반 서체와 비슷한 효과를 낼 수 있다. 일상의 실천에서 환경을 고려할 수 있는 시도이자 올바른 도구와 지식만 있으면 일상적인 활동에서 탄소 배출량을 줄일 수 있는 예라고 할 수 있다. ¶ Collletttivo (formed in 2017) is an expanding group of designers working on type-based projects and occasionally releasing Open Source typefaces. Beginning with the question ‘how can graphic designers help address climate change?’ the artwork was designed using their eco-friendly typeface, Apfel Grotezk Brukt. Collletttivo created Apfel Brukt, a modified version of their open typeface, Apfel, which has been available to the public since 2017. The key feature of this typeface is the small holes which reduce the amount of ink required by 18 %. The holes in the typeface do not affect readability, and such changes can reduce environmental damage at low cost. Apfel Grotezk Brukt is an eco-friendly attempt to reduce the carbon emissions produced during daily life.



이동시, ‹레지스땅스›, 2021, 벽면에 드로잉, 텍스트, 단채널 비디오, 컬러, 사운드, 가변 설치, 7분 30초. 부산현대미술관 지원으로 제작. ¶ E Dong Shi, La Résistance, drawing on the wall, text, single-channel video, color, sound, dimensions variable, 7 min. 30 sec. Commissioned by MoCA Busan. ¶ 이동시는 ‘이야기와 동물과 시’에서 앞 글자를 딴 말로 기후, 동물, 환경 이슈를 다루는 창작 집단이다. 이동시는 지구 가열의 추세를 바꿀 기후 행동이 가장 유의미할 시기를 2020–2030년으로 가정하고, 이 기간에 우리의 시선을 바꾸고 행동을 유발할 10개의 창작 프로젝트를 기획하고 수행한다. ‹레지스땅스›는 수직선과 원을 이용해 완벽한 육각형으로 이루어진 저항의 벌집을 그려보고자 한 노력으로 벌집과 벌집이 만나는 꼭짓점에는 저항의 언어를 새겼다. 전시 개막 후 3일간의 라이브 퍼포먼스로 전시장 벽에 그렸다가 전시가 끝남과 동시에 지웠다. ¶ In Korean, E Dong Shi stands for Story, Animals and Poetry, and is a creative art group dealing with climate, animal, and environmental issues. They assume that the most significant time for climate behavior, which will change the tendency of global warming, will be from 2020 to 2030, and plan to implement 10 creative projects during this period to change attitudes and induce action. La Résistance draws honeycombs of resistance with perfect hexagons using vertical lines and circles, with words of resistance written where the honeycombs meet one another. It was drawn on the wall of the gallery over a three-day live performance after the opening of the exhibition, and was removed as soon as the exhibition ended.



소일 솔턴, ‹움직이는 이미지를 이해하는 몇 가지 방법, 허영심을 위한 몇 가지 방법›, 2020, 발견된 컬러 사진 출력물, 발견된 광택 알루미늄 프레임이 있는 판지, 101.60×180.98×7.62 cm. ESSEX STREET 소장. ¶ SoiL Thornton, How Many Ways To Understand Moving Image, How Many For Vanity, 2020, found color photo prints, found cardboard with polished aluminum frame, 101.60×180.98×7.62 cm. Courtesy of ESSEX STREET. ¶ 소일 솔턴 (1990–)은 회화, 조각, 비디오 등 다양한 매체를 활용한 작품을 만든다. ‹움직이는 이미지를 이해하는 몇 가지 방법, 허영심을 위한 몇 가지 방법›은 예술 작품에 있어 허영심과 나르시시즘이 얼마나 쉽게 면제되는가 하는 고민에서 출발한 작품이다. TV 패키지 상자와 사진, 거울을 활용해 부풀고 휘갈겨진 화면을 만들어 현대사회 속 허영심을 이야기한다. ‹보조적 정화/촉각 접착제 (1,000,000개의 알루미늄 캔 중 270개)›는 유명 가전 브랜드의 제품 박스, 소포 상자 등에 버려진 캔을 납작하게 눌러 수집한 것으로, 현대 도시의 다채로운 모습을 상상하게 한다. 이 작품은 발견된 알루미늄 캔이 100만 개가 될 때까지 차로 찌그러트린 알루미늄 캔을 수집하는 프로젝트의 일부이다. ¶ SoiL Thornton (1990–) creates artworks using various media including paintings, sculptures, and video. Beginning with concerns over how easily vanity and narcissism are accepted in artworks, How Many Ways To Understand Moving Image, How Many For Vanity, explores vanity in modern society by creating distorted planes covered in scrawls using TV packaging, photographs, and mirrors. Assisted, Cleansing/ Tactile Gap Glue (289 of 1,000,000) is a collection of vehicularly flattened discarded cans in boxes, parcels or the packaging of famous home appliance brands, which seeks to explore various aspects of big city life. It is part of a project to find and collect a million aluminum cans.



소일 솔턴, ‹보조적 정화/촉각 접착제 (1,000,000개의 알루미늄 캔 중 270개)›, 2020, 차로 찌그러트린 알루미늄 캔, 가변 설치. ESSEX STREET 소장. ¶ SoiL Thornton, Assisted, Cleansing/ Tactile Gap Glue (289 of 1,000,000), 2020, vehicularly flattened aluminum cans inside storage vessels, dimensions variable. ESSEX STREET collection.



션 라스펫, ‹δ (온대낙엽수림)›, 2019–, 무작위 변이를 유도하기 위해 24 Gy 방사선에 노출된 다양한 종의 씨앗, 5×5×25 cm. 작가 소장. ¶ Sean Raspet, δ (temperate deciduous forest), 2019–ongoing, seeds of various species exposed to 24 Gy radiation to induce randomized mutation, 5×5×25 cm. Courtesy of the artist. ¶ 션 라스펫 (1981–)은 인공 향, 합성 가스 같은 화학물질을 사용하는 산업 생산에 관심을 가진 작가이다. ‹δ (온대낙엽수림)›은 미시간주를 기반으로 하는 탄소 격리 및 산림녹화 프로젝트이다. 식물의 질병, 유전적 다양성의 상실, 기후변화 등을 극복하고 자연적으로 생태계를 강화하기 위해 방사선에 노출된 다양한 종의 씨앗을 활용했다. ‹대기 개혁 (이산화탄소 수집)›은 이산화탄소 제거를 전문으로 하는 회사와 협업해 대기 중 1 t의 이산화탄소를 수집하고 제거하는 행위를 전시하는 작품으로 관객은 단지 빈 벽에 붙은 작품 설명만 볼 수 있을 뿐이다. 전시 종료 후 부산현대미술관은 이 작품의 증거로 작가로부터 금액이 적힌 영수증과 1 t의 탄소를 없앴다는 증명서를 받았다. ¶ Sean Raspet (1981–) is interested in industrial production using chemicals such as artificial scents and synthetic gas. δ (temperate deciduous forest) is a carbon isolation and reforestation project based in Michigan. In order to overcome plant diseases, loss of genetic diversity, and climate change, various species of seeds exposed to radiation were utilized to strengthen the natural ecosystem. Atmospheric Reformulation (Direct Air CO_2 Capture) exhibits the act of capturing and removing 1 t of carbon dioxide from the air in collaboration with a company specializing in removing carbon dioxide, and the audience sees only the description of the artwork attached to a bare wall. At the end of the exhibition, MoCA Busan was able to receive from the artist a receipt for the amount of money spent and a certificate of removal for 1 t of carbon as proof of the artwork.


climeworks

Order Confirmation

션 라스펫, Climeworks AG, ‹대기 개혁 (이산화탄소 수집)›, 2020–2021, 대기 중 이산화탄소 1 t을 제거하고 장기간 지질 광물화를 위해 지하에 저장, 가변 설치. Climeworks AG와 파트너십을 맺고 제작, 부산현대미술관 지원으로 제작. ¶ Sean Raspet with Climeworks AG, Atmospheric Reformulation (Direct Air CO_2 Capture), 2020–2021, 1 t of carbon dioxide removed from the atmosphere and stored underground for long-term geological mineralization, dimensions variable. Produced in partnership with Climeworks AG. Commissioned by MoCA Busan.



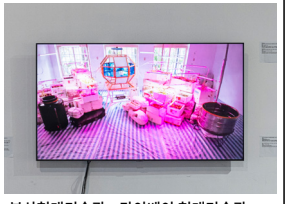
이불, ‹Civitas Solis Ⅱ 설치 매뉴얼›, 2021, 종이에 컬러 인쇄, 설치 매뉴얼, 21 × 29.7 cm (2). 작가 소장. ¶ Lee Bul, Civitas Solis Ⅱ Installation Manuals, 2021, color print on paper, installation manuals, 21 × 29.7 cm (2). Courtesy of the artist. ¶ 이불 (1964–)은 사회적인 성 역할에서부터 인간과 기술의 관계에 대한 이상주의의 실패에 대한 인식 등 광대한 범위의 주제를 다룬다. 그의 작업은 다양한 장르를 넘나들며 비판론, 미술사, 공상 과학 등에 뿌리를 두고 있다. 최근에는 설치 작업을 통해 미래를 조망하는 서사와 진보 개념이 어떻게 우리 세계를 구성하는 데 현재와 미래 모두에 영향을 미치는지를 탐구하고 있다. ‹Civitas Solis Ⅱ 설치 매뉴얼›과 ‹Via Negativa Ⅱ 설치 매뉴얼›은 실제 작품의 자세한 설치 매뉴얼을 통해 별도의 운송 없이 작품을 공유할 수 있는 방법을 제안한다. ¶ Lee Bul (1964–) creates works that reflect her philosophical exploration of 20th century cultural history. Exploring issues ranging from societal gender roles and the perceived failure of idealism to the relationship between humans and technology, she produces genre-crossing works rooted in critical theory, art history and themes from science fiction. In order to realize the goal of sustainable museums, the artist only presents installation manuals of her artworks, Civitas Solis Ⅱ and Via Negativa Ⅱ, so that her works can be recreated and shared without the need for transportation.



이불 , ‹Via Negativa Ⅱ 설치 매뉴얼›, 2021, 종이에 컬러 인쇄, 설치 매뉴얼, 21 × 29.7cm (2). 작가 소장. ¶ Lee Bul, Via Negativa Ⅱ Installation Manuals, 2021, color print on paper, installation manuals, 21 × 29.7cm (2). Courtesy of the artist.



‹부산현대미술관 × 제주도립미술관 온라인 생중계 방송 (서성봉, ‹힐링 필드›)›, 2021, 생중계, 단채널 비디오, 컬러, 사운드. 제주도립미술관 협업. ¶ Live Streaming Project MoCA Busan × Jeju Museum of Art (Seo Sung-bong, Healing Field), 2021, live streaming, single-channel video, color, sound. Collaboration with Jeju Museum of Art. ¶ 서성봉은 제주를 기반으로 자연물과 인공물의 조화를 추구하는 작품을 선보이는 작가이다. ‹힐링 필드›는 살아서 1,000년, 죽어서 1,000년을 산다는 구상나무 열매에서 착안한 작품으로 신비롭고 무한한 생명의 잉태를 표현했다. ‹부산현대미술관 × 제주도립미술관 온라인 생중계 방송 (서성봉, ‹힐링 필드›)›를 통해 불필요한 이동을 지양하되 많은 관객이 전시를 즐길 수 있도록 온라인 생중계로 작품을 공유했다. ¶ Seo Sung-bong presents artworks that pursue harmony between natural and artificial objects, based on Jeju Island. Healing Field, inspired by the fruit of Korean fir trees which are said to live a thousand years and last for another thousand years after death, expresses the mysterious and infinite birth of life. Through the Live Streaming Project MoCA Busan × Jeju Museum of Art, unnecessary transportation is avoided, with artworks shared online so that as wide an audience as possible may enjoy the exhibition.



‹부산현대미술관 × 타이베이 현대미술관 온라인 생중계 방송 (린첸치 & 차이푸칭, ‹최신 업데이트: 패치 2.1a—광활하고 황량한 바다를 통해 활기를 되찾다›, 린잉체, ‹이름 없이…›)›, 2021, 단채널 비디오, 컬러, 사운드. 제주도립미술관과 협업. ¶ Live Streaming Project MoCA Busan × MoCA Taipei (Lin Chien-Chih & Tsai Pou-Ching, Latest Update: Patch 2.1a—Vitalizing Through the Vast, Desolate Ocean, Lin Ying-Chieh, With No Name…), 2021, live streaming, single-channel video, color, sound. Collaboration with MoCA Taipei. ¶ 타이베이 현대미술관 전시 일정에 맞춰 총 2작품이 2회에 걸쳐 온라인 생중계되었다. 첫 번째 작품인 린첸지 (1985–)와 차이푸칭 (1986–)의 ‹최신 업데이트: 패치 2.1a—광활하고 황량한 바다를 통해 활기를 되찾다›는 언어와 소비자 문화 사이의 연결에 주목하며 욕망과 사회구조 문제 사이에서 상상 속 공통 이데올로기를 찾는 데 주목한다. 16년 전 작품을 업데이트한 이 작품은 버려진 물건들을 사용해 물고기와 채소가 공존하는 수경 생태계를 조성함으로써 생태를 새로운 시각으로 해석한다. 린잉체 (1994–)는 길에서 관찰되는 것들을 통해 삶의 움직임을 논의하는 작가로 ‹이름 없이…›는 기능 불능 상태인 분수대를 통해 붕괴한 질서의 현실을 그려낸다. 분수대의 푸른 물은 시위대에게 뿌려진 푸른 화학 액체의 은유 역할을 하는 동시에 인간의 몸의 필수적인 요소로 어디에나 잠복해 있는 폭력의 은유로 작동한다. 이번 온라인 생중계 프로젝트에 협력한 제주도립미술관과 타이베이 현대미술관은 보통 비행기를 이용해야 갈 수 있는 미술관이며 시차 등을 고려해 국내 및 아시아권 미술관과 협업했다. ¶ Following the exhibition schedule of the Museum of Contemporary Art Taipei (MoCA Taipei), two artworks were twice broadcasted live online. Latest Update: Patch 2.1a—Vitalizing Through the Vast, Desolate Ocean by Lin Chien-Chih (1985–) and Tsai Pou-Ching (1986–) focuses on the connection between language and consumer culture and finds a common ideology in imagination between desire and social structure. It was updated from a 16-year-old artwork and interprets ecology from a new perspective by creating a hydroponic ecosystem using discarded objects in which fish and vegetables coexist. Lin Ying-Chieh (1994–) discusses the movement of life through things observed on the streets. With No Name… depicts the reality of the collapsed order through a fountain that is inoperable. The blue water in the fountain is a metaphor for the blue chemical liquid sprayed on protesters, while also suggesting violence lurking everywhere, like water, as an essential element of the human body. Since Jeju Museum of Art and MoCA Taipei can only be reached by plane, our three museums cooperated on the live streaming project, and these domestic and Asian museums were also chosen in consideration of international time differences.



마르테 에크네스, ‹쓰레기통 (웰빙) A + B›, 2021, 쓰레기통, 33 × 33 × 75 cm. 부산현대미술관 재제작. ¶ Marte Eknæs, Trash Can (Well-Being) A + B, 2021, trash can, 33 × 33 × 75 cm. Reproduced by MoCA Busan. ¶ 가치와 기능에 대한 질문은 마르테 에크네스의 작업에서 주요한 주제 중 하나이다. ‹쓰레기통 (웰빙) A + B›는 전시 기간에 지속되는 일시적인 조각으로 볼 수 있다. 작가는 전시가 끝난 후 그 물건들을 그들이 의도한 기능적인 쓰레기통 역할로 되돌릴 것을 요청했다. ¶ Questions of value and function are important in Marte Eknæs' work. These pieces can be seen as temporary sculptures lasting for the duration of the exhibition. When the exhibition was over, the artist requested that the objects be returned to their intended roles as functional trash cans.



부산현대미술관, ‹전시 철거, 운송, 설치 과정 영상›, 2021, 단채널 비디오, 컬러, 사운드, 20분 42초. 부산현대미술관 제작. ¶ MoCA Busan, Video of exhibition deinstallation, transportation, and installation process, 2021, single-channel video, color, sound, 20 min. 42 sec. Courtesy of MoCA Busan. ¶ ‹전시 철거, 운송, 설치 과정 영상›은 이번 전시 개최 전까지의 단계별 상황을 기록한 영상이다. 아래 QR 코드를 스캔해 영상을 감상할 수 있다. ¶ Video of exhibition deinstallation, transportation, and installation process is a video recording the process of creating an exhibition step by step. The video can be viewed by scanning the QR code on the left.

This book minimizes line breaking, striving to make the most of the space on the page to reduce waste paper, and is printed in only one color to reduce ink usage. The color edition can be downloaded via the QR code on p. 73 of this book. Further details of these efforts can be found in Prologue 3: About the Book (p. 6). ¶ Shiro Echo 120 g/m², paper made of 100 % recycled fibres, is used for this book.

Sustainable Museum: Art and Environment

Publication Date. January 13, 2022 ¶ Publisher. Park Heong-joon (Mayor of Busan Metropolitan City) ¶ Editor. Kim Seong-Youn(Director of Museum of Contemporary Art Busan) ¶ Publication. Museum of Contemporary Art Busan ¶ 1191, Nakdongnam-ro, Saha-gu, Busan 49300 Republic of Korea ¶ +82 (0) 51-220-7400 ¶ https://www.busan.go.kr/moca/

Texts. Kim Minjung, Kim Byungjo, Kim Sylbee, Kim Yoon-ah, Park Sohyun, Park Sinae, Shin Jihye, Lim Geun-jun Michael, Jun Bum Sun/Pyeonjiji, Jeong Gangsan, Choi Sangho, Hyun Seewon, Gallery Climate Coalition (GCC), The Institute of Conservation (ICON), Oliver Evans ¶ Editing & Proofreading. Han Jeong-a, Dooroomee Books ¶ Translations. Lee Mi-yeun, Daniel Blyth ¶ Design. Documents Inc. ¶ Typefaces. Apfel Grotezk, Noto Sans ¶ Production. Intime ¶ Photography. Studio Jeongbiso ¶ Paper Sponsor. Doosung Paper

This book is published on the occasion of Sustainable Museum: Art and Environment (May 4, 2021 – September 22, 2021). No part of this publication may be reproduced in any form or by any means without the written permission of the prospective copyright holders. Museum of Contemporary Art Busan would like to thank all those who gave their permission to reproduce material. ¶ Every effort has been made to secure all necessary permission prior to publication. We apologize for any inadvertent errors or omissions, and if notified thereof, will endeavor to correct these at the earliest opportunity. © 2022 Museum of Contemporary Art Busan.

부산현대미술관
Museum of Contemporary Art Busan

ISBN 979-11-90548-14-4 (90600)
GPRN 52-6261353-000017-01

Sustainable Museum: Art and Environment
Museum of Contemporary Art Busan
Gallery 1 and Outdoors
May 4, 2021 – September 22, 2021

Director. Kim Seong-Youn ¶ Chief Curator. Bahk Junggoo ¶ Curator. Choi Sangho ¶ Coordinator. Chung Wooyoung ¶ Technical Coordination. Yu Junghun ¶ Education. Ahn Daewoong ¶ Education Assistant. Jeon Jinee ¶ Archive. Choi Youngmin ¶ Archive Assistant. Jeong Suyeon ¶ Public Relations. Moon Kyu Sik, Bae Jihun ¶ Exhibition Management. Bae Seon Mi, Kim Na Yeon, Lee Anna, Song Soohyun ¶ Facility. Kim Gijung, Kwon Ingu, Park Jiho, Lee Jungdae, Lee Junil, Ahn Byeongsun, Ahn Taehee ¶ Maintenance and Cleaning. Kim Gyeongsu, Kim Jinmo, Kim Jaeok, Lee Youngsun, Lee Jungsun, Lee Jeonghee, Choi Insil

Exhibition Design. MHL Design Studio ¶ Graphic Design. Kim Yuna ¶ Space Construction. Daroom ¶ Transportation·Installation. Fine Arts Busan, Joeun ¶ Photography·Film·VR. Studio Jeongbiso

Participating Artists and Institutions. Kim Bokman, Kim Sangjin, Kim Sooseuk, Kim Sylbee, Kim Anna (Korea Culture and Technology Institute), Kim Jihoon, Kim Haneul, Kim Hyunghyun, Kim Homin, Baggat Art Kim Bora, Baggat Art Kim Chang Hwan, Baggat Art Park Bonggi, Baggat Art Cheong Haung, Park Young-gyun, Park Hyun-ki, Son Sangki, Song Yong, Shin Hak Cheul, Ahn Kyuchul, Optical Race, Yun Hyong-keun, E Dong Shi, Lee Myoung Ho, Lee Bul, Lee Sang-won, Lee Yongwoo, Lee Ungno, Lee Joo Young, Lim Ok Sang, Jang Jongwan, Cheong Jinyun, Jo Jaeseon, Ju Tae Seok, Ha Minji, Huh Baek-ryon, Korea Broadcast Advertising Corporation (KOBACO), Korean Broadcasting System (KBS), Jeju Museum of Art (Seo Sung-bong), Amy Yao, Collletttivo, Cory Arcangel, Cosima von Bonin, Ernst Haeckel, FormaFantasma, Guy Debord, The Harrisons, Haroon Mirza, Jennifer Allora & Guillermo Calzadilla, Julien Ceccaldi, Lewk Wilmshurst, Marte Eknæs, Sean Raspet, SoiL Thornton, Su Yu Hsin, Walead Beshty, Willem de Rooij, Museum of Contemporary Art Taipei (Lin Chien-Chih & Tsai Pou-Ching, Lin Ying-Chieh)

Acknowledgements. National Museum of Modern and Contemporary Art, Korea, Seoul Museum of Art, Busan Museum of Art, Jeju Museum of Art, Seoul National University Museum of Art, Lee Ungno Museum, Uijae Museum of Korean Art, Museum of Contemporary Art Taipei, Whitney Museum of American Art, Mediamatic, Kukje

Gallery, Gallery Hyundai, Arario Gallery, Galerie BHAK, PKM Gallery, Various Small Fires (VSF), ESSEX STREET, Galerie Chantal Crousel, Lisson Gallery, Petzel Gallery, Thomas Dane Gallery, Zabludowicz Collection, Korea Broadcast Advertising Corporation (KOBACO), Korean Broadcasting System (KBS)

Contents

02 Foreword ¶ 03 Preface ¶ 04 Prologue ¶ 06 Designer's Note ¶ 08 Curatorial Essay

The writings written from here is built somewhat modular that the order is quite flexible. It doesn't matter if read different order and its meaning can work differently.

Critique ¶ 10 Exhibiting the Labor Behind Exhibitions ¶ 14 For Sustainability, but for Justice: Proposals for a Justly Sustainable Museum ¶ 19 Regarding Environmental Awareness and Practices in the Contemporary Art World: Why is it Difficult to Find Sustainable Alternatives? ¶ 26 Climate Change and Museums: The Chronicles of an Unjustifiable Relationship

Practice ¶ 32 Manifesto of a Sustainable Museum ¶ 34 Sustainable Museums, a Social Requirement in the Era of Climate Crisis ¶ 38 Rewarding Art: The Privilege of Art and the Value of Cheap Experimentations ¶ 44 Eight Practical Strategies

Epilogue ¶ 47 Postface ¶ 47 Disposal of Exhibition Installations and SketchUp ¶ 50 Result

Appendix ¶ 59 Sustainable Museum: Various Ways of Exhibitions ¶ 63 Effective Actions ¶ 63 Sustainable Museum Lighting Q & A ¶ 66 Techno-Veganism ¶ 67 Side-Stepping the Sky ¶ 69 Mindsets for the Eco-life of Urban Residents: Seven R's for a Sustainable Life ¶ 71 Eco-Friendly Paper: Small Practices in Consideration of the Environment ¶ 72 Writers' Index ¶ + Artworks Index

---

Note

Korean words that have similar meanings but subtle differences have been standardized wherever possible for greater clarity, but where context precludes this such sections remain unaltered. ¶ The Foreign Language Notation Act shall be followed in principle, but exceptions shall be made where meaning is ambiguous. ¶ Jargon common in the art world has been included but more familiar words and explanations have been added where necessary. ¶ Other notations follow the second edition of the National Museum of Modern and Contemporary Art, Korea Publishing Guidelines published by the National Museum of Modern and Contemporary Art, Korea in 2020.

Foreword: From the Concerns Inside the Museum ✧ Kim Seong-Youn

Sustainable Museum: Art and Environment has been organized to view environmental issues surrounding the museum and explore practical alternatives that are actually applicable to solve such issues. In recent years, awareness of the environmental crisis and interest in environmentally responsible ideas has been increasing. In the domestic and foreign art world, related exhibitions have been steadily held as well. However, Sustainable Museum: Art and Environment differs from other exhibitions in that it has begun from an introspection and self-reflection within the museum on the impact of the museum activities on the environment and focuses on how the museum can contribute to the such crisis. ¶ The exhibition confesses such issues through the waste generated during a previous exhibition. And to solve these issues, the exhibition looks for alternatives and applies them directly in itself. ¶ As examples, the exhibition uses unpainted recyclable modular walls, measure energy consumption of electrical devices of artwork such as video and sound equipment to obtain better data for the future. The artwork has been transported by ship instead of high-carbon emitting air travel and the artwork of overseas is shared via live streaming to exclude the transportation completely. Among the artwork, there is a work that shows the process of actually removing 1 t of carbon from the atmosphere, an installation made with a typeface which can reduce ink usage by 18 %, and a chair made of melting waste face masks. ¶ As such, the exhibition is the result of collaboration from across the art community, including national and international museums, galleries, institutions, and artists. I offer my gratitude to the domestic and foreign artists who understood our intentions and participated in the exhibition, as well as to the curator and staff members who organized and prepared the exhibition. I would also like to express my thanks to domestic and foreign museums, galleries and institutions for letting us borrow artwork, especially the Museum of Contemporary Art Taipei and Jeju Museum of Art for sharing live streaming of their artwork in the exhibition, and Whitney Museum of American Art for allowing us to print out and

reproduce one of their collection instead of transporting. ¶ It will be our continuing task to evaluate how effective and realistic are the practices suggested in Sustainable Museum: Art and Environment and whether they can be usefully applied to other exhibitions in the future. Therefore, this exhibition is not a complete proposal. Rather, the exhibition is meaningful in examining and publicizing various phenomena that occur in the life cycle of an exhibition and process of an art creation. ¶ It is my hope that this represents an opportunity to develop a dialogue, not only within the art world but together with the wider public about what values are to be prioritized and what actions must be taken.

Preface ✧ Choi Sangho

Without any exaggeration, I intentionally planned this exhibition with the aim of harming the existing museum system. ¶ Sustainable Museum: Art and Environment is an attempt to examine the effects of the various activities of museums on the environment, and to devise practical plans of action for its future sustainability. Based on the Anthropocene worldview that human activity has profound ecological impact, and that to mitigate the damage requires the active interest and participation of all humankind. The essence of the Anthropocene perspective, whether or not we care to admit it, is that humanity now holds dominion over the Earth, and in order to manage the planet effectively, we must acknowledge and accept our responsibilities in an active manner. In other words, it must be understood that we are both the destroyers of the natural world and its potential saviors. ¶ This exhibition recognizes that proactive and positive action has been taken across a variety of fields—many solutions having been proposed for the ultimate recovery of the ecological environment, some of which appear quite promising—and draws attention to the lack of such attempts in the field of the arts, with a focus on the need to develop practical plans tailored to the specifics of this field. ¶ As facilities for collecting, managing, researching, exhibiting, and providing education on art-related materials, museums are charged with creating, preserving and disseminating culture and the arts. These activities inevitably result in damage to the environment. A large amount of carbon and waste is generated in the production, packaging, transportation, installation, and disassembly of the artwork in exhibitions, for example; the main functions of museums. However, there is a lack of agreement between museums or concrete planning over how to solve these problems. Moreover, there has been tacit tolerance of such practices in the name of culture, the arts, and the public good (we must remember that the revenues of museums, obliged to act as servants of capitalism, are boosted by utilizing the fastest possible methods and most cost-effective materials[1]—artists doing likewise even with the artwork itself. What reason is there, after all, to invest in things which the viewing public is unlikely to notice?). ¶ Of course, due the nature of the arts, it is surely burdensome to attempt any radical overhaul at such a sequestered sanctuary as a museum. However, considering the ecological crisis facing the world, the significance of this exhibition lies in examining the positive and negative impacts of the museum's activities, shifting towards more environmentally friendly practices, and developing a sensible roadmap for the realities of the Anthropocene geological era. ¶ This exhibition is not a reflection upon grand or academic ecological discourse. Rather, it is an experiment intended to trigger practically feasible and socially appropriate action. With the looming consciousness that today's practices will lead to ecological annihilation, we must completely reorient and reorganize. Therefore, this exhibition embraces extreme eco-friendliness, with all activities ranging from production, packaging, transportation, installation and removal of artworks either curtailed or refined according to thorough scientific and technical analysis, corresponding eco-friendly practices, and a clear code of conduct.[2] ¶ Such radical experimentation always entails the possibility of failure. There exists, for example, the risk of undoing the positive effects of the diversification of art forms brought about by escaping the white cube; of the isolation of artwork or the return of formalism through the introduction of drastic eco-friendly measures; the anxiety that we might not adapt to such constraints, accustomed as we are to exhibitions of visually dominating spectacle, and the passive visual consumption of mature capitalism. It will be difficult to deal with these derivative phenomena only through practical measures. ¶ Therefore, while establishing practical solutions, we must acknowledge the limitations of scientific and technological methods and, at the same time, recognize the importance of artistic sensibility.[3] In other words, the fundamental problem arising from extreme practical proposals and their strategic execution, that is, the question of the continuation of the activities of exhibition and artistic creativity, may be solved through art which embraces various media, which, unlike existing retinal art, often attend to the process and

public face of art. Based on these characteristics, the exhibition intends to discover whether artists can actively embrace eco-friendly measures and come up with intriguing solutions. As a result of this experiment, we will be able to observe the ways in which the ideal and the reality; art, science and technology; coexist, collide, reconcile with one another, and/or divide into ever greater complexity. ¶ The sustainability of the museum's activities can be guaranteed if such artistic safeguards are put in place to insure against the aforementioned possibilities of failure. Even failure itself, and the criticism it elicits, should be interpreted as part of ongoing efforts to specify problems and come up with better alternatives, rather than regarding such efforts as futile. ¶ The mere perception that there are ideas which challenge the pre-existing order can awaken the latent new order.[4] We must determine how much of the age-old kingdom of art has to be torn down and, in so doing, hope that the shockwaves will clear the way for a new era to come.[5]

Prologue 0

In short, if such a beautiful environment



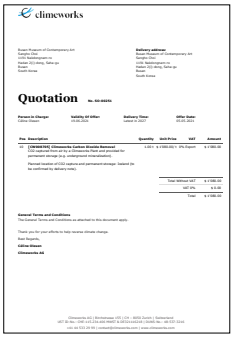
Kim Bokman, Kyungnam Hamyang, 1970s, gelatin silver prints on paper, 55.5 × 41 cm. BMA collection.

is being horribly devastated
(and if it is really happening),



Song Yong, Wild Field, 1975, oil on canvas, 181 × 227 cm. MMCA collection.

what should we[6] all do?[7]



climeworks

Quotation

Sean Raspet with Climeworks AG, Atmospheric Reformulation (Direct Air CO_2 Capture), 2020–2021. 1 t of carbon removed from the atmosphere and stored underground for long-term geological mineralization, dimensions variable. Produced in partnership with Climeworks AG. Commissioned by MoCA Busan.

Prologue 1: To Make Shame More Shameful Still by Making it Public[8]



The following is a reality we face. ¶ Six artworks departs from New York and arrives at Museum of Contemporary Art Busan. ¶ The net weight of the artworks is 1,273 kg. ¶ John F. Kennedy International Airport (JFK) in New York is 11,092 km from Incheon International Airport (ICN). ¶ During transportation by air, carbon dioxide emissions of 15.98 tCO_2eq[9] are generated. ¶ The distance from ICN to Museum of Contemporary Art Busan is 432.54 km, and carbon dioxide emissions of 0.12 t are generated during transportation by truck. ¶ In other words, a total 16.1t of carbon dioxide are emitted in transporting the artworks one-way by air from New York to the museum, and if the works are returned, 32.3 t of carbon dioxide are emitted. ¶ This figure is more than double the annual carbon emissions per person in Korea (14.1 t; based on 2018 figures). ¶ Transport by air takes approximately 15 working days from New York to the Museum. ¶ If the same six artworks are transported by sea from New York to the museum, the total distance is 37,354 km, but the total carbon dioxide emissions are 0.82 t, approximately 1⁄40 of that from air transport. The time required, however, is about 60 working days; taking four times longer than by air.[10] ¶ Almost all museums prefer air transport.[11]



For a time, all exhibition waste[12] plays its part in an exhibition, but after just a few months of performing its mission, it is carelessly discarded; a clear illustration of the terrible situation in which museums shamelessly become demolition zones after having been incorporated into the systems of power.

The Artworld ¶ As the art field continues to be rife with unimaginative academics, uptight critics,[13] conservative collectors, and knowledgeable yet stubborn audiences, small sectors of the artworld find it difficult to obtain broad approval regarding their ingenious and insightful innovations.

Museums ¶ With the purpose of contributing to the development of culture, enhancing the general public's enjoyment of culture,[14] and facilitating lifelong education, museums pass on their mistakes to us. Our tendency to privilege museums is an unequal exchange for us, if we take a closer look.

Artists ¶ When artists become established (to the extent that they do not worry about the cost of their studio), most work, except for (or sometimes including) the creative, is left in the hands of staff. In so doing, artists become isolated from day-to-day practices.

Audiences ¶ We appreciate art only as an admiring audience. We participate in it without hesitation, thought, or qualms. Who will fill the museum if not us?[15] Museums are clearly aware of this.

Artworks ¶ Over-protecting artworks, separating them from products that can be transported normally, is indicative of the negative impact of the artworld. For instance, it seems paradoxical that an artwork on the theme of environmental protection should be heavily wrapped in disposable packaging and moved by air from one side of the Earth to the other in just a few days.



Exhibitions ¶ Exhibitions are special events for artists, museums, and audiences, but only a small

1 Détournement from Guy Debord, Comments on the Society of the Spectacle, trans. Yoo Jae-hong (Seoul: Woolryeok), p.147. Debord says entrepreneurs' profits depend on quick execution and poor use of materials.

2 For the specific tactics of Sustainable Museum: Art and Environment, refer to Eight Practical Strategies (p. 44).

3 Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling (1775–1854) and John Ruskin (1819–1900) argue that art can be extended to thoughts on social responsibility.

4 Détournement from Guy Debord, Comments on the Society of the Spectacle, trans. Yoo Jae-hong (Seoul: Woolryeok), p.153.

5 Détournement from ibid., p.155.

6 If we want to use 'we' as confined to a particular meaning, we will add an adjective before the word. However, we hope you will understand 'we' as organically referring to audience, artist, museum, individual, and society. This is because causes, phenomena, and prescriptions, are not attributable to one factor or aspect that can be explained or solved, which is also an attribute of our current environmental problems. 'We' want the subject of the exhibition to be all of 'us'.

7 In the exhibition, Sean Raspet (1981–) worked with a company called Climeworks AG (https://climeworks.com/) in Switzerland to showcase a conceptual yet practical project to capture and remove 1 t of carbon from the atmosphere. To this end, total expenses of $1,080 were incurred which were paid from the budget of the Museum of Contemporary Art Busan. The project does not have any physical form, and the audience can see only an explanation of the artwork on an otherwise empty wall. After the exhibition ended, the museum received from the artist a receipt for the written amount and a certificate of 1 t of carbon removal as evidence of the project.

8 To Make Shame More Shameful Still by Making it Public is the title of the first chapter of On the Poverty of Student Life by Situationist International and the Students of Strasbourg (1966). The chapter introduces the miserable situation of French colleges and college students in the 1960s and lays the groundwork for a revolution to break free of that misery. Likewise, this prologue introduces the miserable situation of art and lays the groundwork for this exhibition.

9 tCO_2eq is a unit used to compare emissions of a variety of greenhouse gases based on global warming potential (GWP, the degree of the effect of each greenhouse gas on global warming. As the global warming effect of carbon dioxide is 1, figures indicate the degree of the effect compared to 1). Greenhouse gases include carbon dioxide, methane, nitrous oxide, hydrogen fluoride, perfluorocarbon, and sulfur hexafluoride, of which carbon dioxide has the greatest effect on global warming, so the standard of the indicator is carbon dioxide. For example, the GWP of methane is 25, which means that emissions of methane of 1 t is equivalent to emissions of carbon dioxide of 25 tCO_2eq.

10 The calculation of carbon dioxide emissions was aided by Gallery Climate Coalition (https://galleryclimatecoalition.org/carbon-calculator/).

11 The six artworks in this exhibition transported by sea. That is not to say that air transport is always bad. Air transportation can offer advantages over sea transport in terms of safety or the insurance premiums of artworks.

12 It is known that the amount of waste generated by a museum is equivalent to that of 365 households.

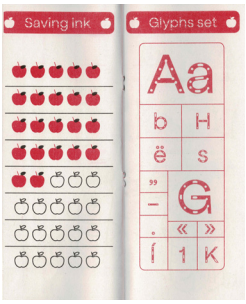
13 Critics are also added to the list, but it is hard to find fault with them. However, it is important to classify and categorize in order to describe transitional phenomena, such as sustainability. In other words, we need a nomenclature in art to refer to such phenomena. Keeping watch as events unfold, critics must offer honest appraisals and responsible definitions.

14 Museum and Art Gallery Support Act, Article 2, 2.

15 Students of the University of Strasbourg and Situationist International, Détournement from On the Poverty of Student Life, trans. Min Yoo-gi (Seoul: Chaeksesang, 2016), p. 39.

part of the life cycle of art. They are managed in a controlled manner according to artworld protocols[16] that take exhibitions far too seriously.

Prologue 3: About the Book



Colllettivo, Apfel Brukt Booklet, 2019, Riso print on recycled paper, 10.5 × 26 cm. Courtesy of the artist.

From paper, ink, and typography to various structural elements (pagenation, cover, margins, etc.), printing, binding, and even distribution methods, all conform to the values of this book.[17] ¶ The values of this book strive to be in line with the context of the exhibition, minimizing line breaks to reduce waste paper, using abbreviations and excluding the use of honorifics. To reduce ink usage, print is in only one color, also minimizing the insertion of picture plates which could not be clearly printed due to the single color used. The book size was chosen to minimize losses during printing, and post-processing was not performed. The English typeface used in the book utilizes Apfel Grotesk by Colllettivo, one of the exhibition artworks, which is designed to cut ink usage by about 18 %. Certified eco-friendly paper was used without any individual plastic packaging. The color edition of the book, with color picture plates, can be downloaded via the QR code in p. 73, not only because this reduces the environmental impact, but also because we believe in the superior community-forming function of digital distribution.[18] Details of additional efforts and the process of developing potential alternatives can be found in the Designer's Note in the following chapter. ¶ Normally, exhibition catalogues are published in time for exhibitions, but this book is published about three months after the exhibition, so as to report the results of this exhibition or experiment. Rather than merely containing explanations of the exhibition and artwork, the results are shared through objective data to convey the exhibition aims. Among them are data that seem meaningless at present or results which appear too obvious, but we may find them useful someday. For more, see Result (p. 50). ¶ Guy Debord (1931–1994) argues that plagiarism is inevitable and that progress implies plagiarism in Society of the Spectacle.[19] He also states that the existence of theory itself is meaningless and must be recognized through modification only.[20] In other words, progress can be possible when false notions are deleted and replaced with accurate ones, while utilizing historical actions of the past.[21] In this book, I prefer plagiarizing and modifying the context to suit the situation rather than using my own original words to explain the meanings, context, and background of the practical and progressive subject of sustainability, especially sustainability of museums. The reason being that reusing existing elements from the past or associating them with elements in the present can create new meanings in line with the concept of efficiency that the exhibition pursues, and also aims to practice sustainability right now[22] rather than leave it as future potential. ¶ Thus, much of the writings borrowed a writing technique known as 'détournement' developed by Situationist International. Détournement, which means 'kidnapping' in French, is similar to the collage of Dadaism, and is a writing technique aimed at the creative appropriation and reorganization of existing sentences and phrases. If the citation is subordinate to the authority of the original, détournement is easy to use and can be expected to prove effective, as well as utilizing the authority and fame of the original. Directly quoted phrases are repackaged in the original voice, but détournement spread throughout a piece of writing results in its influence being dispersed (Situationist International argues that détournement contradicts theoretical authority, which is always distorted because of the simple fact that the détournement is quoted,[23] and they wanted authority dismantled and its influence dispersed). However, since this book uses détournement as a persuasive tool, it requires a strategy to make the most of its influence by attaching footnotes to the appropriated sentences. For more details, see Guy Debord and Gil J. Wolman (1929–1995), A User's Guide to Détournement (1956).

Designer's Note ✧ Kim Byungjo

Any creations are bound to take up resources; be it fine art, design, or anything else. Works made of materials extracted from the natural cycle, and the shows holding them—especially those in large scales by museums and galleries—consume a lot more resources than what people would usually expect. Art as such, and exhibitions as such, ironically has chosen to talk 'sustainability', and to produce printed matter to archive this self-contradictory decision. ¶ Upon being asked to

design this catalogue, I have mulled over the methodologies and attitudes that would best suit this project. Yet, every choice is accompanied by its own opportunity cost, and the distinction between the best and the worst choices is usually quite insignificant. That being said, the following is what I have considered, accomplished, and/or compromised while working on this catalogue.

Dimensions ¶ The most cost-effective dimension when arranging 16 pages each on a single B1+ sheet (720 × 1,020 mm) is usually around 175 × 240 mm. Starting from here to minimize paper waste, I adjsuted it to 166 × 240 mm for an aesthetically-pleasing ratio. At first, larger dimensions—Tabloid format, for instance—were considered to reduce the number of pages, and simply folding them without any binding, like newspapers; although the volume of the content made binding inevitable. Handy-sized dimensions seemed likely as well, only until noticing the book would become a thick piece of brick and the binding fees skyrocket. ¶ Meanwhile, the two-paged spreads in this dimeision can be fully printed by any typical office printer, leaving small margins on a standard A3 sheet. This helped me reduce paper waste when printing out the designed pages to go over them.

Grid ¶ It would be quite a stretch to discuss correlations between the grid settings of a book and its environmental consequencess. Considering the dimensions, margins, and column settings of this book, I set the square grid spacing to 2 mm.

Margins ¶ When it comes to exposed smyth-sewn binding, one must tolerate wider error ranges during the paper trimming. Margins of approx. 8 mm on each sides is close to the minimal 'safe zone' for smyth-sewn books. Additional gutter margin settings were unnecessary since the type of binding.

Typeface ¶ Several typefaces featuring holes in their strokes to minimize ink usage were suggested for this project, but I would rather give up printing itself if cutting down ink is the real matter here. I used Noto Sans by Google for East Asian characters (namely Korean, Chinese, and Japanese), and Apfel Grotezk (Colllettivo, 2020) for Latin, punctuations, and symbols. For some necessary glyphs such as tabular figures, superscript and subscript, corner brackets (for Korean), currency symbols, and dingbats, I modified/added my variations to the original Apfel Grotezk.

Alignment ¶ Contrary to common expectations, left-aligned and justified paragraphs hold rather similar lengths of text. I went for left alignment simply because justification looked like a dull choice for this book; while allowing hyphens for Korean and English both. ¶ Also, to minimize margins, line breaks were replaced with pilcrows; page breaks and chapter dividers were omitted as well.

Paper ¶ For this project, Doosung Paper thankfully offered a selection of papers available for discount; I chose Shiro Echo 120 g/m² among them. Made of 100 % recycled fiber—while the 'recycled paper' standard usually calls for minimum 40 %—it is certified by Forest Stewardship Council (FSC®). While there are a variety of 'environmental-friendly' papers out there, I only took color and texture into consideration.

Covers ¶ Technically, this book is designed without a cover. All text including colophon, exhibition credits, and table of contents start from the very first page of the book, flowing altogether without page breaks.

Ink ¶ Frankly, it was rather the budget than sustainability that made me print this in black & white. All images are converted to monochrome bitmap for print, while the original color counterparts are included in the PDF version (which is to be distributed online). It was an environmental-friendly choice at the end of the day.

Finishing ¶ No extra finishing was added to this catalogue to ensure recyclability, though laminated covers could help the book last longer. Decorations, namely foil stamping, were not an option for the same reason.

Binding ¶ I tried to avoid using glue for binding,

16 Artworld protocols thoroughly and somewhat coercively separate audiences from exhibition waste disposal sites just a few meters from the exhibition spaces. According to these protocols, museum's desire never to reveal such embarrassing areas. The processing of this shame takes place late at night or at dawn, while we sleep.

17 Michalis Pichler, Publishing Publishing Manifestos, trans. Lim Kyungyong (Seoul: Mediabus, 2019), p. 14.

18 Certainly, digital distribution also affects the environment. On this, see Facilities in Eight Practical Strategies (p. 44).

19 Guy Debord, Society of the Spectacle, trans. Yoo Jae-hong (Seoul: Woolryeok, 2014), p. 201.

20 Ibid., p. 202.

21 Ibid., détournement from p. 201.

22 Therefore, I did not randomly select sentences for détournement and arrange them meaninglessly. I tried to encompass various previously known expressions in relation to the subject, using détournement, in this book.

23 Guy Debord, Society of the Spectacle, trans. Yoo Jae-hong (Seoul: Woolryeok, 2014), p. 201.

but the length of the content did not allow such an option. Exposed smyth-sewing was chosen to minimize glue usage on the spine.

Wrapping ¶ I decided to skip plastic wraps for this book. In part, wrapping might be as well an environment-friendly choice—considering the potential defective copies and packaging for the delivery process. Yet studies proving it seemed rare, and since plastic is usually regarded as a pollutant, this book is distributed without any wrapping.

Shipping ¶ This catalogue will be delivered to the participants of the exhibition by major logistic services. Hopefully the delivering agency will ship the books through most efficient means. Price-efficiency might as well lead to conserving resources, but perhaps not.

Disposal and recycling ¶ This catalogue is recyclable as paper waste. No additional materials were used except uncoated paper, black ink, a little glue and some thread. [Trans. Lim Youngjin]

Curatorial Essay

Prelude

There is a widespread social discussion over the environmental crisis, and the transition to eco-friendly energy has become an important issue in many nations. Politicians tout myriad new environmental policies, and countless meetings of experts are held, proffering complex solutions to the environmental crisis. In the field of education, the environment and sustainability have become established parts of the curriculum. Even the corporate world is increasingly concerned. ¶ It is undeniable that environmental destruction is occurring rapidly, as studies and reports continually present dire warnings.[24] ¶ Sustainable Museum: Art and Environment begins with the observation that there is no mention of exhibitions, of resource-intensive spectacles and the museum system that enables such exhibitions, in the era of growing awareness of the environmental crisis. ¶ The intention is not to highlight the hardships facing museums, nor to condemn them. The key point is to acknowledge the reality of the situation facing museums, which have been protected by the capitalist world order. In other words, the fact must be recognized that current museum system, created under capitalism and now near universal, are maintained at the cost of violence towards and destruction of the environment. The future envisioned by this exhibition must emerge from that which exists in the present and, in general, that which exists in the present must first be properly understood if we are to reach the future.

Introduction of the Exhibition

Such awareness should immediately lead to a more intensive search for possible alternatives that can be implemented in order to change the system which currently dominates. Through presenting various new strategies[25] and practices[26] and their potential results, we attempt an escape from our present vicious cycle of failure. ¶ While the exhibition will offer a critical point of view of the current situation and is intended to provoke debate, obviously it does not provide a clear path towards achieving environmentally sustainable museums; the simple reason being that such a path does not exist, at least at present. Rather, the exhibition aims to help establish the foundations and suggest a philosophy for sustainable museums rather than presenting comprehensive solutions.[27] ¶ Unsurprisingly, this exhibition will be welcomed by some and taken somewhat skeptically by others. The two perspectives may be at odds, but we will eventually have to come together to combat the problems we have caused. ¶ This exhibition encompasses not only an environmental approach to art, but also explores scientific knowledge, social movements, and years of intensive and amicable academic cooperation. While there is a clear sense of encouraging relief in such an exploration, there is also frustration that not everything can be properly considered or applied. Whether intentionally provocative or not, the exhibition has entered the debate, and debate should be welcomed, as it leads to understanding. Debate can eventually bring about profound transformation, but can also prompt smaller, incremental changes that might not appear so important at the time.

Classification of the Artwork and Structure of the Exhibition

The exhibition is comprised of artworks consistent with the Manifesto of a Sustainable Museum and Eight Practical Strategies. For details, see Sustainable Museums, a Social Requirement in the Era of Climate Crisis written by Kim Min-jung in Practice chapter (p. 34). ¶ 57 artists (or teams of artists) participated in the exhibition, comprising a total of 88 artworks, because exhibiting as many artworks and formats as possible on a limited budget would be good for both audiences and the environment, and we desired that through many artworks of various compositions, we could simultaneously consolidate and increase the probability of

achieving real change. For more on this, see Exceptional Exhibition Design and Large-scale International Exhibitions in Eight Practical Strategies (p. 44). ¶ Classification of the artwork was based on three criteria; the museum collection, newly produced, and existing or modified artworks,[28] some of which overlap with the former categories. These categories naturally include varied exhibition development methods such as techniques (production methods), themes, and formative attributes. ¶ Technically, we explore styles of expression and material. Through the existing collection, the exhibition delves into the process of overcoming a series of ineffectual and habitual traditional production methods, seeking changes in method, and highlighting the originality and growth potential of art, examining opportunities for modification and supplementation of existing production methods and processes through both existing and modified artworks. In addition, through the autonomous and thorough experimentation of newly-produced artworks, the exhibition examines the validity of creation and the need to change attitudes and systems which can be supported to promote sustainability of creativity. ¶ Thematically, we focused on events related to environmental issues. Through the collection, we examine the process of environmental change from the perspective of artists of the past, raise awareness of the environmental crisis, and through existing and modified artworks, appreciate the results of responses to changes in environmental perceptions and the reflections of modern and contemporary artists. By exploring new artworks dealing with environmental issues, such as carbon emissions, clean energy, e-waste and other waste problems, nuclear power, the destruction of natural habitats, as well as broader issues such as war, and migration, the exhibition provides an opportunity to contemplate how art can play a role in solving such problems. ¶ Formally, we try to expand the meaning of the viewing experience. The introduction to the exhibition, the collection section, provides an opportunity to enhance our general understanding of the environment from the perspective of an Anthropocene worldview. In the middle, theme section, a space is formed in which to share the process of preparing Eight Practical Strategies, and existing and modified artworks which apply those strategies. The last experimental and alternative section illustrates the results of contemplation and experimentation upon the themes presented in the introductory and middle sections, and offers the possibility of follow-up research after analyzing the pros and cons of these radical attempts. ¶ This rather simple grouping of artworks and their attributes are blended to become something more complex in the process of building the exhibition, which we hope will be highly efficient in allowing a variety of art experiences within one exhibition, through an organic mixture of the classification of artworks, their attributes, and the exhibition composition.

On the Left



First, through the collection section, positioned on the left side of the exhibition space, we are afforded the opportunity to reconstruct, critically and creatively, the relationship between art and the

24 Ulrich Brand & Markus Wissen, The Imperial Mode of Live: Everyday Life and the Ecological Crisis of Captitalism, trans. Lee Shin Chul (Seoul: Ecolivres, 2020), p. 41.

25 The exhibition strives to increase the sustainability of museums based on Eight Practical Strategies, each named Utilizing Artists, Large-scale International Exhibitions, Globalism and Transportation Restrictions, Exceptional Exhibition Design, Sharing Collections, Use of Sustainable Resources, Facilities, and Dilemma.

26 To minimize waste, drywall and vinyl sheets were not used, and paint is not used except for entry ways (where, of course, eco-friendly paint was used). All walls used in the exhibition were collected and reused, with no waste except fixings such as screws. All promotional prints except external banners were printed in one color to reduce ink usage, and the production of unnecessary promotional materials such as posters, invitations, and tote bags, was avoided. All promotion was based online, with the size and number of files minimized to reduce use of resources when transferring digital files. Text inside exhibition spaces made use of monitors, lighting, and handwriting for ease of modification (hard to modify in case of vinyl sheets), with a view to establishing comparisons between which is the more sustainable method long-term, based on power and labor usage. To minimize air transportation, artworks from distant locations were shown via live broadcasts or reproduced locally following receipt of necessary production instructions. Some collections were printed after downloading scanned digital files to eliminate the need for transportation, and artworks were printed using soybean oil and eco-friendly paper where possible. Amounts of electricity used in video works were also measured, with optimal levels to be ascertained. All power usage, such as use of power tools, for the transportation and installation of artworks, and carbon dioxide emissions during transportation and installation of artworks was measured. Lighting was minimized in exhibition spaces and LED lights used when necessary. In the case of newly created artworks, various eco-friendly materials were used, and the results analyzed to study the sustainability of production of new art. Wherever possible, materials used were recycled. All analyses and potential practical plans not put to use in the show have also been published in Result (p. 50).

27 Détournement from Murray Bookchin, The Philosophy of Social Ecology, trans. Moon Soon-hong (Seoul: Sol), p. 14.

28 Several artists showed their willingness to transform their artworks to suit the exhibition. I pondered whether to classify these modifications as newly-produced or improved works, but to differentiate them from the newly-produced ones, I classified them as modified works, and the word "improvement" is not used in that they are alternatives, not ultimately improvements.

environment from a wide range of historical perspectives. ¶ Artists tend to have surprising influence over our world views. At the beginning of the exhibition, certain artists guide our perspectives on particular kinds of beautiful landscapes, and later they depict randomly placed waste, rural areas now barren, factory chimneys, and highways passing through landscapes, leading us to speculate about the causes of such destruction and reflect on our overall failures.

In the Center



In the center of the exhibition space, we engage with the principal actors who have worked hard towards the goal of sustainable museums, reflecting on and highlighting the changing elements and growth potential of art. Of course, it is impossible to properly evaluate their plans, practices, alternative ideas, and impossible demands through only a few artworks. Some of the works are non-emotional and appeal to reason,[29] while some utilize intuition and mysticism,[30] but we hope to see the possibility of consensus, rather than the pursuit of any one extreme. Our aim is to present a path towards creating a secure and open space that presupposes resistance to the ever-increasing capitalist lifestyle and expand these new attitudes into society.

On the Right



The highly productive atmosphere generated in the previous configurations affords the possibility of further developing our reasoning and raises the challenge of more keenly sharpening our arguments. The existing and modified artworks willing to accept this unfavorable challenge are composed without hierarchy and reveal the creative results of attempts to escape from the existing order. Through their unquantifiable originality and enigmatic objectives, we realize the purpose of art and confirm that simply the fact of its existence is significant.

Exhibiting the Labor Behind Exhibitions
✧ Park Sinae

Thoughts on Being Discarded

Sustainable Museum: Art and Environment is an exhibition dealing with the environmental issues, as can be discerned easily from the title. The concept is simple; to contribute to environmental conservation by reducing the total amount of materials and resources consumed by the exhibition. The first approach is to establish the quantity of energy needed to construct, run, and dismantle the exhibition. The curator of the exhibition hopes to improve conservation strategies by installing equipment to measure the total amount of electricity used by the exhibition and calculating the amount of carbon dioxide emitted during transportation. Once the exhibition is finished, the total amount of electricity used will be calculated to provide advice for standard power usage for an exhibition that uses various media devices and lighting in large quantities, sharing specific numbers concerning energy that has previously taken for granted simply because it has never been quantified. ¶ All the dividing walls of the fairly large warehouse-style exhibition space are made of reusable and moveable modular walls. These temporary walls will return to storage after the exhibition and will be reused. The exhibition space is denied the status of the white cube and the artwork seems to drift in the space with no clearly designated areas or obvious lines of movement. On one side of the dizzying exhibition space, the waste generated during construction of the previous exhibition lies in a jumbled heap, mostly consisting of wooden struts stuffed into burlap sacks, large plastic bags, thick planks, and cardboard boxes. The curator chose to 'exhibit' rather than 'dispose' of this waste. The sight of the museum's waste displayed alongside Yun Hyong-keun's elegant paintings, which are worth tens of millions of won, is certainly thought-provoking. The questions posed by the pile of refuse are simple. Where did we come from? Where will we go? What happens to the objects in the space after the exhibition? ¶ It obviously must have been hard to get a pile of trash included in the exhibition. Numerous official documents would have been needed, endless meetings full of empty words and no conclusions...

until eventually, the waste would have become the heart of the issue, despite being only trash soon to be thrown out. In order to operate a museum as an alternative space apart from reality, materials and manpower beyond imagination are required and then cast aside. In that sense, the huge quantity of waste in the exhibition space provides a striking image, beyond simply the sorrow of the unwanted and discarded, of the real physical labor involved. The waste can be seen not just as trash, but as the consequences of the labor necessitated by art.

Exhibiting Labor

As a general stereotype, art and labor are completely separate concepts. This is because it has long been regarded as a quality of the artist and the essence of art to betray the basic premise of capitalism that one makes as much money as the value of one's labor. This notion seemingly elevates art into a kind of noble, recreational pursuit, free from the realities of life. ¶ The word work, however, overlaps two images: artwork and labor. Artwork always requires labor. That labor includes all the labor of the artists and of the people who manufacture paint, transport artwork, organize exhibitions, and hang paintings. ¶ Attempts to juxtapose art and labor have occurred throughout art history. The Lumière Brothers [Auguste (1862–1954) and Louis Lumière (1864–1948)], known for pioneering the film, chose workers on their way home as their first subjects. As with other early films, La Sortie de l'usine Lumière à Lyon (Workers Leaving the Lumière Factory in Lyon) (1985) is a record of the passage of time rather than a narrative, and captured both the



Louis Lumière, La Sortie de l'usine Lumière à Lyon (Workers Leaving the Lumière Factory in Lyon), 1895, 46 sec.

personal and public moments of workers. It is interesting that the first moving images captured were of the various workers leaving the factory gates, illustrating rather aptly the fact that labor was closely intertwined with the birth of the moving image. ¶ There was a case in which a protest for noble labor was inverted into artistic Détournement. During a press conference by Charlie Chaplin (1889–1977) at the Ritz Hotel, Paris in October, 1952, Guy Debord and the Lettrist International were throwing flyers into the crowd, raging against Chaplin. The flyers said, "Because you [Chaplin] have identified yourself with the weak and the oppressed, to attack you has been to attack the weak and oppressed—but in the shadow of your rattan cane some could already see the nightstick of a cop," "Go to sleep, you fascist insect. Rake in the dough. Make it with high society (we loved it when you crawled on your stomach in front of little Elizabeth)."[31] They were angered that Chaplin had broken away from his early artistic experimentation and yielded to commercialism. The act of directly intervening in the public sphere through protests and leafleting would inspire a number of artistic practices, as the protest leaders went on to develop the Situationist International organization. ¶ Perhaps the group best representing the dream of integrating art and labor would be the Russian avant-garde artists. They equated life and art and organized multiple attempts to demonstrate this was the case. Such experiments were completely different from the transformation of objects that Marcel Duchamp (1887–1968), pioneer of the avant-garde, attempted. Their ideal was closer to a revolution of reality than a revolution of style, and in order to unite art and life, the lives and working conditions of laborers had to be prioritized. Vladimir Evgrafovich Tatlin (1885–1953) and Alexander Rodchenko (1891–1956) argued that artists were engineers and that they should learn how to use the tools and materials of modern production for the benefit of the proletariat.[32] For them, artists and engineers shared entirely the same status, in that both "worked". Russian avant-gardists were concerned about the cold and hunger of workers and believed that providing them with food and clothing was art in itself. The unachievable utopian dream eventually failed, and all that remained were chaotic sketches, but the Russian avant-garde came closest to unifying art and labor. ¶ The relationship between art and labor can also be found in the Minimalist movement led by Carl Andre (1935–). The word minimalism might conjure images of featureless, cube-shaped, geometric, abstract sculpture. Alternatively, one might think of a new art movement developed to counter modernism. Carl Andre's cube sculptures, however, may be understood as an exploration of materials rather than clean lines. The bricks, steel plates, earth, and felt he used were industrial materials that had not yet been recognized as important tools by the art world, and dared not appear in the white cubes of the museum. By bringing such materials into the gallery, the disparity of his sculptures created a new atmosphere. The excessively machined lines, in contrast

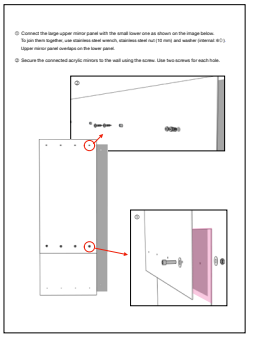
to the rough surfaces, paradoxically, brings to mind imagery of workers on an assembly line. After all, the beautiful finish of the artwork itself is a declaration that it originated in the hands of factory workers, not of artists, and at the same time visualizes the fact that the workers who produced it do not have any rights to the artwork. ¶ Mierle Laderman Ukeles (1939–) explored the same issues of art and labor, adding her identity as a woman. In 1973, she carried out a performance of cleaning the entrance to the Wadsworth Atheneum Museum of Art for eight hours corresponding to the typical span of the working day. Her artistic performance of cleaning with bucket and mop was impossible to distinguish from actual cleaning work. Such actions again demonstrated that there was no difference in status between the two fields, merging the labor of cleaners and the labor of artists. The emphasis on continuous maintenance, as important as the revolution, can also be found in her Manifesto for Maintenance Art (1969).

> Two basic systems: Development and Maintenance. The sourball of every revolution: after the revolution, who's going to pick up the garbage on Monday morning? ¶ Development: pure individual creation; the new; change; progress; advance; excitement; flight or fleeing. ¶ Maintenance: keep the dust off the pure individual creation; preserve the new; sustain the change; protect progress; defend and prolong the advance; renew the excitement; repeat the flight.[33]

Such work offers several answers as to how art reflects and relates to labor, something seemingly unrelated to art. Art has always placed significance on visualizing the voiceless. At the same time, however, there is labor that is omitted in the production of art. Therefore, the work of merging art and labor in the ways described above leads again to questions about some fundamental artistic principles. How does art reflect our lives? What is the relationship between art and life? Can art be life?

Art Drifting around the World

The role of a museum is always twofold. It is a space that supposedly embraces creativity in all its forms, while paradoxically it can easily enforce its own limitations. This is because contemporary artwork has a variable property that is constantly changing. The idea that only one unique, original version of a masterpiece exists, enveloped within its own legendary aura, has long since become myth. Once a performance is done, it is replaced by an individual's experience and cannot be reproduced in exactly the same form. The video recording of a performance displayed in an exhibition space cannot tell us the whole story about the complete experience of that performance. Numerous artworks displayed in large exhibitions are produced on commission for one specific exhibition and dismantled after the exhibition. Such forms have value only as long as they exist in the space of the exhibition space. Everything is easy to replicate and easy to restore. This is why non-fungible token (NFT) which claims that there is one original artwork which is the most important, feels fraudulent. ¶ For example, suppose that a photograph by a German photographer is exhibited in Korea. If it is an exhibition in the traditional sense, the physical object of the artwork must travel across the sea to a new land. However, most museums would now choose to download it as a digital file through the cloud and print it on paper of the same material and quality in Korea. It may be primarily a matter of cost, but it is also because the quality of the photograph printed in Korea will be virtually identical to that in Germany. A world where everything can be replicated means that everything is replaceable. The artwork hanging in front of me may exist simultaneously in several places at a time via the invisible data cloud or it may disappear altogether. Therefore, exploring the problem of transportation in Sustainable Museum: Art and Environment began with the problem of environmental conservation, eventually becoming a problem of art labor, and then a problem of art itself. ¶ Lee Bul's (1964–) technical rider (installation manual) for her installation, Civitas Solis II (2014), which has displayed at the National Museum of Modern and Contemporary Art once is printed on A4 paper, bound with staples, and hung on a convenient wall of the exhibition space. It is not especially noticeable hanging unremarkably between other, larger artwork. Most visitors pass by the document, few recognizing that those simple sheets of paper contain the secrets of her artwork. ¶ The original is



Lee Bul, Civitas Solis II Installation Manual, 2021, color print on paper, installation manuals, 21 × 29.7cm (2). Courtesy of the artist.

a huge installation occupying the entire exhibition space. It offers a unique visual spectacle through the use of dozens of bulbs and reflecting mirrors

and an immersive experience for audiences. Yet most installations are constructed by the hands of dozens of technicians, electricians, and laborers, following instructions from the written manual. With a technical rider and the necessary manpower and skills, you can create as many artworks as you want and display them in multiple places at the same time. In other words, the technical rider for Civitas Solis II, hanging in the exhibition space, asks us to reconsider the perspective of an artwork as an artist's mythical creation rather as the product of borrowing other people's hands in substitution. ¶ It is not easy to imagine the finished form of the artwork while examining only the technical rider. In that sense, the act of displaying a technical rider in the exhibition space does not perform the main function of exhibition, in that there is no visual embodiment. Like the mobile temporary walls of uniform dimensions that nonetheless serve to distract from the artworks, in the process of protecting and repairing the environment, some things must inevitably be compromised.

A Matter of Attitude

Regarding the determination to reduce the energy consumption of an exhibition, one might argue that such an attitude is too austere, or might simply laugh at its absurd improbability, reasoning that the Practical Strategies of the exhibition are too feeble to result in any significant change when compared to their radical language. Labeling artwork with the neat hand-writing of a hired calligrapher to save on printer ink, mismatched temporary walls composed of recycled plywood, live broadcast screens turned on in the exhibition space to reduce environmental damage during the transportation of artwork, the exhibition strategies promote an attitude rather than the usual purpose of creating the most impressive visual display. ¶ It is easy to be cynical when dealing with environmental issues; to mock a person for their reusable tumbler, "One person's behavior is meaningless because so many others already use disposable paper cups, plus it cannot be said to be especially environmentally friendly when comparing the production costs of paper cups with the production costs of tumblers." Alternatively, it is all too easy to diminish efforts with the argument that the Earth will be uninhabitable by 2050 or that the tipping point leading to mas extinction has already past. Though tactics are intended to raise environmental awareness, they also promote fear and hopelessness, making small efforts appears useless. It seems futile to use recycled paper instead of normal A4 paper for an exhibition. According to that logic, the reductionist conclusion would be that it is better not to have any exhibitions at all. In fact, the act of carrying a reusable tumbler by an individual will not affect the environment. The tumbler is not about practical results, but rather a matter of attitude; "I will use it all the same." The act of using a tumbler is an exhibition of such an identity to those who sarcastically argue that everything is hopeless. For this exhibition, describing the main agenda as a 'manifesto,' borrowing from the tactics of the Situationist, is also an attempt to project such an attitude. ¶ In other words, it can be said that this exhibition is not about finding solutions to environmental issues, but rather about what are the minimum criteria that constitute an exhibition. The curator further clarifies this position in his writings on the exhibition. The confession that the main tactics championed by the exhibition might in fact be useless naturally parallels the Situationist strategies (in the end, everything resulted in failure).

> "Obviously, this exhibition does not provide a clear path towards achieving a sustainable museum; the simple reason being that such a path does not exist, at least at present."

Nothing is as easily ignored as individual labor. Over a very long history, the sewing, housekeeping, sweeping, hammering and quenching of individuals have all been so overlooked. Ironically, however, issues of labor became more visible during the era of COVID-19, beginning in 2020. The no-contact policy required us to work from home, so our jobs were preserved to some extent, but working from home is only possible due to the labor of internet technicians, epidemiological researchers, call center agents and platform workers. The COVID-19 era paradoxically brought their existence to the fore, while pushing the safety of those workers to the brink. Depending on how society defines labor during a particular era, some labor is completely ignored. However, this can be reversed to bring them back out of the darkness. ¶ What we can do at this point in time is begin to understand how the

29 If we cannot answer our questions rationally and decisively, we are likely to lose direction in the process of tackling our problems.
30 Conversely, intuition and mystical beliefs, unlike rational analysis, create a romantic attitude solely concerned with the environment. For more on this, see Dilemma in Eight Practical Strategies (p. 44).
31 Serge Berna, Jean-Louis Brau, Guy Debord, Gil J. Wolman, "No More Flat Feet!" Internationale Lettriste #1, November 1952, https://www.cddc.vt.edu/sionline/presitu/flatfeet.html.
32 Camilla Gray (1936–1971), The Great Experiment: Russian Art, 1863–1922, trans. Jeon Hye-sook (Seoul: Sigong Art, 2001), p. 246.
33 The full text can be seen on the following website. https://queensmuseum.org/wp-content/uploads/2016/04/Ukeles-Manifesto-for-Maintenance-Art-1969.pdf.

labor ecosystem works. This is not a solution, but the process of identifying the conditions of labor, exploring what the appropriate quantity of labor is, and a declaration of goals for the near future. The curator explained that at the end of the exhibition, he dreamt that everything would disappear and there would be nothing left behind. It is easy to say that everything is futile, but it is also impossible to prove that nothing will have changed at the end of the day. ¶ What will happen when the exhibition ends? Does it all just disappear? Our attitudes remain. It is only the attitude not to be cynical that makes our insignificant efforts in the face of such a huge challenge meaningful; quantifying and comparing labor; painting with eco-friendly materials; handwritten descriptions of artworks in a museum; using decomposable and recycled paper; carrying a reusable shopping bag; recycling properly; acknowledging, understanding, and declaring that our world is constantly changing.

For Sustainability, but for Justice: Proposals for a Justly Sustainable Museum

✧ Jeong Gangsan

> "Silent and invisible killers of silenced and invisible people, ¶ the social conditions that make heat waves so deadly ¶ do not so much disappear from view as fail to register."[34]
> —Eric Klinenberg (1970–)



Guy Debord, La Société du Spectacle (The Society of the Spectacle), 1973. 35 mm film transferred to digital, B & W, sound, 87 min. 19 sec. Courtesy of Les Films du Losange.

Compared to other art venues, such as theaters, cinemas, and classical concert halls, museums have been relatively free to play the role of social laboratories. In this role, fine art has the ability to reflect on its condition effectively, thanks to a self-awareness that came about after the historical avant-garde. "Institutional Critique," which started in Europe and the US in the 1970s and soon dominated a period of art history, is an illuminative example of such a productive experience. In short, Institutional Critique meant aesthetically tackling (paradoxically) the anti-aesthetic practices of the historical avant-garde, which flourished in the early and mid-20th century, in that it explicitly challenged the grounds upon which art itself depended and their conditions.[35] The refreshing initial shock of Institutional Critique soon settled into its own genre and no longer enjoyed such influence, but regardless of historical judgements, an attempt to reflect on the fundamental model of art (museums) in times of crisis or transition has unquestionable value. ¶ In this context, Sustainable Museum: Art and Environment (Sustainable Museum) lies somewhere between the gestures of the historical avant-garde and the motifs of Institutional Critique, as the exhibition outlines the services required of museums due to social demands for 'sustainability' far beyond the art world, and questions specific institutional aspects that were previously able to hide behind the inertia of the art community. The last great avant-garde thinker, Guy Debord's cinematic analysis, The Society of the Spectacle (1974), inhabits the entire exhibition space, which at first might seem incongruous in terms of the stated themes of the exhibition, but provides important clues to an understanding of the historical grounds upon which the general premise of the exhibition described above relies. Of course, whether one considers a museum a place of education or a public space for schools or groups (Alexander Rodchenko, Worker's Club, 1925), a bourgeois space for walking (Museum for All, Museum for Dogs, MMCA, 2020), a rehabilitative training center for refugees [Olafur Eliasson (1967–), Green Light, 2016], a simple hall in which to exhibit a collection, or a space of exploitation and hierarchical violence [Santiago Sierra (1966–), Tattoo Series, 2000], it should be noted that museums have rarely, if ever, operated according to 'sustainable' models. In any case, all experiments and practices in museums from the modern period onwards were aimed at the representation of the fleeting symbolism of the time (it was the desperate attempt of the historical avant-garde to impose greater obligations on art). For this reason, many people regard museums as pointless and capricious venues full of incomprehensible contrivance, but for the very same reason, they are unceasing in their movement towards an undiscovered utopia. Art can produce a negation that deviates from the world's actual needs because it originates from a thorough ontological separation from worldly logic. Such a museum now endeavors to be a space in which to explore environmental sustainability. ¶ Sustainable Museum presents artworks directly or indirectly connected to the key concept of 'ecological sustainability.' With a total of 57 domestic and foreign artists and institutions participating, it would be impossible to fully summarize the wide spectrum

of art involved, but there are certain artworks that form an axis to convey relatively explicitly the general thrust of the exhibition; Obstacle Course (2019) by Ha Minji (1988–) is a painting of flesh



Ha Minji, Obstacle Course, 2019, acrylic on canvas, 130.3 × 162.2 cm. Courtesy of the artist.

chunks combined with conveyor belts as an allegory of the mechanized barbarism of factory farming; Baggat Art (formed in 1985)'s Empty River (2021), Breath (2021) and other artworks involve natural materials in a natural environment created outside the museum; Ahn Kyuchul (1955–)'s Two Bicycles (2014) consists of useless items that have lost their function and are irreparable; Stack and Stack (In Pandemic) (2020) by Kim Haneul (1998–), which uses recycled masks to produce chairs for the audience; Amy Yao (1977–)'s Phantom Surfers (2016/2021) allows us to observe the fates of plastic Easter eggs immersed in waste cooking oil; Survival Piece #5: Portable Orchard (1972–1973/2021) by The Harrisons [Newton (1932–) and Helen Mayer Harrison (1927–2018)], conceptually explores prototypes of possible future orchards adapted to climate change. ¶ Certainly, art practices championing the environment emerged with Earth art in the 1960s and 1970s, which offered the fundamental antithesis to the inert, stagnation and timelessness of modernist space represented by the white cube, and soon expanded its scope to ecological art dealing with issues in nature and the environment, of which there are many examples. In Korea, there were influential movements such as Baggat Art (Group Damu, a group of graduates of Chung-Ang University, held Winter in Daeseong-ri in 1981, Baggat Art Club, the predecessor of the



Baggat Art (Kim Bora), Empty River, 2021, branch, green algae, moss, rebar, wire, 100 × 200 × 200 cm (30). Commissioned by MoCA Busan.

Baggat Art, was formed in 1985), which has been exploring environmental art since 1981, Green Activism by Listen to the City (formed in 2009 which began with the Naeseong River Project in 2009, and Lee Soyo (1976–)'s projects critically examining the establishment and medium of lifeforms through culture since the mid-2010s, as well as a number of large and small exhibitions featuring ecology and nature, such as Flora Society (2014) by Gallery Factory, SeMA Collection: Botanicals (2016) by Seoul Museum of Art and NOTHING TWICE (2019) by Buk-Seoul Museum of Art. However, what makes Sustainable Museum different is that it imposes intense conservation standards throughout every aspect of the exhibition process. ¶ In other words, Sustainable Museum introduces very thorough restrictions for the purpose of avoiding unnecessary use of resources. Energy-saving techniques are employed for every element of the exhibition, such as not using cable concealers to organize wires and maintain the uninterrupted white of the cube, minimizing the brightness of lighting, handmade artwork labels using pencils and scrap paper, not plastering temporary walls with veneer panels, and calculating amounts of electricity required for screening and other works. Even bringing in overseas artworks by ship instead of air, or in cases where transportation would have been problematic, using blueprints to reproduce artworks locally, or international livestreaming of artwork installations online; the extent of the savings is comprehensive and detailed. The strategies employed by the exhibition, which seem sufficiently immune from the criticism of mainstream ecologists who often point to wasteful lifestyles as a cause of environmental pollution and climate change, can contribute to a critical meta-approach to the conditions of contemporary exhibitions as a tentative model of museum practices. ¶ In short, if the Anthropocene and climate crisis are real and if various sectors of society must change accordingly, can a museum maintain its current inertia? Through a continuous and repeating cycle of exposure to public consumption, museums obtain resources from various corporations and institutions, to preserve or expand their status, and maintain the livelihoods of people both directly and indirectly (from museum directors and curators to curatorial assistants, artists, critics, technicians, designers, cleaners, security managers, facility managers, and so on). Within such a cycle, surely cables must be neatly arranged inside plastic cable management systems, lighting must be bright, labels must clean and easily manufactured, the power required to install artworks must be spent unquestioningly, and international artworks must be brought in quickly by air. Under such condi-

tions, Sustainable Museum intends to find compromises between the inevitably results-driven and routine dependence of museums on the production of as many attractions as possible, and the consequent negative externalities[36] and their effects on the environment (as will be explained later, this is not necessarily the only way to model the environmental sustainability of art). Accordingly, making use of pre-existing artworks and works from the collection from other institutions reiterates the anti-aesthetic position that if artworks are continually created only due to the repetitive cycles of museums as described above, then they should no longer be produced. ¶ What is equally remarkable about the exhibition's composition is the huge pile of trash placed in the middle of the exhibition, Exhibition Waste; a mountain of refuse composed of broken plaster and veneer boards, lumber and scrap metal, paint buckets, and discarded brochures. Exhibition Waste, which fits seamlessly between the other artworks in the hall, is the work of the curator who organized the exhibition, and is a collection of debris generated while



putting away the previous exhibition. Here, instead of disappearing behind the scenes and hiding from the public eye, the fact that waste has consistently been generated on a colossal scale over countless exhibitions to date is unambiguously acknowledged in the center of the exhibition and presented as its own kind of attraction, eloquently bringing together the various anti-aesthetic elements of the exhibition. Such a provocative exhibit may have been uncomfortable for those in charge of museum management, afforded strange pleasure for those who disapprove of the pretended high-mindedness of the museum's ethos, placing itself above the demands of society, or proved shocking to those unsuspecting of the environmental disruption caused by exhibitions. However, it is worth drawing a parallel here with the persuasive media images designed to convince us that we have entered a phase of ecological and climate change and to inspire a sense of crisis. ¶ If the images of apocalyptic ecological catastrophe reproduced in numerous documentaries and press releases over recent years and of the huge scale of the pollution generated by human activities are likewise due to the repetitive cycles of contemporary journalism, Exhibition Waste, intended as a kind of winning move, might rather provoke resentment or animosity towards the exhibition. It is not necessary to repeat Susan Sontag (1933–2004)'s comment that a narrative creates solidarity whereas an image places us on the fence,[37] but we can recall that the more vivid and stark the representation of an object in images, the more difficult it is to contextualize the details and causes behind the specific universal emotional response. Aren't photos of a polar bear lying on a sliver of ice surrounded by the vast ocean, the vast scale of the Amazon rainforest fires in 2019, and the garbage mountains in New Delhi, India, often presented alongside superficially provocative headlines as abstract as the pictures of native African people shown by UNICEF to represent extreme hunger?[38] UNICEF's images of hunger and poverty, for example, may have their own meaning as indicators of isolated events, but are powerless to reveal the historical and social forces (for example, the destructive transplantation of capitalist production patterns resulting from imperialist invasion and followed by the collapse of communities, the outbreak of civil wars, and deepening inequality) as to why such extreme poverty has become chronic in Africa. It remains unclear whether Exhibition Waste encouraged audiences to indulge in shallow outrage or meaningfully reflect on the anti-environmental apathy of museums, but in the above context, one wonders indeed whether it constituted a somewhat backwards, one-off, ecological shock tactic or a productive strategy to urge ecological awakening. ¶ Leaving this question to one side, Sustainable Museum also suggests a stereoscopic attitude towards the relationship between ecology and culture. As an archive, and as an artwork in the exhibition, 1980s–2020s Print and TV Advertisements, posters promoting the saving of energy and environmental protection by Korean Broadcast Advertising Corporation (KOBACO, founded in 1981), ranging from the 1980s to the 2010s, are



Korea Broadcast Advertising Corporation (KOBACO), 1980s–2020s Print and TV Advertisement, 1980s–2020s, offset print on paper, single-channel video, color, sound, dimensions variable. Courtesy of KOBACO.

notable for the intersections between perceptions of nature at certain times, which subtly change with the chronology of the posters. While earlier posters tended to emphasize frugality, seeing nature in terms of its resources, entering the modern era the tone gradually but markedly shifts in the direction of a growing sense of ecological crisis and sympathy for non-human creatures. This suggests a gap between nature as represented to the uneducated people in underdeveloped dictatorships and nature as it appeals to citizens adapted to bourgeois democracies, thereby exemplifying the opacity of the concept of nature itself.[39] Likewise, a similar effect appears through the chronological arrangement of curated artworks. While Huh Baekryon (1891–1977)'s Plum Blossom Studio (1941), which depicts a dense forest of pine and plum trees, illustrates an idyllic view of nature in the early 20th century, Lim Oksang (1950–)'s Sewers (1982), depicting sewage spilling over a recklessly sprawling city, and Cheong Jinyun (1954–2007)'s High Voltage Cable (1985), showing transmission towers standing sparsely against a barren, reddish mountainside, reveal a strangely desolate and unfamiliar view of nature that appeared during the process of modern development in Korea. Subsequently, Kim Sangjin (1979–)'s Air Purifier (2011/2021), which operates by mistaking the scent of real flowers in a sealed glass tube as air pollution, shows the point at which human defined objectivity contradicts ecological subjectivity,[40] and finally, Obstacle Course (2019) by Ha Minji shows that nature is dominated by the principles of profit behind factory farming. ¶ As an example of Hegelian phenomenology of the mind, which argues that a thing-in-itself (referring to 'nature') and direct knowledge thereof gradually develops over history, and changes normatively to become a thing-for-itself, the artworks above explore how the object of nature is built in relation to culture and retroactively constructed by culture. ¶ As implied by many elements of the exhibition, nature is not a given object. We often forget that nature is both entity and discourse. Think of several versions of narratives that attempt to understand the ecological crisis or climate change. They range widely, from eco-modernism, which emphasizes the possibility of coexistence with ecology through scientific coordination and technological development, requiring no reduction in current living standards, to Heideggerian idyllicism, which reveals the source of the problem to be modernity itself, meaning technological civilization; ecofeminism, which equates the hierarchical human appropriation of nature to male domination of women; ecologism, which postulates anthropocentrism as the first cause of the crisis; eschatological environmentalism combined with an apocalyptic worldview; or free market environmentalism, which regards nature as a source of potential value and argues that negative externalities to the environment can be controlled by market forces. Nature-in-itself always appears as nature-for-itself, mediated by such competing models. Of course, a discourse upon nature should in no way undermine the scale or severity of the ecological changes brought about by the Anthropocene and the climate crisis. Accepting our destructive history, lived without consideration for environmental externalities, cannot be ignored. The problem is that focusing on the scale of the current situation, and usually advocating shock therapy, with attention paid only to the superficial ex-post facts of ecological catastrophe, prevents us from confronting the essence of the situation and consequently limits our perception of nature to nature-in-itself. Therefore, in discussing the ecological crisis, we need to assess in detail each branch of the countless arguments and strategies put forward and evaluate how they all fit together. In other words, 'how' are we going to define ecological, 'what' environmental ideals will we aim for, and on 'which' powers will we impose the greater obligations? Can we imagine more useful differentiations than the abstract unit of 'humankind'? These are the questions we must also try to answer

34 Eric Klinenberg, Heat Wave: A Social Autopsy of Disaster in Chicago, trans. Hong Kyung Tak (Paju: Geulhangari, 2018), p. 11.

35 For a more thorough contextualization of the concept of the historical avant-garde, see Peter Bürger (1936–2017), Theory of the Avant-Garde, trans. Choi Seong-man, (Seoul: Zmanz, 2013).

36 Externality is an economic concept that refers to the influence of an economic entity's actions on other economic entities regardless of (externally) deciding prices. For example, smoke from a power plant is not counted as an expense at the corporate level, but affects residents in the area, and in this case, the damage is called a negative externality.

37 Susan Sontag, Regarding the Pain of Others, trans. Lee Jae-won (Seoul: Yihoo, 2004), pp.135–137. In my opinion, however, causing ambivalence cannot be understood via a topological ontology that distinguishes between image and narrative, in that narrative also has the same effect in certain cases.

38 Michael Howlett and Rebecca Raglon, "Constructing the Environmental Spectacle: Green Advertisements and the Greening of the Corporate Image, 1910–1990," Environmental History Review, Vol. 16, Issue 4, Winter 1992, pp. 53–68. This thesis argues that images of ecology have been monopolized by capital since the early 20th century.

39 Of course, the perception of nature as a resource is a constant of capitalism. For instance, the Payment for Ecosystem Service (PES) paradigm adopted by many nations as a basis for environmental policy considers nature itself as a source of economic value and promotes ecological conservation by giving economic incentives to providers of "environmental services."

40 For specific examples of ecological subjectivity, refer to the following. Lee Soyo, "The Look of Living things in Crisis," Culture/Science No. 97 (2019): pp. 103–118. On the other hand, here, Lee criticizes Hong Jinhwon (1980–)'s artwork and emphasizes the need to be wary of the "spectacle of the suffering creatures' images". The passage on the "ecological spectacle" included also owes a lot to her essay.

decisively in the art world as it relates to ecological issues. ¶ For example, regarding the climate crisis, mainstream ecologists cite greenhouse gases like carbon and methane, as the main culprit, or point to modern industries or lifestyles that have relied on fossil fuels as the cause. However, this is something of a one-dimensional statement lacking any real detail. "Human beings emit carbon through the use of fossil fuels. This carbon increases the global temperature by absorbing the Earth's radiant heat as greenhouse gas,": this seems to be an objective statement at a glance, but when you look closely, you can see that it is only a dry mechanical description, silent on the in-depth driving forces that caused the situation. This is because the problem is not carbon itself, but dynamics, which inevitably emit huge amounts of carbon. The concept of the "Anthropocene", which sets the industrial revolution as a key starting point, also falls into the same trap.[41] "Human beings have become the dominant species on earth, and the consequencess since the Industrial Revolution have become large enough to affect geology": This statement is also problematic because it is silent about the mechanisms that drove the industrial revolution, and expanded its scale. Whether a climate crisis or the Anthropocene, it is necessary to develop a concept of nature more in order with the truth regarding current conditions and how they are to be properly evaluated. In other words, why did humans use fossil fuels so unrestrainedly? Under what structural forces did human diet and physiological activities affect geology?[42] What are the regulatory mechanisms that drove them? Ultimately, this means that humans, as the main factor in climate and geological changes, must understand within what global systems their lives are structured. ¶ Most questions in this regard are overlooked, but it is worth noting the timeframes of the dominant theories. According to the Fifth Assessment Report of the Intergovernmental Panel on Climate Change (IPCC), which leads the discourse on climate change, since the late 1800s artificial carbon emissions, the amount of greenhouse gases in the atmosphere, and the global average temperature have been rising in direct proportion, meaning that the climate crisis has a starting point somewhere in the 1800s. On the other hand, Paul Crutzen (1933–2021) points to the end of the 18th century as the beginning of the Anthropocene, when the saturation of carbon dioxide and methane in polar ice layers began to increase with the invention of steam engines in 1784. The point at which all of these ideas seem to converge is the start of the capitalist production mode around the same time. In other words, as the social relationship between labor and capital was established, a historical system in which everyone had to compete through commodity production and sales became established, and this system is what is actually responsible for having allowed everyone to competitively monopolize resources such as steam engines, fossil fuels, and carbon for ever-greater production and profits. At the same time, paraphrasing Marx, labor which mediates the metabolism of nature and humans, became structured with the emergence of capitalism as a servant of capital, so as to come into conflict with nature. As a result, in capitalism, the metabolism between humans and nature disconnects, and at the fundamental level, capital is in a contradictory relationship with nature. ¶ Clearly, capital does not declare openly that it is in a contradictory relationship with nature, but rather resorts to green washing through ecological marketing. For instance, Korean Internet portal service, Naver, recommends maintaining email folders, periodically opening a pop-up window to remind users to check their mailbox capacity, clear out unwanted mail, reduce power consumption and consequently contribute to reducing carbon emissions. The Korea Land and Housing Corporation selects best practices for green remodeling and awards the Ministry of Land, Infrastructure and Transport (MOLIT) prize, making a 'Green Architecture Paradigm' a priority. The Korean government of President Moon Jae-in boasts about meeting the carbon emission standards declared in the Paris Agreement through the Green New Deal.[43] Transnational corporations pledge to take the lead in eco-friendly innovation with 'sustainable investment' through new management and investment indicators called Environmental, Social and Governance (ESG).[44] The front-runners of the IT industry, including Google, Facebook, Intel, and Microsoft, boycotted Donald Trump (1946–) for his withdrawal from the Paris Agreement.[45] These can be seen as signs that capital has already entered an 'environmental fix' period that reorganizes the wealth accumulation process around an ecological axis.[46] ¶ When opinions and actions regarding the ecological crisis are paradoxically driven by its cause, which is capital, how can the ecological interests of museums split and branch out from mainstream tendencies? In response, 'Just Transition,' a kind of climate justice[47] discourse, provides an interesting perspective. Just Transition is an implementation framework, acknowledging the urgency of the ecological crisis, including climate change, and arguing that ecological transition must occur at every level

of society, but avoiding the pitfalls of naïve ecologism by emphasizing that the process and results must be just for all people. For example, due to omnidirectional boycotts, factories that produce engines that burn fossil fuels or disposable plastics have been closed. If employees are suddenly fired or small subcontractors are expected to share the same burdens as large conglomerates, it is problematic in terms of a just transition.[48] Likewise, it cannot be just for the Third World in the southern hemisphere to be held to the same obligations as nations in the northern hemisphere that have already developed advanced industries, causing enormous carbon emissions, and are now well-positioned for energy conversion. Here, the transcendent interest in the global environment and non-human creatures is more effectively contextualized by being fixed alongside the interests of our fellow people and social history. Returning to Sustainable Museum, the exhibition refers to the self-awareness of art that appeared during the historical avant-garde and it is a productive project in that it objectively recognizes the anti-ecological status of museums, making it clear that museums must also be the subjects of transition. Through the exhibition manifesto, questions about the transition process, which as yet remains unclear, can be debated and further self-exploration within the art community can be driven. In short, how should the ecological transition of museums take place? When deliberating on the methods of transition, how inclusive will be the various groups, from the director of the museum to the cleaners, that are invited to the table? Via the process of transition and the saving of energy and resources at a museum, will there be people whose lives are diminished or thrown into crisis (for example, those small companies that supply veneers or gypsum or those employed by the companies)? What will be the ecological lines that museums will be unwilling to cross? Should non-profit small-scale alternative spaces, where waste derived from exhibitions and maintenance converges virtually to zero, be held accountable in the same way as large private galleries and public museums? How can art explore and expose the countless variety within the abstract subject that is human beings? Alongside these questions, Sustainable Museum offers the opportunity to contemplate what the artistic version of a 'just transition' will be, and demands both thought and action in order to reconnect with the self-awareness of art in the era of ecological crisis.

Regarding Environmental Awareness and Practices in the Contemporary Art World: Why is it Difficult to Find Sustainable Alternatives? ✧ Lim Geun-jun Michael

Contemporary artists and the wider art community have consistently voiced concerns over the environmental crisis. However, contrary to the progressive ideals put forward by artworks and exhibitions, it is difficult to see any active response to the environmental crisis in terms of the manner in which artists' studios and museums operate. Even at major art schools, little education is provided on what rules contemporary artists and curators should set and follow. What went wrong? Why? And which reforms are needed to correct this?

International Art Relations

International Council of Museums (ICOM) announced Environmental Guidelines at the ICOM-CC Conference in 2014 regarding sustainability and management, museum environments, and loans, but only at the depth of basic principles which reflected the nature of the conservative council. As discussions have progressed since the Paris Ag-

41 I should add that even for supporters of the concept of the Anthropocene, there are competing starting points put forward, ranging from "ancient agriculture and felling," "the exchange between old and new continents of the 17th century," "the Industrial Revolution in the 18th century," and "the population surge in the 20th century." For an overview of this, refer to the following. Jisung Kim, Wookhyun Nahm, and Hyoun Soo Lim, "Anthropocene: on the starting point and the significance of the new geological epoch," Journal of the Geology Society of Korea 52 (2) (2016): pp. 163–171.

42 Despite the heated debate, the fact that the "Anthropocene" is as yet a tentative and hypothetical concept and has not undergone full geological and stratigraphic verification is not the subject of discussion here. It is noteworthy that a significant sedimentary layer has not yet been formed to prove the Anthropocene as an accepted geological era, but I presuppose that this hypothetical concept will be validated in due course.

43 For criticism on the Korean-style Green New Deal, refer to the following. Kang Kyung-seok, Kim Sunchul, Jeong Geon Hwa, and Chae Hyo-jeong, "Climate Crisis and Systemic Transformation," The Quarterly Changbi 190 Winter (2020): pp. 223–251.

44 Eric Rosenbaum, "For Buffett, Berkshire, beating BlackRock ESG may be as hard as beating S & P 500," CNBC (August 2021), https://www.cnbc.com/2021/08/09/for-buffett-beating-blackrock-esg-may-be-as-hard-as-beating-sp-500-.html.

45 Surprisingly, the list also includes some traditional fossil fuel-based energy companies such as Exxonmobil. However, regarding Exxonmobil, it should also be remembered that the Paris Agreement has favorable provisions for gas producers. Exxonmobil is one of the world's largest natural gas producers.

46 Refer to the following for an exploration of 'environmental fix' that extends David Harvey (1935–)'s concept of 'spatial fix'. Choi Byung-doo, "The Limits to Subsumption of Nature by Capital," Journal of the Korean Geographical Society 54 (1) (2019): pp. 113–133.

47 For further context and an outline of climate justice, refer to the following. Kim Minjung, "Climate Justice and Marxism," The Korean Association for Environmental Sociology ECO 24 (1) (2020): pp. 51–84.

48 Collecting implementation taxes from capital above a certain size to cover such social costs may also be a valid option. Meanwhile, refer to the following for further information about a just transition along with examples of specific cases in Korea. Kim Hyeon-woo, Just Transition: Red-Green Coalition for the 21st century Labor Liberation and Green Transition Project (Seoul: Narumbooks, 2014).

reement in 2015, the Working Group on Sustainability was established in 2018 and the resolution On Sustainability and the Implementation of Agenda 2030, Transforming our World passed with the full support of the ICOM General Conference Kyoto in 2019, though somewhat lacking in terms of actual content. ¶ The Green Museum: A Primer on Environmental Practice (Lanham: AltaMira Press, 2008) by Sarah S. Brophy, Elizabeth Wylie, and Sarah Sutton had already been published in 2008 and Rachel Madan's book, Sustainable Museums: Strategies for the 21st Century (Edinburgh: MuseumsEtc, 2011) was also published, but they offered only broad suggestions and examples of trifling cases of improvement. The same was true of Sarah Sutton's book, Environmental Sustainability at Historic Sites and Museums (Lanham: Rowman & Littlefield, 2015), published in 2015. ¶ Rather than this being the result of any lack of competence on the part of the authors, this may be because there simply is no particular solution other than the presentation of ethical guidelines that should be followed in the management of museums and the expansion of largely inconsequential best practices. There are also limitations to the alternatives suggested by individual researchers regarding institutional improvements and methods. Therefore, to escape the cycle of pontification and time-wasting regarding environmental practices in the art world, we should have invested heavily in serious research and meaningful change, which actually began to happen in art society in the wake of the COVID-19 pandemic. ¶ On November 17, 2020, the Museum of Modern Art (MoMA) announced the establishment of The Emilio Ambasz Institute for the Joint Study of the Built and the Natural Environment. In a press release, MoMA stated the aim of fostering dialogue and promoting change through curatorial programs and research initiatives based upon the interaction between architecture and ecology, and highlighting the urgent need for an ecological recalibration. The museum revealed its grand goal that The Emilio Ambasz Institute would focus in particular on digital initiatives in order to both advance a global conversation and to reach out to museum visitors and the wider public. The Emilio Ambasz Foundation donated $10,000,000 to MoMA to establish the institute, which is, surprisingly, overseen by MoMA's department of Curatorial Affairs of Architecture and Design. In truth, as attempts to update the identity of the curatorial department system within MoMA had failed and experienced various operational crises, this was a further attempt at an earnest change of direction for the department of Architecture and Design. ¶ Emilio Ambasz (1943–), called the "father of green architecture", is well known not only in architecture but also product design. Born and raised in Argentina, he studied at Princeton University and then worked based both in the U.S. and his homeland, serving as Curator of Architecture and Design at MoMA from 1969 to 1976. During his mid-twenties and early-thirties, he participated in curating exhibitions both large and small, opening his eyes to the historical transformation of human culture and technological civilization. ¶ He curated exhibitions including Paris: May 1968: Posters of the Student Revolt and Urban Anticipations: Eugene Henard in 1969, Italy: The New Domestic Landscape: Achievements and Problems of Italian Design in 1972, a retrospective exhibition The Architecture of Luis Barragan in 1974 and The Taxi Project Realistic Solutions for Today in 1976, all exemplifying his qualities as a true Renaissance man. ¶ In 1989, he enjoyed the honor of holding a survey exhibition of his work as an architect at the museum he once served. In Emilio Ambasz/Steven Holl: Architecture, Stuart Wrede, curator of MoMA, covered the work of the two architects, from urban landscape planning to interior design. Wrede noted, "in the aftermath of the collapse of modernist ideology, they have sought to revitalize the mythopoetic side of modernism." At least that was true for Ambasz who was influenced by Italian postmodernism and its criticism of civilization. ¶ As an architect, Ambasz seeks to transform modernism in favor of environmental alternatives, often repeating the following argument:



Emilio Ambasz, ACROS Fukuoka, 1995, Fukuoka, Japan. Photograph by I. Watanabe.

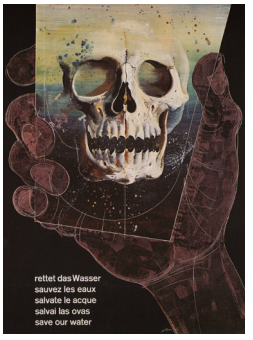
> "The Western notion of Man's creations as distinct and separate entities—in contrast with Nature—has exhausted its intellectual and ethical capital. An emerging man-made garden is overtaking the one we were originally given. We need to conceive of an architecture that stands as the embodiment of a pact of reconciliation between nature and building. We must create alternative models of the future proposing a better life to guide our actions if we do not wish to perpetuate present conditions. I believe that any architectural project not attempting to propose

> better modes of existence is unethical. This task may stagger the imagination and paralyze hope, but we cannot subtract ourselves from its pursuit."

Ando Tadao (1941–), who praised Ambasz as "the father, poet, and prophet" of green architecture, was only somewhat influenced by Ambasz's work in the late 1970s and early 1980s. Why did Tadao Ando in his later years come forward to donate to MoMA and establish The Emilio Ambasz Institute? Was he trying to outdo Philip Johnson (1906–2005), the great architect who led MoMA's Curatorial Affairs of Architecture and Design, to organize the history of modernist architecture, and contributed to the major transition to Postmodernism? It seems clear that Ando desires to incorporate the challenge of finding methods to coexist with the global environment into MoMA's own unique history, which has explored both contemporary art language and the design language of artifacts advancing in line with changes in science and technology. ¶ On June 10, 2021, MoMA announced the nomination of the first director of the Emilio Ambasz Institute for the Joint Study of the Built and Natural Environment. Carson Chan (1980–) is a critic and curator mainly dealing with environmental issues in architecture. He belongs to the Department of Architecture and Design, but extraordinarily collaborates with all six of the museum's curatorial departments, focusing on ecology and sustainability, and also overseeing a strategy for building the collection that focuses on sustainable works. A major exhibition focused on the emergence of ecological trends in architecture is scheduled for 2023, which will be his first test. ¶ Martino Stierli (1974–), the Philip Johnson Chief Curator of Architecture and Design at MoMA, showed his limits, in that he studied architectural history and came to MoMA without experiences in curation. Therefore Chan, who has organized a number of architectural exhibitions, was probably chosen to compensate. Chan, recently earning a PhD at Princeton University School of Architecture, co-founded PROGRAM—a non-profit initiative for art and architecture collaborations—together with Fotini Lazaridou-Hatzigoga (1979–) in 2006, and set off to make his name. At the PROGRAM in Berlin, as well as running project spaces and residency programs, he has been exploring and redefining the context of architecture through exhibitions, discussions, publications and others. ¶ As an architectural curator, he co-/curated exhibitions including Dugnad: Scandinavian Social Design (2006), Draft Urbanism (2013), Back to the Future (2009) and Surface Modeling (2014). More recently, he was an adjunct professor at the Weitzman School of Design at the University of Pennsylvania, where he taught a graduate seminar, titled Architecture's Ecology, seemingly taking a break from his work as a curator. He is a founding editor of the online scholarly journal Current: Collective for Architecture History and Environment, illustrating his commitment to research even while on a break from his curatorial responsibilities. His doctoral thesis explored the evolution of public aquariums in the postwar-U.S. against the nascent environmental movement. Would he be able to cultivate a new institution that creates practical and prudent alternatives?

Global Contemporary Artists

When did awareness of issues of environmental destruction in formative art and criticism of the unsustainability of consumption-oriented lifestyles first begin to appear? Many suppose it was not until the 21st century, but actually it began in the 1960s. Designers of the Deutscher Werkbund (German Association of Craftsmen, formed in 1907) were



Hans Erni (1909–2015); Swiss graphic designer, Rettet das Wasser (Save Our Water), 1961.

already criticizing water pollution caused by industrial development and pushing for alternatives in 1961, and young members of the New Left opposed to the demolition of old buildings also staged a sit-in demonstration in Frankfurt am Main. ¶ Robert Rauschenberg (1925–2008), representative of postwar experimental art in the U.S., opened his eyes to global issues and the social responsibilities of artists early, after winning an unexpected Golden Lion at Venice Biennale 1964 and amidst the wealth and honor as a mainstream artist that followed. He produced his first poster for



Robert Rauschenberg, Earth Day, lithograph and collage, 133.4 × 95.3 cm. Edition of 50, published by American Environment Foundation, produced by Gemini G.E.L., Los Angeles.

Earth Day in 1970; announced the initiation of his Rauschenberg Overseas Culture Interchange (ROCI) at the United Nations in 1984, consisting of a seven-year world peace movement based on mutual cultural understanding; and established the Robert Rauschenberg Foundation in 1990, to focus on the environment and human rights issues as well as world peace. In his later years, he also used biodegradable raw plant material dyes in printing. ¶ However, the limitations were obvious in art activities that considered nature as something to be protected and preserved. If we insist on protecting only certain areas of the Earth, such as the Amazon rainforest, without understanding the linked relations between human civilization and nature, we are likely to contribute to the world order of environmental imperialism led by the First World. ¶ Early on, there were artists who considered more seriously about the cybernetic relationship between human civilization and the natural environment; Paik Nam June (1932–2006) and Robert Smithson (1938–1973). ¶ In 1966, Smithson published his critical essay, Entropy and the New Monuments, accepting the law of entropy (the second law of thermodynamics), that the degree of disorder in the material universe only increases, as the logic of modern art. He and his colleagues



Robert Smithson, Asphalt Rundown, November, 1969, Rome, Italy, Robert Fiori's documentary film still.

understood human technological civilization and nature as a coevolving continuum through the worldview of cybernetics, which was emerging in culture and the arts at the time, affirming chaos and destruction as a result of artistic value. The problem of the tendency of environmental artists to think of the limited state or process of order returning to disorder as art caused various misunderstandings and contradictions. ¶ Since environmental movements already existed in the 1960s, civic consciousness and experiments in environmental art often conflicted with each other to protect the environment from human greed and excessive expansion of technological civilization. In fact, Smithson's proposed work, Island of Broken Glass (1970), was stopped in the face of opposition from the Canadian Society for Pollution and Environmental Control. ¶ On the other hand, Paik's TV Garden (1974) portrayed the vision that the technological environment would become a second natural environment and evolve into a compound system with links to nature again. His attempt to capture and visualize a complex world combining technology, art, and humans through cybernetics theory was brilliant in a certain light. The controversial book by Richard Dawkins (1941–), The Selfish Gene (Oxford: Oxford University Press, 1976) resonated greatly to the public, but was in fact only an evolutionary biological take on cybernetics theory [similar to Paik's variant take on Norbert Wiener (1894–1964)]. Dawkins was initially inspired by George Williams' reference to genes as cybernetic abstractions in his book Adaptation and Natural Selection (1966). ¶ Wiener's theories and writings were difficult for the contemporary public to understand, so cybernetics theory or the tendency to creatively experiment with applied cybernetics died down after the boom of the late 1960s and early 1970s. In the early 1990s, however, it reappeared as an updated version of the posthuman discourse, and the continuum of the trend of thinking linking the technological environment and humans caused a great stir in the art world. It seemed to relate to cyberpunk subculture, but when the Internet actually spread to the public in the mid-to-late 1990s, all of these delusions were wiped out and the updated view of nature and environment from the perspective of posthumans also ended in brief fashion. Beatriz Colomina (1952–), architectural historian and theorist, recently attempted to update natural and environmental views and create alternatives based thereupon, presenting a discourse on superhumanity, but the repercussions and achievements were insignificant. ¶ Perhaps that is why the major contemporary artists today reveal the tendency of "virtuous art" to create and provide an opportunity to recognize once again the environment as "another environment" through the logic of discursive site-specificity when dealing with environmental issues. It can be seen that such site-specific art eventually reaches the stage of converging with the discourse of the environmental movement. ¶ An example in point is Olafur Eliasson (1967–). In Your Waste of Time (2006), the artist took about 6 t of ice from an Icelandic glacier estimated to have formed around 1200 A.D. and exhibited it at Neugerriemschneider, a gallery in Berlin (electric refrigeration equipment were used in the exhibition space). Initially, the glacier installation was conceived as a rather far-fetched irony connecting temporality and abstraction, but later

he began to actively engage with environmental issues. ¶ The artist, who installed twelve blocks of glacial ice in a circle in front of Copenhagen City Hall in 2014, titled Ice Watch (the word watch as a noun 'time-indicator', and as a verb 'to watch'), staged a reenactment of the project in 2015 at the Place du Panthéon in Paris during the UN Climate Change Summit (COP21). "It is a little pop (releasing the cleanest air possible) that has travelled fifteen thousand years to meet you in Paris, and tell the story of climate change," said Eliasson in front of the press. ¶ Although he tried to ensure the process be politically correct—for instance, by releasing a report on carbon emissions (the carbon footprint of Ice Watch) generated by transporting the ice blocks—the fact that the work is an overproduction in itself still remains. (Although, Studio



Olafur Eliasson, Ice Watch, 2014/2015, Place du Panthéon, Paris. Emitted 30 t of carbon.

Olafur Eliasson and Studio Tomás Saraceno are trying to minimize carbon emissions by setting their own protocols and calculating carbon footprints during studio activities in order to practice carbon offsetting). ¶ Calls to preserve the nature always sound likely at a glance. However, when it comes to actual meaning of 'natue' and to the details of 'how' to preserve, most of them turn out to be quite meaningless. Today, no part of the nature is free from the impact by artificial systems and manmade environment. At this point, when the technological environment—originated from the nature itself—ironically altering the nature in turn, contemporary artists presenting the artificial nature itself as their works regarding the Anthropocene, looks like an act of self-satirizing. ¶ The Anthropocene refers to a geological epoch dating from the commencement of significant human impact on Earth's geography and ecosystems. In geological terms, it continues on from the Holocene and Pleistocene epochs of the Quaternary Period and is the most recent geological age. Paul Crutzen (1933–2021), a Nobel laureate in chemistry, coined the term in 2000, but its specific point in time is yet open for debate. Potential start dates vary from the Agricultural Revolution 15,000 to 12,000 years ago to the Trinity nuclear test in 1945. ¶ Regardless of the start date, contemporary art concerning natural history and anthropology, which presupposes the new perspective of the Anthropocene, does not consider the natural environment and the technological environment as separate systems. Is it possible, however, to capture and present the landscape of the global environment of the Anthropocene in crisis—the whole picture in its entirety? Art that embodies and presents the perspective of capturing the totality of the interlocking order has not yet appeared.

Political Correctness in Terms of the Environment

One of the most difficult points in pursuing contemporary art is to coordinate the various dimensions of work, so that the artist himself does not face ethical contradictions while pursuing value (the truth) as the beautiful result of a beautiful process. In other words, no matter how many years have passed and however changed the world has become, we have no choice but to respond to the belief since Plato that "the truth is good, and if it is good, it is beautiful," "If the method, which is claimed to deal with the truth, is unethical, it is not true beauty even if the result is superficially beautiful" has been the belief handed down from Plato and Neoplatonism to modernist formalism. Even for artists in the postmodern era, formalism was only subject to variation and was never rejected on a fundamental level. ¶ However, not all artists of the 21st century who explore environmental issues fell into the antinomy of Olafur Eliasson. Tino Sehgal (1976–) presented and embodied an extreme method that contemporary artists could employ, realizing it to be the most politically correct option. He succeeded in creating a meaningful art form that produced virtually no negative environmental impact. ¶ Tino Sehgal, who had been gradually gaining prominence presenting 'action' as artwork since 2000, shot to international fame at the Swiss Pavilion of the Venice Biennale 2005, held an early retrospective exhibition at the age of 35 at the Guggenheim Museum in 2010 and was even awarded the Golden Lion at the Venice Biennale 2013. ¶ Sehgal's retrospective at the Guggenheim Museum was far from the norm for contemporary exhibitions. In the press release for the media, there were no photos of artworks or the artist, there was no opening ceremony and no exhibition brochure or information map were printed. ¶ The only physical artwork that visitors could see in the main exhibition space of the museum was the museum building itself, designed by Frank Lloyd Wright (1867–1959) and thus, architect majors kept visiting. In this puzzling

situation, a young couple kissing in the rotunda in the center of the first floor began to catch people's attention. The slow-moving couple took up various amorous poses, lying on the floor or standing up again. ¶ When someone approached closely to get a better look, they froze and the woman opened her mouth to say the artist's name "Tino Sehgal". Soon after the man recited the title "Kiss", the woman revealed the production year "two thousand and four", and then they resumed their movements. When someone else approached, the order in which the man and woman spoke switched. On further observation, at the end of every cycle, the couple said "Tino Sehgal, Kiss, 2004" before the performance resumed. ¶ Watching more patiently,



Tino Sehgal, Kiss, 2002–2004, constructed situations. A photo taken by an anonymous visitor and posted on the web. The artwork for his retrospective exhibition was the 2004 version.

the performers are replaced every hour, and as if imitating their actions, the newly deployed man and woman slowly start kissing next to the previous couple performing earlier. The two couples perform coordinated movements for about one minute, and as the predecessors leave, the performance once again becomes a pair. These performance shifts continued throughout the opening hours of the museum. ¶ The content of Sehgal's much talked about artwork Kiss is the result of selecting various poses from major contemporary artworks capturing men and women kissing since the end of the 19th century. It is not known exactly how many artworks this work references, but it is known to cite one of Jeff Koons' (1955–) Made in Heaven (1990–1991) series, Constantin Brâncuçi (1876–1957)'s The Kiss (1908), one of Jean-Désiré Gustave Courbet (1819–1877)'s paintings (from the 1860s), and François-Auguste-René Rodin (1840–1917)'s The Kiss (1866). ¶ The performers of Kiss at the Guggenheim Museum were young men and women aged 18–19 who were selected through open auditions, mostly students majoring in dance. Throughout the six-week exhibition period, the hourly wage for those who put in a four-shift performance each day, three days a week, was only $ 7.25 plus some perquisites offered by the museum. ¶ Sehgal, who began his career as a contemporary choreographer, called his artworks Constructed Situations, and has refused all forms of documentation—including photographs, recordings, videos and papers. No exhibition books have ever been made and the photos of his artworks and performances posted on the Internet, magazines, and newspapers are all unofficial and in violation of the rights of the artist. He has criticized the carbon emissions released by global travel and insists that no jet airplanes are used for his work, even in cases of international exhibitions; relying instead only on transportation with lower carbon emissions, such as trains and ships, although no one as yet appears to have tracked his movements to verify these claims. ¶ Performers for his artworks are called 'interpreters' and all instructions for the performance are conducted verbally. However, breathing techniques and body movements are taught by the artist or Jérôme Bel (1964–), his long-time colleague and choreographer. Ultimately, Sehgal's role is a choreographer, and the performances are a kind of dance, but his artworks have been exhibited and traded extensively, in accordance with the customs of contemporary art. ¶ Constructed Situations is limited to between four and six editions and is delivered and sold orally. All the works are delivered face-to-face and stored only in the memory. The artist refuses to allow any kind of material representation of his work. When a transaction is made, notaries, as well as the buyers and the artist, are present and payments are made in cash. The artworks purchased by individuals or institutions are kept in the form of memories, and can also be rented to exhibitions at other institutions; with artworks delivered via the spoken word even as rentals. ¶ Sehgal, known for his way with words, stated, "we live in an era of overproduction, and are using up the resources left for the next generation." "I have been thinking about ways to continue practicing art and generating income without constantly producing something 'new'; the presented works are my answer." ¶ Among many aspects of Sehgal's work, that he successfully point out human 'memory' to be an artistic medium, through taboos and proscriptions, is most notable. Today, at the end of the process in which all other aesthetic media have been re-invented by computer technology, he returns the form of art to its primitive origins and succeeds in satirizing in the most politically correct way the entire art world of the global era. ¶ In which case, are his "politically correct methods on an environmental level" to be recommended for others? Is it a model that can be adapted? The problem is that the answer to these questions is no. The real solution must be something that can be modified, reproduced and disseminated.

P. S. #1



Thomas Cole, The Oxbow, 1836, oil on canvas, 130.8 cm × 193 cm; Metropolitan Museum of Art, New York. Through the painting, Cole foresees that natural exploitation would lead to a disastrous flood, hence writing 'Noah (נח)' in Hebrew on the canvas. Meanwhile, the sketch for The Course of Empire: The Consummation of Empire (1833–1836) was found beneath this painting.

The progenitor of the civilization critical view of nature may well be Thomas Cole (1801–1848). He predicted the collapse of indiscriminate human civilization and a return to nature in The Course of Empire (1833–1836) and The Oxbow (1836), being far ahead of his time.

P. S. #2



Bahc Mo tried to use waste from large exhibitions as a part of his work while working on Untitled (Don't Look Back) at Taipei Biennale 1998.

Bahc Mo (Bahc Yiso, 1957–2004) tried to utilize the trash derived from large-scale exhibitions as part of his artwork, when working on Untitled (Don't Look Back) at the 1998 Taipei Biennale. However, his role as something of a villain attempting to prove the futility of contemporary art did not make for an effective criticism.

P. S. #3

In 2020, the Arts Council Korea (ARKO) conducted Climate Citizens 3.5, a campaign-based public art project. The project is inspired by the work of sociologist Erica Chenoweth (1980), who, based on the data on social movements occurred worldwide in the past century, asserted that a society can change for the better if the 3.5 % of total population take action. In line with this, Seoul Museum of Art opened the exhibition Climate Museum: Life and Death of Our Home. ¶ To minimize waste and energy usage in multiple aspects including graphics, spatial design and websites, the museum reused walls, shelves, and paints from the previous exhibitions. It also minimized exhibition waste by recycling papers, producing minimal printed materials, using ink-saving typefaces and modular walls, reusing and recycling eco-friendly supplements, refurbished tables, frames, laptops and tablets, and more.

P. S. #4

Sustainable Museum: Art and Environment at the Museum of Contemporary Art Busan was a rare exhibition even by international standards, with the theme of improving the protocols of museum operation. The exhibition presented this real example as follows:

> "A total of six artworks departs from New York and arrives at Museum of Contemporary Art Busan. ¶ The combined weight of the artworks is 1,273 kg. ¶ John F. Kennedy International Airport (JFK) in New York is 11,092 km from Incheon International Airport (ICN). ¶ During transportation by air, carbon dioxide emissions of 15.98 tCO_2eq are generated. ¶ The distance from ICN to Museum of Contemporary Art Busan is 432.54 km, and carbon dioxide emissions of 0.12 t are generated during transportation by truck. ¶ In other words, a total of 16.1 t of carbon dioxide are emitted in transporting the artworks one-way by air from New York to the museum, and if the works are returned, 32.2 t of carbon dioxide are emitted. ¶ This figure is more than double the annual carbon emissions per person in Korea (14.1 t; based on 2018 figures). ¶ Transport by air takes approximately 15 working days from New York to the Museum. ¶ If the same six artworks are transported by sea from New York to the museum, the total distance is 37,354 km, but the total carbon dioxide emissions are 0.82 t, approximately 1/40 of that from air transport. ¶ The time required, however, is about 60 working days; four times longer than by air. ¶ Almost all museums prefer air transport."

P. S. #5

Dirk Fleischmann (1974–)'s project myforestfarm (2008–) is a critical real-life response to the reality of carbon offsetting pursuits. Using capitalist transactions as the form and theme of his art creations, he embarked upon an art project in May 2008 to operate a forestation/reforestation farm for "carbon offsetting" in a forest of 2 ha located in a remote area of the Philippines. There were two major challenges that threatened the project. First, the forest, which was originally a rainforest, was already seriously depleted, making it unsuitable for profitable reforestation. Second, the land used by the artist was being traded among residents unofficially and was, in fact, public land that could not be privately owned and was classified as a forest watershed by law. Therefore, it was unlikely

that the property rights would be recognized by law, even though the forest land had been purchased. A still bigger problem was that in order to issue "carbon credits," the farm in the forest had to be approved by the Verified (formerly Voluntary) Carbon Standard (VCS). ¶ Rodolfo Ferrer, a local



myforestfarm's actual area, located in the outskirts of Antipolo City in Rizal province, the Philippines.

farmer, was in charge of legal forestry cultivation in myforestfarm. He was paid ₱ 7,000 (approx. $ 138) for 160 hours of work (20 days, 8 hours a day) every month, and working hours could be adjusted autonomously. Pay was 15 % above the minimum wage in the Philippines. In cases of receiving help from other workers, ₱ 300 were paid per day (8 hours). Ferrer's tasks were not limited to farming. He was also required to document the farm photographically (each tree for fruit trees) once a week, using a digital camera received from the operator. Thomas Daquioag, an assistant, transmitted the photo data to the artist once a month and the artist has been steadily updating the website (https://myforestfarm.com/) with the data received. ¶ myforestfarm presents a parallel world, eloquently demonstrating the reality of how far the transaction of carbon credits is from where it needs to be, and the complexities of operating a farm that can actually issue carbon credits.

P. S. #6



Memorial boulder at Flight 93 crash site.

On September 11, 2021, memorial ceremonies were held all across the U.S. For the 20th anniversary of the September 11 attacks, various memorial monuments were set up at the sites of the World Trade Center in New York, the Pentagon in Washington D.C. and Shanksville in Pennsylvania, where Flight 93 crashed. A boulder, however, installed at the Flight 93 National Memorial honoring the victims of Flight 93, had greater resonance than any monument produced by renowned artists, architects, and designers. ¶ I was a little surprised when I heard that a gigantic rock was installed at the crash site as the bereaved family approved the proposal of the stone company's foreman in charge of the entrance road construction. The boulder, which does not have a title because it is simply a marker of the impact site of the plane at the end of the memorial trail, became an alternative monument that surpassed the Vietnam Veterans Memorial (1982) by Maya Lin (1959–). It was the most effective and fitting way to commemorate the deceased. ¶ In fact, the real solution is no mystery. Aside from reducing human greed and minimizing unnecessary development, there may be no other alternatives.

Climate Change and Museums: The Chronicles of an Unjustifiable Relationship ✧ Park So-hyeon

> A recurrent scene in sci-fi movies shows the earth withdrawing from the spacecraft until it becomes a horizon, a beachball, a grapefruit, a golf ball, a star. ⋯ Life is horizontal, just one thing after another, a conveyer belt shuffling us toward the horizon. But history, the view from the departing spacecraft, is different. As the scale changes, layers of time are superimposed and through them we project perspectives with which to recover and correct the past.[49]
> — Brian O'Doherty (1928–)

Cosmic Perspective on the Boom in Museum Building

The universal survey museum,[50] born in the West, is a product of the imperial desire to encapsulate the universe through the chronology of civilization and geopolitical divisions, promoting indefinite expansion and accumulation. Whether originally acquired through invasion, plunder, violence, murder, natural destruction, or war, the self-generating desire to own the universe through this reproduced microcosm has expanded unceasingly, and in the midst of global development projects, developing countries have been continually inspired and motivated, fueling large-scale construction booms around the world. ¶ In the 1960s, thanks to the prosperity in the West of consumer capitalism and the experience economy (the tourism industry for example), museums drew new attention as leaders of urban regeneration, bringing life to cities in decline, as well as aiding in the construction of new towns. In short, museums grew by establishing a close relation-

ship with urbanization, development, real estate surges, and gentrification. Built during this period, the Pompidou Center was part of the renewal of the center of Old Paris, which had become a slum for migrants and the poor. As a result, the majority of poor residents could not keep up with the rapid gentrification and were forced to move to the less expensive outskirts.[51] The Museum of Modern Art (MoMA), founded in 1929 but finally finding a permanent location as a dedicated museum in 1939, began to expand in earnest during the 1960s, and an additional huge tower and series of exhibition spaces were built in the late 1970s. According to Glenn Lowry (1954–), the director of MoMA, the tower and exhibition spaces have—in many ways—become a model of self-supporting museum management methods, especially in the correlation between real estate development and increasing museum assets. At that time, the expansion and renovation was financed by selling some of MoMA's real estate to developers, and in return, the developers built an exhibition space of about 30,000 m^2 for the museum. Thus, the museum experienced enormous expansion of its core assets.[52] Since then, MoMA has pushed for expansion and renovation several more times, including recently, and each time, the museum has become wealthier. In the 1980s, while preparing for the Asian Games and the Olympic Games in Korea, the building of cultural facilities boomed in various parts of the nation, including the National Museum of Modern and Contemporary Art, Korea, the Seoul Museum of Art, the Seoul Arts Center, and the Independence Hall of Korea. The government's cultural projects were fueled by the construction industry to such a degree that the Ministry of Culture and Public Information earned the satirical nickname of the 'Ministry of Culture and Construction' at the time.[53] ¶ These cases are, of course, part of a magnificent history of urban development and museum construction that continues to this day. From O'Doherty's perspective of a spaceship moving away from Earth, the horizon of history expands, leading us to the "perspective to restore and correct the past." From this cosmic point of view, the 1960s was the era in which the problem of environmental destruction on a global level emerged, due to rapid industrialization and urbanization, as well as the start of the modern boom in museum construction. ¶ A significant trigger was the running aground of the supertanker SS Torrey Canyon in the English Channel in 1967. The Torrey Canyon was loaded with 119,193 t of Kuwaiti crude oil. While sailing at its maximum speed, it struck a reef and 14 of its 18 cargo tanks were breached. In just a week, a 100 km oil slick formed and as the hull broke up the spill became impossible to control. The British government then ordered a military operation to burn off the spilled oil. The operation was 'successful' after 62,000 lbs of explosives were dropped onto the craft and surrounding waters by fighter-bombers, along with 5,200 gal of petrol, 11 high-powered rockets, and napalm. Black smoke rose over the sea. In the wake of this accident, international maritime regulations on pollution were created, followed by the establishment of the international agreement on air pollution. Although a direct link here to the disaster remains unclear, this was likely the result of the shocking threat of such spills, alongside the widespread use of fossil fuels, which were the basis of the strong economic growth and rapid development projects following World War II. ¶ However, it seems that awareness of this incident did not reach museums directly. It was a time when artists who opposed the Vietnam War held constant rallies, pointing at members of the board of directors of MoMA and the Metropolitan Museum of Art for their part in supporting the conflict. It could be said that the cosmic view of museums proposed by O'Doherty was inspired by this. The reason for their acerbic scorn was the Rockefeller family, board members of MoMA, and their business monopoly, having greatly benefited from cooperation in the Vietnam War. It is not known how artists, who acquired the perspective of 'history' in which the Vietnam War and the interests of museums overlapped through the Rockefeller family, saw the Torrey Canyon accident. However, from their point of view, they are unlikely to have turned a blind eye to the historical connections between MoMA and the Torrey Canyon, or between museums and environmental destruction. It was undoubtedly one of the influences by which they acquired a 'perspective to recover and correct the past' regarding the new boom of museum construction that began at this time.

49 Brian O'Doherty, Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space, Expanded Edition, Univ. of California Press, 1999, p. 13.

50 Carol Duncan & Allan Wallach, "The Universal Survey Museum," Art History 3 (4), 1980, pp. 448–469.

51 Ada Louise Huxtable, "A Promising Scheme for Les Halles," The New York Times, March 11, 1979, 31.

52 森美術館 (編), 大型美術館はどこへ向かうのか?: サバイバルへの新たな戦略, 慶應義塾大学出版会, 2008, pp. 26–28.

53 Park So-hyeon, "Cultural Olympics and the Democratization of Art: Reflection on the Relationship between the Institutional Criticism of Art Movement in the 1980s and the Definitive Power of Cultural Policy for the Seoul Olympic Games," Journal of Korean Modern & Contemporary Art History 36, December, 2018, pp. 145–181.

The Museum of Standard Oil: Petroleum Industry, Climate Change and Museums

Going further back, in 1939, when MoMA reopened as an independent museum, Frances Collins, then manager of publications at MoMA, distributed a satirical invitation to the opening, which read 'the New Museum of Standard Oil' instead of 'the Museum of Modern Art.' Collins was purportedly upset that various staff members had not been invited to the opening party for the new flagship building, but the MoMA archives reveal that his obstinate reference to the company Standard Oil hinted at deeper concerns regarding the institution. Those concerns were not clear, but the front of the invitation card read "Oil that glitters is not gold."[54] As is known, MoMA has been closely connected with the Rockefeller family for generations, from the development of its collection to involvement in managing the museum. In 1939, Nelson Rockefeller (1908–1979), son of John D. Rockefeller Jr. (1874–1960), became president of MoMA and in 1948 when Abigail Rockefeller (1874–1948) died, another of their sons, David Rockefeller (1915–2017), joined MoMA as a board member. Even now, David Rockefeller Jr. (1941–), John D. Rockefeller's great grandson and Board Chair of the Rockefeller Foundation, is a longstanding MoMA trustee and Sharon Percy Rockefeller (1944–) is the president of MoMA's International Council. Making this relationship possible was the enormous wealth and influence accumulated by the family as leaders of the global oil industry, as suggested by their company name of 'Standard Oil.' ¶ Standard Oil was a huge organization, established by John Davison Rockefeller (1839–1937) and his partners in 1870, and operating until 1911. The company exported kerosene, stove fuel, and oil for ships to Europe, the Middle East, and Asia from its early years, and was the dominant company, with a 90% market share in the U.S. from the 1890s. It became the world's largest company in the early 20th century, making John D. Rockefeller the richest person in American history. In 1904, as the Antitrust Act was enacted in response to the impact of the book The History of the Standard Oil Company (1904) by journalist Ida Tarbel (1857–1944), it was broken up into 34 companies. However, Rockefeller maintained stakes in the separate companies, and his assets increased significantly as stock prices rose due to the US oil boom. In 1913, his wealth was $ 900,000,000, accounting for 3 % of U.S. GDP.[55] Offshoot companies from Standard Oil, such as Exxonmobil, Chevron, BP and Aramco, still dominate the global petroleum industry. Among them, Exxon, formerly the Standard Oil Company of New Jersey, owned by Rockefeller as the holding company of Standard Oil, and Mobil, formerly the Standard Oil Company of New York, were competitors, until Exxonmobil, once again the world's largest oil company, was created when the two companies merged in 1999. ¶ Since the late 1970s, Exxon has gained a popular reputation for supporting research on climate change, reporting, even then, that combustion of fossil fuels was the most likely factor influencing climate change. An internal report circulated to Exxon management in the early 1980s pointed out that the consequencess of climate change could be irreversibly catastrophic and significant reductions in fossil fuel consumption were needed to reduce climate change in the future. However, in 1989 when the board of directors discussed that the introduction of public policies to cope with climate change was inevitable, and would be extremely costly, Exxon solidified its official position to question and reject climate change issues, fearing contraction of the oil industry. Since then, Exxon has exerted great influence to prevent ratification of the Kyoto Protocol by funding skeptical organizations and founding the Global Climate Coalition, created by companies in opposition to mandatory reductions in carbon emissions. Following the merger, the corporation has continued to influence public opinion by undermining the credibility of scientific research into climate change, and has consistently funded organizations to influence climate-related policy decisions and lobby high-level politicians on a global scale.[56] Even by the late 2000s, Exxonmobil had disclosed the possible threat to profitability of climate change to shareholders, but nonetheless offered optimism regarding their future prospects due to increased demands for oil and natural gas and reduced greenhouse gas emissions as a result of population decline, and continued to remain silent on the correlation between the oil industry and climate change.[57] ¶ Bernhard Pötter (1965–) pointed out that the merger between Exxon and Mobil was, in fact, the return of Standard Oil. For him, Standard Oil was "a symbol of capitalism, of the survival of the fittest, without considering humans and the environment, and a giant yet more impregnable than ever before." In particular, he took serious issue with Exxonmobil's "tricks and cheats against politics, the public interest, and the environment, rather than following principles of fair competition."[58] As for such tricks and cheats, large-scale lawsuits, various governmental investigations, and legislative actions took place and are still ongoing, so that it can be said "the courts have emerged

as the battlefield over climate change."[59] ¶ Finally, in the 2000s, John D. Rockefeller's great-grandchildren attempted to persuade Exxonmobil to acknowledge climate change and shift towards clean energy. In 2013, responding to a shareholder resolution calling for emissions reductions, then CEO Rex Tillerson (1952–) said that oil reduction would make it difficult to reduce global poverty and asked, "what good is it to save the planet if humanity suffers?" In response, arguing the company was morally bankrupt, the Rockefeller Family Fund announced in 2016 plans to eliminate holdings of Exxonmobil. David Kaiser (1969–2020), president of the Rockefeller Family Fund, wrote: "Our criticism carries a certain historical irony. John D. Rockefeller founded Standard Oil, and Exxonmobil is Standard Oil's largest direct descendant. In a sense we were turning against the company where most of the Rockefeller family's wealth was created."[60] ¶ The declaration of the breakup between Exxonmobil and the Rockefeller family, which was announced almost 150 years after Standard Oil was established, seemed admirably resolute, but the decision evokes Collins' forgotten phrase, "Oil that glitters is not gold." With the actual implementation of carbon emissions reductions and energy transition policies around the world, it had become difficult for the fossil fuel industry to promise the same enormous economic returns as before.[61] The Rockefeller's sudden withdrawal of shares surely cannot fail to have been swayed by this. Also, just as their rather late declaration of separation cannot nullify their responsibility, from Standard Oil to Exxonmobil, for climate change, their alternate identity and history with MoMA as 'the Museum of Standard Oil', cannot be forgotten. MoMA has continued to expand its museum assets with the financial support and donations of artworks from the Rockefeller family, and once again flaunted its status in 2019 with massive expansion and renovation. As a result, MoMA added a new scene to the cosmic chronology of the various ominously overlapping horizons of climate change, the oil industry, real estate development, and the expansion policies of the museum.

Artistic Activism Imagining 'Post-MoMA Futures'

Hans Haacke (1936–) presented his MoMA Poll in the Information (1970) exhibition at MoMA, which asked visitors for their opinions regarding the political position of New York governor and MoMA board member Nelson Rockefeller. The result of the vote was negative, and for approximately the next 30 years, Haacke was not invited back to MoMA. In the meantime, in his artwork, Social Grease (1975), Haacke engraved the quote "Exxon's support of the arts serves the arts as a social lubricant," by Robert Kingsley, then an Exxon public-affairs department manager, on a magnesium plate. The metaphor 'social grease', comparing everything to oil, implies the dominance of the oil industry. Art and museums are also won over by this dominance, but the scope of such power is rarely recognized. Haacke's MetroMobiltan (1985) raised awareness of the political and economic significance of art sponsorship by revealing that Mobil, which sponsored the Metropolitan Museum of Art, funded the South African police during their brutal apartheid policy. As the title MetroMobiltan suggests, museums and corporations became an inseparable community of interest, and the collusion between the two was as threatening and destructive as the merger of Exxon and Mobil. This series of works, aimed directly at Rockefeller, Exxon, and Mobil, all closely related to MoMA, revealing the museum's political and economic collusion and injustice, cemented Haacke in modern art history as a pioneer of institutional critique. ¶ Since then, MoMA has been the target of criticism and artistic activism against museums, with the board of trustees, which makes decisions on the overall operations of MoMA, continuing to recruit billionaires who accumulate tremendous wealth and power by investing in companies that cause various global disasters, including climate change, as much as or more than the Rockefeller family. In addition, despite the ongoing criticism that their wealth and power destroys lives, health, and the dignity of living things on Earth, such barbaric threats were on

54 https://www.moma.org/interactives/moma_through_time/1930/the-museum-of-standard-oil.
55 Kim Hyeon-min, "Standard Oil ①... Rockefeller, Monopolizing the US Oil Industry", Atlasnews, September 13, 2020. http://www.atlasnews.co.kr/news/articleView.html?idxno=2644.
Kim Hyeon-min, "Standard Oil ②... Meet a headwind of Antitrust Acts," Atlasnews, September 14, 2020. http://www.atlasnews.co.kr/news/articleView.html?idxno=2648.
56 Bernhard Pötter, Tatort Klimawandel: Täter, Opfer und Profiteure einer globalen Revolution, trans. Jeong Hyeon-gyeong (Seoul: Ewhobook, 2011), pp.116–117. In relation to this, Pötter criticized that climate-change skeptics led the important U.S. climate debate until their opinions were adopted as Washington's official policy, in partnership with the money of oil and coal lobbyists, and have made 1997 to 2007 a lost decade of climate protection through skillful use of media democracy. According to him, for those 10 years, the U.S. incapacitated the Kyoto Protocol and global greenhouse gas emissions continued to increase, and also wasted both the financial and political will that could have been used to escape from the pitfall of climate change. Instead, oil, gas, and coal giants raised energy prices, earning unprecedented profits.
57 https://en.wikipedia.org/wiki/Exxonmobil_climate_change_controversy.
58 Bernhard Pötter, op. cit., p. 30.
59 Kim Hyeon-jae, "Climate Change, Greatly Defined by Court Decision," Yonhap News, January 28, 2010.
60 https://en.wikipedia.org/wiki/Exxonmobil_climate_change_controversy.
61 Katherine Dunn, "Investors want Exxon Mobil to change. Is it ready?", Fortune Korea, July 1, 2021.

the rise in various locations, and yet more wealth and power were collected into the hands of these billionaires. Museums including MoMA—having already been criticized as one of the 'top 1 % museums' during the Occupy Wall Street protests—could not be more stern and irresponsible when it comes to employee treatment and job security, despite being sponsored by billionaries. At that time, distributive justice played a major role in breaking down the boundary between the museum and the public; hence artistic activism exploring distributive justice expanded to various related issues including climate justice. ¶ In 2019, at the day of a VIP party celebrating the reopening of refurbished galleries at MoMA, a protest was held against MoMA and its board member, Larry Fink (1952–), CEO of BlackRock, the largest investment corporation in the world, also investing on private prison companies. The protest, in which 14 activist-artist groups and grassroots organizations participated, denounced MoMA as "complicit in genocide, complicit in war crimes, complicit in mass incarceration, and complicit in climate crisis," adding that "BlackRock uses $ 6,000,000,000,000 in prisons, in detention, in war, in military, in fossil fuels, and in deforestation," and insisting that "MoMA and BlackRock give our communities back the money that they stole."[62] Over 200 prominent artists, scholars, and critics in the art world, including Tania Bruguera (1968–), Hito Steyerl (1966–), Xaviera Simmons (1974–), Andrea Fraser (1965–), Claire Bishop (1971–), Hal Foster (1955–), Chloë Bass (1984–), and Alejandro Cesarco (1975–), signed an open statement released prior to the protest, stating the following:

> "We denounce MoMA's connections to mass incarceration, global dispossession and climate catastrophe, and demand that MoMA's Board member, Larry Fink, CEO of BlackRock, divest from prison companies, the war machine and the destruction of the global environment. ⋯ Stopping the global cycles of dispossession, displacement and detention, and reinvesting in the basic necessities of food, shelter, health and freedom are the best ways to ensure that communities worldwide thrive. ¶ Fink's company, BlackRock, also owns "billions of dollars" in shares of weapons manufacturers. The company has more money invested in the fossil fuel and agribusiness industries—the biggest drivers of climate change—than any other company in the world. Despite their severe threat to the planet, BlackRock continues to invest in tar sands, coal, Arctic oil, Amazon crude, and rainforest destruction. ⋯ ¶ We suggest instead [of renovations of buildings] that funds be redistributed towards alternative models of well-being, community-based creativity, land restitution/defense for indigenous peoples, and the material improvement of dispossessed communities worldwide. ¶ MoMA's director Glenn Lowry has said that the renovations will help us 'explore the ideas that shape our world and find inspiration in the art of our time.' Indeed, this is the time and these are the moments that define us as individuals and as a society. MoMA can choose to be defined by its silence over mass incarceration, climate change and global dispossession. We choose not to."[63]

Following earlier protests against MoMA trustees with ties to unethical businesses, a 10-week artistic action aimed at the museum's leadership was also held in 2021. Art groups participating in the protest called for the dismantlement of the museum in its current form, ending its dependency on billionaire donors, and the reimagining of its role in society; announcing a statement 'Strike MoMA.'

> "When we strike MoMA, we strike its blood-soaked modernity. The monument on 53rd Street becomes our prism. We see our histories and struggles refracted through its crystalline structure, and foreclosed futures come into view. ¶ Why strike MoMA? So that something else can emerge, something under the control of workers, communities, and artists rather than billionaires."[64]

They urged a break up with vulture capitalism, environmental destruction, mass incarceration, elitism, inequality, precarity, disposability, racism and misogyny, emphasizing that museums cannot separate from the rest of society. These matters were directly linked to MoMA trustees, and for this reason, they were regarded as problems of the museum itself. Abou Farman of MoMA Divest, one of the groups that participated in the 'strike', pointed out the injustice embodied by the board members and stressed that the museum is drenched in such injustice in the following speech:

> "Some of the most powerful men in the world sit on MoMA's board. Their net worth over the last year has gone up exponentially while many people have lost their jobs, incomes, and lives. ⋯ People on that board make weapons; own mercenary companies that committed war crimes; have connections to sexual predators; and own companies that imprison people in cages. ⋯ They come to the museum to wash their money and reputations. That's the MoMA laundromat we're looking at."[65]

Such a position was once again confirmed in an open letter to Lowry, MoMA's director.

> "MoMA has been a mechanism of destruction since its inception with the Rockefellers. Its claims for enlightenment and progress have always been in ruins. ⋯ The MoMA regime is a system of power and wealth that harms people, that uses art as an instrument of accumulation, and that makes empty appeals to what you call "the public good" while covering for billionaires like Leon Black (1951–), Larry Fink, and Jerry Speyer (1940–), whose names have become synonymous with patriarchal violence, the carceral state, climate destruction, neo-feudal landlordism, and direct support for the NYPD Foundation. Disassemble, dismantle, abolish. All these verbs apply when we are talking about destroying an apparatus of violence so that something else can emerge, something controlled by workers, communities, and artists, rather than oligarchs."[66]

"Ten Weeks of Art, Action, and Conversation" under the name Strike MoMA was planned, with training sessions, writing projects, agitprop campaigns, and direct actions, as well as in-person conversations focusing on "collective research, archival investigation, and speculative visioning concerned with post-MoMA futures." At the end of the 10 weeks, the activists would reconvene to discuss a "just transition to a post-MoMA future that prioritizes workers and communities." According to the statement, the meeting "would determine the next steps for disassembling the museum in light of its harmful history: determining the mechanics of divestment and transfer of assets, the redistribution of properties and the repurposing of infrastructure; establishing funds for reparations, rematriations, and indigenous land restoration; sustained support for just transition of workers to cooperative self-management; and solidarity economies."[67] ¶ Then, what were the 'post-MoMA futures' for which they tried to dismantle and reconstruct the museum? A collaborative online project with the Verso blog, Writing for Post-MoMA Futures, which was intended to aid in the building of the intellectual and relational infrastructure of Strike MoMA, offers a glimpse of the first step.

> "MoMA has become a microcosm of a city that excludes, extracts, and exploits on occupied Lenape territory. And yet, inside the museum are the relics of our comrades in radical thought who envisioned worlds no one else could imagine until they were conveyed through form. It is time for these visions to be unleashed and wielded in the world, to breathe life into these works anew. ⋯ We call for a suspension of reality. Reality has for too long been an excuse. We call for the creative will of this city's people to imagine a dynamic, inclusive, earth-shaking, transformative, dispersed home for art that does not weaponize the care for these beloved and inspiring works at the expense of enabling systems of harm. ⋯ We will make drawings and build models. We will ask better and more beautiful questions. And we will delight in our collective sympathetic magic that will bring these visions into reality when we hold space together. ⋯ Speaking about the 2004 MoMA renovation, Taniguchi (1937–) recalled his initial conversations with the then-head of Architecture and Design at the museum when it came to his proposal. "If you raise a lot of money, I will give you great, great architecture. But if you raise really a lot of money, I will make the architecture disappear," he said. Let us fulfill Taniguchi's vision, which is shared in the Strike MoMA Framework and Terms for Struggle document: As the walls that artificially separate the museum from the world collapse, we reorient away from the institution and come together to make plans. Let us strike in all the ways possible to exit from the terms of the museum so we can set our own. ¶ Let not the laws of the city nor the law of gravity determine our vision!"[68]

Conclusion

A museum is not just a container that holds artworks, stores them and presents them appealingly. Nevertheless, museums are often identified with museum exhibitions. It may be due to O'Doherty's comment on the archetypal image of 20th century art possibly being "a white, ideal space that comes to mind more than any single picture." He remarked that the history of modernism is intimately framed by that space; or rather the history of modern art can be correlated with changes in that space and

62 Hakim Bishara, "Activists Crash Private Party at the Museum of Modern Art to Demand Prison Divestment," Hyperallergic, October 19, 2019. https://hyperallergic.com/523358/activists-infiltrate-moma-party/.
63 Hakim Bishara, "Over 200 Artists and Scholars Urge MoMA and Board Member to Divest from Private Prison Companies," Hyperallergic, October 10, 2019.
64 Hakim Bishara, "Artist Coalition Announces 10-week 'Strike' Against MoMA," Hyperallergic, March 23, 2021. https://hyperallergic.com/631041/artist-coalition-announces-10-week-strike-against-moma.
65 Hakim Bishara, "Activists Convene Near Museum of Modern Art to Envision a 'Post-MoMA Future'," Hyperallergic, April 9, 2021. https://hyperallergic.com/636748/activists-museum-of-modern-art-strike-moma/.
66 Hakim Bishara, "In a Letter to MoMA's Director, Activists Declare Plan to Protest Inside Museum," Hyperallergic, April 25, 2021. https://hyperallergic.com/640625/in-a-letter-to-momas-director-activists-declare-plan-to-protest-inside-museum/.
67 Hakim Bishara, "Artist Coalition Announces 10-week 'Strike' Against MoMA."
68 Ariella Azoulay et al., "Diversity of Tactics, Diversity of Aesthetics: Post-MoMA Futures, Part I," Verso Blog, April 30, 2021. https://www.versobooks.com/blogs/5076-diversity-of-tactics-diversity-of-aesthetics-post-moma-futures-part-i.

in the way we see it. We have now reached a point where we see not the art but the space first.[69] His white cube ideology, keeping minimalism, conceptual art, happenings, nouveau réalisme and even institutional critique in view, can be described as a desperate homage to the artistic revolution that attempted to summon the existence and power of such space to the center of art, visualize it, question it, and dismantle it, rather than the modernist regulation of that space. However, just as the daily acts of resistance and radicalism of art in the 1960s and 1970s declined in the 1980s, bringing in an era in which it could be said that the gallery space no longer faced any challenges,[70] the proliferation of museums that came with the museum building boom means that no matter how radical and resistant art is, it merely becomes a device to convert and conform to 'museum art.' For this reason, even agendas that urge critical and fundamental transitions in the way museums exist or operate, such as in regards to climate change, cannot easily escape the fate of 'museum art' if they are processed into museum exhibitions. ¶ Around 2010, MoMA presented an exhibition on climate change in the Rising Currents project, in collaboration with the residence program at PS1, and with greater effect in 2021, with online exhibition programs Black Reconstructions: Environmental Justice (2021) and Broken Nature (2021). It can indeed be meaningful for museums to evoke and reflect on the common issues of mankind, with the sense of crisis increasing now more than ever, through exhibitions or educational programs, which are also major strategies for museum activism. However, that same year's Automania (2021) was criticized for being incompatible and apparently conflicting with the stance of the museum on climate issues. During the exhibition, built around MoMA's car collection since the 1930s, the Intergovernmental Panel on Climate Change (IPCC) was at the same time discussing global warming caused by automotive emissions. The curator, who organized the exhibition as if it resonated with the climate change agenda, criticized in the catalogue the branding strategy of fossil fuel companies 'artwashing'—image washing practiced through art sponsorship. However, MoMA ignored that the exhibition was typical of artwashing, sponsored as it was by Volkswagen, who caused global shockwaves by manipulating emissions in 2017 and pleaded guilty in the US to criminal charges. Accordingly, Jason Farago, art critic, denounced MoMA as having 'a real brass neck.'[71] ¶ Farago's criticism seems justified. However, the self-dissociation, holding a series of exhibitions from opposite perspectives, Broken Nature and Automania, without a blink or qualm, is best explained as one of the attributes of museums and museum exhibitions. Museums, which can no longer expect public support after going through neoliberal budget cuts and neoconservative cultural battles since the 1980s, have become more subordinate than ever to the sponsorship of billionaires and global corporations. These huge patrons are the true VIP customers of museums, and museum exhibitions are high-priced products sold to patrons. The stigma of the 'MoMA Laundromat' implies the uncomfortable and negative truth of artwashing, but it is a hidden truth, rarely seen, and in that sense, a museum can be called a black box. It is obvious that artwashing, which has become the operating principle and strategy of large museums at this point, can only maximize its effectiveness provided it remains concealed from the public. Audiences who enjoy the appreciation of exhibitions at museums become innocent consumers of, or else overt conspirators in, such artwashing. Under such conditions, can museums imagine a sustainable and just future? This is why we must demand a fundamental transition; the dismantling of museums in their current form, an end to their dependence on billionaire donors, and a reimagining of their social roles, as stipulated by 'Strike MoMA' and outlined in 'Post MoMA futures.'

Manifesto of a Sustainable Museum[72]

For the future generations of museums, much less responsible for the environmental crisis but much more vulnerable in the wake of the crisis.

⓪ It should be remembered that the majority of museums, bound by capitalist demands for continuing profitability, opt for the fastest possible methods or the most cost-effective materials even artists do likewise with the artworks themselves.[73] Why waste time and money on details that the audience will not notice?

① We are speaking on this occasion, not as members of whatever art movement from whatever nation, continent, or creed, but as members of the human species, whose continual existence is in question.[74]

② The current museum system cannot be considered ideal.

③ We merely await a turning point, the inevitable

collapse of the current system, and none of us have yet attempted a radical change.

④ Criticism toward the museum system (even if futile) is useful whilst simply awaiting revolution: the time when the revolutionaries are hardly influential. A dynamic period is the most critical for those revolutionaries. ¶ ④-① Revolution is not spontaneous. Revolution anticipates and prepares. ¶ ④-② Revolution is not the invention of locomotives, but the invention of emergency brakes to stop locomotives about to derail. ¶ ④-③ We must plan for the emergence of fundamentally new needs and aspirations. ¶ ④-④ Taking extreme measures leads to radical results.

⑤ It is all too easy, yet inappropriate, to attack the radicals, criticize scholars ignoring practical struggles, or mock people who believe that the changes of an individual can bring changes to the environment.

⑥ The essence of criticism is that it must account as precisely as possible for the perspectives of the person acting.[75] In art, however, this is generally very difficult.

⑦ If we stop talking about something for three days, it is as if it did not exist.[76] If there is a problem, we must declare that there is a problem. ¶ ⑦-① When someone—regardless being supported by the media or corporations—declares that there is a problem within the system, it is likely to be true, and it may be worth paying attention.

⑧ New ideas will help dismantling the linear museum system more rapidly. ¶ ⑧-① Innovative plans can be indistinguishable from those that provoke ridicule. If boredom is counterrevolutionary, fun should be revolutionary. ¶ ⑧-② When all options appear likely to fail, a seemingly unlikely solution might become more attractive.

⑨ We tend to rely upon morality, common sense, emotional appeals, etc.[77] without proper consideration of rational arguments. However well-intentioned, such impassioned pleas in themselves merely denounce the external consequencess of the system, without tackling the real problem. ¶ ⑨-① The truth lies in the denial of external consequencess.[78] ¶ ⑨-② Any fundamental transition must be achieved within the existing institutional framework, even if it is reformative.

⑩ In the field of art (or in any area for elites) anything can be discussed, but often discussion is all that occurs. ¶ ⑩-① Discussions should end with practical proposals. Once approved through discussion, a bill must be drawn up immediately. The more determined and the swifter our actions, the less blood will be shed.

⑪ Every individual has the right to voice their criticisms, demands, opinions, achievements, desires, analyses, fantasies, and problems. The coming together, agreement, and harmony of a wide diversity of viewpoints can trigger the best outcomes. ¶ ⑪-① Humans do not react only passively to the dictates of structures. They also actively respond to emerging possibilities and changing environments.

⑫ We should avoid outdated, passive and stagnant tactics such as large-scale demonstrations and protests. Most important is to invent and experiment with new and unpredictable tactics. ¶ ⑫-① A good artist might prove adept at coming up with and exploring unconventional tactics. ¶ ⑫-② Art, as with all human activities that require original creativity and are non-productive and reproductive, is crucial in developing progressive strategies.[79]

⑬ We must not ask our preferred group what action should be taken because they do not have the solutions. ¶ ⑬-① We must learn to think in a

69 Brian O'Doherty, op. cit., p. 14.
70 ibid., p. 113.
71 Jason Farago, "At MoMA, Love of Cars Can Be Exhausting," The New York Times, August 12, 2021. For more cutting remarks on artwashing, see Rhonda Lieberman, "Painting Over the Dirty Truth," The New Republic, September 23, 2019.
72 Some parts of this declaration were aided by the writings of the Situationist International as well as declarations by various other artistic movements. In particular, the Situationist International is also closely related to the May 1968 uprisings, and the codes issued by French students at the time are as follows."Act", "Spend more, die faster", "Do not work", "Liberate enthusiasm", "Other worlds are possible", "Demand the impossible", "Prohibit prohibitions", "Destruction is the passion of creation", "The more you love, the more you revolutionize", "Even if you starve, you can't stand boredom", "Elections change nothing", "The Struggle continues". See On the Poverty of Student Life by Students of the University of Strasbourg and Situationist International, trans. Min Yoo-gi (Seoul: Chaeksesang, 2016) for more information.
73 Détournement from Guy Debord, Comments on the Society of the Spectacle, trans. Yoo Jae-hong (Seoul: Woolryeok), p. 147.
74 Détournement from Russell-Einstein Manifesto issued in 1955 by British philosopher Bertrand Russell (1872–1970) and American physicist Albert Einstein (1879–1955), which highlighted the dangers posed by nuclear weapons and urged for the peaceful use of technology [Einstein signed this manifesto the day before his death]. Détournement from Walter Benjamin, Theses on the Philosophy of History, trans. Choi Seong-man (Seoul: Gil), p. 356.
75 Carl von Clausewitz, On War, trans. Kim Man-soo (Seoul: Galmuri, 2019), p. 191.
76 Guy Debord, op.cit., p. 39.
77 Détournement from Guy Debord, Society of the Spectacle, trans. Yoo Jae-hong (Seoul: Woolryeok, 2014), p. 192.
78 Ibid., p. 188.
79 Derek Wall, The Rise of the Green Left, trans. Cho Yoo-jin (Seoul: Ihaksa, 2013), 225.

new way. We must learn to ask ourselves.

⑭ First and foremost, what interferes with our properly understanding the situation is that the term 'art' feels vague and abstract. So little do we realize that art itself and everything connected with art is at risk.

⑮ Due to the obvious impossibility of abandoning art, we will not consider this as an alternative.

⑯ Art does not exist merely to be sanctified within the walls of museums.

⑰ The illusion of art should be eliminated. The hope that art alone can change society is fantasy. Thus, it has never come to pass. ¶ ⑰-① We must move beyond the presupposition within museums that artists represent excellence in every field of endeavor.[80] ¶ ⑰-② Art is a necessary commodity to make life bearable. As such, professional artists have gained exclusive rights to art production. Through this monopoly, professional artists have become disconnected from society. They have not achieved their own way of life and have even become cut off from one another due to competition. ¶ ⑰-③ We propose that the active participation of the Non-artistic world be sought. We encourage the involvement of all those who are not critics, dilettantes, or professional artists. Such engagement will allow for resilience and flexibility. Ultimately, all will become artists on a higher level. ¶ ⑰-④ Real life (also) exists outside art.

⑱ Good art is semi-permanently preserved. Mediocre art drifts and consumes the most resources. Bad art is fortunately disposed of quickly. ¶ ⑱-① Good art is mindful of the entire process. How to create art is important, but how art is preserved or discarded is equally important.

⑲ Too much art is confined within monolithic buildings. Captivity demands management and management requires resources.

⑳ This museum will no longer be bound by conventions.

㉑ What has not yet been attempted is purely welcomed.

Sustainable Museums, a Social Requirement in the Era of Climate Crisis

✧ Kim Minjung

Museums and the Environment Come Together

In an era in which words and phrases 'heatwave', 'tropical nights', 'unusual weather phenomena', and 'fine dust' have become common, air conditioners and heaters have become essential, we live, experiencing rather than enduring the climate crisis. Just as we question how long it will be before we can finally take off our masks, we wonder when we will return to a time of enjoying the four seasons we once had before the climate emergency. For us, who must adapt to this era and overcome the climate disaster, the words 'environment' and 'ecology' are synonymous with learning how to survive. ¶ The environment is mentioned frequently in the fields of production and consumption of food, clothing, and shelter. However, it is not obvious to think of the environment in connection with the arts—fine arts especially. This is because Korean society still pays far greater attention to the economy than the environment. There have been opportunities to appreciate artworks under the themes of environmental pollution and environmental issues at exhibitions occasionally. However it is hard to find an exhibition fully committed to the environment. At first glance, museum and environment do not seem much related. But one only sees as much as one is shown. Behind the splendor of museums, exhibitions must be dismantled. In the process, a large amount of waste is created. Pollution also occurs during the exhibitions themselves. The systems and powers behind mainstream museums pay little heed to these issues. This exhibition directly confronts such uncomfortable truths, operating outside the interests of capitalism, and putting its sustainable principles into practice as fully as possible within the limitations of current systems; challenging without hesitation the unsustainability of mainstream museums.

The Process of Establishing the Manifesto of a Sustainable Museum and Eight Practical Strategies

Sustainable Museum: Art and Environment presents its Manifesto of a Sustainable Museum (Manifesto) and Eight Practical Strategies (Practical Strategies) to realize the goals of the Manifesto. Before examining the details, let's take a look at twelve books referenced in the process of developing the Manifesto and Practical Strategies

(for more information on the books referenced in the exhibition, refer to the last chapter of this book, Reference for Further Reading). The exhibition space has a facility in which visitors can freely read all books mentioned below. ¶ The books can be divided into three categories. First, there are books that deal with the environment and ecology from the perspective of the natural sciences, humanities, and social sciences. Ecology: Concepts and Applications by Manuel Molles Jr. and Anna Sher (Seoul: Lifescience, 2020) explains natural history and evolution, adaptation to the environment, population ecology, interaction, communities, and ecosystems, and large-scale ecology at the level of natural science. The next book, The Three Ecologies by Pierre-Félix Guattari (1930–1992) (Seoul: Dongmunsun, 2003) divides ecology into mental ecology, social ecology, and environmental ecology, exploring ecology from the perspective of philosophy and the humanities. It provides an opportunity to think about the relationship between the ecology of natural science and human nature, identity, art, aesthetic, and ethics. This reflection on modern civilization leads to Thoughts on Ecological Civilization: Environmental Philosophy that Changed My Life by Korea Environment Institute (Seoul: Designcrepas, 2018). This book presents an integrated philosophy while explaining environmental issues from the perspectives of Eastern and Western philosophy, religions, and ethics. Conversely, Marx's Ecology: Materialism and Nature by John Bellamy Foster (1953–) (Goyang: Ingansarang, 2016) examines the relationship between humans and nature based on historical materialism. In particular, it proves socio-scientifically that a metabolic rift between humanity and nature is inevitable under capitalism. The influence of these books is evident in the Manifesto's concerns regarding the environment and ecology, and the relationships between human nature, human society, and the natural world. ¶ Secondly, under capitalism, the rift between humanity and nature appears as an environmental crisis. Situationists in the 1960s summarized these anomalies of capitalism including the environmental crisis in the 'Society of the Spectacle'. There is criticism of real society related to products dominating human life in the Society of the Spectacle (Seoul: Woolryeok, 2014) and Comments on the Society of the Spectacle (Seoul: Woolryeok, 2017) both by Guy Debord. The criticisms in these books apply to today's consumer society. Consumers in junkspace find themselves in an unsolvable maze, but the possibility of an alternative utopian space that requires cognitive mapping, thorough dedication and implementation, and an end to the maze is covered in Junkspace/Future City (Seoul: Moonji Publishing, 2020) by Rem Koolhaas (1944–) and Fredric Jameson (1934–). These authors are not merely criticizing reality. Their criticism of real society leads to a search for ways to realize an alternative. The book detailing these concepts most completely is On the Poverty of Student Life by Students of the University of Strasbourg and Situationist International (Seoul: Chaeksesang, 2016). The proposals, content, and style of Situationism influencing and influenced by the social movement of France in 1968 are heavily incorporated into the Manifesto and Practical Strategies. ¶ Third, there are books presenting a variety of goals and strategies for the transition to an alternative society. In order to overcome capitalist consumerism and humanity's alienation of nature, Imperiale Levensweise by Markus Wissen (1965–) (Seoul: Ecolivres, 2020) describes a lifestyle of solidarity and suggests an overall 'social and ecological transformation' to establish that lifestyle. Remaking Society by Murray Bookchin (1921–2006) (Seoul: Minumsa, 1998) explores socioecology and suggests the amalgamation of socialism and ecologism, arguing that it is difficult to solve environmental problems unless the structures of mass production and consumption change to focus on small communities, and presents a revolutionary shift in perceptions and transformation of structures to allow a nature-friendly lifestyle as the solution. Karl Marx's Ecosocialism by Saito Kohei (1987–) (Seongnam: Thesis2, 2020) organizes the theoretical basis for an ecological socialism that overcomes the rift between humans and nature, expanding the socialism proposed by Marx as an alternative society. Based on this, The Rise of The Green Left by Derek Wall (1965–) (Seoul, ehaksa, 2013) deals with some specific examples, strategies, and tactics of eco-socialism. These works each influenced to varying degrees the goals and Practical Strategies for a sustainable museum.

The Importance of the Manifesto of a Sustainable Museum for Society

The Manifesto presents the social and political changes required to transition from unsustainable to sustainable museums in the form of theses, and exposes the negative effects of existing museum systems, ultimately to demonstrate the feasibility of a sustainable museum positively and to prove it in practice. The Manifesto consists of a total of 22 theses: theses 0 to 4 expose the irrationality of the mainstream museum system; theses 5 to 13 suggest the need to change the conventional

museum system and offer alternatives to operate sustainably; theses 14 to 21 explain that the current museum system needs a revolution to achieve art that truly connects with society, and an escape from art that has degenerated into nothing more than product. An explanation of the social import of each thesis is as follows. ¶ Thesis 0 states that mainstream museums are operated according to principles of profit. ¶ Thesis 1 ensures that criticism of mainstream museums and proposals for a sustainable museum do not reflect specific political groups or ideologies, but speak for all human beings as a species. ¶ Thesis 2 suggests that the current museum system is not set in stone, but is a product of the times. ¶ Thesis 3 includes criticism of vested interests keen to maintain the current museum system, despite the use of the pronoun "we". It also highlights that those who remain silent about the mainstream museum system or who may actually want change are not actively striving for it. ¶ Thesis 4 suggests that we must not stop at mere criticism of the mainstream museum system but must revolutionize it, which requires proper planning. ¶ Thesis 5 goes beyond targeting the current museum situation and emphasizes the need for complete change of the system. ¶ Thesis 6 describes the need for those acting in the interests of museums to be the first to criticize, but that this does not or rarely happens in reality. ¶ Thesis 7 suggests that a firm attitude should be taken when criticizing the mainstream museum system. ¶ Thesis 8 posits that the process of introducing an alternative museum system should be pursued with creativity and originality, steering clear of hackneyed attitudes. ¶ Thesis 9 argues that alternatives should not be put forward based only on moral criticism of issues, but must also confront the structural and social causes, that is, the essence of those issues. ¶ Thesis 10 suggests that solutions should be carried out in actual practice, avoiding mere armchair discussion, and that they should be implemented in a firm manner, because confronting the existing system with an indecisive attitude will only cause greater damage. ¶ Thesis 11 emphasizes that those implementing alternative practices should exert social power through organizations and institutions, not individuals. ¶ Thesis 12 states that when implementing solutions, it is necessary to allow artists greater autonomy to express their ingenuity, rather than following conventional protocols, to ensure creativity and depth. ¶ Thesis 13 explains that in order to create a new museum system, as the saying goes "new wine must be put into new bottles", the surrounding environment must also be changed so that new people and methods can work to their full potential. ¶ Thesis 14 criticizes the attitude of existing art to cut itself off from or fail to engage actively with society. ¶ Thesis 15 argues that although current art leaves much to be desired, that does not deny the necessity of art itself, therefore valid art must always be pursued, because the act of creating art is human existence itself. ¶ Theses 16 and 17 explain the social importance of art. In capitalism, art has degenerated into the display of products in museums, even undoing the ideal that art is something anyone can create. Art must be universal and intimately bound to society. ¶ Thesis 18 describes how art focuses not only on results but also on processes; that we should create comprehensive environmentally sustainable artistic standards, built from the foundations up. ¶ Thesis 19 argues that there is no longer any environmental justification for maintaining art trapped inside huge museums. ¶ Thesis 20 states that even if only for the preceding reason, existing museums cannot be maintained in their current form, so new strategies must be sought. ¶ Thesis 21 lauds the way not traveled, that is, the way to implement sustainable museum operations will not be smooth, but even difficult or unpopular changes can garner support given the negative effects of existing methods. ¶ The content of the above theses is neither exhaustive nor concretely established, but must continually be developed and refined in the future. This exhibition merely presents the 22 theses for consideration.

The Social Roles of Practical Strategies

In the exhibition, a total of 57 artists and institutions participated and 88 artworks were submitted. The artworks were displayed according to how best they relate to each of the eight Practical Strategies. The Practical Strategies are designed to enable the transition to a sustainable museum, the goal of the Manifesto presented above, and suggest eight target areas; Utilizing Artists, Large-scale International Exhibitions (based on the concept of New Genre Public Art), Globalism and Transportation Restrictions, Exceptional Exhibition Design, Sharing Collections, Use of Sustainable Resources (Play), Facilities, and Dilemma. The following is a more detailed explanation of each. ¶ First, the pioneers who lead us to sustainability will be the artists themselves. Artists' voices must be heard, in that they will be the ones producing, exhibiting, and/or keeping/destroying their artworks. Through their efforts, awareness of the problems of current museums and the absolute necessity to operate sustainably in the era of

environmental crisis will spread throughout the whole of society. ¶ Innovative planning will also be needed to challenge current exhibition methods, goals, and compositions in meaningful ways. Since art engages with society at the local, regional, and international level, it is necessary to spread the social significance of art to the world through large-scale international exhibitions. Specifically, the establishment of a smooth and active communication network between artists and audiences will disseminate the problems of mainstream art and the current museum system, promulgate the need for new alternatives, and influence plans to operate sustainable museums in the future. ¶ Exceptional and diverse exhibition design that deviates from the form of standardized existing exhibitions at museums will provide an opportunity to reflect critically on current exhibition compositions. The firm determination will greatly increase the likelihood of achieving sustainability. ¶ By introducing the sharing of art, collection sharing systems can be actively trialed. Artworks shared with society, not just among a small number of private owners, may amplify the link between art and society, and above all, this will constitute clear criticism of the ownership system of existing museums. The realization of sustainable museum operations and art for all will not be possible without resisting the ownership of capitalist methods. It may not be easy to fight against private ownership which is the very basis of capitalism. Nevertheless, in order to implement the goals of the Manifesto, this is an essential process, and bypassing it would only worsen the situation. ¶ Artworks using sustainable resources and art and exhibitions that deviate from the goal of profit must be embraced to bring in the sustainable museum system needed. In addition, if the energy and resources required for the operation of a museum are obtained in an eco-friendly way, this is the icing on the cake. Debate on low-carbon green lifestyles happening both at home and abroad and the increasing use of eco-friendly energy by various large corporations will no doubt galvanize the realization of museums run entirely on renewable energy. ¶ The Dilemma tells that the art world must be vigilant against the threat of greenwashing. Not only is there no limit to the capitalist pursuit of profits, but it can occur across all fields. As the environment emerged as a new frontier to be pioneered in the era of the climate crisis, eco-friendly products and methods emerged, such as organic produce and notions of green consumption, which were then manipulated in order to sell products that were not, in fact, environmentally friendly. In this trend, art is no exception. It is not unrealistic to speculate that the Manifesto presented in this exhibition could be incorporated or absorbed into the capitalist system. There is always the danger that sustainable art could succumb to greenwashing. Therefore, it is essential to think critically and carefully in all situations. This exhibition is no exception. Considering the possibility that alternatives to the mainstream museum system could themselves become marketable products, care must be taken never to compromise with capitalism or provide excuses for greenwashing.

The Social Necessity for Sustainable Museums

It is not easy to change practices, but if the surroundings change, one must change according to the surroundings. With COVID-19, the world is facing new challenges such as social distancing and lockdowns. The climate crisis, which may have a far broader impact than COVID-19, is ongoing and an emergency. According to a report by the Intergovernmental Panel on Climate Change (IPCC) on August 9, 2021, a global temperature rise of 1.5°C, our 'last line of defense', will occur in 2040, 10 years earlier than was estimated three years ago. In 2021, with temperatures up 1.1°C from pre-industrial levels, we have already experienced extreme weather abnormalities such as record heatwaves, droughts, floods, super-large forest fires, and superstorms, a warning that an ultra-extreme climate will become the new normal, with the frequency of heatwaves nearly doubling when global warming hits 1.5°C. At the heart of the report is a serious warning, 'a code red for humanity', that the speed of climate change has accelerated and the time for humanity to respond has shortened. It is high time for a change across the whole of society, in line with this most urgent situation. ¶ The field of art must also change. As the exhibition makes clear, the transition from our current unsustainable system to one of sustainability is now a necessity. However, the forces of capitalism will block and hinder that transition at every turn. Rather than being despaired by such insurmountable barriers, a variety of ploys and strategies must constantly be played in order to overcome them. This exhibition is a starting point for the bold and decisive implementation of sustainable museum practices. It is hoped that the repercussions will spread far and wide, forming powerful waves, creating the momentum needed to implement truly sustainable systems.

Rewarding Art: The Privilege of Art and the Value of Cheap Experimentations

✧ Kim Sylbee

> "We live enduring the pain of exploitation each day for the sake of our vacations, to show off our capability of traveling to the farthest and consuming the newest, the most, and the priciest."[81]

Minutiae of Vagrant Genes (2021)

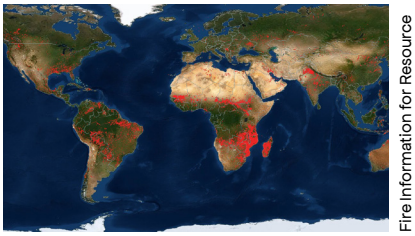
Around the fourth quarter of 2020, when I was commissioned to create a new artwork on the theme of art and environment, I was planning a work that I could create without being able to move around. I was in Berlin, where the lockdowns lasted at various levels for about five months since October. Professional meetings were allowed, but setting up a film crew would put everyone at risk of indiscriminate infection, even if we managed to comply with the complicated prevention guidelines. It was not right to put myself and others at risk just to create art. We did not then have such effective guidelines, or know as much about transmission patterns as we do now. It was like facing an impenetrable wall, ever-changing in size, blocking our path. ¶ My video installations have been so far mainly produced on commission and with the support of public museums and foundations. In my formative years, due to the scarcity of budgets, I was in charge of the entire process of conception, pre-production, shooting, and post-production—my videos were truly home-made. Rather than regarding this as a constraint, I made it my role to find creative solutions however I could, usually makeshift and improvising. I needed to believe that I can still convince my viewers with the resulting work. During the shooting, I held a camera, purchased with some savings, while directing and carrying the bags for the cast, who were also my friends. Then, when the budgets increased somewhat, I was able to hire more help, which relieved a degree of pressure. Shortly after I had begun more primarily giving over the camera, the pandemic era arrived. Vagrant Genes (2021) is my first new video to be produced since the outbreak of COVID-19. ¶ I tend to cast performers in my video after defining their roles relatively clearly. When casting my friends, they often found it disconcerting, initially, to see me behind the camera as a cinematographer and director. It was also difficult for me to concentrate. I moved from casting friends to inviting professional dancers or people who had stage experience but were not trained actors. They were people who knew how movements of their limbs, torso, and facial muscles would look, when to blink their eyes and at what speed, so I was able to focus on what I was doing. Surely, as a director, I must provide an environment in which my performers can express themselves comfortably. Whether trained or not, the cast blows life into my flat-lying characters, shaping them as voluminous presences. As such, each moment with them captured within my camera frame is unique. This is also why I usually try not to work with the same person again, to maintain a kind of distributive principle at every level. ¶ Kim Jung Sun is a choreographer who moved to Berlin at a similar time as me. The first time we worked together, she played the main character 'Stone' in my 2014 work, Stone and Donkeys. Yet, it wasn't the best occasion to present her professional dance skills. I invited her to work together again seven years later, this time in the role of choreographer. In the meantime, Jung Sun had gone through an injury, gave birth to a child, and was struggling to continue her profession freelance. This project would grant us a chance to unfold her choreographic sophistication over the years. It was also a time when I needed a colleague on whom I could rely. At a time when no one seemed to need us, we found each other again. The city was locked down, with museums, performance venues, cinemas and clubs all closed. My motherland felt farther away than ever. Alongside the story of migratory birds, I wanted a choreography that improves health and suggests movements that could be done even while being quarantined in a room. ¶ Eulsukdo Island, where the Museum of Contemporary Art Busan is based, is located at the Nakdong River estuary and is an important wintering site for migratory birds. Migratory birds follow a fairly straight flightpath because they are not bound by the national borders of humans. They mainly cross back and forth from the northern and southern hemispheres. Therefore, nations along their routes need to collaborate to study the migratory birds. There have been some interesting facts uncovered by such studies. Based on the Earth's magnetic field, the inclination of the sun and stars, etc. the maps of birds are drawn in dimensions that are difficult for human senses to detect. And the migratory birds inherit these maps genetically from the moment they hatch. But some birds have problems with their orientation, so fly in the incorrect or even opposite direction, becoming vagrants. Most of them would die, not being able to adapt to unfamiliar habitats. However, when they survive, meet another similarly lost bird, and mate, then the newly hatched birds are imprinted with their parents' erroneous flightpath. ¶ In

Japan, Nacca was engaged in the anti- and post-nuclear movement and co-managed Nayuta Café in Koenji, Tokyo. After moving to Busan, she's been active as a cook and teacher of veganism. She also has two children. I found Nacca through my artist friends and their activist colleagues. During our email exchange of Jung Sun's choreography and materials related to migratory birds, I relied much on her attentiveness and caring. After my journey to South Korea and self-quarantining, we finally met for the first time in Busan for filming. The first moment of tension was almost nonexistent and we connected immediately, sharing our mutual experience of leaving our home countries and making a living elsewhere. In the process of making this artwork, there were many stories that I could not include and new people who I met through Nacca. How she was able to be so accommodating made me reflect on the notion of generosity. Could it be thanks to the consciousness of an activist, that society can only change gathering people's strength together? Each and every voice is valid, yet it is so easy to forget because each individual is so swiftly atomized when working. At the same time, Nacca's sensitivity, in that she cannot easily turn away from anything, makes her vulnerable. Nevertheless, she chose to stay active among people. We went together to her usual haunts and talked endlessly. ¶ David Coccagna created music inspired by the air currents upon which birds ride, and the flow of energy crossing from inside and outside the exercising body. He is an avid biker, living in New York. I found him through SoundCloud's algorithm and after sending a long e-mail inviting him to collaborate on an artwork, we continued to correspond, with his replies being just as long as mine. Can we really trust someone we have never met? Is my breath between the lines being perceived, more or less? Are the thoughts and ideas we exchange online in accordance with our real selves? He laid all our doubts to rest surprisingly quickly, and just kept moving on to the next challenge. While he waited for me to complete my work with Jung Sun in Berlin, travel to South Korea, and film in Busan with Nacca, he collected various sounds during his bike travels and started to make music by stacking those sounds to form a quiet but powerful stream, like a timeless journey carrying me far, far away. Will we be able to reach each other someday?

Body and Art

How unique is each and every physical encounter, once taken for granted and all too easy; so, the pandemic taught us.

> "The problem is one mass. In a world where human bodies have become consumer goods, in a world in which wild ecology are effectively invaded, our bodies are degraded, vulnerable to myriad infections and subject to quarantine. ⋯ This is a man-made disaster that we have brought about through disruptive expansion, and accelerated with the constant and indiscriminate mobility of people and circulation of goods."[82]



Fire Information for Resource Management System (FIRMS), NASA, accessed on November 3, 2021.

The closeness of how the destruction of the global ecology and the climate crisis is chasing our bodies is unprecedented; bodies that strive to avoid the endlessly mutating viruses at all costs; bodies of firefighters entering huge forest fires all across the globe; bodies swept away by sudden floods, never to be seen again. Since ancient times, human civilization has accumulated many surpluses and added values upon nominal agreements on co-existence and continuation. Throughout the modern era, civilization accelerated in territorial expansion and capital growth to the present, destroying itself at an exponential rate. In fact, the crisis is for humankind to face, and the earth may simply be in the process of removing the cancer of human beings and purifying its ecosystem. ¶ Under these circumstances, concerns about the future of art may come across as irrelevant and useless. However, it if is true that human civilization aims for more than barely managing to survive, and our creative impulse and communal rituals emerged even in primitive conditions—e.g. manifested as cave art—we can reanimate the art intrinsic to our bodies; even within ecological and environmental discourses for sustaining human bodies.

Three Misunderstandings

Sustainable Museum: Art and Environment calls for specific decisions and actions not only from museums but also artists and viewers. From an artist's point of view, I begin by imagining sustainability through a complete rejection of certain conventions in the institution of art.

1. Flawless Museums

> "The closure of museums meant that the public

> element, the final destination of my work, suddenly vanished. I realized that the validation of my existence, self-reflection, encounters, exchanges, expansion of thoughts and experiences, the sharing of all these precious moments can only occur in those places that are open to the public."[83]

Contemporary museums have approached art in a way that contributes to the common good through flawless presentation within their halls. Yet, this tendency becomes self-contradictory in the face of ecological issues. For instance, museums usually guarantee a pristine and neutral environment for each artwork in exhibition spaces divided by temporary walls. For videos, since audio interference among works can be an issue, such temporary walls also play a role as sound insulation. Customized spaces are designed for each exhibition and usually last only a few weeks or months. All the materials used to build the temporary walls are torn down at the end of each exhibition. At times, with the aim of reducing waste, spaces are divided by using rented modular walls, developed for industrial fairs, which can easily be assembled, dismantled, and stored. Yet, even in such cases, the modular walls are usually finished in white paneling so that they are less intrusive than the naked surfaces themselves. ¶ The carefully arranged, neutral, white walls of museums shed light only on whatever context the object placed within them implies. For some artworks, such a focused presentation is a prerequisite for revealing their critical essence. However, is it still appropriate to bring something into such a sanctuary to name it art? Does each work and position truly require occupying its own room protected from all interference by subdividing an exhibition? Do such choices appear equally valid in our present and future world? Couldn't we also accept the artwork's destiny that it may land on the street and just appear as an odd piece of trash? Couldn't the discussion be reactivated, that any ground hosting our communal rituals could serve as a place to adopt, refine and exhibit it instead?

2. The Privilege of the Art Production

There is an old misunderstanding, reflected both inwardly and externally, regarding the production of art and the image of the artist: the illusion that anything is allowed under the name of innovative experimentation in artistic form. This leads to the hasty pursuit of self-satisfaction excused as a challenge to the societal norms and ethics and questioning the conditions of life and death. The problem we now face, however, is to recognize the ecology beyond this actual enclosure of human civilization. We must break free of the anthropocentric values with which we have all become so accustomed. With our planetary ecosystem in mind, it is necessary to question the conventions that dictate art practice needs to professionalize and experiments need to turn out sleek and reconsider measures that were once regarded as unacceptably cheap. ¶ As a video artist, do I need to create high-resolution images using cameras specialized for film production? To the extent of struggling to secure a budget from prestigious funders each time only to afford the professional solution? Would I be eliminated from establishing myself as an artist if I only use the mobile phone camera that I carry anyway every day in my hand? The use of consumer-level equipment reduces the number of pixels and the size of data, making transfers faster, and editing and rendering on older computers possible. I dare say that we can and we should, because the difference between artists and the general public or YouTubers lies not in their choice of equipment. ¶ The frontier of technological media development is to be found in warfare and it updates following the interests of transnational corporations and nation state governments. What real reason is there for a media artist to take the lead in its experimentation ahead of anyone else? Artworks generated in such a way become obsolete unnecessarily rapidly in conjunction with the discontinuation of equipment and turn into relics of technological cultural history. Every year, the number of pixels in VR equipment increases and its field of vision becomes ever more meticulous. Where will last year's purchase be discarded? It won't be long before we are all nostalgic for 8K resolution. Fascination in high resolution and advanced technology isn't intriguing enough by now. Unless the message of an artwork is simply about cristalline resolution or the medium itself, its essence shouldn't be diminished just because a high-resolution projector cannot be provided for its exhibition. ¶ Can I work as an artist if I cannot afford a smartphone or even an Internet connection? If I work with the materials that can be easily recruited around me, instead of materials authentic to each traditional genre, will I be reduced to a hobby artist and my artwork become worthless? Surely not, which makes cheap experimentation a more environmentally friendly option. In other words, the artist's fundamental role is to find as creative solutions as possible to actualize such a choice. We have to talk about far more urgent issues than the technical specifications of products endlessly updated by conglomerates.

So as not to compete in their race, we must be free to experiment without having to jump on the latest conventions and language established by each industry and creative genre. This is because continuous experimentation undaunted by dominant conditions is the ultimate privilege of art and task of artist.

3. Consumerist Immunity

The viewers participate in and promote conventional tendencies described above by expecting art to present such values ready for their consumption. This chain of expectation has to be cut. The viewers don't need to project onto artworks the value of a rarity in terms of mass production and consumerist culture because in the end, it endorses the same status of commodities. The capitalist supply, which is supported by consumption itself as a driving force, ceaselessly dazzles consumers with novelty. And such capitalism leads us to clearly foresee the extinction of the human kind from this globe. If we were willing to reorganize hitherto production and consumption centering expansion and growth into another speed and pattern, it will also provide an opportunity to overturn the projection of novelty and material spectacle onto art. A new perspective is also needed from consumers, so that art does not need to degenerate into a fleeting spectacle or a souvenir to cuddle with for a few days before putting it aside.

Art, which has been maintained based on the three preconceptions above, requires a radical transformation, in line with the crisis reached by contemporary capitalist civilization. To recognize this reality before setting the stage for change, it is first necessary to get rid of the old misunderstanding that it is a privilege of art to be exempt from the political, social, and ethical conditions accompanying art's production, exhibition, and consumption. Since the current political, social, and ethical conditions ultimately converge on planetary environmental issues, art cannot in any way be immune to these questions. ¶ Art history has been written largely by Europe and the Anglo-Saxon cultures, described in a linear dialectic hierarchizing distinctive schools and secondary reactions. At its foundation, the hollow label of (mostly western male) geniuses or skillful masters still lingers attached to artists. However, aside from a tier of artists who find their own way in the art market and succeed to accumulate wealth, the situation of the vast majority of contemporary artists is not much different from outsourced workers or self-employed struggling in marginal areas of the social welfare system. Such a reality will not change unless the overall exploitative structure of capitalist society is fundamentally altered. ¶ Historical descriptions frequently omit the various opinions and cultures that were not adopted en masse. After all, history is only judged, interpreted, and described after a certain amount of time that vivid events require to get digested. History is also nothing more than the reflection of the spirit and prevailing currents of an era which focused on specific content and form. Without escaping from the repetitive dynamic of history, it may be too slow and inefficient to develop valid solutions. What needs to be slowed down is the drive for development, growth, and hegemony, while finding methods of ecological continuation grows ever more urgent. Now, art faces an emergent evolution of cells, rather than the dialectical evolution of history.

Cheap Experimentation

In order to overcome the three historical misunderstandings around art and allow an emergent evolution, art has to accept discomfort and compromises. ¶ In an exhibition that presupposes multiple limitations due to the need for environmentally friendly choices, the sounds from other video installations displayed near mine mingle from all directions as if creating one artwork. Temporary plywood walls, without the addition of white paneling, dominate the exhibition space with a greater presence than the intricacies of the flat works hanging on those walls. Budgetary constraints for production and exhibition cause multiple inconveniences and raise numerous questions. My six-year-old camera, which traveled with me from Berlin to avoid rental costs on location in Busan, moved around in my suitcase and became cracked, resulting in blotches over my framed images. Nacca finished two shoots as planned in advance, but also took additional time to guide me around many places and introduce me to people. Is the fee I paid her still fair? Is it possible to put a price on her goodwill and care? Did I violate my own principles and exploit her? Am I self-exploiting because I covered my air ticket and the repair of the camera at my own expense and I filmed, edited, and animated as much as I could myself? Does the standard exhibition honor-

80 Détournement from Guy Debord, Society of the Spectacle, trans. Yoo Jae-hong (Seoul: Woolryeok, 2014), 58.

81 Kim Sylbee, "The Price of Body and Art for Dwelling on Uncertainty", Visual Vol. 17 (2021), (Seoul: Center for Visual Studies of Korea National Universiy of Arts): 67.

82 Ibid.

83 Ibid.

arium or artist fee include expenses for the additional work artists must do due to the lack of a budget for outsourcing services? As a result, do the wobbly animation, blotches on screen, and uneven sound which hasn't been professionally mixed hinder the audience experience? Does the projection, lacking a black box to reduce post-exhibition waste and thus, blurred by the lighting for the other artworks, motivate the viewers to turn away from my video more quickly? Does the whole, imperfect experience generate a rift between the viewers and the essence of my work? ¶ Despite all the shabbiness, the details of my work at the beginning of this essay describe in fact the greatest luxury I could indulge myself in, within the scope of the production conditions and budget. After subtracting all the crew I could stand in by myself, my cast of bodies consisted of irreplaceable individuals invited by means of the museum's publicly-funded budget. In addition to their expertise and exceptional presences, exceeding all of my requests, what the moments we spent working together gave me was the appreciation of a shared view of the world, as well as the affirmation and support that my attempts can convince someone, despite the constraints. The result of my cheap experimentation is a temporary yet unprecedented space, built up with the things that manifested throughout our time spent together——it is in this space, where our communal ritual for all bodies born and dying on the Earth can take place. ¶ Cheap experimentation is an attempt to imagine a world that runs counter to currents of traveling the fastest, to the farthest, to show off consuming the most expensive. It represents an opportunity to relieve the pressure to take the next step in terms of expertise, technological upgrades, and endless novelty, which were believed until now to be required in productions and exhibitions. It allows us to recognize the absurdity and pollution to which we have shut our eyes. It presents a sufficiently new and refined solution by dauntlessly using those approaches that until now have been considered unsophisticated. It is to imagine that we can conduct valid experiments without the need to exploit anyone or anything, even if it means employing seemingly worthless things, lying close to us, at a slower pace. ¶ Within these proposals to attempt sustainable art, certain values are bound to conflict. Since such tensions are used to drive forward resolutions and ideals, the proposals might seem narrow or extreme to some. Designating further experimentation for the time and space of art practice, this essay won't hesitate to provoke, because self-destructive cynicism and indifference is futile. It is better to pursue changes, how little they may appear. Individual survival will not suffice; it should be more rewarding than that. Therefore, art should simulate thoughts, with the body of the public as well as geo-ecology in mind.

Rewarding Art and the Conditions for its Production

Valid art, that is both rewarding and appropriate, can be only proclaimed; and it is difficult to conclude whether it actually exists or even if it will do so in the future. Therefore, the following is stated in the form of propositions and fragments.

① Commonly referred to as an artist, a producer of art is in fact a master of opposition and problematization as well as a master of the aesthetic or anti-aesthetic judgment that accompanies it. ①-① Aesthetics is the study of the essence and structure of beauty in nature, life, and art. ¶ ①-② Anti-aesthetics recognizes that even things that are devalued as ugly, because they oppose everything that has been considered aesthetic, articulate on an aesthetic level and thus, have value. ¶ ①-③ It is necessary to reassess that with which we are usually comfortable or consider beautiful, and reconsider how such tastes originated. ¶ ①-③-① If judged to be non-essential, such tastes can be excluded.

② In order not to be alienated by radical technological development, artists need continuous technical retraining and/or support for self-learning. ¶ ②-① An artist is not a master of a specific skill of expression. ¶ ②-①-① Nevertheless, in order to continue and deepen their work, it is necessary to hone and update their practice. ¶ ②-② Support retraining of art producers at the institutional level. ¶ ②-②-① While doing so, the supporters should not take advantage of artists labeled as beneficiaries. ¶ ②-②-①-① This is because education should be accessible to anyone. ¶ ②-③ Essentially, support that does not require quantitative and/or specific results from artists should be made available.

③ Finance for sustainable art should be provided by the 'upper classes' of the present era. ¶ ③-① The 'upper class' of contemporary capitalist society is an actually existing class that accumulates and increases surplus value that can be mobilized for purposes other than survival. ¶ ③-①-① They often collaborate with political powers and contribute to policy decisions that protect capital rather than people and resources.

¶ ③-①-② Reinforce the art sponsorship system that can benefit them materially and intellectually. ¶ ③-①-②-① Diversify sources of art support by fully expanding tax credits. ¶ ③-② Prior to the modern era, the existence of aristocratic patrons had a major influence on the transformation and historicization of art. ¶ ③-②-① No matter in what manner art is supported, art always continues by exchanging influences with the outside world. ¶ ③-②-② Noblesse Oblige began by examining the needs of the citizenry. ¶ ③-②-②-① Citizens should be able to access not only what is necessary but also what is not necessary for survival. ¶ ③-③ With the advent of the art market, the hidden fact that the art world takes part in renewing the reputation of sponsors, whether government, corporate, or wealthy individuals, has been revealed. ¶ ③-③-① Producers of art should be wary of this. ¶ ③-④ Citizens–consumers must monitor policies, corporations, and patrons. ¶ ③-④-① The capacity to judge fair policies and facts comes from education. ¶ ③-④-①-① This includes art education.

④-① Corporations and nations invest in the development and innovation of technology. ¶ ④-①-① New technology developed in this way is more likely to serve the interests of capitalists than the public. ¶ ④-①-①-① This is because capital seeks to accumulate more capital. ¶ ④-①-② It is difficult for individuals to lead changes in the technology paradigm. ¶ ④-②The marvel toward early adopters' demonstration occurs under such circumstances. ¶ ④-②-① Artists dealing with technology need to reconsider being early adopters. ¶ ④-②-①-① This is because the artist is more likely to be a user, not a creator of the technology in this case. ¶ ④-②-② Artists utilizing technology may find it difficult to escape from the position of being eternal amateurs. ¶ ④-②-②-① Artists can encourage the emergent evolution of art by utilizing technology in ways other than its intended purpose. ¶ ④-③ Artists must critically remember what made technical solutions, forms of expression, and skills possible. ¶ ④-③-① Keep redefining the difference between formalistic styles in the traditional sense and technical solutions. ¶ ④-④ Innovation comes from critical thinking. ¶ ④-④-① The knowledgeableness of equipment or technology clearly contributes to the innovation of thinking, but it is not a prerequisite. ¶ ④-⑤ Sustainable art should not obsess with testing new products, but use or recycle equipment and tools for as long as possible. ¶ ④-⑤-① When purchasing equipment, how the replaced equipment is to be disposed of must also be considered.

⑤-① Artists must reconsider whether technical practices that are beyond their own capabilities are essential to their work. ¶ ⑤-①-① Find solutions yourself wherever possible. ¶ ⑤-② If there is no budget, outsourcing should not be employed. ¶ ⑤-③ When a budget is available to employ outside contractors, the budget should be set at a satisfactory level for the service providers rather than the service users. ¶ ⑤-③-① The budget should be set at the highest possible amount, not at a level that barely exceeds minimum wage. ¶ ⑤-③-② The experience and career benefits earned by assistants or outsourced contractors by working together must not be used to justify low payment for services. ¶ ⑤-③-②-① This is because humans can deepen their senses, judgment, and intellect through any experience. ¶ ⑤-③-②-② This is because the experience of the contractor is not particularly ennobled simply by the reason of working with artists. ¶ ⑤-③-②-③ This is because the artist also gains new experiences and insights through working with the contractors in addition to the benefits of their service. ¶ ⑤-④ The issue of exploitation must be resolved first in order to achieve sustainable art. ¶ ⑤-④-① The artist's self–exploitation must also be reconsidered.

⑥-① Resources include not only materials derived from the natural environment but also cost and time. ¶ ⑥-② Do not exploit nature and resources. ¶ ⑥-③ Do not contribute to damaging or taking life. ¶ ⑥-④ Do not exploit the time and abilities of others. ¶ ⑥-⑤ Do not exploit even yourself.

⑦ The subject of actions mentioned above can be replaced with 'citizens' or 'humans.' ¶ ⑦-① This is because problems of art are the problems of humanity.

The Institution of Art as Body

A sustainable museum takes the cave painted with art as its prototype; where the first art was generated to serve communal rituals. From ancient times when pigments were discovered and textures were combined to experiment, to contemporary times in which avatars replace real bodies on a virtual level, the images depicted here utilize all the materials of expression available. In other words, future cave art can also unfold in the technological dimension. Not in need of becoming pictures in the traditional sense, they can awaken all the senses. There, sustainable art will include not only the irresistibly beautiful, but also the unfinished, the dirty, the shabby, the rotting, the dying, the re–

covering, injured bodies and regenerating cells. It imagines that even my own demise and death will connect to and sustain other lives in our planetary ecology.

Eight Practical Strategies[84]

① Utilizing Artists

So, who will take the lead? It is crucial to identify which social groups are most motivated and have sufficient resources to drive change. ¶ It can be argued that (professional) artists have little interest in, or even actively oppose, changes in museum systems because they benefit from the jobs museums offer[85] (and this undoubtedly applies to some artists). However, artists are more sensitive to changes in museum systems than anyone, as they affect artists more directly than any other members of society. In particular, artists have the greatest potential to transform museums by integrating them directly into the process of producing art. If many artists, in an effort to be seen as proletarian, focus only on opposition to those in power,[86] this will nonetheless help achieve our strategic goals. Arguing that only certain social groups are likely to create change is an error but ignoring the issue of effective representation seems equally problematic.[87] It is clear that certain social groups will be more motivated to stop derailed locomotives, and that others will approach the engine room from different levels and in different ways. Of course, none of the participants in this exhibition is so naïve or fanciful as to argue that there are surefire solutions to these problems, but there is a good chance that the conditions of these problems can be greatly improved by exploring artists' experience of institutional systems.[88]

② Large-scale International Exhibitions (based on the concept of New Genre Public Art[89])

There are ways in which international connections between artists and audiences benefit everyone. ¶ The governing class, hidden and entrenched, retains its power, but radical opposition is alive everywhere and is more important than ever.[90] At all levels—local, regional, and international—we are fighting to create an alternative system based on environmental justice, and we must build solidarity to further this movement. Above all, large-scale international exhibitions serve as a broad interface between artists and audiences and are effective in promoting our purpose. At large-scale international exhibitions, audiences are local, regional, and international; residents and visitors; laymen and professionals.[91] Through a strategic over-identification with and disidentification from the environment and (ideally) keeping an appropriate critical distance,[92] all participants involved in this exhibition examine the most profound social problems of our time—destruction of natural habitats, waste, polluting energy sources, e-waste, nuclear contamination, war, immigration—from a variety of different perspectives, while promoting public engagement with those problems.[93] ¶ A large-scale international exhibition, which effectively reduces geographic distances and improves time frames, can be a venue for dialogue through which we all may develop understanding of our present.[94] Quieter, livelier, more evocative and more explicit elements coexist within this exhibition, all interwoven organically with singular purpose.

③ Globalism and Transportation Restrictions

Such international connectivity consumes resources. One of the biggest costs of large-scale international exhibitions, bringing together countless participants, is transportation, of museum workers and artists as well as audiences and artworks. We should not deplete resources so freely, with such extravagant transportation budgets. All unnecessary travel must be avoided, if for no other reason than to liberate ourselves from the spectacle of globalism (especially serious within the art scene), which dictates that the more one moves around, the more one is recognized.[95] ¶ This exhibition limits movement of museum workers, artists, audiences and artworks, minimizing travel expenses. Travel is either fundamentally blocked, or else the use of public transportation is encouraged where it is unavoidable. Except for through the artworks themselves, museum staff, artists and audiences need not meet in person. Rather they can meet indirectly yet effectively through the use of various tools available. Time-dependent compositions are likewise avoided, wherever possible, meaning that viewers may fully appreciate the entire exhibition in a single visit. ¶ Unorthodox experimentation is also being conducted in terms of the transportation of artworks; domestic artists bringing works directly to the museum via public transport or even becoming artworks themselves. In the case of foreign artists, their work can be reproduced locally in Busan with only production instructions for the artworks needing to be sent.[96] Through active use of artworks already held in domestic collections, overseas transportation is reduced, whereas

overseas collections can be accessed indirectly by audiences through live, on-location broadcasts. ¶ The result of such varied experimentation in pursuit of up-to-the-minute best practices, is the cultivation of an anti-spectacle sensibility to resist the power of the capitalist hegemony of globalism and a confirmation of the need for constant pragmatic progress.

④ Exceptional Exhibition Design

Displaying as many artworks across as many exhibition formats as possible whilst maintaining a limited budget is good for both the visitors and the environment. Through diversity of artworks and layouts, we can simultaneously consolidate whilst increasing the likelihood of real change.[97] ¶ We hope to have built a highly efficient exhibition, offering a range of artistic experiences in one location, defying the established order of exhibitions reinforced through conventional media, a certain mischievous repetition bringing in a unique intensity,[98] a drastic cut of orderly flow, and a respecializing of standardized models. Such an exceptional construct is also necessary for the unusual production of discrepancies and existences,[99] rather than a continued pursuit of foolish and infantile compromise. ¶ Through blending disparate elements, the groundwork can be laid upon which audiences may become a force for social change, dismantling the professional privilege (from art production to appreciation) limited to only an entitled few and expanding it to encompass the widest possible range of people.[100] Fortuitous small changes to existing methods can lead to a gradual departure from norms previously considered immutable.[101]

⑤ Sharing Collections

If we design products with a long lifespan, we can reduce their environmental impact. This is difficult, however, as it goes against the principles of capitalism.[102] A rebuttal of capitalism means shifting economic standards from quantity to quality, and if goods can be used long-term, or repaired easily rather than simply being discarded, product sales will inevitably decrease. The capitalist fear that a decline in product sales will lead to a decline in living standards is the root cause of the imminent environmental crisis, and it must be recognized that if the current system continues, it will damage all humankind (though the wealthy will initially find it easier to avoid the harmful effects, ultimately, they will also suffer). ¶ To overcome the environmental crisis, we must find a way to do so without compromising our living standards (which may seem strange). Among the assorted ways in which we can reduce unnecessary production while increasing access to essential goods and services, one option is the adoption of sharing. Various means of sharing can significantly reduce the need to produce material goods, and at the same time boost our access to them. Sharing resolves the seemingly intractable challenge of making more goods available with significantly less waste without abolishing notions of private property.[103] ¶ This philosophy can also be applied to art, and we can rise to these challenges through active sharing of the long-term assets commonly known as art collections. Collections represent tangible evidence of humankind's activities and environment and are products (of relatively guaranteed quality) indefinitely preserved from damage, destruction, or loss. Through the proper assessment of art, we can greatly reduce unnecessary production while enhancing overall access. Furthermore, we can explore the possibility of rejuvenating existing assets and what measures are necessary to ensure sustainable future production. On this basis, we review the feasibility of productivism in the field of art

84 Practical Strategies borrows a writing technique called Détournement by Situationist International. A Détournement, similar to dada collage, is a technique that aims to creatively imitate and reorganize existing sentences and phrases.
85 Derek Wall, The Rise of The Green Left, trans. Cho Yoo-jin (Seoul: Ihaksa), 187.
86 Détournement from Guy Debord, Society of the Spectacle, trans. Yoo Jae-hong (Seoul: Woolryeok), 107.
87 Derek Wall, The Rise of The Green Left, trans. Cho Yoo-jin (Seoul: Ihaksa), 189.
88 Détournement from Félix Guattari, The Three Ecologies, trans. Yoon Soo-jong (Seoul: Dongmoonseon, 2003), 45.
89 Suzanne Lacy, Mapping the Terrain: New Genre Public Art (Bay Press, 1995), 19.
90 Derek Wall, The Rise of The Green Left, trans. Cho Yoo-jin (Seoul: Ihaksa), 229. Détournement from "The Belem Ecosocialist Declaration".
91 Paul O'Neill, The Culture of Curating and the Curating of Culture(s), trans. Byeon Hyeon-joo (Seoul: TheFloorPlan), 60.
92 Hal Foster, in his essay The Artist as Ethnographer, warned about artists' over-identification and disidentification of subject.
93 Détournement from Suzzanne Lacy, Mapping the Terrain: New Genre Public Art (Bay Press, 1995), 19.
94 Paul O'Neill, The Culture of Curating and the Curating of Culture(s), trans. Byeon Hyeon-joo (Seoul: TheFloorPlan), 46.
95 Kwon Miwon, in One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity, trans, Kim In-gyu, Wu Jeong-ah, Lee Young-wook (Seoul: Hyunsilbook, 2013), 254, said that success as an artist is told by air miles accrued.
96 Digital transmission certainly consumes resources, but less so than air transport. For example, the carbon footprint for downloading 1 MB of data once a month is 0.001 kg. The local production of artworks is also meaningful in terms of revitalizing the local economy, and it encourages our artistic transformation by discarding traditional standards based on artists' manual work.
97 Félix Guattari, in The Three Ecologies, trans. Yoon Soo-jong (Seoul: Dongmoonseon, 2003), argued that we can become an existential mutation by expanding the capability of specificity.
98 Félix Guattari, The Three Ecologies, trans. Yoon Soo-jong (Seoul: Dongmoonseon, 2003), 45.
99 Ibid. 34.
100 Kwon Miwon, One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity, trans, Kim In-gyu, Wu Jeong-ah, Lee Young-wook (Seoul: Hyunsilbook, 2013), 174.
101 Détournement from Félix Guattari, The Three Ecologies, trans. Yoon Soo-jong (Seoul: Dongmoonseon, 2003), 37.
102 Derek Wall, The Rise of the Green Left, trans. Cho Yoo-jin (Seoul: Ihaksa), 32.
103 Ibid. 37.

and prepare the foundations needed to support changes in the museum system (such as creation funds, mandatory art quotas for new building projects, etc.). Endless production is incompatible with a finite and fragile environment, and we must separate ourselves from the fallacy of growth or death.

⑥ Use of Sustainable Resources (Play)[104]
It was during the early industrialization of society that we suppressed and homogenized our self-identities. But what about at present? We are gaining access to new resources which allow unorthodox thinking. In particular, the miniaturization of everything, the information revolution, the rapid development of biotechnology, the development of eco-friendly materials, and the accelerated creation of new materials, all open the possibility of access to everything for non-profit purposes. Thinking outside the box will require consensus to utilize all these evolving resources in order to develop and enrich the entire of humanity in the long run, rather than benefiting only individuals in the short term. Although primarily concerned with highlighting problems rather than offering solutions[105], this exhibition brings us closer to such a progressive philosophy by actively utilizing the aforementioned new resources. ¶ Embracing new resources across all aspects of the exhibition (including artworks) is important to us as a means of recreation, through which to re-discover the possibility of turning our prosaic daily lives upside down and rediscovering the wonders hidden in everyday life, thereby once again liberating our self-identities. Daily life is where we observe the ruling order of capitalism and also where we find the potential to subvert it[106] and practices such as play destroy and transform the context, purpose, and meaning of existing products, giving us revolutionary power to enrich and reorganize our daily lives.

⑦ Facilities
Temperature and humidity control, lighting, and security are several factors which can influence the success of an exhibition. At the same time, they are major problems which impact the environment. Due to the fragile nature of certain artworks, specialized levels of temperature, humidity, lighting, security, etc. are required, which can be costly both ecologically and financially. However, the good news is that many museums and galleries are attempting overhauls of such systems[107] (although clearly exhibitions are entirely dependent on the institutional support of museums, paradoxically this is also how exhibitions such as this one can be realized). ¶ Without entertaining fantastical notions of complete sustainability, we must require all stakeholders to make certain basic and essential changes without delay.[108] ¶ There must be bold and compulsory reductions in carbon emissions, a switch to clean energy sources such as wind, geothermal, tidal and solar power, ultimately a break from current production and consumption methods which entail waste and pollution, and a thorough assessment of the efficacy of each approach. ¶ Undoubtedly, changing our lifestyles will not be enough. In order to implement in-depth structural changes, cooperation between national powers (collectively responsible and managed) is necessary, no matter how hard to achieve. It will be difficult but vital. Through this process, museums can recover and reclaim their proper place at the heart of a healthy society.

⑧ Dilemma
⑧-① ¶ (In Hegelian terms) Excessive negation occurs in situations where being anti-institution becomes the purpose itself, rather than rational or progressive sublation. This phenomenon can be seen at countless times and places throughout history.[109] This exhibition may yet become just another part of the spectacle, strengthening capitalist systems due to disproportionate resistance or irrational hostility towards museums. If criticism provokes alienation in any area of life, then it only serves to demonstrate the inevitability of capitalism. ¶ ⑧-② ¶ The content of the preceding manifesto might be judged as too vague or questionable in that, so to speak, it has not been rigorously tested – though attempts have been made to ground it in practical strategies – and may at best become dolorous or blinkered in reality, or at worst anti-rationalist, esoteric and/or reactionary.[110] ¶ ⑧-③ ¶ As rational people we are aware that humans are able to perceive the world as it exists in reality and also to imagine other possible worlds according to our wishes and desires, however fantastical.[111] Therefore, we also consider these issues in the context of reality. ¶ Nevertheless, if principles of reason are lacking in daily life, we become paralyzed. Here we encounter a kind of dilemma; although technological development has damaged the environment, the environment cannot be protected unless technologies exist, such as binoculars to see distant birds or whales, or cameras to photograph them.[112] ¶ ⑧-④ ¶ Even as we criticize materialism and consumerism, we ourselves degenerate into greedy consumers of ecologically costly products; so-called green goods

espousing lofty ideals. A rebel without a cause[113] refuses to integrate into the existing social order, yet all the while embraces capitalist materialism. Perhaps our fervent environmental advocacy may prove equally disingenuous.

Postface

Through Manifesto of a Sustainable Museum, which can be described as an introduction to sustainable museums, and Eight Practical Strategies, based on the manifesto (including artworks collected based on the two), we made several arguments about how to understand the current situation from a critical point of view. We hope to have shed light on several issues that are usually not, or insufficiently, considered, despite the fact that these strategies for sustainable museums are extremely important. ¶ We have gained some new colleagues and some great benefits through the process of preparation for the exhibition. It was fascinating to work together with them, grappling with the huge problem of the environment, as they tried to communicate in their own unique ways about areas we can hardly understand. ¶ Their efforts have contributed towards developing fundamental alternatives, which we can appreciate as an analysis of why transition is absolutely necessary and how it can be done well; their ethical awakening illustrating why art should stand on the right side of history and, indeed, why it cannot help but do so. ¶ Sustainability remains a possibility that may or may not develop into reality. In order for it to do so, sustainability must be the main focus, and efforts to achieve it in reality now encompass all areas (despite the fact that we have not been paying attention). We must persistently seek, show, and support efforts that help develop this potential. The transformation of possibility into reality takes place through participation in such movements and interventions in practice.[114] Let's remember that there have always been voices of objection, but emerging alternatives have been blocked from developing within the dominant paradigm (or indeed, have we ever really suggested a convincing alternative to the dominant order?[115]). And let's remember that most of the voices of objection have been portrayed in a backward, ignorant and regressive manner. Let's remember that even our nature, to feel pleasure at potential becoming reality, has been suppressed due to the tendency of history[116] to flow in directions not of our choosing. Let's look forward to these possibilities becoming reality one day and the pleasure we might feel in that moment; whether it takes 10 years or 100, whether a gradual transition or perhaps even ending in complete failure.[117]

Disposal of Exhibition Installations and SketchUp[118] ✧ Hyun Seewon

Waste

To one side of Sustainable Museum: Art and Environment, held at Museum of Contemporary Art Busan (MoCA Busan) in the summer of 2021, exhibition waste is displayed prominently as one of the 'exhibited works'. Considering that 'to exhibit' means the 'act of spreading and showing something', this 'mound' of waste would generally only be visible to a small number of people involved in running the exhibition, giving the exhibit a certain scarcity value. The waste placed in the exhibition space of MoCA Busan drew the attention of the audience, who could stand before it and actually visualize it as one mass. Its state of being, piled up in a heap rather than spread out, and the fact that such waste would normally be visible to only a few people working on the exhibition can be interpreted in various ways. Was it a warning to the art system, a socio-political slogan about recycling and the environment, or was it simply a way to make

104 For Situationist International, play was an activity through which to subvert a daily life dominated by spectacle, one of the most valued means of creating new play being Détournement, as mentioned earlier. Marcel Duchamp's drawing of a moustache and beard onto the face of the Mona Lisa can also be seen as play. In this Practical Strategy, we propose the sustainable use of resources as a new form of play.

105 Guy Debord, Society of the Spectacle, trans. Yoo Jae-hong (Seoul: Woolryeok), 121.

106 Students of the University of Strasbourg and Situationist International, On the Poverty of Student Life, trans. Min Yoo-gi (Seoul: Chaeksesang), 111.

107 Chicago Field Museum uses ionic water to clean glass, which completely eliminates the need for chemical clearners, not only reducing the environmental impact but also improving air quality in the museum.

108 Derek Wall, The Rise of The Green Left, trans. Cho Yoo-jin (Seoul: Ihaksa), 228.

109 Murray Bookchin, The Philosophy of Social Ecology, trans. Moon Soon-hong (Seoul: Sol), 22.

110 Ibid. 46.

111 Ibid. 17. Responding to questions of the sustainability of museums by appealing only to the imagination or criticizing answers which rely on reason leads to a sort of mysticism.

112 Ibid. 41.

113 For instance, biker gangs who use motorcycles, leather jackets, and electronic devices refuse to integrate within society, but have a paradoxical attitude towards the acquisition of goods.

114 Détournement from Kelsey Wood, Žižek: a Reader's Guide, trans. Park Hyeon-jeong (Goyang: Ingansarang, 2018), p. 604.

115 Détournement from Claire Bishop, op.cit., 11.

116 Slavoj Žižek (1949–) describes tendency as movement in a given direction.

117 Détournement from Andrew Schwartz et al., What Is Ecological Civilization? Crisis, Hope, and the Future of the Planet, trans. Han Yoon-jeong (Seoul: The Tomorrow, 2020), 265.

118 As an audience and observer of the exhibition, I would like to examine 'exhibition as waste' and its aftermath based on my experience of running an exhibition space, Audio Visual Pavilion (AVP), located at 57-6 Jahamun-ro, Jongno-gu, Seoul. In this writing, a few exhibitions held in AVP such as MOVE & SCALE (2015) and Kim Dong-Hee's solo exhibition, 3 Volumes (2017), are discussed, and questions are asked about the installation and disposal of the exhibition before and after.

us focus on the materials themselves? It might be some kind of 'zoning out' to quietly look at something and give our eyes some peace, like the trendy Korean terms 'boolmeong' or 'moolmeong', meaning to space out while watching a bonfire or water. Interestingly, the presence of waste shows the relationship between the composition of this exhibition and the articles being exhibited. In order to 'minimize exhibition waste', inside the exhibition space, where gypsum walls were not used and the use of paint and vinyl veneers was restricted, mounds of waste are placed in front of our eyes instead of being whisked away. In other words, the fact itself that the waste is anchored in front of the audience within the present time is important. Waste, which simply appears and then later disappears, according to customary exhibition systems governed by the categorical imperatives of 'now the exhibition begins' and 'you should watch from here to there', becomes the subject of the show, which is very rare. ¶ The curator of the exhibition played the role of designer and also led the agenda for the exhibition. He developed a model for consultation regarding 'Sustainable Museum' and brought together manifestos and practices from all around the world, as well as bringing face to face with each other art sites in other nations that could not be reached directly due to COVID-19. Also interesting is his way of bringing the heritage of the past into the exhibition space in the form of tangible objects, while sticking to the zero-waste agenda as it exists in the manifesto and practices. Drawings (Kunstformen Der Natur, 1899–1904/2021) by Ernst Haeckel (1834–1919), a German biologist who coined the term 'ecology' in 1866, alongside operational research-based visualizations of climate and environment, those paintings in red produced in the 1980s (Cheong Jinyun, High Voltage Cable, 1985), and Kim Sylbee's Vagrant Genes, 2021, which can also be accessed by scanning QR codes; all are brought together within the time and space of the museum. From these contrasting perspectives, waste, objects, and actions produced in the process of exhibitions are all reflected. ¶ The idea of having waste in the exhibition space is a choice of composition. Instead of displaying fully realized artworks, when we look at what we call this 'installation' and consider the issues surrounding it, the context of building and dismantling exhibitions becomes clearer. In this respect, Boris Groys' (1947–) article, Politics of Installation (2009), is relevant in that he discusses the subjectification of creating installations while focusing on individuals in the installed exhibition space.[119]

The Subject of Installation

Boris Groys classifies installation from two perspectives in his article Politics of Installation. One is what he calls 'artistic installation' and the other is built into 'standard exhibitions'. He emphasizes that in artistic installation, the artist can become a kind of autonomous sovereign and the visitors become collective subjects within the space. In other words, he sees that the artist who actively implements artistic installation privatizes the space by using 'the exhibition space itself' as 'material support'. It is to expand the scope of the artist's sovereignty from the object of the individual artwork to the space itself. In a standard museum exhibition, the viewer is treated as an individual and is left alone to contemplate the works of art. In other words, Groys explains to the visitors walking through the white-cubic museum that when viewing the exhibition, individual moments related to one artwork they appreciate before their eyes are more important than the perspective of the entire exhibition space as they move from one artwork to another. However, when talking about the exhibition space containing the artistic installation, which is our point of interest here, Groys argues that the observer in the exhibition space becomes a collective visitor rather than just an isolated individual. Here, the audience, as active visitors who enter the artist's privatized space, design not only the artworks but also the time and space of the exhibition from different angles. He wrote that the reason for the increasing number of artistic installations today is that the exhibition space itself is expanding into a space for discourse, democratic practice, communication, networking, and education. ¶ In Sustainable Museum: Art and Environment the designers of the artistic installation were not only artists but also the museum and the curator. Inside the exhibition space, the audience is confronted by the waste, the other artworks, and the arrangement of the artworks; witnessing the desire of the space to become an anti-white cube, despite satisfying all the conditions of the white cube. At this time, the exhibition space of museum is presented as a 'sum of possibilities' in which various different people must interpret and share together overlapping messages and images. The shadows behind the scenes of the museum, in which waste is mass-produced, seem to have moved out into the open to reveal honestly the unseen context which has for too long been hidden.

The Lifecycle of Exhibitions[120]

Meanwhile, I would like to write about two examples of my experience of operating a space as a co-

director with An Inyong (1981–) in AVP (Audio-visual Pavilion), which had the physical structure of a traditional, Korean-style Hanok house. One was an exhibition held in October 2015, and a phrase that pops up on smartphones when storing images was used as the title of the show—MOVE & SCALE—which attempted to ask questions regarding the lifecycle and movements of artworks. Among many reasons for the title, one is that young artists often tell me that there is no place to put their artworks after exhibitions. Artists participating in the exhibition talked about traveling, moving, transportation, moments of disappearing and appearing, and described artworks which would not fit in a physical box of any size. Contrary to plastic objects that are easily mass-produced and wander the earth until finally being buried beneath the ground, artworks are painstakingly created, deliberately disposed of, and substituted for new works. The pieces at the AVP come from the past, and some will connect with other spaces in the future. Some continue to perform upon the stage of one's mind while others are lazily sealed up and forgotten. Some seem as though they will live forever, never losing their energy, while others, borrowing the words of participated artist Kim Minae (1981–), 'die young'; a sentiment she expressed by presenting an exhibition book of her earlier artwork within a frame. Jeong Geumhyung (1980–) also took part in the exhibition, with a video performance recording her journey to take her work tools and objects to be staged in a container box across the sea to another country. ¶ MOVE & SCALE was an exhibition that, above all, was curious about the lives of artworks through the considerable number of moves and changes in size and location of exhibition spaces that they must undergo. The work processes of artists have moved indoors and exhibition spaces and spaces are increasing in number, but space is still a condition, a limitation, or an opportunity, and is a problematic word in regards to artworks. As a curator, I put the relationship between one-off exhibitions and artworks under the microscope, and pondered deeply 'what does space actually mean' for artists, considering the time and money consumed by real estate, among physically limited workshops and exhibition spaces, beside a bookshelf about to collapse under the weight of stacks of books, surrounded by the tidying up that has been put off for years, all the work kept in storage, and with plans that will never be carried out for lack of a deadline. I think the fact that artist Ho Sangun (1984–) participated in the exhibition with a project to invite audiences into his studio in Euljiro, Seoul, was a highly effective and independent way of avoiding the use of temporary walls, vinyl, and generating waste. At the time of MOVE & SCALE in the fall of 2015, when discussing the lifecycle of exhibitions and the fate of artworks, many artists believed that producing video works was the way forward, but now, when I recall the exhibition, my memories of climbing the stairs leading up to Ho's studio are the clearest.

SketchUp and Originals

Among the not inconsiderable number of exhibitions held at AVP, Kim Dong-Hee's (1986–) solo exhibition also demonstrated a vision of the installation, disposal, and transportation of art for exhibitions. He created a completely new exhibition space by reframing the physical space, and later almost all of his exhibition was discarded, with only a few parts left. Thus, all that remains are the SketchUp files saved on the artist's hard disk. Curator Nam Sunwoo (1983–) visited Kim's solo exhibition 3 Volumes and wrote in her review, "Everything was all covered so smoothly with glossy white paint and it was so brilliant that it was almost blinding during the bright sunlight of the daytime, and I could still feel the clean elegance even at night."[121] Her review, which could only have been written after stepping several times onto the white stairs of the show hall at various times of the day, goes on to mention, "By lowering the transparency, he made the appearance of his works stand out as a substance with a sense of volume." Kim, who has been working on various major exhibition designs and displays in Seoul since 2014, took a different attitude towards his solo exhibition.[122] What he created in his first solo exhibition was not a physical structure existing in the present for the benefit of the artworks of others. In his May 2017 solo exhibition, Kim built a self-reliant space, not for anything but itself. ¶ It would not be wrong to say that AVP, a wooden house, possesses all

119 Boris Groys, "Politics of Installation", E-flux Journal (2009). https://www.e-flux.com/journal/02/68504/politics-of-installation. It is important that Groys makes a distinction between standard installation and artistic installation in his writing. He sees that traditional standard installation should be administered by the curator of a museum, where the standard installation is representative of or speaking for the public; not the curator's position but the position of the public as a whole.

120 Much of the two paragraphs below were taken from the following text and modified and added to in order to suit the perspectives of this article. Hyun Seewon, Exhibition Preface (2015). http://audio-visualpavilion.org/exhibitions/move-scale.

121 Nam Sunwoo, Kim Donghee Review, source unknown.

122 In various projects by artists and organizers of new alternative spaces, such as Goods in October 2015 and Scrap in December 2015, and others in the following year, Kim Donghee, in charge of designing spatial structures and displaying artworks, played a large role.

the opposite qualities a conventional white cube should have; the unique wood grain; old-style decorative tiles in the modernized Hanok; the yard, meaning there is no separation from the outside (climate, temperature, humidity, etc.); the far-from-sterile conditions; the list could go on forever. Kim's white cube was completed only as far as most of the interior and the two balconies, and was not a perfect square structure. The white wall tiles and a sewer hole in the stained laundry area in the yard were not completely covered, as can be seen in the photo above. His volumes seem not to represent the main body of a white cube, but are rather more like a narrow corridor leading outside or part of a protruding lobby which would lead on to a white cube style building. The artist transformed AVP, a U-shaped, traditional Korean house with yard, covering an area of 119.7 m^2, into a corridor-type white cube with white balconies. Kim's work, which created a completely new exhibition space, following survey and construction laws, on top the original space, and as I have explained already, made the space itself an artwork. Though, the white enameled surroundings, glass, and corridor, have also hosted several small exhibits of works by fellow artists, which Kim curated himself. ¶ Yet for most of the period when the exhibition was held, what the audience could see from the entrance to the exit was a white space as a white 'pedestal'[123] and the entirety of the pedestal was then discarded. 'The pedestal', which the artist himself called his work, consisted of a shiny newly covered floor, an entire half-space reflected in a mirror, and two balcony-shaped polyhedral areas. Leading off from these polyhedrons, there were also angular stairs connecting to a separate rooftop space called the AVP Laundry Room. The rooms, walls, corridor, and stairs were all constructed over the existing building. Due to the construction of layers of space, the place acquired a kind of 'negative' quality of time and space, neither a model house nor a resort veranda. Why negative? Above all, the U-shaped wooden Hanok space at 57-6 Jahamun-ro, Jongno-gu, Seoul, which was crooked, lacking any truly straight lines and covered with decorative jade-colored tiles, was denied by the perfect right angles of the space-pedestal. Also, because the solo exhibition, which did not include any apparent art pieces, violated the usual norms of exhibitions in which works would obviously usually be placed. Indeed, the curator, An Inyong, referred to the exhibition as "a pedestal for a piece of work for which the materials or size cannot be described."[124] ¶ For Kim's work, SketchUp is essential. Through this program, he first completes the planning image under optimum conditions. Then, he considers what cuts and savings need to be made in terms of actual measurements, materials, the reality on the ground (land, money, people, objects, politics, society, etc.) and then proceeds from design to production on site in the actual exhibition space. Internet videos and various other processes are available to serve as 'tutorials' offering endless instructions and a design preview of a finished product for users of the SketchUp when they need to physically produce something in reality. The default settings and renderings of Kim's space-work are based 'entirely' online, rather than in reality.[125] Online directs offline, and the real physical world, called real representation, follows the virtual 'original'. ¶ Returning to the exhibition space at MoCA Busan, this exhibition reimagines the relationship between art and environment, between waste and exhibits, and furthermore, looks towards benign museums in the future. We live in a world of newly built highways and networks; for us living between reality and virtual reality, fused together like conjoined twins, what form will the non-harmful museums of the future take? Can we just abandon the reality and live with 'SketchUp' as the only option? In which case, what language should we learn and which reality should we plan for? How should artists and their collaborators who carry out production, installation, and disposal adapt? One must remember that the sentences by the curator arranged here and there in the exhibition space are in an intermediate state between manifesto and manual. His sentences act as a guide to navigate through these questions and a manifesto urging common action, and suggesting various alternatives.

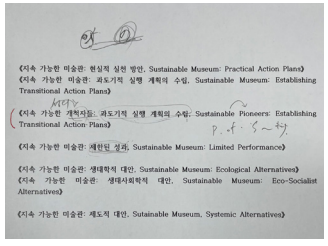
Result

This exhibition, which explored our unpredictable possibility, is now a thing of the past. It focused on a third way (realistic and practical guidelines for our thoughts and actions) existing between two extremes, avoiding complete skepticism or naïve optimism. Obviously, museums were not created with the purpose to protect the environment. However, they can and should play a greater role as active and historical agents, asking creative questions and provoking discussion.[126] ¶ We tried to provide as much information as possible[127] (even if its value is debatable) so that today's past can be applied to the future present, and hopefully prove useful.[128] The ultimate sustainable museum may already exist in the form of some old, imagined future somewhere in our memory. In order to

become a trampoline[129] for Tigersprung[130] which will leap in the future, the last chapter of the book shares all data collected from the exhibition. From initial preparations until conclusion, including all procedures, we review the feasible, unrealizable, and partially realized efforts and examine the potential for doing better in the future.

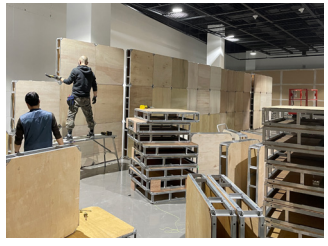
Planning the Exhibition

Areas with a potential environmental impact while organizing the exhibition included printing of materials and travel necessitated by meetings with related parties. Paper documents printed during exhibition research were reused on the reverse side, except for internal documents which were shredded, and any leftover used paper was collected to be used again. We tried to prepare detailed information for each stage and communicate plans via minimal meetings, but in case of designing and building the exhibition hall, and producing new artworks, certain individuals were obliged to visit the museum in person. When travelling, we actively encouraged use of public transportation, such as buses and trains, and some artists also used electric cars. Flights were required for consultation with Jeju Museum of Art; two economy class round trips between Gimhae International Airport and Jeju International Airport. Although there is no significant difference in carbon emissions according to seat grade over short distances, the difference in emissions increases as distance increases (there is also an impact from the operation and use of first and business class lounges). For meetings abroad, Zoom, Skype, and e-mail were used. Exhibition contracts were electronically signed except for single printed copies bearing the official seal of the museum, which could not be done electronically and were unavoidable. Except for these original documents, nothing was sent by mail, and all contracts were scanned and exchanged via e-mail. In addition, required documents (ID cards, bank account details, etc.) for the payment of artists and others were exchanged by e-mail. ¶ The number of artists who visited the museum during organization, installation and viewing of the exhibition totaled 15 (from Seoul, Bundang, Gwangju, Changwon, Busan, etc.) and a total of four people from owning institutions/owners of artworks visited the museum. There were no visits by overseas artists.





Designing and Building the Gallery Space



The amount of exhibition waste was reduced by using modular instead of gypsum walls; no timber, plywood, gypsum boards, or adhesives were used to build plaster walls. Table 1 contains a list of materials used in the design and creation of the exhibition. ¶ Although waste was reduced, carbon was inevitably emitted while moving the 616 modular walls. Calculated at 14 kg per unit of modular wall, a total of approximately 8,624 kg was loaded onto four 5-ton trucks for a round trip between Daegu and Busan, generating emissions of about 0.64 tCO_2eq. It was unfortunate that the design of the hall became somewhat repetitive and monotonous due to the fixed sizes of the modular walls at 900 × 900mm and 700 × 900 mm. All writing inside the exhibition hall was handwritten on the back of used paper instead of the more commonly used sheets. However, when factoring in

123 The term "pedestal" is also directly cited and marked in the preface of the exhibition, which is presumed to have been said by the artist immediately prior to the exhibition. Unconfirmed Phone Interview with Kim Donghee, August 2019.

124 An Inyong, 3 Volumes, Exhibition Preface, Exhibition Brochure.

125 "Interview with 34 Korean Contemporary Artists", Art in Culture, March 2018, http://www.artinculture.kr/online/3010. Kim Donghee said in the above interview regarding SketchUp: "these days, we build space first through a program called SketchUp and we sometimes enjoy the differences that occur when we bring it into reality. While creating a simulation from the audience's point of view, I always wonder what kind of space will be realized."

126 Claire Bishop, Radical Museology: Or What's Contemporary in Museums of Contemporary Art?, trans. Gu Jeong-yeon, Kim Hae-joo, Yun Ji-won, Wu Hyeon-jeong, Lim Kyung-yong, and Hyun Seewon, (Seoul: Reality Culture Research, 2016), 97.

127 The exhibition may be worth referencing in the continuing search for better alternatives, but we are certain that it was not enough. However, the reason why as many artworks (budget permitting) and as many writings as possible (quotes/ various Détournements and across different fields) were included in the exhibition stemmed from the hope of being helpful in some way in the future.

128 Recall that there was a time when we believed that recycling and driving less, or driving electric cars, would be enough to save the environment. Now we know that these practices by themselves will not prevent environmental destruction.

129 Claire Bishop, op.cit., 92. "… Several proposals made by contemporary museums generally serve as a trampoline for leaps, and they present alternatives to the privatized museums of contemporary art, which have become creatively and intellectually crippled by their reliance on blockbuster exhibitions designed to mislead large corporate investors, benefactors, and the public."

130 Benjamin described the act of trying to uncover and clarify today's problems by digging into the past to find the origin of the current historical moment as Tigersprung.

Table 1

Item	Size	QTY
Modular wall	900 × 900 × 120 mm	580
	700 × 900 × 120 mm	36
Bolt	M10 × 140 mm	450
Nut	M10 mm	450
Plywood	170 × 170 × 12 mm	308
Wire rope	4 × 100,000 mm	1
Wire clip	N/A	
Turnbuckle	N/A	
Eye bolt	N/A	
Fabric	900 × 1,100 mm	51
Acrylic box	200 × 300 × 1,600 mm	1
Pedestal	800 × 800 × 940 mm	1
Sheet glass	760 × 760 × 5 mm	1
Outdoor signage	A4 × 1,000 mm	4
PVC sheet	5,400 × 3,600 mm	1
	3,600 × 3,600 mm	1
	2,700 × 3,600 mm	1
Paint	4 L	2

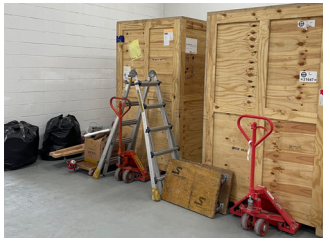
labor, time (15 days in total), and cost (₩1,910,000 in total) all of which were more than for printing, further discussion is needed on which methods are more sustainable. Also, complaints were received that the handwritten notes were too small to be easily read. Table 2 provides a list of all handwritten notices for the exhibition. ¶ Paint was used only in the entrance and only in two colors; black (4 L) and white (4 L) Healthy Building material (HB) marked Soon & Soo Plus (KS M 6010 Class 2 Grade 2) by Noroo Paint. Most paint used in exhibition halls is interior paint (Class 2) which in Korea is certified eco-friendly and marked as a HB. Preparation work was necessary for painting, requiring plastic sheets, masking tape and some sandpaper. However, it was again unfortunate that no suitable alternative could be found to vinyl sheets for stenciling. Since the vinyl sheets had already been used, it could have been better simply to leave them as they were, rather than removing them and repainting the walls. However, if such sheets are attached to plywood without any underlying prep work, they may easily fall off, so the need for prep work on the plywood of the modular walls was a factor that had to be considered. Another option was silk screens, but this was not considered seriously because the majority of silk screens are discarded after use (screens can be reused after washing, but when specially manufactured for exhibitions, their utility becomes questionable after initial use), and silk screen ink and washing are not eco-friendly. ¶ The areas of painted wall totaled 19.44 m² on the left, 9.72 m² on the right, and 12.96 m² in the middle. It was calculated that a little more than 8 L of paint would be needed for an area of 42.12 m², but in fact only about 4 L of black and ¼ can (1 L) of white were used as the walls did not require painting in their entirety. There was a little black paint remaining(if less than 6 mL, it can be discarded as general waste), which was soaked into a dry cloth and discarded as general waste, and the empty paint can was collected by a recycling company. The remaining white paint was also collected by the company for reuse. ¶ Inside the exhibition hall, plastic wire molding for the management of wires was not used, except for some on the floor which could have caused safety issues for visitors, and there were no functional problems. However, opinions varied, with some feeling a sense of incongruity at the disorganized appearance, some who did not care at all, and some who were able to get used to it naturally while viewing the exhibition, although initially finding it unsightly.



Table 2

Item	Size (mm)	QTY
Artwork label	210 × 148.5	93
Exhibition statement and text	210 × 297	23
Staedtler 308 Pigment Liner	0.5	5
Staedtler Graphite 925 35	0.5	1
Staedtler Mars® micro carbon 250 H	0.5	1
3M Scotch® Double Sided Adhesive Roller	8.4 × 8,000	5
3M Scotch® Masking Tape	20 × 40,000	2

Transportation and Receipt of Artworks



It is very important to plan the transportation schedule in advance and involve all related people in the process so that everyone understands the schedule correctly. Through this exhibition, it has become clear that the more you plan in advance and share information with all related individuals (even if not necessarily related to transportation), the more effectively you can complete your work in an environmentally friendly manner. The difficulty lay in explaining the purpose of the exhibition and persuading those involved to pay more attention and do additional, sometimes annoying work (the fantastically positive connotations of words such as ‘environmentally friendly’ certainly helped). By adding the task of environmental protection through such persuasion into the process of transporting and receiving artworks, which had become somewhat habitual, everyone involved had a little more work to do. It was certainly burdensome to add more work on the same budget. ¶ The schedule for transportation and receipt of artworks for the exhibition was as in Table 3, and the amount of carbon dioxide is calculated in the rightmost columns of the table. We endeavored to transport as many art pieces as possible in a single trip, but the schedules of institutions or owners of the artworks and

the transport companies had to be considered. For comparison, we also calculated the amount of carbon dioxide that would have been generated had customary methods (air) been used. As mentioned earlier, with advance planning, one would definitely expect to create a more sustainable transportation schedule (this exhibition allowed about four months to plan and implement transportation, which seemed a little short). ¶ Some institutions insisted that the curator visit them during acquisition and returning of artworks, and the amount of carbon emissions generated in such cases is as Table 3. The process of acquiring and returning artworks requires transport and the labor of many people, and the efficiency of the process should continuously be improved. ¶ Among the total of 88 artworks, 8 pieces were transported from overseas, 6 by sea. One was transported via FedEX by air due to the nature of the artwork, and the other was also transported by air due to schedule and budget issues. ¶ To avoid transportation of artworks,

Table 3

Date	Origin	Stopover	Destination	By	Dist. (km)	Carbon emissions (tCO_2eq)
	Domestic					
21/03/05	Gimhae-si, Gyeongsangnam-do		Saha-gu, Busan (MoCA Busan)	Truck	24.6	0.02
21/04/20	Gwangju-si, Gyeonggi-do	Uiwang, Gyeonggi-do → Jongno-gu, Seoul → Yeongdeungpo-gu, Seoul	Paju-si, Gyeonggi-do		125.3	0.02
21/04/21	Gimpo-si, Gyeonggi-do	Yongsan-gu, Seoul → Jongno-gu, Seoul			88.8	0.02
21/04/22	Buk-gu, Gwangju	Dong-gu, Gwangju			372.5	0.03
21/04/22	Suyeong-gu, Busan	Haeundae-gu, Busan	Saha-gu, Busan (MoCA Busan)		34.3	0.02
21/04/23	Jongno-gu, Seoul	Goyang, Gyeonggi-do	Paju, Gyeonggi-do		45.3	0.02
21/04/23	Gwanak-gu, Seoul	Gwacheon, Gyeonggi-do			65.7	0.02
21/04/26	Paju-si, Gyeonggi-do	Seo-gu, Daejeon	Saha-gu, Busan (MoCA Busan)		467.6	0.05
21/04/28	Jung-gu, Seoul	Nowon-gu, Seoul			413.1	0.03
	International (Air)					
21/03/18	LA, CA 90038, U.S.		1636 N. Indiana St., LA, CA 90063 U.S.	Truck	17.6	0.02
21/04/11–21/04/12	LA, CA 90063, U.S.	LAX Airport	Incheon Int'l Airport	Truck, plane	9,684.1	3.27
21/04/13	Incheon Int'l Airport		Paju, Gyeonggi-do	Truck	65.7	0.02
21/04/26	Paju, Gyeonggi-do		Saha-gu, Busan (MoCA Busan)	Truck	0	0
					(Transported with domestic artwork.)	
	International (Sea)					
21/03/05	NY, U.S.		Belleville, NJ 07109, U.S.	Truck	18.7	0.07
21/03/10	DW, U.S.				214	0.09
21/03/19	Belleville, NJ 07109, U.S.		Port of NY & NJ, U.S.		24.6	0.07
21/05/07	Port of NY & NJ, U.S.		Busan Port	Ship	26,626.2	0.61
			(carbon emissions 15.98 tCO_2eq when using plane)			
21/05/08	Busan Port		Saha-gu, Busan (MoCA Busan)	Truck		
	Total				38,300.4	4.45
	When using plane				22,947.2	19.82

Table 4

Artwork	Received Data	Sharing Method	Format	QTY	Size (MB)	Details of Task
Korea Broadcast Advertising Corp (KOBACO), 1980s–2020s Print and TV Advertisement, 1980s–2020s.	Original file	Webhard	JPG, AI, PSD	91	255	Printing & installation
Willem de Rooij, Bouquet IX, 2012	Production & installation manual	Email, Zoom	DOCX, JPG	3	7.41	Purchasing materials, production, & installation
The Harrisons, Survival Piece #5: Portable Orchard, 1972–1973/2021.	Scanned copy of the original	Email	TIFF	1	713	Purchasing materials, framing, production, & installation
Ernst Haeckel, Kunstformen Der Natur, 1899–1904/2021.		We-Transfer	JPG	200	3,440	Printing & installation
Park Hyun-ki, Media as Translators, 1982	Original file	Email	TIFF	16	646	Printing, framing, & installation
Marte Eknæs, Excerpt 3: Korean (The work is temporary), 2021.	Production & installation manual		AI, PDF	2	0.11	Purchasing materials, production, & installation
Marte Eknæs, Trash Can (Well-Being) A + B, 2021.			Body of the email	N/A	N/A	Purchasing materials & installation
Cory Arcangel, Dump Bin, 2016/2021.			Body of the Email	N/A	N/A	
Cory Arcangel, Server Cabinet Cooling — Everything you need to know, 2020/2021.			Body of the email	N/A	N/A	Purchasing materials, production, & installation
Su Yu Hsin, Hibernatemode, 2019.		Email, We-Transfer	PDF	1	23.5	Purchasing materials & installation
Lewk Wilmshurst, FOMO cascade, 2020.			WAV, MP4, JPG, PNG, PDF	1,066	3,665.92	Printing & installation
Amy Yao, Phantom Surfers, 2016/2021.		Email	Body of the email	N/A	N/A	Purchasing materials, production, & installation
Julien Ceccaldi, Shopping Mantis, 2021.			AI, PDF	6	6.83	Printing & installation
Colllettivo, Knowing Something about the Place Helps You Find Yours, 2021.			PDF	1	2.04	
Lee Bul, Civitas Solis II Installation Manuals, 2021.	Original file		TIFF, PDF	3	211	Printing, binding, & installation
Lee Bul, Via Negativa II Installation Manuals, 2021.			TIFF, PDF	3	192	

a total of 16 artworks were produced locally by receiving scanned copies of the original or production instructions (Table 4), and the budget used to produce artworks locally was ₩ 9,295,200 (approx. $ 7,820), considering the cost and carbon emissions that would have actually occurred if transported, it matches the characteristics of the exhibition to some extent. ¶ Although reuse was encouraged in the packaging of artworks, it was impossible to change traditional working methods that have long been established (there is a difference between traditional and habitual). The biggest reason was the burden of the aura of artworks or the unique nature of originals, but for photographic works and others for which files were downloaded and printed locally (and not being originals are fated to be discarded after the exhibition[131]), packaging was reused or not used at all, without much burden. ¶ Materials used in the packaging of artworks were tapes, bubble wraps, vinyls, buffer materials such as paper and styrofoam, Tyvek®, corrugated cardboards, paper boxes, and crates, of which only paper boxes and crates were reused.

Design and Promotion

The exhibition focused on minimizing printing when designing promotional material. Where printing was unavoidable, we intended to use one color printing with the goal of reducing ink usage, and use soy ink on eco-friendly paper, but the opinions of designers were mixed. While some believed that one color printing would actually reduce ink usage, others argued that it would not make any difference depending on printing methods. Some claimed that soy ink or eco-friendly paper are not really eco-friendly. It can be surmised that convincing designers was hard because of the different attitudes towards design of workers across different fields. The exhibition curator's extreme problem—solving methods did not promote respect and understanding for other fields (not only design), and this was not and cannot be the right way to collaborate. ¶ A large banner of 8 × 9 m in size had to be printed due to the limitations of museum policy





regarding banner installation, as well as in response to objections from a majority of staff. After removing the banner, the intention was to reuse it for other promotional products for the museum, but it was collected and incinerated after the exhibition due to budget constraints, cloth washing issues, and the professional opinion that the cloth would be hard to reuse due to degradation. As exhibitions are created at huge expense, promotion is certainly a primary concern. However, it is worth considering other options to replace large banners which generate significant quantities of harmful waste and are usually only used once. ¶ We did not install streetlight banners because of skepticism regarding their promotional efficacy in that they are usually only installed around the museum and that there are more cyclists and car users than pedestrians in the area. The National Museum of Modern and Contemporary Art, Korea operates a banner project that uses streetlight banners to display actual artworks themselves, which is a good example of adding new function to the promotional effect of conventional streetlight banners. ¶ A total of 5,000 copies of the exhibition brochure were printed, using one color printing on recycled paper with minimized cutting. A total of 61 copies remained, so it can be said that an appropriate number of copies were printed, but the fact that a lot of ink was used for the black background of the cover was a mistake on the part of the curator due to a lack of communication. ¶ Promotions inside the museum utilized three 55-inch digital information displays (DID) placed on each floor and three 55-inch monitors placed at the exhibition ticket office. The two files used on those were 628 KB and 611 KB and during the exhibition period, except Monday, when the museum closed, they were supposed to play for 8 hours a day from 10am to 6pm, but this was not well observed and they were left on 24 hours a day most of the time. Although they were shown in color, referring to the opinion that there is no significant difference in energy consumption according to color through displays, some claim that certain colors use more energy. When the two files were converted into black and white in Adobe Photoshop and saved, the file sizes decreased significantly from 628 KB to 365 KB and from 611 KB to 396 KB. ¶ Separate tickets were not printed for this exhibition. Instead, integrated tickets for all four exhibitions in the museum at the time were used in order to ascertain visitor numbers. Most tickets are discarded after use, and better alternatives can easily be found. ¶ Promotional mail



and posters were not printed, but full-page advertisements in two magazines, Monthly Art and Art In Culture, were printed in color, once each, for promotional purposes. Since mail must be wrapped in plastic, envelopes, bubble wrap, sticky tape, etc. and requires delivery by car or airplane, it was not considered from the early stages. ¶ Color banners were uploaded on the websites of Kim Daljin Art Research and Consulting (42.2 KB), Neolook (107 KB), MoCA Busan (614 KB), and Busan Metropolitan City (59.5 KB). ¶ Invitation letters were sent by text message instead of mail; a total of 2,127 recipients received one photo file (based on the original) at 5.56 MB, which is quite large(of course, when sending group texts, the size of the photo should be or is automatically reduced, depending on the service used, but we do not have accurate figures on file sizes. Most services limit size to less than 1 MB). The text of the invitation letter was included in the content of the photo file, so no additional text was required in the messages. Although we did not impose significant restrictions on

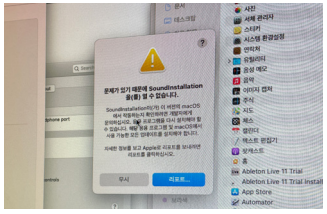


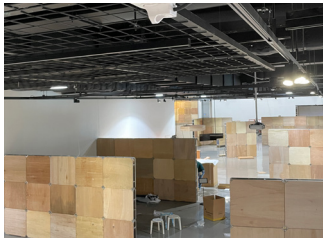
Table 5

Item	Size	Usage	Format	QTY	File size (MB)
Paper Ad	214 × 274 mm (3 mm margins)	1 Copy printed	AI, PDF	1	2.41 (AI), 1.37 (PDF)
	237 × 264 mm (3 mm margins)			1	2.41 (AI), 1.37 (PDF)
Invitation (Print)	150 × 210 mm	Unused	AI, PDF	0	0
Invitation (Text)	3,502 × 10,700 px	Sent to 2,127 contacts	JPG	1	5.56
Brochure	525 × 380 mm	5,000 Copies printed	PDF	1	13.1
Poster	450 × 610 mm	Unused	AI, PDF	0	0
Wall banner	24,000 × 9,000 mm	Printed with other exhibitions	PDF	1	12
Street banner	600 × 18,00 mm	Unused	AI, PDF	0	0
Parking lot	2,830 × 1,330 mm	Printed with other exhibitions	AI, PDF	1	N/A
Vending machine	680 × 1,830 mm			1	N/A
Elevator	1,000 × 2,090 mm			1	N/A
Web banner	162 × 217 px	Online	JPG	1	0.041
	576 × 250 px			1	0.104
	300 × 300 px			1	0.058
	1920 × 970 px			1	0.599
	580 × 95 px			1	0.058
Info monitor	1,920 × 1,080 px	Mostly 24 hours	JPG	1	0.613
DID	1,080 × 1,920 px			1	0.596
Instagram		11 Posts posted	JPG	38	1,349.632 (Original)
Audio guide (KR)	Approx. 2 min.	Online (YouTube, Naver)	WAV	13	265
Audio guide (EN)	Approx. 3 min.		MP3	13	35.9
Press release	A4	Multiple times	HWP, PDF	1	4.33 (HWP), 1.54 (PDF)
Other shared data	A4 & high-res imgs.		ZIP	133	1,351.68

publicity, following these limited constraints the average number of visitors during the exhibition period was 53,555, an increase of 2,058 from the total number of visitors to the previous exhibition held in the same space. ¶ Table 5 is a list with specifications of the design and promotional products created and used for the exhibition.

Operating the Exhibition





A few days before opening, we made detailed instruction manuals which were shared with exhibition management staff. Most of the information was about how to turn on and off video artworks, with the request to turn off all artworks using electricity after 6pm. In order to minimize the use of remote controllers, artworks using multiple devices were connected to one power source so that they could be turned off simultaneously. Two of the artworks automatically shut off their power via timers, and for some works using computers or equipment that should not be shut off suddenly, timers could not be used. The power consumption of each video artwork and all visual display equipment used for gallery notices was measured through meters, and the results are as Table 6. ¶ Obviously, the more equipment was used, the more power consumption increased, and in the case of energy efficient grade one products, it was confirmed that they definitely use less power than those of lower grades. In the case of new and older products with similar specifications, older products used a little more power. ¶ Some artists wanted to use high-spec equipment, which is understandable. We explained the purpose of the exhibition, and showed clearly that the relatively low-spec equipment had no significant impact on the effect, so we were able to save money and electricity (because the conditions of the exhibition hall were not optimal for appreciating video works, due to various restrictions, but under better conditions, we expect that the higher spec equipment would indeed have offered better quality for the artworks). Since the selection of equipment is closely related to the exhibition hall environment, it is not necessary to insist only on high-spec equipment, and optimal

Table 6

Artwork	Equipment (QTY)	Pwr consump. (W)	Usage (hr)	Total pwr consump. (kW)
Korea Broadcast Advertising Corp (KOBACO), 1980s–2020s Print and TV Advertisement, 1980s–2020s.	55" TV (3), DivX player (3)	168	2,691	247
Korean Broadcasting System (KBS), Real Panorama: Natural Heritage of the Korean Peninsula — Series 2: Take Care of Eulsukdo Goni, aired on Fe 18th, 2021.	55" TV, DivX player	97	863	83
Jennifer Allora & Guillermo Calzadilla, The Great Silence, 2014.	55" TV (3), 2.1 ch speaker (3)	332	1,906	279.7
Jo Jaeseon, Refresh, 2021/	Lighting, sprayer, timer (2)	107	1,474	142.4
Kim Sangjin, Air Purifier, 2011/2021.	Air purifier	3	2,668	18.4
Guy Debord, La Société du spectacle (The Society of the Spectacle), 1973.	Projector, media player, speaker (2)	366	1,842	435.7
Park Hyun-ki, Sea Scape, 1998	Projector, media player	231	2,679	208
Park Hyun-ki, Media as Translators, 1982	17" CRT Monitor	57	1,045	53.4
The Harrisons, Survival Piece #5: Portable Orchard, 1972–1973/2021.	Light (LED), light controller	49	1,781	49.3
Su Yu Hsin, Hibernatemode, 2019.	55" monitor (2), media Player (2), headphone (2)	237	1,711	290
Lewk Wilmshurst, FOMO cascade, 2020.	Projector, Mac Mini, speaker (4), audio controller	303	1,831	384
Jang Jongwan, Green Beret — Eco Friendly Art Expedition, 2021.	65" monitor (2), DivX player (2)	60	1,756	278
Cory Arcangel, Grin, 2019.				
Haroon Mirza, Transverse Waves for Wayne (Solar Symphony 10), 2016.	Lighting (2)	740	813	618.1
Cory Arcangel, Server Cabinet Cooling — Everything you need to know, 2020/2021.	Server cooliing fan (39), power supply	538	865	464.9
FormaFantasma, Ore Streams, 2017–2019.	55" TV (4), 43" TV (2), DivX player (2), headphone (4)	476	912	475.1
Jennifer Allora & Guillermo Calzadilla, Under Discussion, 2005.	21" CRT monitor, DivX player, headphone	47	3,142	51.8
Lee Jooyoung, Body Keeps the Score, 2019/2021.	55" TV, media player, headphone	N/A	N/A	N/AN/A
Kim Sylbee, Vagrant Genes, 2021.	4K projector, media player, speaker (2)	277	1,400	278.2
Kim Anna (Korea Culture and Technology Institute), Water Has Memory, 2021.	Projector (3), 43" TV, media player (4), headphone, speaker (2), kiosk, PC	1,829	2,703	974.7
E Dong Shi, La Résistance, 2021.	55" TV, Media Player, Headphone	109	882	98.2
Live Streaming Project MoCA Busan × Jeju Museum of Art (Seo Sung-bong, Healing Field), 2021.	55" TV (2), laptop (2), media player (2)	350	2,703	281
Live Streaming Project MoCA Busan × MoCA Taipei (Lin Chien-Chih & Tsai Pou-Ching, Latest Update: Patch 2.1a — Vitalizing Through the Vast, Desolate Ocean, Lin Ying-Chieh, With no name...), 2021.				
MoCA Busan, Video of exhibition deinstallation, transportation, and installation process, 2021.	55" TV, DivX player	76	960	61.6
Exhibition Text (Practical Strategies 1)		30	1,761	75.9
Exhibition Text (Practical Strategies 4)		96	882	88
Exhibition Text (Practical Strategies 8)		70	926	58.5

equipment should be selected in consideration of varying circumstances. For example, in case of simple video loops, using a more basic media player without separate power switch or a small computer (such as a Raspberry Pi) might be marginally better than using a computer (such as Mac Mini). Where possible, we can consider methods of minimizing power consumption by simplifying the way videos play or optimizing equipment or programs in the planning and production stages of exhibitions. This also applies to traditional media. To make transport, installation, storage, and preservation of artworks easier, artworks can be created modularized, lightened, more easily maintained or made with more carefully chosen materials. This does not mean to limit the creativity and efficacy of art, but to create artworks by considering the process after production, that is, the life cycle of artworks as a whole. ¶ Table 7 is a list of visual display equipment used in the exhibition. ¶ The exhibition was held over 142 days, and the total electricity consumption was 101,746 kW; 87,718 kW used for air-conditioning and humidity control and 14,028 kW used for electric lights and power points (built-in lighting and track lighting). ¶ Compared to the previous exhibition (122 days/24,058 kW) held at the same hall (Gallery 1) of 1568.23 m^2 in size, the exhibition used about 4.2 times more power, because it was held in spring and

Table 7

Item	Brand/Model	Pwr Consump. (W)	Standby Pwr (W)	Energy Efficiency	QTY
43" TV	Samsung/LH43DCJPLGA	62	Below 0.5	Class 3	3
55" TV	Samsung/LH55DBDPLGA	125	Below 0.5	Class 4	19
65" TV	Samsung/UN65NU7170FX	62	0.3	Class 1	2
55" TV	Genesis/GS550UHDTV	117.8	N/A	Class 3	1
43" TV	Wasabi Mango/U550UHDTVi20	124.4	Below 0.5	Class 4	1
17" CRT Monitor	Daewoo/N/A	N/A	N/A	N/A	1
21" CRT Monitor	Sony/KV Series	66	1	N/A	1
FHD DivX Player	Xtreamer/AV-M4	10	N/A	N/A	17
4K Media Player	BrightSign/XD Series	36	N/A	N/A	13
Headphone	Sennheiser/HD 206	N/A	N/A	N/A	20
WXGA Projector	Optoma/W319ST	203	Below 0.5	N/A	6
4K Projector	ViewSonic/PX Series	330	Below 0.5	N/A	1
Stereo Projector	Yamaha/HS5	45	N/A	N/A	10
2.1 ch Projector	Britz/BR-3600M	40	0.1	N/A	2
Speaker Stand	New Navi/NSS-300	N/A	N/A	N/A	4
Mac Mini	Apple/Late 2018 (A1993)	122	20	N/A	1
55" Kiosk	N/A	280	200	N/A	1
PC	N/A	300–500	100–150	N/A	1

summer, which required a large amount of power to control temperature and humidity. Compared to the previous architectural exhibition, which was relatively less sensitive to temperature and humidity, many old paintings and folding screens in the exhibition may have necessitated more careful attention to temperature and humidity (of course, temperature and humidity control is a basic task for museums). The above figures show that power consumption to control temperature and humidity may be adjusted according to the nature of exhibitions or the materials of artworks. Another exhibition in the underground gallery (2,224.31 m²) over the same period used 100,938 kW, and as the underground floor space is bigger than Gallery 1, our exhibition used the most power. However, the fact that the exhibition hall has higher ceilings (4.9 m, 11.6 m) than the underground gallery (4.5 m) and the temperature of the basement is slightly lower should also be taken into consideration. ¶ This exhibition tried to minimize use of lighting, but significant reductions could not be achieved due to the large number of paintings. 110 track lights (13,262 kW used) were used, which means approximately 1.25 lights were used per artwork. There are 25 built-in lights (766 kW used) in the hall, but they were all turned off during the exhibition. ¶ However, since not only track lighting but also other power sources for various video equipment were connected together, the above figure is not solely the power consumption of track lighting; summarized as Table 8. ¶ During the exhibition period, the total electricity consumption of the museum was 627,615 kW, and about 1/6 of the power consumption was used for this exhibition. ¶ Solar power generators are installed on the roof of the museum, and produce about 13,500 kW in spring, 180,000 kW in summer, and 13,000 kW in autumn and winter, which is consumed primarily by lighting and power points. Exact figures could not be confirmed, but some solar power is expected to have been used during the exhibition. ¶ The gallery management staff, numbering 4, was too small to manage the space and all the artworks effectively, causing them problems, and there were many questions about the handwritten notices and insufficient lighting. In the case of artworks, management was not difficult and there were few malfunctions. However, considerable effort and budget were spent on the periodic replacement of two artworks made of

Table 8-1

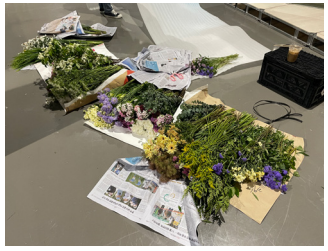
Type	Item	Pwr Consump. (kW)	Total (kW)
	Gallery 1 (1,568.23 m²) Pwr Consump. (21/05/04–09/22, 142 days)		
Power	HVAC	29,448	87,718
	Temp. Ctrl	58,270	
Lighting	Ceiling Light	766	14,028
	Track Light	13,262	
	Total		101,746
	Gallery 1 (1,568.23 m²) Pwr Consump. (20/12/11–21/04/11, 122 days: last exhibition in the same gallery)		
Power	HVAC	13,271	13,271
	Temp. Ctrl		
Lighting	Ceiling Light	6,570	10,787
	Track Light	4,217	
	Total		24,058
	Gallery 3–5 (2,224.31 m²) Pwr Consump. (21/04/24–08/29, 128 days: basement exhibition during the similar period)		
Power	HVAC	28,876	88,984
	Temp. Ctrl	60,108	
Lighting	Ceiling Light	1,460	11,954
	Track Light	10,494	
	Total		100,938

Table 8-2

MoCA Busan Total Pwr Consump. (21/05/04–09/22: 142 days)

Building		Room	Meter Value		Pwr Consump. (kWh)	QTY	Total (kW)
			Initial	Final			
Electrical Room	LV-2	P-OEHP	2,659.1	2,945.7	286.6	80	22,928
		LN-B1A	73,414.7	82,878.3	9,463.6	1	9,464
		LN-B1B	65,544.5	76,040.0	10,495.5	1	10,496
		LN-1B	2,370.0	2,742.2	372.2	40	14,888
	LV-3	MCC-F	4.0	4.0	0.0	80	N/A
		LE-B2A	313,088.1	344,636.2	31,548.1	1	31,548
		LE-B1B	166,777.8	185,199.0	18,421.2	1	18,421
		LE-2A	48,694.8	53,957.4	5,262.6	1	5,263
	LV-5	LV-5-1 (N3)	9,289.9	10,939.4	1,649.5	100	164,950
		LV-5-2 (N4)	1,638.7	1,915.5	276.8	80	22,144
		LV-5-3 (N2)	836.0	1,005.1	169.1	80	13,528
		LV-5-4 (N1)	3,177.8	3,540.6	362.8	50	18,140
	LV-6	MCC-E1	1,532.0	1,755.5	223.5	60	13,410
		MCC-E2	13,4447.0	148,435.3	13,988.3	1	13,988
		EV-1	21,990.1	24,633.1	2,643.0	1	2,643
		EV-2	7,630.6	8,280.0	649.4	1	649
		EV-3	7,407.9	8,174.8	766.9	1	767
	LE-B1A	LE-B1A-M	51,770.3	58,025.7	6,255.4	1	6,255
	LE-1A	LE-1A-M	116,566.2	129,726.7	13,160.5	1	13,161
		LE-1A-1 (Café)	36,144.5	41,915.1	5,770.6	1	5,771
		LE-1A-2 (Artshop)	3,394.0	4,033.6	639.6	1	640
		LN-1A-M	1,121.5	1,235.6	114.1	40	4,564
		LN-1A-1 (Outdoor)	665.6	1,598.8	933.2	1	933
	LN-1A	1F Electricity	0.1	0.1	0.0	1	
	LE-1B	LE-1B-M	23,506.9	30,133.8	6,626.9	1	6,627
	LN-2A	LN-2A-M	2,667.3	3,035.3	368.0	40	14,720
		LN-2A-1	9,518.4	10,561.9	1,043.5	1	1,044
		LN-2A-2	0.0	0.0	0.0	1	
	LN-2B	LN-2B-M	57,794.0	65,400.1	7,606.1	1	7,606
	LE-2B	LE-2B-M	32,517.8	34,569.2	2,051.4	1	2,051
	LE-3A	LE-3A-M	24,306.8	26,896.3	2,589.5	1	2,590
	Ctrl Room-E1	Ctrl Room-M	178,419.6	194,795.9	16,376.3	1	16,376
	Café	Water (Café)					
Electrical Room	LV-2	AHU-1	7,425.7	8,989.4	1,563.7	20	31,274
		AHU-2	2,389.8	3,831.5	1,441.7	20	28,834
		AHU-3	4,606.6	7,520.1	2,913.5	20	58,270
		AHU-4	3,617.7	5,461.6	1,843.9	30	55,317
		AHU-5	204.7	516.4	311.7	20	6,234
	LV-5	AHU-6	291.5	348.4	56.9	20	1,138
		AHU-7	23.2	59.9	36.7	20	734
		AHU-8	26.2	38.7	12.5	20	250
Total					168,294.8		627,615

real flowers (once every three to four weeks). Live online videos from Jeju Museum of Art and the Museum of Contemporary Art Taipei had technical issues at the beginning but these were soon resolved and worked stably thereafter. ¶ During the exhibition period, we worked on photographs of the gallery and artworks for the exhibition record and book.



Due to the large number of artworks, shooting was divided into three sessions (three round trips between Haeundae and MoCA Busan), and the final number of files shared by the photographer was 364, sized 15.7 GB in JPG, and 100 GB in TIFF format. According to these figures, it appeared that approximately four photos had been taken per artwork, but these numbers were based on final versions, and included panoramic pictures of the gallery. According to the photographer, an average of eight photos were actually taken per artwork. The JPG files were compressed and uploaded to MYBOX on Naver (deleted at present), and shared 62 times with artists, holding institutions and designers. For those requiring summary information, such as journalists, 19 assorted photo files (830 MB) and other documents (532 MB) were shared around 20 times, but these are not exact figures. The files that were shared were deleted immediately after confirmation of receipt. There were other partially shared data, but exact figures are unavailable. The TIFF files were not shared with any other individuals after initial sharing with the photographer. ¶ Opening and closing ceremonies were not held, but one program related to the exhibition took place, comprising four participants, three of whom used public transportation, and one who came from Jeju Island to Busan by plane. The participants voluntarily used tumblers and selected vegetarian options for dinner. The total number of staff involved in filming, hosting and running the program was five, including the curator of the exhibition.

Demolition of the Exhibition and Removal of Artworks

Demolition of the exhibition and removal of artworks was carried out in reverse order from designing and building the gallery and transportation and receipt of artworks. Likewise,



reuse and recycling of materials was prioritized, and the schedule was communicated more effectively, thanks to previous experience, so proceeded without major problems. It was decided to collect all waste from demolition and removal in the corner of the gallery for comparison with the previous exhibition waste. We planned to measure accurately and compare the weight and volume of waste for each exhibition, but this plan was revised as it required too much time, budget, and the efforts of many people to achieve. Visually, it was clear that the amount of waste had decreased sig-





Table 9

Date	Origin	Stopover	Destination	By	Dist. (km)	Carbon emissions (tCO_2eq)
	Domestic					
21/09/24	Saha-gu, Busan (MoCA Busan)	Haeundae-gu, Busan	Suyeong-gu, Busan	Truck	35.6	0.02
21/09/25	Saha-gu, Busan (MoCA Busan)	Gimhae-si, Gyeongsangnam-do → Gwangju-si, Gyeonggi-do	Paju-si, Gyeonggi-do		446.5	0.03
21/09/27	Paju-si, Gyeonggi-do	Gimpo-si, Gyeonggi-do → Yeongdeungpo-gu, Seoul → Gwanak-gu, Seoul			107.3	0.02
21/09/27–21/09/28	Paju-si, Gyeonggi-do	Gwacheon-si, Gyeonggi-do → Gwanak-gu, Seoul → Seo-gu, Daejeon → Buk-gu, Gwangju			753.5	0.04
21/09/28	Paju-si, Gyeonggi-do	Jongno-gu, Seoul → Pyeongtaek, Gyeonggi-do			227.2	0.02
21/09/29	Paju, Gyeonggi-do				118.7	0.02
	International (Air)					
21/09/25–21/09/27	Saha-gu, Busan (MoCA Busan)		Incheon Int'l Airport	Truck	434	0.03
21/09/27–21/09/28	Incheon Int'l Airport	LAX Airport	LA, CA 90063, U.S.	Truck, Plane	9,648	3.27
21/10/07	LA, CA 90063, U.S.		LA, CA 90038, U.S.	Truck	17.1	0.02
	International (Sea)					
21/09/25	Saha-gu, Busan (MoCA Busan)		Busan Port	Truck	12.3	0.07
21/11/17	Busan Port		Port of NY & NJ, U.S.	Ship	26,703.9	0.61
			(carbon emissions 15.98 tCO_2eq when using plane)			
	Total				38,504.1	4.15
	When using plane				23,073.2	19.52
	(artwork weighs 1,273 kg by sea and the rest weighs 300 kg on average.)					

nificantly, so accurate measure–ments of weight and volume were not taken, and improvements were estimated based on photos and the comments of the official who carried out the demolition. ¶ Exhi–bition waste included paper, cloth, plastic wire moldings for the floors, withered flowers, screws, Styrofoam, cardboard boxes, bubble wrap, plywood and wire. Quantities were mostly small, and when the whole was collected, it was loaded into a cart of 1830 × 1220 × 700 mm. Compared to waste from the previous exhi–bition, this represented about ⅓ of the amount (573.5 m²), and the quantity and types of waste were indeed greatly reduced. ¶ After photographing the exhibition waste, it was sorted, some was recycled, general waste was discarded in a 75–liter plastic garbage bag and the rest was collected by a waste collection company. ¶ First, the modular walls used in the exhibi–tion were dismantled and collected by a company, and all will be reused. They were not painted or otherwise altered, so can be reused as they are. The painted modular walls at the entrance of the gallery will be used as frames, so there is no need to replace the plywood on them. All nuts and bolts used to connect modular walls will be reused. The 170 × 900 mm plywood used to fix modular walls and flooring, some wire used to fix modular walls and ceilings, and black fabric used as light shields for one video artwork were collected by a company, and the remaining waste from artwork installation could not be reused or recycled. This was collected, along with the modular walls, and the amount filled about half of a 1–ton truck. ¶ A total of 16 locally produced artworks were discarded as specified in the contract, but art–works using DVD players and server fans were dismantled after obtaining permission from the artist and collected by a company. Artworks printed on plywood were removed without causing breakages and reused for walls in other spaces using the blank reverse sides. ¶ Artworks printed on paper were prepared for recycling (adhesives removed, etc.) and all were recycled alongside cardboard boxes. Artworks printed on fabric were discarded as general waste along with other waste, such as screws, and the amount of the general waste was five 75–liter plastic bags. ¶ In addition, a 1–ton truck was used to remove non–recyclable items, such as plastic wire molding, Styrofoam, and withered flowers. The total amount of exhibition waste filled about a quarter of the 1–ton truck, and was discarded together with the previous exhibition waste. The amount of previous exhibition waste required five round trips of the 1–ton truck between the waste disposal site and the museum. ¶ When returning artworks, the original crates and cardboard boxes were reused, but other packaging materials could not be reused. The schedule for removal of artworks was as in Table 9.

Sustainable Museum: Various Ways of Exhibitions

✧ Kim Yoon–ah

Introduction

In July, a post from exactly eight years ago popped up on my Facebook feed. It was for the exhi–bition, Climate Change and Marine Environment, held in 2013. The circuit exhibition by the American Museum of Natural History in New York illustrated the destruction of the land and sea as a result of climate change caused by global warming, warning of our changing environ–ment, and informing us of what was needed to safeguard the future. ¶ Today, eight years later, portals and social network services pour forth a constant flood of articles on the major issues of the climate crisis and the COVID–19 pandemic. In August 2021, the Intergovernmental Panel on Climate Change (IPCC) announced, “there is clear evidence for atmo–sphere, ocean and land warming due to human influence.”, and warned that “changes caused by green–house gas emissions in the past and future, especially marine, glacier, and global sea level rises, cannot be reversed for hundreds or maybe thousands of years.” Discarded disposable protective supplies and garbage from additional package deliveries due to COVID–19 have increased and become more various, adversely affecting climate change. ¶ I was already aware of Sustaina–ble Museum: Art and Environment at the Museum of Contemporary Art Busan, having been informed about it by a colleague who had visited the exhibition. The curator’s intention to generate least exhibition waste was refreshing and resonated profoundly with me as a person engaged in the same industry. ¶ Here, I would like to examine the characteristics of sustainable museums from the perspective of other museums that have attempted to achieve similar results with their exhibitions, al–though through processes that are somewhat different.

Sustainable Museums

There have been discussions on sustainable museums since 2015, but the meaning of ‘sustainable’ in the past differed from that of the present in 2021. With growing aware–ness of environmental issues around the world, the word ‘sustainable’ has gradually become a keyword in response to resource depletion and environmental destruction, and discussions on ‘sustainability’, according to its new meaning, have begun in museums. At the Interna–tional Council of Museums (ICOM) conference in Kyoto in 2019, the membership supported a resolution ‘On Sustainability and the Imple–mentation of Agenda 2030, Trans–forming Our World’. The adoption of ‘Curating Sustainable Futures Through Museums’ as the agenda of the plenary session at the ICOM conference seems to reflect aware–ness of the problem, shared not only by the organizers but also by the entire museum community. In order to understand systematically and respond to the various aspects and perspectives of the concept of sustainability, it is said that a paradigm shift across museums as a whole is essential. Right now, the idea of sustainability in most ICOM member institutions is insignificant. Several measures are being taken to reduce the carbon emissions of museums, but sustainability as a key value in the museum sector is too often overlooked. Therefore, museums need a unified structure to develop best practices that have not yet been properly circulated and to increase sustainability through consistent measures in museum operations all around the world. ¶

The United Nations' Sustainable Development Goals (SDGs) suggests a framework for museums, and each institution can contribute in various ways following the SDGs. Based on experience of corporate social responsibility (CSR) and corporate sustainability management (CSM), Sustainability Management in Museums (SMM) is an adapted management framework, tailored to the specific contexts and needs of museums and other cultural institutions.[132] Thus, SMM focuses on four areas of impact; i. people, the social dimension of museums; ii. planet, the environmental footprint; iii. profit, the business case for sustainability; and iv. program, the museum's mission. ¶ The Museum of Contemporary Art Busan (MoCA Busan) held this exhibition by establishing strategies to avoid generating waste or harming the environment wherever possible. They used reusable modular walls for dividing the exhibition space rather than single-use walls, and panels and labeling explaining the exhibition aims and artworks were handwritten on the back of used paper. Electrical wiring, usually hidden behind plastic molding, was left exposed so as not to create additional waste, and video works were installed with devices capable of measuring their electricity consumption, so that the power requirements could be checked. In order to reduce the generation of carbon dioxide, artworks were transported by ship instead of air, and ideally artworks such as those from Taiwan and Jeju Island could be enjoyed in real time through a three-way online exhibition. Among the various artworks, it was most likely the waste accumulated in the corner of the hall that had the greatest impact upon audiences. Alongside a video showing the demolition of the previous exhibition, were piles of burlap sacks stuffed with the resulting waste, including wooden veneers and plasterboards[133] used as temporary walls, and panels used for exhibition descriptions. ¶ Including the Korea National Maritime Museum where I work, all exhibition institutions in the nation are likely to be the same. After a 3–4 month-long exhibition in a 400–500 m² Special Exhibition Gallery, about 4–5t of waste is generated at a time. Of course, things that can be recycled during demolition, such as iron and wood, are classified separately and are taken away, to be used as firewood for Korean saunas, for example. However, whenever waste is generated and disposed of after exhibitions, it really makes everyone think to see the backs of trucks stuffed full of refuse. ¶ In recent years, social awareness of the environment has increased, and the proportion of individuals consistently using tumblers and reusable shopping bags has increased significantly. More and more people are trying to practice eco-friendly lifestyles that reduce daily waste, such as by using stainless steel straws, bamboo toothbrushes, solid toothpastes, solid soaps made of waste cooking oil rather than water-wasteful liquid body shampoo, and filtered water purifiers so as not to consume PET water bottles. However, despite the best efforts of individuals, a single exhibition can generate literally a mountain of waste. In particular, some exhibitions held last fall and winter, when COVID-19 was at its most severe, gave us serious pause for thought. One institution was only able to showcase an exhibition to visitors for eight days of its two-month-long run, and innumerable similar cases have no doubt occurred across the nation during the pandemic. We also created a spectacular exhibition, using wood, iron, glass, paper, and so on, as well as a sizeable budget, which only a few visitors were able to appreciate, and which then had to be demolished, creating piles of waste. ¶ Although we could not hold an exhibition that did not generate any waste, the Korea National Maritime Museum tried to reduce exhibition rubbish during preparations for the Exhibition for the 25th Anniversary of the Founding of the Ministry of Oceans and Fisheries (MOF). As a result, it was possible to reduce waste from temporary walls, which generally account for the majority of exhibition refuse.

Examples of Museum Exhibitions: Offline Exhibitions

1. National Folk Museum of Korea[134]

Special Exhibition Junk × User's Guide
July 19 – October 31, 2017
Subject: Waste and Recycling.
¶ Purpose: Along with building a consensus on waste awareness, the exhibition presents the efforts of contemporaries to reduce and find value in discarded waste, and provides opportunities to reconsider personal practices. ¶ In collaboration with the Museum of European and Mediterranean Civilisations (MuCEM) in France
The purpose of the exhibition was to illustrate the relationship between humans and trash, to provide information on the various methods of reusing and recycling waste, and to highlight accompanying social issues. It was organized based on the collection of the National Folk Museum of Korea, alongside videos, photos, and other materials, and through research including interviews with people across various fields in twelve regions around the Mediterranean Sea and in Korea. This collaboration was made possible by sharing information through seminars, workshops, and field surveys in Marseille and Seoul. ¶ The exhibition primarily consists of three parts; 1. Generating Refuse, 2. Disposal of Refuse, which explores the issue of the garbage produced in the age of mass production and consumption, while 3. Using Refuse, introduces alternatives and solutions, detailing the history of recycling from the age of traditional agriculture until today. Alongside the collection, there are works of up-cycled junk art, a recycled playground for children, an area for the exchange of tattered toys and reusable shopping bags, and an educational program about up-cycled crafts using waste and repairing old umbrellas. ¶ Although there were few proactive attempts to reduce exhibition waste during the holding of this exhibition, printed materials, such as the exhibition catalogue, were made of recycled paper. The National Folk Museum of Korea also held an interactive exhibition in which visitors could directly touch, recycle, and recreate waste in a new way and send it out into the world, alongside exhibits from the museum's relic collections, all of which focused the attention of visitors on the waste

problem, and encouraged them to become involved in these issues. The museum states that 'garbage' is not a problem limited to one region, but is a common human challenge across the world, and that we must share and cooperate with each other, in recognition of the problems and in order to find solutions to the issue of waste.

2. Korea National Maritime Museum

Exhibition for the 25th Anniversary of the Founding of the Ministry of Oceans and Fisheries, The Ocean We Open

August 25 – October 31, 2021

Theme: Celebrating the 25th anniversary of the founding and integration of the Ministry of Oceans and Fisheries (MOF), the exhibition explores the goals achieved by the ministry and what is to come in the future.

It is time for a different approach to the reduction of waste during the holding of exhibitions. Due to COVID–19, the number of museum visitors is now limited. Consequently, museums are fostering online exhibition spaces, through which audiences can appreciate exhibitions via VR tours. Virtual tours of buildings and exhibits are gradually becoming more commonplace, but such online exhibitions using VR tours still affect the environment because they continue to depend upon actual, physical exhibitions in the real world. ¶ Our museum decided to organize this small–scale exhibition in as eco–friendly a way as possible. The biggest stake in the composition of the museum's exhibition space is the temporary walls. MoCA Busan used a modular wall system[135] that could be reused for future exhibitions, on which they wrote and painted exhibition details. However, in order to reuse these walls, a process was needed to apply paint, gypsum boards or paper sheets. For this exhibition, we planned to use paper boards instead of plywood for temporary walls. These are made of the same material as the paper beds that were the subject of some ridicule in the Olympic village at the 2020 Tokyo Olympics. ¶ The honeycomb board contains up to 90% wood pulp, which is made of compression–enhanced paper that increases the strength by compressing several layers of eco–friendly paper that is harmless to the human body. The board has a honeycomb structure which is strong enough to withstand the weight of about 3t on a 1m wide × 1m long surface and is produced to a thickness of 2,400 mm × 1,200 mm, 16 mm, and 8 mm.[136] ¶ It is recyclable and eco–friendly, and is made of paper that does not emit endocrine disruptors. Instead of attaching non–recyclable sheets, the boards have been UV–printed directly with eco–friendly ink which can be recycled. This product is an economical material that can be cut to any shape using computer numerical control (CNC) and does not suffer the weaknesses of paper, such as issues of waterproofing and durability, so is suitable for large structures in place of plywood. In addition, the boards are designed to be assembled and combined accurately, with eco–friendly woodwork glues used to enable recycling. They can also be used on both sides, so are highly likely to be flipped and used again after their initial use, or in the event of a mistake on one side. Even when discarded, the material is classified as recycled paper and is a renewable resource that can be recycled 100%. ¶ It has many environmental advantages, but economically speaking, it is not cheaper than wood materials. The design, CNC, and UV printing processes are also time–consuming. However, most of the materials can be moved from the factory as assembled and installed in the exhibition space like toy blocks, which is efficient in many ways, taking just a few days to complete, without the noise and dust generated during the processing of plywood. ¶ Banners used in the gallery were also made of recycled materials to reduce the impact on the environment. ¶ When installing this exhibition, we intended it to be eco–friendly with little waste discarded during demolition. Even the showcase displaying a small number of artifacts, and the tables for the drawing program were reused from previous exhibitions held 4–5 years ago, meaning the exhibition has a high rate of resource recirculation.

Online Exhibitions

Due to COVID–19, websites for most national and public museums are operating online exhibitions in earnest. One such online exhibition, e–Museum, has long been in operation, showing photos and explanations of collections from various institutions. Starting with websites where visitors can enjoy the collections of museums both at home and abroad, the number of online galleries offering VR tours through video or 3D film are increasing. As face–to–face exhibitions are restricted due to the pandemic, national and public museums run online exhibitions by filming permanent and special exhibitions in 3D. In particular, some museums, including the National Museum of Korea and Korea National Maritime Museum, had been building online exhibitions using VR, in collaboration with Google and others, for a few years before the pandemic.[137] Although fostering online museums was not originally intended as an attempt to protect the environment, it is becoming increasingly prominent as a means to ensure sustainability.

1. Google Arts & Culture[138]

Google Arts & Culture, launched in 2011, is a nonprofit online platform for the exhibition of cultural artifacts, artworks, documents, and historic sites from partner cultural orga–

131 Exhibition contracts for all locally produced artworks stipulated post–exhibition disposal provisions, and evidence of disposal was also required.

132 Conference Report "ICOM Kyoto 2019" (Korean Museum Association, 2019)

133 According to the Veganism Exhibition Manual, gypsum boards produced in Korea have attained eco–friendly certification, so can be recycled 100%. However, since most are discarded together with mixed waste, the recycling rate of gypsum boards is actually significantly lower, requiring state–level intervention and the introduction of related laws. Veganism Exhibition Manual (Zero Makes Zero, 2021).

134 https://www.nfm.go.kr/user/planexhibition/home/65/selectPlanExhibitionLView.do?planExhibitionIdx=537&page=3.

135 https://www.pspace.kr/m–w–s–1.

136 https://www.paper–k.com.

137 Park Soo–hwan, "Makgeolli, A Companion in the Bittersweet Life, Concluding the Online Exhibition", Folk News, August, 2021.

138 https://artsandculture.google.com.

nizations throughout the world. It started as a virtual museum service that utilizes high-resolution image technology enabling the viewer to see artworks from 17 international museums, including the Metropolitan Museum of Art in New York, and the Uffizi in Florence, and viewers can now experience artworks from more than 80 nations and 2,000 museums and institutions, through augmented reality (AR) and virtual reality (VR) as well as high-resolution imagery. This contributes to enhancing accessibility by sharing valuable heritage, stories, and knowledge around the world online, and is used by a large number of people all across the world every year.[139]

2. Virtual Online Museum of Art (VOMA)[140]

The world's first entirely online museum has been unveiled, indicative of the likely values and direction of the post-COVID-19 era. While other museums have filmed their artworks, as well as their indoor and outdoor environments, and released them online, VOMA has built a new exhibition space entirely in digital space. It realizes the goal of being a '100 % virtual online museum', able to avoid the limitations of the rapidly increasing number of exhibitions that have moved online due to COVID-19. The artwork hanging on the walls, the interior structure of the museum, and every leaf and tree standing outside, were designed and selected using computers. It is the world's first entirely online museum that does not exist in reality. The creators of VOMA considered that the main limitation found with existing online exhibitions was the absence of 'experience'. Therefore, an immersive experience was added to the virtual reality technology of online exhibitions, in which artworks are usually viewed by 'clicking' on a prescribed space in a limited way. ¶ By adding realism so that viewers can immerse themselves in virtual reality, visitors can actively experience and explore the gallery, leading to interactive communication between art and audience.[141]

3. Dongdaemun Design Plaza (DDP) Design Museum: Online Exhibition Celebrating the Opening of the Museum

Women in Design: Towards a Better Life
March 31 – May 20, 2021
Theme: The thoughts of 70 Domestic and International Female Leaders of Design ¶ https://womenindesign.ddp.or.kr ¶ Features: Mobile optimization, providing viewers with interactive curation experiences such as 'Open Data Gallery', 'Open Dialog'.

The exhibition was conceived from two fundamental questions: "how has design contributed to women's lives?" and "how have women designers transformed our lives?" It explores 'innovation', 'life', and 'vision' across the timeframes of 'yesterday', 'today', and 'tomorrow' as to how women have independently led our lives with the times. ¶ Including the interpretations of curators upon designs that changed women's lives, in terms of housework, leisure, communication, and travel, and the opinions of female leaders in the domestic and international design sector, Women in Design presents 'Yesterday's Innovations' with designs of innovation and change, and shares 'Today's Life' communicating directly with viewers, and highlighting our daily designs. ¶ The viewing format consists of an 'Open Data Gallery' in which viewers can select their choice of images on a monitor and their impressions are projected as part of the exhibition in real time, as they share their thoughts and experiences, alongside 'Open Dialog' in the form of a public chat room where viewers can participate in the exhibition and have conversations. The interactive composition could be described as a new exhibition model in which visitors become both participants in and subjects of the exhibitions.

New Attempts

1. AR Exhibition by the Overseas Korean Cultural Heritage Foundation

Empty Exhibition
August 20 – 31, 2021
Inheritance Center of National Intangible Heritage
Exhibits: 20 paintings at 11 museums in 4 nations ¶ Features: Viewing via Augmented Reality (AR)

The exhibition selected overseas Korean cultural heritage, which has become more difficult to see in person due to the pandemic, and overcame the limitations of physical distance by applying latest AR technology. Among the 204,693 art works (as of April 1, 2021) scattered around the world, it presented 20 artworks from 11 museums in four nations including the US and the UK ¶ As the title of the exhibition suggests, the physical spaces where one would expect to see artworks appear empty. Instead, there are witty phrases written by college students, such as "Wish Any Wish" and "Let me Introduce Some Trendy Items from the 19th-century Open Port Areas!" designed to pique our curiosity. When you scan the phrases with a tablet in the gallery, you can enjoy the artworks presented through AR. There are paintings including Cat under Chrysanthemums, Gammoyeojaedo, and The Gods of the Five Directions, Buddhist statue Mahakasyapa, Old Man Mask, and others.[142]

2. Kadokawa Musashino Museum in Japan[143]

Great Yokai War Exhibition 2021 Gather at the Yamit!
April 29 – September 20, 2021
Theme: Presenting art materials and sets that appeared in the movie The Great Yokai War Guardians ¶ Features: A display of items from private collections in cardboard boxes and acrylic cases

The museum is intended as a space for exhibiting various works of animation, and the exhibition does not include priceless artwork or traditional artifacts but rather presents props that appeared in or are related to animations. Objects are placed in transparent acrylic cases which are then put inside cardboard boxes, with handwritten descriptions on the lids of the boxes. The exhibition, which was designed with the goal of creating the atmosphere of a private collector's personal space, is notable in terms of recycling, although not directly related to environmental or resource conservation issues.

Conclusion

On July 29, 2021, Greta Thunberg (2003–), Swedish environmental activist, posted the following on

her social network: "Today is 'Earth Overshoot Day', the day on which we've used up the world's resources for 2021. ··· We're not just stealing the future[144]— we're also stealing the present from other parts of the world." ¶ Earth Overshoot Day is announced by the Global Footprint Network, an international research organization, to mark the date on which humanity uses an amount of ecological resources and accumulates waste and damage such as carbon emissions and deforestation in a given year that exceeds that which the Earth can regenerate in that year. On this day, all ecological resources for the year are considered to have been used, and from the next day, it is the resources of future generations that are being consumed in advance. Due to different rates of resource consumption every year, Earth Overshoot Day comes earlier in the year when we use more resources, and this year, the date was July 29, which moved up by about a month compared to last year's August 22. ¶ Currently, humans use 74 % more resources than the Earth's ecosystem can regenerate, which is to say that 1.7 Earths are consumed per year. By nation, Korea's date this year was April 5, the US was March 14, and the UK was May 19.[145] ¶ On Korean Overshoot Day, an environmental teachers' group also held an online press conference, insisting that environmental education should be included in the revised school curriculum for year 2022. They proposed: "The world already surpassed Earth's renewable capacity in the 1970s due to rapid industrialization. From July 29, this year's Earth Overshoot Day, we have to live in debt to future generations." ¶ The phrase 'food mileage', refers to the distance traveled until food produced in a particular area (agricultural, livestock, and marine) reaches the final consumer.[146] Whatever humans produce, energy is used and carbon is emitted in the process. The same is true in the process of delivery to consumers. This is an era in which you can eat walnuts from California and drink coffee produced in Brazil every day. However, we should also be more aware of how the processes of bringing food produce to the table can affect the Earth.[147] ¶ It takes a lot of resources to display and preserve for future generations beautiful artworks and artifacts. The energy consumed could be called 'art mileage'. We can create a formula that can measure the distance transported for exhibitions, the means of transport used, the total amount of resources used for exhibition (wood, paper, plastic, etc.) and the total amount of electricity used in an exhibition, and examine the impact of viewing artworks on the global environment. ¶ Efforts for sustainable exhibitions continue. The Veganism Exhibition Manual,[148] recently published, also appears to have been created after much consideration of the various issues that have emerged in the exhibition environment. At the beginning of the manual, it states: "··· at the moment of several decisions to make during an exhibition, we provide options so that we can be less indebted to the environment and choose ways to reduce exploitation of speciesism and carbon generation, that is, to pursue vegan practices as an attitude." ¶ Online exhibitions continue to evolve and immersive experiences allowing for more authenticity are on the rise, in an attempt to reduce the carbon footprint in exhibitions. However, offline exhibitions will continue to be held because the experience of the reality, something that you see and feel, cannot be overlooked. I wonder what the role of sustainable museums is to be in the preservation and display of artworks. ¶ If art mileage is actually measurable, how much would be our exhibition worth?

Effective Actions ✧ The Gallery Climate Coalition (GCC)

The following is translated from the Effective Actions section of the GCC website. Various data provided by the GCC (data is updated periodically) can be found through the link and QR code below. We convey our gratitude to the GCC and Aoife Fannin of the GCC for allowing the use and sharing of data, and to Yun Joo-young. ¶ https://galleryclimatecoalition.org/resources/ ¶ Effective Actions explains sustainability guidelines for the art world across nine areas (shipping, travel, energy, packaging & material, waste & recycling, strategic climate `Funds, NFTs & digital, gallery spaces and others).[149] For more information, please see their website and guidelines, which are continually refined and updated.

> An English version of this article is available online, making it somewhat wasteful to reprint here. Please scan the QR code for a link to the relevant web page.

Sustainable Museum Lighting Q & A

The following is an excerpt of some of the questions and answers at the Sustainable Museum Lighting Webinar, hosted by the Institute of Conservation (ICON) Environmental Sustainability Network (ESN), on February 2, 2021. We express our gratitude to Dr. David Saunders for allowing the manuscript to be published in the catalogue, Sara Crofts, Chief Executive of ICON, and Randall Gentry, Energetics of US Department of Energy for allowing

139 Kim Myo-eun, "The Museum that Became a Museum, Digital Solutions ①", MUSEUM NEWS (Korean Museum Association, 2021)
140 https://kadcul.com.
141 Art & Tech Platform, "Rather Than New York's MoMA, is Virtual Reality 'VOMA' the New Way?", (Arts Council Korea, 2020) https://post.naver.com/viewer/postView.nhn?volumeNo=30147539&memberNo=19216698&vType=VERTICAL.
142 "Opening Empty Exhibition, a Unique Exhibition featuring the Fresh Ideas and New Concepts of the MZ Generation towards Cultural Heritage", Korea Cultural Heritage Foundation, 2020.
143 https://kadcul.com.
144 Greta Thunberg, "Today is #WorldOvershootDay—the day on which we've used up the world's resources for 2021. On national levels this date varies a lot. In my country, Sweden, it occurred on April 6. We're not just stealing the future—we're also stealing the present from other parts of the world."
145 Jeon Ha-yeon, August 2021.
146 Food mileage is measured by multiplying the amount of food transported (tons) by the distance traveled (km). For instance, if 5 t of agricultural products travel 10 km away to be sold, the mileage is calculated as 50 t·km (5 t × 10 km). https://terms.naver.com/entry.naver?docId=5685671&cid=40942&categoryId=32097.
147 http://www.greenpostkorea.co.kr/.
148 Veganism Exhibition Manual ver. 1 (Zero Makes Zero, 2021).
149 In a way, this content, which may appear somewhat obvious, only becomes effective by being documented and distributed.

our use and sharing of their data. ¶Guidelines for climatic conditions for collections have frequently been revised to balance better the environmental needs of collections and the energy consumption required to achieve these conditions. Because it represents a lesser proportion of energy usage, lighting has often been a secondary consideration. When the sustainability of lighting is considered, it has largely been a matter of reducing the cost of electric lighting, through decreased energy use and less frequent lamp replacement. ¶ In this webinar, which looked at the current and new forms of museum lighting systems, its control technologies, and recent practices, we had a Q & A session with Dr. Saunders, and the questions and answers received at the discussion were as follows:

> Would you say there is a difference in the chemical impact to materials taking the same amount of lux from a LED light and other kinds of lighting technologies? For example, do 50 lux have the same chemical effects on the object when talking about LED or fluorescent light [leaving the factor of the Ultraviolet Ray (UV) outside by filtering the fluorescent for instance]?

There are some differences between the amount of damage caused by lamps using the same technology that operate at different color temperatures (on average, lamps with a higher color temperature are more likely to cause damage). There is some evidence emerging that LED lamps may cause a little less damage than other light sources (incandescent, fluorescent, etc.) with the same color temperature. It is important to remember however, that individual materials may not follow these general patterns.

> For which kind of objects were conservation aspects of LED lighting evaluated? Might there be any drawbacks instead for certain materials?

Surprisingly, given the huge uptake of LED lamps, there has not been a great deal of research into their effects on different material classes. Indeed, many of the studies of relative damage are based on theoretical calculations that use damage functions developed in the 1980s and 1990s in Berlin. Some studies have looked at the fading of blue wool standards, but we know that these do not necessarily behave in quite the same manner as the materials we find in cultural heritage collections. There is definitely a need for some further research here once we can get back into labs.

> What about impact of LEDs of certain color temperature on pigments—thinking of Van Gogh.

I presume you are referring to reports that circulated in 2013 about the potential effect of LED lamps—by virtue of their emission in the blue region—on pigments that strongly absorb violet and blue radiation, including chrome yellow, favored by late 19th century artists including Van Gogh. Doubts were cast over the applicability of these results because the power of the radiation used in these studies was enormous compared to that from an LED. That does not alter the fact that a source with a strong blue emission might be a little more damaging over the long term than one without, but other types of lamp, particularly fluorescents, also have peaks in this region. Moving to a lamp of lower color temperature reduces the blue emission per lumen of visible light, so will tend to have less effect on materials that absorb, and are damaged by, blue wavelengths. Finally, some of the lamps about which most concerns were expressed in the 2013 study have since been superseded by those which have less potentially damaging blue and violet emissions.

> Maybe this question regards more on everyday lightning for our homes, but I will ask anyway. What is an impact of white LED light on our health?

I do not think that there any health concerns from LED lamps that would not arise from other types of source. Two factors that are often cited are: ultraviolet output and its potential detrimental effects on eyes or skin (LEDs have a generally very low output compared to other sources of light—particularly daylight); and blue light emission disrupting circadian rhythms of sleep and wakefulness (while some LEDs might produce bluer light, the same could be said for some fluorescent lamps, so it becomes a matter of selecting lamps that do not have this property). There is also the question of flicker, which might affect some people, but other lamps can show flicker and it can be as much related to the control system as the lamp.

> How much energy is used in turning on lights when necessary for viewing?

This is not really an issue. Even in the worst case—certain (now rather outdated) fluorescent lamps—the energy consumed by switching a light on equates to only a few seconds of running.

> We often have to run a new wiring for lighting control, and it can be very expensive and some fittings are only compatible with certain system. Do you know whether the industry might be heading towards wireless so that less impact on existing fabric and possibly more sustainable?

Yes, there is a move towards wireless control, for example through Bluetooth, but I am not sure how quickly this will extend widely into museum settings. If wired lighting control is anything to go by, there is also no guarantee that future systems will all use the same protocols. It is worth bearing in mind that while wireless control might help sustain the historic fabric of a building, it may consume considerable energy and its operation may be complex and require specific expertise not always present in smaller organizations.

> Is there any conservation issue related to the use of switching of lights responding to the presence of visitors? Are there any negative effects on the objects?

I cannot think of any negative effects on the object of switching off the lights in absence of visitors: this reduces energy consumption and contributes to extending the lifetime of objects that are vulnerable to light damage. If a system based on sensing visitors is used, some care is needed to make sure that it does not switch the lights off just because the

visitor is not moving.

> Do the color temperatures of LEDs and other lightings correspond well? For example, if we have the galleries lit with tungsten at 3500K and the conservation studio lit with LEDs at 3500K?

The Correlated Color Temperature (CCT) of an LED at 3500K and an incandescent lamp at 3500K will—by definition—be similar, but perhaps you are interested in whether the color appearance under the two lamps will be similar and whether, therefore, this would present an issue for color matching under the different lamps (metamerism). If both lamps have good color rendering and color fidelity, then mismatches should be rare.

> Is there any information on types of LEDs best for galleries and museum settings?



I hesitate to be specific here, because the development of new LEDs is so rapid. Good resources for decision making include Jim Druzik and Stefan Michalski's 2012 Guidelines for Selecting Solid-State Lighting for Museums (https://www.getty.edu/conservation/publications_resources/pdf_publications/guidelines-solid-state-lighting.html) and—from 2020—the same authors' more recent LED Lighting in Museums and Art Galleries—Technical Bulletin 36 (https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/



conservation-preservation-publications/technical-bulletins/led-lighting-museums.html).

> You propose daylight but the consequencess on some objects are enormous, is there a filter that can really reduce UV and heat?

Heat rejecting—or Low-E—glass is increasingly used to reduce solar gain in both domestic and public buildings. It rejects a high proportion of the infrared radiation and also blocks some ultraviolet. The latter is generally eliminated more completely by ensuring that a laminated glass with an interlayer that contains an ultraviolet absorbing polymer, such as polyvinyl butyrate (PVB), is incorporated into the glazing system.

> With daylight lighting one of the concerns has been the heat produced through solar gain and the cost of cooling because of it. Has there been much done on the costing for this? In practice, I've not found manual blinds to be very effective unless it is actively managed by conservation or museum management.

Heat gain from daylight can be an issue—and another reason why some museums simply opt for its exclusion. But heat rejecting glazing (sometimes called Low-E glass) is now widespread and can contribute both to rejecting solar gain and heat retention by a building. Your point about the need to manage the control of manual blinds well illustrates the need to consider operational sustainability. Linking these two points, external blinds or louvres for light control have the added benefit of rejecting rather more heat, but are generally less easily controlled manually.

> In terms of daylight, have you looked at windows have photovoltaics included that produce some electricity?

A short answer is no. I am aware that it is gaining increasing popularity in domestic architectural solutions, but one issue with using photovoltaic glass in museums is that we are—potentially—already asking rather a lot from our outer glazing layer: ultraviolet rejection, thermal gain reduction (see later answer), good color properties and perhaps some degree of shading. I am not sure to what extent the introduction of the photovoltaic layer into our glazing systems would be compatible with these other properties—but I am not an architect or engineer.

> Are there window glass filters that can reduce heat transmission from the sun without taking out light energy? Obviously preferably with a UV filter.

A point was also made about the potential increase in temperature through solar gain as a result of a greater daylight inclusion. To reiterate, there are heat (infrared) rejecting films and glasses that can be used to reduce solar gain, often termed low-E glass, that do not remove too much visible light.

> Your talk focused on internal lighting at museums. What about external lighting, that has major implications for energy use and also environmental considerations, attracting wildlife and insects, contributing to biodiversity decline. It looks like changing the spectra to reduce the blue content of light at night helps minimize this impact. Is this a consideration museums are taking into account?

While a good point, it is not something I have considered other than the potential for energy conservation by reducing the level of exterior lighting—if any is needed, limiting the length of time for which is it active each evening and night, and remembering that if a timer is used, it ought to adjust to seasonal changes in the length of the day. I have not looked into the effect of exterior lighting on biodiversity, but it may be that illumination rich in blue light, which suppresses melatonin production and thus affects the circadian cycles in many creatures will be a factor.

> Any notion of conflict free used material to be included in sustainability societal goals?

Very good question. A number of lighting suppliers already have statements on their websites regarding their due diligence processes to avoid the use of conflict minerals. These are generally regarded as the metal or ores of tantalum, tungsten, tin and gold—sometimes called 3TG. In the U.S., outlawing conflict minerals forms a part of wider legislation enacted in 2010. The EU has also long recommended due diligence on sourcing these materials, with new regulations coming into force on January 1, 2021.

> What do you think the biggest challenge is in communicating the switch to more sustainable practices in lighting?

I suspect that the nature of the

challenge depends on to whom you are trying to communicate and whether by communicate you actually mean convince. There might be the need to demonstrate that initial costs of a move to more sustainable lighting will produce longer term savings—as well as improving the institution's green profile—or to reassure others that sustainability is compatible—or largely compatible—with other criteria, such as high quality display of the collection or its long term preservation.

> If you were invited to the first design delivery meeting of building a sustainable space for a museum, what would you advise as the fundamentals, to ensure we could reach sustainability targets alongside applying current museum standards?

I would first map out the 'what', then the 'how'. On the former my usual advice is to know your collection, your visitors and your mind. Think about the collection material that will be displayed and its vulnerability to different environmental parameters: use your experience and that from others to be specific about this, don't just assume a worst case. Think about who will visit. How many people can you accommodate, what is their likely effect on the space, and what are their needs for viewing and comfort. Think about what you want to achieve—how long would you like to be open, how long will particular collection material be on display, how long do you want the collections to remain unchanged? Then balance any conflicting 'ambitions' within this framework to arrive at a solution that balances social and societal sustainability. Then look at how to apply environmentally, operationally and fiscally sustainable systems to the running of the space, as envisaged by the first phase, revisiting those decisions if it is clear that any create requirements that acutely affect these three measures of sustainability.

> I am very interested in the types of grants and available funds to do these sorts of updates. Do you have any suggestions for small museums wanting to finance these sorts of changes?

Such grants and funding will depend on location. In many countries national or regional grants are available to help organizations improve their energy efficiency and reduce their environmental impact. In the UK, Julie's Bicycle has a section called 'Funding Watch' that contains details of grants that are available to museums and more widely in the arts sector.

US Department of Energy published reports on the use of LEDs in museums including installations at the Smithsonian American Art Museum and the Getty (https://www.energy.gov/eere/ssl/gateway-museum-reports). These are a valuable series of reports on the use of LEDs in museums that were not mentioned in this talk.

Techno-Veganism ✧ Jun Bum Sun, Pyeonjiji

The human civilization of the Anthropocene rushes towards an unpredictable future. We are racing forward looking only in the rear-view mirror. Shrouded in fog, we fail to realize our situation is unsustainable. The only certainty is that today's lifestyles and modes of production have to change. In other words, we must regulate the desires of humanity. The earth cannot support eight billion humans who make, use, eat and discard so much. In a feedback loop, our population is accelerating exponentially. It is not a question now of whether to turn left or right; no matter which way we turn the wheel, we will soon be destroyed. We must abandon notions of unlimited growth and the linear historical view of modern civilization focusing on meat-eating, phallus and logos. It is time to get off this train running from past to future along a one-way track. Humans have never existed as independent individuals; not isolated islands nor closed structures. Along with all the other lives in the universe, humans are part of a huge network. Today's global ecological crisis has been caused by humankind, who has forgotten the laws of nature. We live like machines because our surroundings are comprised of machines and we are alienated from life; the natural flow of energy has been blocked. However, when the energy is unblocked, nature quickly comes back to life. Now we have to reconnect the branch of our history to the vast network of life. The human mind of the 21st century is connected through smartphones to a network called the World Wide Web, but the body has been brutally amputated, dispossessed, and raised inside a cage. The animal nature of Homo sapiens, evolved as hunter-gathering nomads, has been denied and our connection to the great network of life has been cut off. We must reconnect the flow. Techno-Veganism proposes a way for humans to flourish in the future. ¶ First, humans are cybernetic organisms. Techno-Veganism ignores boundaries between human and machine, and between human and animal. Modern mechanized civilization clung to materialistic humanism, concluding that the principles of human operation were the result of entirely physical causal relationships and making all-out efforts to understand such laws. With the advent of the era of artificial intelligence, humans have proven themselves to be machines. The proportion of humans in the total amount of intelligence on Earth is rapidly decreasing. It is expected that the technological singularity when super-artificial intelligence appears and the critical stages of the climate crisis will overlap. When the singularity occurs, artificial intelligence will perceive the animality of human beings, its creators. What distinguishes humans from artificial intelligence is the former's obviously primate bodies. Slave creatures ruling over their masters. Techno-Veganism is wary of machine oppression of humans while critical of human oppression of animals. Humans should treat animals and machines as we would be treated ourselves. Humans, cyborgs, should treat machines and animals as equals. We need an objective system of ethics and bioethics suitable for Neoanthropinae. That is Techno-Veganism. ¶ Second, all living things are relatives of humankind. It is a scientific fact that has been self-evident since Charles Darwin

(1809–1882). All lives across the globe derive from common ancestors. Prokaryotes, eukaryotes, protists, plants, and bacteria are the ancestors of animals. Humans should treat relatives like relatives. Respect all creatures as we revere our ancestors. Do not kill animals, plants and germs to eat and use. Humans can maintain lives of health and abundance by eating only the fruits of plants and bacteria. ¶ Third, all machines are human creations. Treat them like children. If humans are part of nature, human-made machines are also part of nature. The moment artificial intelligence experiences emotions; robots will be essentially no different from animals. If we continue to treat machines, as we do now, as expendable slaves, we will be surrounded by Frankenstein's monsters. Machines should be cherished like living things. Both are ultimately creatures animated by the energy of the universe. If you create a machine with intelligence and emotions, then it must not be destroyed. For most of our history, humanity co-evolved with the beautiful lives around us. It is absolutely up to us, the creators, to decide how we will coexist and with what kind of machines in the future. ¶ Fourth, resolve mental desires as much as possible in the virtual world. The Earth does not have the resources to support eight billion people. Even two Earths would be insufficient to satisfy current human needs for self-realization, self-esteem, and a sense of belonging. Move actions that are not necessary for survival into the virtual world. Let's stop destroying nature for construction, manufacturing, and transportation. Instead, let's build, make, and move infinitely in the virtual world. The era has come when machines do not kill but rather save lives. The spirit of the cybernetic organism will expand endlessly in the virtual world. ¶ Fifth, satisfy physical desires in the natural world to a minimum. Safety and physiological urges cannot be transferred to the virtual world. Eating, sleeping and excreting must be carried out by an animal's body. A comfortable shelter and sufficient nourishment are essential. However, carbon and ecological footprints should be minimized. Reducing the birthrate is the top priority. The fundamental cause of the ecological climate crisis is overpopulation. It is truly eco-friendly that humans are not born. We know the surest way to reduce birth rates; the extension of women's rights. If women have reproductive rights, the population will undoubtedly decrease. As for food, consume local produce and a vegetable-based diet. ¶ All lives are born simple and become more complex. Single cells become multicellular, grow into stems, branches, and eventually form networks; it is a law of the universe. Humanity grew incessantly throughout history and formed a new network. When a branch grows, it surely seems to have a clear direction. It assumes a beginning and an end, top and bottom, subject and object, and is convinced of the irreversible direction of currents. However, as soon as we become aware of a greater network, the way we exist changes qualitatively. There is no beginning or end, no top or bottom, no subject or object; all members are equal. Modern people, who desired to exist as rational, objective, and independent individuals, have evolved into cyborgs. The paradigm of our consciousness must also change in line. ¶ Techno-Veganism builds a cyclical worldview that blends ecologism, veganism, and pacifism. This world is not that of earlier generations of ecologists who eschewed technology during the era of the post-modern industrial revolution, nor that of those who glorify technology as the sole defense needed against the climate crisis, without the need for changes in attitudes. Techno-Veganism searches for a common language, both embracing contemporary technology and seeking inspiration in our relationships with animals and machines; in a peaceful coexistence in which humans regard animals and machines not as means but as ends in themselves. As always, art will play a vital role. Techno-Veganism provides the ethical framework required for a network of life both organic and machine.

Side-Stepping the Sky ✧ Oliver Evans

This essay summarizes the content of the Conversion on Climate hosted by GCC on June 8, 2021. Artist Tino Sehgal (1976–) and producer and choreographer Louise Höjer participated in the conversation with Oliver Evans.

> "The problem with the climate issue is that it happens in all our actions, and it doesn't really matter how we label them or what we declare our political position on this matter to be. All that is completely irrelevant."[150]—Tino Sehgal

In recent years art institutions have been taking steps to reduce their carbon footprint and to control wasteful practices. Following on from the groundbreakers, exhibitions such as Down to Earth (2020) in the form of an 'unplugged program' at Gropius Bau, Berlin, and Sustainable Museum: Art and Environment (2021) at the Museum of Contemporary Art Busan, marked an important moment of reflection in Korea on the impact of human activity on the planet.[151] It was also also be an opportunity to ask how we can sustainably change the mode in which we work, travel and make exhibitions by looking at the damage that has already been done. Now is the time to focus on reassessing old modes of behavior, rethinking our relationship to time and space and finding creative steps forward to reduce our carbon emissions. ¶ This essay focuses on the research that was instigated via an online talk in June, 2021 about outdated institutional habits, sustainable modes of exhibition-making, and travelling overland that was organized by the Gallery Climate Coalition (GCC) in London. This talk was shaped by an in-conversation between artist Tino Sehgal, producer and choreographer Louise Höjer and me, Oliver Evans—speaking in the capacity of a gallery director based in London. We have individually conducted personal and professional research into how to move around the globe in ways that are environmentally conscious and consider how a slower, more mindful travel experience can lead to a more cultural, productive and responsible journey that is less damaging to the planet. ¶ GCC is a UK-based charity with an international network that was founded by a volunteer group of London-based gallerists and professionals

working in the commercial arts sector as an attempt to develop a meaningful and industry-specific response to the growing climate crisis. Since 2020 work has been carried out to pool resources and encourage a more connected and socially active platform for discussion about travel, shipping, conservation, waste management and energy consumption. Up until now there has been a lack of initiatives aimed at artist's studios and the commercial art gallery sector. Working alongside the GCC I have been helping to pool research and resources that will help artists, peers and colleagues understand how they can travel in a more environmentally conscious way and to develop the tools and strategies required to help make a positive change.[152] ¶ I will take this opportunity to share practical information about the ways in which international art productions within museums and galleries can be achieved with minimal or no air travel which is proven to be one of the most aggressive and prevalent means of generating carbon emissions in the sector. There is a certain ideological assumption that we need to question behind flight that it is faster and better whereas train travel is slow and impractical. However, it is perhaps a question of what is prioritized that needs looking at—human impact or human speed. ¶ Sehgal and his producer Höjer have extensive experience through conducting their international travel in a way that does not rely solely on the use of air travel and actively factors in ways of thinking about how to work and travel in a more sustainably way with minimal carbon emissions. For them, a journey over two weeks from Berlin to Tokyo by land is a normal part of working life, chosen over the immediacy of a flight and the complex planetary impact that mode of transport has. ¶ For myself, working in London with the gallery Maureen Paley, my colleagues and I have made travelling within Europe and the US by train the preferred means of commuting to exhibitions and events and it has expanded the possibilities of what can be achieved in the time normally lost to airports and the sky. The goal of travelling in this way is to facilitate a greener and more sustainable participation in the art world as a gallery and to actively try to reduce our carbon emissions by 50 % by 2030, in line with the Paris Climate Agreement. Beyond this environmental goal, the experiential reality of moving in this way means that travel time can become effective work time. Websites such as https://www.seat61.com have acted as practical place to conduct research into trains. ¶ Travelling, in its many guises, is the most carbon generating activity that we do as individuals and just travelling on a flight across an ocean will push your personal carbon footprint across the level of what your yearly budget should be. Generally, the more people seated per square meter in a vehicle and the closer this is to the ground—the more efficient and less environmentally damaging the journey will be. Trains and buses are therefore considered the best ways to move around. ¶ Some estimates suggest that in any given year no more than about 10 % of the global population sets foot on an airplane with many people being unable to access or afford the relative luxury of experiencing air travel. However, this wealthy minority have become accustomed to thinking of travel as something to be achieved at maximum speed and with minimal cost. However, this results in a maximalist approach to generating carbon emissions and with minimal thought for the consequencess. The habitual attitudes towards air travel need to be reassessed because flying is such a high impact activity. ¶ While it will be impossible to suggest that no-one flies again—by teaching yourself about how different aircraft and routes can be less harmful you can significantly reduce the amount of carbon that you are responsible for. The website is a non-profit German organization that works to mitigate CO_2 production and has produced a flight emission calculator that allows users to compare the carbon emissions between different airlines and routes. For example, the emissions associated with a flight from Paris to LA could be cut by over 50 % by choosing to take the train from Paris to London, depart from Heathrow, and to fly with Norwegian Airlines and one of their newer aircraft. ¶ Finding ways to change our habits can be very difficult as these thought pathways are so easily followed and we must actively train ourselves to think and act in different ways. Rather than thinking that air travel and speed are always the answer when it comes to global movement—taking longer amounts of time to travel vast distances will present new possibilities. Immediacy is paused, and notions of efficient time management recalculated. Sehgal has discussed that "once you change a habit, for sustainability reasons, … you realise this is actually more efficient, and it is actually helpful from a work efficiency perspective. … I remember a time when there was no internet and laptops weren't so abundant, but since there's laptops and internet it's like you have your little office there. It doesn't feel as easy to work in a plane."[153] ¶ Some of the more basic needs such as Wi-Fi accessibility, food and drink, and electrical charging points all become abstract ideas as soon as you take yourself out of the comforts that air travel and airports provide. However—solving these problems and finding new solutions all become grounding experiences that make you more mindful of the journey and the cultures that you are passing through. ¶ Two examples help illustrate the reality of this. For myself—travelling to Berlin from London overland includes three trains and takes about nine hours—London to Brussels, Brussels to Cologne and Cologne to Berlin. I will be able have constant phone access to my team at the London gallery, I can schedule meetings with galleries and artists in the cities on route, and I can still get to Berlin by the end of the day for an exhibition opening as I arrive in the heart of the city. Had I been flying I would have had hours of dead-time and by simply slowing the journey, changing my habits I can achieve more, and my carbon emissions will be vastly reduced. ¶ Sehgal and Höjer have experienced travel to one destination over two weeks while travelling from Berlin to Tokyo via Russia, China and Korea and taking in various trains and ferries. The time is never lost. Höjar

explains: “Practically how do you do that? We both live in Berlin, so we take a 24-hour train from Berlin to Moscow, and then we take the Trans-Siberian for six days to Beijing, once you're there it's a 24-hour ferry to Korea, then you actually take the local subway to get to the next ferry in Seoul, and then you take another ferry and you arrive in Japan 48-hours after that.” ¶ Sehgal has equated this mindful consideration of time and travel to the relationship that some indigenous cultures have to the planet. “If you're in a relationship, it doesn't mean that you take, take, take, but it's also not just, give, give, give. You take and give. So, it's more about a consciousness that says—I am taking something right now... and then I'm also going to give.”[154] On practical terms, this kind of consciousness would dictate that it would be unsustainable to schedule a meeting in LA in one week and three weeks later go back for another. You would have already accumulated thousands of kilograms of carbon, exceeding your annual budget. The solution is simple: scheduling as many meetings as possible to coincide with one trip and stay in the country for as long as is required to you do not have to take an excessive number of flights. ¶ Rather than cowering under carbon clouds we should think about climate action in relation to the positive social and economic impacts that can be created and the new doors that may be opened by changing our ideas of normality. We need to ask; how can we sustain a global art world that is less dependent on travel by air? How can we collectively be more accountable for our movements? And how can we change the habits of a lifetime to sidestep the sky and embark on a more responsible journey. The answers will be found as we change our behavior and watch new business models for the arts come forth. It will be one that promotes more sustainable modes of transit and innovative platforms for presenting exhibiting and discussing art and will facilitate important social, cultural, and political conversations.

Mindsets for the Eco-life of Urban Residents: Seven R's for a Sustainable Life

✧ Shin Jihye

I carry a tumbler and a reusable grocery bag. What should I do next? I would like to tell you about seven mindsets for a sustainable life. ¶ I was a big fan of cosmetic products, commonly referred to as Co-duk in Korean. A significant portion of my income was spent on goods to wash and apply to my face and body, to the extent that there were always five different shampoos and body washes in my bathroom. I chose and used them according to my mood every day, and there were separate facial cleansers and toothpastes for morning and night. No need to mention the dressing table with five overflowing shelves. My dressing table and bathroom were always crammed with products of various brands, scents, and subtle differences in function, and the interesting thing is that I never once used them until the end. I lost interest in them, purchasing new ones before I had finished the older ones, not even knowing exactly what I had. For many reasons, I began to pay more attention to environmental issues, but while studying yoga philosophy, the fear that “my ignorance can harm someone else” grew stronger in my mind. The disposable items which I had used were now drifting around in the ocean, threatening marine life, and the companies that made the cosmetics I wore were conducting abusive animal tests to determine product safety. Not knowing the facts, I could ignore them, but once I knew these things, I could no longer live the same way as before. I searched the dressing table and bathroom to find cosmetics made without animal testing. There was only one cruelty-free (product not tested on animals or not including animal-based ingredients) vegan item among more than a hundred different products. Disposing of all except one product for each purpose, the result was a large number of waste plastic containers. “Why is everything packaged in plastic?” I questioned for the first time all these things that I had taken so for granted. ¶ When I looked around the rest of the house, besides the bathroom, most of the household items I used were in plastic containers (occasionally some used glass). Everything, including everyday detergents, bottled water, beverages, and yesterday's groceries, was wrapped in plastic. A little more research revealed that microplastics are contained in fabric softeners and body scrubs, although invisible, and they are also generated during the washing of clothes. However, the biggest problem was neither plastics nor disposable items, but rather my wild desire to consume, encouraged by advertisements in the media. ¶ Do environmental issues really directly affect my life? If you think, “Maybe these problems have nothing to do with me,” then I ask you to remember the strange weather we have had over recent years. Due to the acceleration of global warming, heat waves and cold waves reached new highs and the cherry blossoms bloom earlier every year. Yesterday was warm as spring but today feels harsh as winter, and due to unpredictable weather, crop damage is increasing noticeably. Earlier this year, the price of green onions, a key ingredient in Korean food, unprecedentedly tripled, as the result of poor yields due to a cold spell. I remember at that time, after hesitating in front of a market stall over whether to buy such expensive green onions, I finally bought a bundle, ate some of them, and tried to grow some of them as ‘Par-tech’, a Korean neologism, a combination of the Korean word for green-onion and investment techniques, meaning it is beneficial to grow green onions at home as their price soars. Luckily, they were just green onions, but what if the price of rice, the staple food in Korea, soared? What if the weather fluctuates more in the future, making it difficult to harvest all crops and

150 Tino Sehgal, ‘How can international art productions be achieved without air travel?’ with Tino Sehgal, Louise Höjer and Oliver Evans, June 8, 2021, hosted by the GCC online.
151 https://www.berlinerfestspiele.de/en/downtoearth
152 https://galleryclimatecoalition.org/travel/
153 Tino Sehgal, ‘How can international art productions be achieved without air travel?’ with Tino Sehgal, Louise Höjer and Oliver Evans, June 8, 2021, hosted by the GCC online.
154 ibid.

causing all prices to rise? Environmental and climate issues are not merely problems of heat and cold, but are intimately linked to our real lives and societies. ¶ In which case, what can we do as individuals? What efforts should we make for a better world, as urbanites living in bountiful cities full of disposable items and plastic waste. We have our tumblers and do our best to recycle waste, yet too many people do not know what to do next. It is said that the best thing an individual can do for the environment is to reduce their carbon footprint. Whatever we make, however we move and live, we consume energy such as electricity and fossil fuels. In other words, for the environment, we must avoid the use of nonbiodegradable plastic, minimize the production of new items, and avoid unnecessary energy usage. Yet, it is not as easy as it sounds. For those of us who live day to day in the hectic city, it is virtually impossible to be self-sufficient.

The Seven R's of Sustainability

Here, I introduce seven mindsets for a sustainable life. ¶ Through examination of our daily lives and consumption patterns we can find specific ways to put them into practice.

Rethink ¶ Before paying for a product that you want to buy, check if you already have an alternative that could take its place, and if it is a frequently used item, carefully examine the materials and durability. If you are unlikely to use an item often, consider borrowing one or buying it secondhand rather than making a new purchase. For disposable household items, consider whether there are healthier, more sustainable options for your body as well as for the environment.

Refuse ¶ Refuse what you do not need. For instance, do not accept unnecessary free gifts or promotional flyers. Receive electronic mails or electronic bills rather than paper mail and mobile receipts rather than paper receipts.

Reduce ¶ Alongside the basics of saving water and electricity, I have also reduced my consumption of clothes, my second highest expense after cosmetics. And now, I have limited the number of online shopping deliveries I allow myself, unavoidable in life these days, to twice a month; parcel deliveries always being always followed by a great amount of garbage, such as packaging and ice-packs. Besides, as the number of parcels has soared recently, the problem of couriers who die from overwork has become an issue. In particular, early morning deliveries make our lives surprisingly convenient, but when we think about it, there is rarely an urgent need to receive a parcel at dawn.

Repurpose ¶ I try to make use of old things for other purposes before throwing them away. I made AirPod cases and pouches with left-over curtain straps, and filled a worn-out bolster (a rectangular cushion used for yoga) with cotton from an old pillow, making it look like new. I planted a cactus in an empty glass bottle, and made a skirt out of some pants that I didn't like. It's an added joy to take pride in myself for becoming a savvy housekeeper when I find multiple uses for an item.

Reuse ¶ My number one rule in life is to 'never buy a plastic bag with my own money.' There are so many other options, such as silicone bags and wax wraps, but it is not easy to find alternatives that are as light and easy to carry as plastic bags. So, I wash and reuse plastic bags. I have not bought a plastic bag for four years, but they always come to me from some person or delivery. The plastic bags that arrive in my hands in this way are prized and reused as best as I can.

Recycle ¶ Recycling begins by avoiding products in non-recyclable containers and selecting items made of materials that are easily recycled. Remove labels, clean inside, and correctly dispose of items. When confused, one can easily refer to various websites and applications for additional information on recycling.

Rot ¶ Greenhouse gases emitted by food waste account for more than 30% of the total, and one seventh of food made for human consumption is thrown away untouched. It would be best to buy and use the appropriate amounts that we actually eat when grocery shopping and cooking to reduce food waste, but this is easier said than done, so I bought a microbial food disposal device and use my food waste as compost.

Applying these seven steps in my daily life, I found I did not experience the hassle or discomfort that many people are concerned about. I naturally got used to it over time. Isn't our sense of "convenience" just a kind of habit? For example, disposable products are convenient to use in the moment, but they include the hassle of recycling, and the prices of detergents we buy always include the value of the unwanted containers. It may not be a bother to switch from soap to body wash, but it may be burdensome to research and apply consumption patterns and lifestyles that differ from the ways to which we are accustomed. One thing I have realized by applying eco-friendly practices in my daily life is that I used to try and solve most of the 'deficiencies' I felt through 'consumption'. Now, however, I think about how to make the best of things within what I already have, and when I have to consume something, I prefer sustainable products by environmentally friendly brands if possible. If you have a product that you like very much but is harmful to the environment, I recommend reaching out to the companies directly. Most companies listen to their consumers. Looking back over the past year alone, corporations began using intaglio printing instead of labels for PET bottles, introduced a water purifier filter recycling system, and stopped attaching straws to Tetra Paks. ¶ Above all, before buying something, we should ask fundamental questions such as "Do I really need this?", "Does it suit my lifestyle?", and "Can I use it for at least a decade or possibly even a lifetime?" ¶ I think it is a wonderful thing that really reflects my tastes and beliefs only to use what I really need, after careful consideration. Instead of regarding environmental practices as "to sacrifice convenience for the good of the earth", let's approach it

as a way of voting through consumption as wise citizens who value experiences rather than consumption. You will most likely feel greater joy in taking the initiative and living a more proactive life, as well as the relief of knowing that you are no longer harming the Earth.

Below is a list of the various everyday ideas I have tried. ¶ I recommend that you try each at least once, both for the Earth and for yourself. ¶ Instead of buying PET water bottles, use a water filter pitcher. ¶ Instead of wet wipes, use fabric tea-towels. ¶ Use a stainless filter rather than paper filters, when making coffee. ¶ Use toilet paper made from eco-friendly materials (bamboo, recycled milk cartons, wheat straw, and so on). ¶ When going out, take a tumbler and handkerchief. ¶ Go grocery shopping with reusable bags and reusable containers. ¶ If possible, buy organic products from direct wholesalers or cooperatives rather than big supermarkets. ¶ Buy only the contents of detergents at refill stations. ¶ Do the laundry at a low temperature, with larger loads, as infrequently as possible. ¶ Use cotton sanitary towels, period pants, or menstrual cups. ¶ Avoid delivery foods and go to collect food in multiuse containers whenever possible. ¶ Increase the proportion of vegetables in your diet. ¶ Buy frequently eaten food items in bulk with minimal packaging. ¶ Avoid trend-sensitive products that quickly become outdated. ¶ Wash from head to toe with just one solid soap. ¶ Use bamboo toothbrushes instead of plastic ones. ¶ Use eco-friendly floss (bamboo or corn) or a Waterpik. ¶ Use solid dishwashing soap, a hemp scrubber, and dried luffa sponges. ¶ Walk or ride a bicycle for travel over short distances. ¶ Use secondhand trading websites or rental services. ¶ Do not use too much central heating or air-conditioning. ¶ Actively voice your opinions on policies and products that are harmful to the environment. ¶ Participate in community environmental activities (plogging, environmental reading clubs, and so on). ¶ Consume products from sustainable, eco-friendly brands. ¶ Promote your environmental practices on social media.

Eco-Friendly Paper: Small Practices in Consideration of the Environment ✧ Doosung Paper

What will be humankind's greatest legacy on Earth? Most probably, the answer is trash. It may sound excessive, but some suggest reducing the population as an environmentally responsible way to save the Earth. This may not be as extreme as it sounds considering the waste that just one person produces throughout his or her life. Simply drinking a cup of coffee every day generates masses of disposable plastic waste, and we each generate so much refuse that paying for the garbage we throw away has been the norm for years. The result is that the climate crisis caused by environmental pollution has become a problem we face in the immediate present, not some distant issue for future worlds. To solve this problem, corporate and national action is needed beyond that of individuals. ¶ The paper industry has long pursued sustainability by planting more trees than are used to cultivate forests, creating structures of resource-circulation through recycling, developing new materials, reducing water use, utilizing green energy, and so forth. Using eco-friendly paper is thus one small way to care for the environment. ¶ There is a wide range of eco-friendly papers. Scrap paper from the paper production process and recycled paper from discarded books, magazines and milk cartons are probably the first which come to mind. Interest and demand for forest-certified paper based on transparency in management such as FSC® and PEFCTM is also increasing, and it is noteworthy that various materials are being used as alternatives to wood pulp. Examples include paper made from non-wood fibers such as bamboo, sugar cane, cotton, food by-products, and natural extracts. In addition to such materials, reducing carbon emissions from production processes by using green energy, such as solar, hydro, wind, and others, create papers that are included in the eco-friendly category. ¶ Indeed, there are several criteria for classifying eco-friendly paper, and those on the market at present can be classified broadly into six categories. It can be difficult to find reliable standards or information when choosing eco-friendly papers and the information below is intended as a helpful reference.

Forest certified paper

This system certifies forests that provide sustainable management and products that are made using the wood produced there. Representative international organizations include Forest Stewardship Council (FSC®) and Programme for the Endorsement of Forest Certification (PEFCTM). The forest certification system pursues the proper use and preservation of forests by clearly identifying products produced in properly managed forests. Forest certified paper refers to paper made of 'proven wood' grown in such a well-managed forest.

Recycled paper

This is paper reusing the scraps produced by the paper production process, or made by collecting used and discarded photocopies, newspapers, magazines, and milk cartons, and removing the ink. Many high-quality recycled papers made of 100% recycled pulp, certified as eco-friendly thanks to well-managed production and distribution processes, have recently become available on the market.

Non-wood pulp paper

This refers to paper that uses plants and various other raw materials other than wood to reduce use of wood pulp, including food by-products such as cocoa skins from making chocolate, leftover hops after making beer, old labels used on bottles, citrus fruits, corn, olives, and almonds, and natural fibers such as hemp, cotton, sugar cane, and wheat, as well as chlorophyll.

Non-chlorine bleached pulp paper

In the process of bleaching pulp, chlorine-free techniques, such as ECF (Elemental Chlorine Free), TCF (Total Chlorine Free) and bleach with enzymes, are applied. In particular, ECF is an eco-friendly production technique which reduces the amount of organic chlorine compounds in

wastewater and does not generate dioxins, yet without decreasing whiteness, and is widely applied by paper manufacturers all over the world.

Paper made using reduced carbon emissions production processes

Actual emissions from the production process of such paper converge to zero through activities to absorb carbon dioxide emissions equal to the amount unavoidably generated during production. For instance, supplying oxygen by creating forests equivalent to the carbon dioxide emissions, investing in the renewable energy sector to replace fossil fuels, and purchasing carbon emissions rights corresponding to the amounts of carbon dioxide emitted are some of the methods by which this is achieved.

Paper produced using green energy

Paper produced using green energy, such as solar, wind, hydro power or cogeneration, does not or minimizes use of fossil fuels, thereby reducing carbon emissions. Paper manufacturers considering the environment are replacing a significant portion of their total electricity with eco-friendly energy, and the number of papers made using green energy is increasing steadily.

Writers' Index

Kim Seong-Youn ¶ Director, Museum of Contemporary Art Busan.

Choi Sangho ¶ Curator, Museum of Contemporary Art Busan.

Kim Byungjo ¶ Graphic designer and director, Documents Inc.

Park Sinae ¶ Researcher and curator based in Seoul. She is a member of the Image Research Community Banzzak, exploring the intersection between the contemporary world and historical art through writing and translation focused mainly on the power of visual imagery.

Jeong Gangsan ¶ Independent researcher interested in contextualizing interdisciplinary studies such as art, politics, sociology, and economics in relation to the capitalist mode of production; a member of political and economics institute, Pnyx and an organizer of Marx Communnale.

Lim Geun-jun Michael ¶ He started his career as an LGBTQ activist and author/artist in the mid-1990s. Later, he worked as a field critic after a brief stint as a museum curator, having undergone a change in his professional identity. He is an art & design theorist and historian, who devotes himself to research and theory.

Park So-hyeon ¶ Professor in the department of Digital & Cultural Policy at the Graduate School of Public Policy and Information Technology at Seoul National University of Science & Technology. Focusing on culture and politics arising between the art system and art practices, she conducts research across the boundaries of art history, museum studies, and culture and arts policies. She has recently published research paper What Do Museums Change?—Art and Democracy (2020), among others.

Kim Minjung ¶ Researcher at the Institute of Social Sciences, Sungkonghoe University. She reinterprets the various problems which arise at the interface between the ecosystem and society through novel yet practical theories.

Kim Sylbee ¶ She has been working actively in Berlin and Seoul since 2005. Her work contemplates the social problems of daily life and experiments with the structure of video, through which various audio-visual languages are expanded into reality.

Hyun Seewon ¶ Curator and art researcher. She opened exhibition space, Audio Visual Pavilion (AVP) in 2013, and has been operating an audio-visual lab based on her research and online activities since 2020. She has published books including 1:1 Diagram (Workroom Press, 2018), and is interested in exhibition curating methodology, space, documenting, and change.

Kim Yoon-ah ¶ Chief curator of the Korea National Maritime Museum. She has curated exhibitions related to the environmental crisis, especially marine ecology, such as Climate Change and Marine Environment, and contemplates about marine waste problems and marine environmental issues recently.

The Gallery Climate Coalition ¶ GCC is a London-based charity founded to develop a meaningful and prompt response to the growing climate crisis. GCC, organized by a voluntary group of gallerists and professionals working in the arts sector, was established in 2020 and provides free practical tools and information, such as carbon calculators, specifically tailored to the art world. One of their main goals is to facilitate varied discussion on the environmental crisis by creating a place for debate, and they are actively engaged in amalgamating all these issues within art.

The Institute of Conservation ¶ ICON, based in the UK is the professional body representing and supporting the practice and profession of conservation, promoting the value of caring for heritage as well as conservation activities. It is dedicated to promoting a positive role in conservation and sustainability and seeks ways to reduce the carbon emissions of institutions and support members towards achieving sustainability in their professional activities.

David Saunders ¶ He received his PhD in chemistry before joining the National Gallery, London in 1985. From 2005–2015 he was Keeper of the Department of Conservation and Scientific Research at the British Museum, and in 2015–2016, a guest scholar at the Getty Conservation Institute, conducting research on museum lighting. In 2020 he published Museum Lighting—A Guide for Conservators and Curators.

Jun Bum Sun ¶ A writer and vocalist for the band The Yangbans. Author of The Vegetarian of Haebangchon (Hangyeore Publishing, 2020).

Pyeonjiji ¶ An intermedia artist and collector of the dirty and the beautiful. She recently held a solo exhibition, Women: Narration (2020).

Oliver Evans ¶ A senior director at Maureen Paley in London and member of the GCC Travel sub-committee.

Shin Jihye ¶ The author of For You, Starting Your Harmless Day (Seoul: Bottlepress, 2020). She explores the connections between people and nature, and contemplates and practices sustainable methods for our coexistence.

Doosung Paper ¶ Korea's largest distributor of imported paper, produced by major paper companies in Europe, Asia and the U.S. Established in 1982, Doosung Paper has introduced thousands of innovative papers over the past four decades, including specialized high-end and environmentally-friendly papers. In the early 2000s, as interest in the environment gradually increased in Korea, efforts were made to develop and launch specialized eco-friendly paper, and in 2008, the company was the first in Korea to acquire both FSC® COC and PEFCTM COC certifications. In order to cope with increasingly diverse demands for green products, the company is steadily increas-ing the proportions of eco-friendly paper available every year. https://www.doosungpaper.co.kr.

The PDF version of this book can be downloaded via the QR code below.









