

## 전시 연계 프로그램

### Exhibition Related Program

#### ■ 퍼포먼스 재연 프로그램

김홍석 〈좋은 비평 나쁜 비평 이상한 비평〉

- 좋은 퍼포먼스 나쁜 퍼포먼스 이상한 퍼포먼스

이민주 미술 비평, PCS 퍼포먼스 매뉴얼 연구

#### ■ Performance Reenactment Program

Gim Hongsok *Good Critique Bad Critique Strange Critique*

- Good Performance Bad Performance Strange Performance

Lee Minjoo Art Critic, Performance Manual Researcher of PCS

#### ■ 라운드테이블

답 없는 대화, 소장의 새로운 가능성

#### ■ Roundtable

Unanswered Conversation, New Possibility of Collection

# 좋은 퍼포먼스 나쁜 퍼포먼스 이상한 퍼포먼스

이민주

미술 비평,  
PCS 퍼포먼스 매뉴얼 연구

오래된 대상이 새롭게 출현할 때 필연적으로 실패의 자리가 마련된다. 그 실패는 낡은 것이 오늘에서 같은 방식으로 되돌아오는 것, 말하자면 온전한 재현(re-presentation)의 불가능성을 의미한다. 2022년 5월 28일, 약 9년 만에 김홍석의 〈좋은 비평 나쁜 비평 이상한 비평〉(2013)이 다시 무대에 올랐다. 이 글은 삼성미술관 플라토(2013)와 부산현대미술관(2022)에서 진행된 두 차례의 퍼포먼스 이후의 기록이다. 나는 다시 무대에 올라온 퍼포먼스의 실패를 말해보려 한다. 그리고 그 실패가 무엇을 의미하는지, 사건의 반복이 퍼포먼스 미술관 소장 문제에 어떤 지점을 자극하는지 질문해본다. 말하자면 이 글은 퍼포먼스의 시간성과 미술관 소장이 의미하는 역사성의 관계를 짚는다.

## 수집, 소장

이번 전시에서 재연(re-enactment)된 김홍석의 퍼포먼스는 2021년 PCS(Perform Collection System) 프로젝트의 일환으로 제작한 ‘가상 소장을 위한 조건 제안서’로부터 출발했다. PCS에 참여한 연구자 8인은 퍼포먼스에 관한 각기 다른 태도로 퍼포먼스 형식의 소장 가능성에 관해 물었고, 나는 퍼포먼스에서 저자성(Authority), 즉 작가의 자리에 관한 질문을 중점적으로 다뤘다. 그중 내가 수집 대상으로 연구한 김홍석의 〈좋은 비평 나쁜 비평 이상한 비평〉 사례는 작가와 세 명의 비평가가 협업한 강연 형식의 퍼포먼스로, 위 질문에 매우 긴밀한 방식으로 답하는 작품이다.

작가는 세 명의 비평가에게 자신의 작품 〈자소상〉(2012)과 〈걸레질-121107〉(2012)에 대한 비평을 청탁했고, 비평가들은 청탁 받은 글을 발표하는 강연의 형식으로 발표했다. PCS에서 〈좋은 비평 나쁜 비평 이상한 비평〉 소장과 관련한 연구는 작가, 세 명의 비평가로부터 비평 에세이와 개별 행위를 수집의 대상으로 삼을 수 있도록 승인받는 과정에서부터 시작했다. 그 과정에서 작가가 각 원고에 대한 지적 재산권과 소유권을 저자에게 귀속시켰으나 개별 행위는 작업의 위상을 부여받지 못한다는 점이 협의 및 정리되었다. 개별 행위가 한날한시, 한 장소로 모여야 비로소 김홍석의 퍼포먼스로 인정받을 수 있는 것이다. 말하자면 작품 수집의 과정은 작가의 자리를 끊임없이 비워내려는 시도에도 불구하고 점점 더 공고해지는 저자의 위상을 보여주면서 그 재귀적인 구조를 확인하도록 했다.

작품이 가진 이러한 아이러니는 PCS의 소장 형태에서도 드러난다. 김홍석의 퍼포먼스는 ‘소장 완료’가 아니라 ‘수집 완료’의 카테고리 분류되어 있다. 여기서 중요한 지점은 ‘수집’과 ‘소장’의 구분이다. 소장이라 함은 소장 주체의 승인 하에 언제나 작품이 반출될 수 있다는 의미로 마치 상황 자체가 하나의 객체(object)처럼 전시될 수 있는 대상임을 가리킨다. 퍼포먼스의 가치를 일회적 경험과 현존성에 둔다고 할 때 경험을 하나의 대상, 사물, 객체로서 여기는 전통적인 소장 방식은 퍼포먼스의 원본성이라는 가치를 훼손하는 일로 논의된다. 한편 김홍석은 퍼포먼스를 재현 불가능한 형식으로 간주하며 재연을 시도한다. 재현 불가능한 것으로 간주되는 퍼포먼스를 반복 상연하는 과정에서 위 논의 자체를 작업의 전면으로 내세우는 것이다.

수집이 흩어져 있는 사물과 대상을 모으는 행위이라면, 소장은 그 집합체를 한 곳으로 귀속시키는 일이다. 그러나 상술한 것처럼 김홍석의 퍼포먼스는 개별 행위자에게 재산권, 소유권을 각각 부여했다. 그 까닭에 작업은 단일한 주체에게 귀속 혹은 소장될 수 없는 것이다. 말하자면 김홍석의 작업은 퍼포먼스가 보수적인 맥락에서 물질화될 수 없는 일회적 경험하기에 소장할 수 없다고 주장하는 것이 아니다. 그 작업은 작가와 작업에 관한 일부 권리를 부여받은 퍼포머 간의 긴장이 늘 유지되는 이유로 소유와 지배라는 이자 관계를 따르는 소장 개념에 적합하지 않다는 것이다. 요컨대, PCS 프로젝트에서 김홍석은 하나의 이름, 기관, 소장처로 수렴되는 소장 시스템의 지배적 기제를, 작품을 소장시키지 않는 방식으로 짚고 있다. 더불어 일시적 이벤트로서의 퍼포먼스와 객체처럼 간주되는 퍼포먼스 사이에서 그 형식 조건 자체를 실험한다.

## 기록, 반복

퍼포먼스가 미술의 영역으로 진입하면서 미술관은 순간적인 지각과 경험을 위한 일시적 장소로서 수많은 무대를 연출하고 있다. 미술관 소장의 맥락에서 퍼포먼스 작품은 전통적인 수집 방식으로 포섭되지 않는 이벤트 같은 것이었다. 하지만 퍼포먼스의 미술관 진입 장벽이 낮아지면서 기관의 수집 방향과 뮤지올로지 차원에서 많은 질문을 불러들였다. 물질화에 대한 욕망에 따라 퍼포먼스 소장은 기록 사진, 영상, 문서, 지시서 등을 수집의 대상으로 삼으며 출발했다. 하지만 이러한 아카이브는 ‘진짜’ 퍼포먼스를 대체할 수 없으며 늘 사건에 수록되는, 부차적인 물질로 간주되었다. 실행의 성격을 강조하는 퍼포먼스와 물질로 매개된 퍼포먼스 아카이브는 언제나 극단에 놓여 있는 셈이었다.

미국의 학자 페기 펠란(Peggy Phelan, 1959-)에 따르면 퍼포먼스를 둘러싼 모든 것은 결코 기록될 수 없고, 기록된다고 하더라도 원본의 위상과 달라진다고 주장했다. 퍼포먼스의 형식이 나타남과 동시에 사라지는 존재론적 운명을 타고났다는 것이다.<sup>1)</sup> 이런 조건 덕에 퍼포먼스는 자본의 유통에 필요한 재생산적 재현과 거리를 두는 형식으로 이해되곤 했다. 하지만 이도 옛말이다. ‘존재론적 의미에서 비재생산성’을 조건으로 했던 퍼포먼스는 티노 세갈(Tino Sehgal, 1976-)을 위시하여 판매의 중심에 섰고, 테이트 모던, 휘트니 미술관, 뉴욕 현대미술관 등 각 기관에 퍼포먼스 담당 큐레이터가 고용되면서 미술관의 주요 수집 대상이 되었다. 퍼포먼스가 소장의 대상이 되었다는 것은 단순히 ‘비물질’로 간주되었던 사건이 물질화 되었다는 것을 의미하지 않는다. 그것은 퍼포먼스를 역사적으로 사유할 수 있는 기반을 다지는 일이며 형식의 시간성을 재사유하는 일이다.

이와 관련해 가장 많이 회자되는 작품은 마리나 아브라모비치(Marina Abramović, 1946-)의 〈7편의 쉬운 작품들〉(2005)이다.<sup>2)</sup> 작가는 직접 보지 못한 작품들을 재연하면서 퍼포먼스의 역사를 가시화했다. 이 작품은 퍼포먼스의 수행성과 재연의 문제를 본격화 했다는 점에서 낸시 스펙터(Nancy Spector, 1959-), 에리카 피셔-리히테(Erika Fischer-Lichte, 1943-) 등 여러 논자들의 비평적 대상이 되었다.<sup>3)</sup> 더불어 이를 계기로 현존성, 일회성을 형식적 조건으로 삼던 퍼포먼스의 의미 자체를 다시 사유하도록 했다. 미국의 레베카 슈나이더(Rebecca Schneider, 1959-)는 이 작업을 가리키며 단지 과거의 자료를 재구성해 사건을 다시 기록하는 것이라며 비판했다.<sup>4)</sup> 우리는 퍼포먼스 재연의 문제에 있어 끊임없이 언급되는 ‘반복’이라는 단어를 되짚어 볼 필요가 있다. 독일의 역사 철학자 발터 벤야민(Walter Benjamin, 1892-1940)은 이 ‘다시’ 기록하는 문제에 있어서 ‘반복’이 새로운 방식으로 도래할 수 있음을 주장한다. 그의 역사적 개념에 의하면, 과거의 사건을 지금 다시 서술하는 것은 단지 재현의 차원에 머무르지 않는다. 이는 과거의 틈바구니 속에서 실패 혹은 누락되었던 순간들을 포착하려는 시도로서 새롭게 역사를 쓰는 것이다.<sup>5)</sup> 그런 의미에서 오래된 퍼포먼스를 지금의 시간에 들여놓는 일은 과거라는 시간과 장소의 움직임을 역사적 대상으로 삼아 사건을 다시 쓰려는 행위가 된다.

1) 다음을 참고하라. Peggy Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance* (London: Routledge, 1993), 31

2) 1960년대에서 70년대 주요 퍼포먼스 여섯 작품과 아브라모비치의 신작 하나, 총 7개의 퍼포먼스로 구성된 이 작품은 뉴욕 구겐하임 미술관에서 하루에 한 작품씩 재연하는 방식으로 진행되었다. Amelia Johns, “‘The Artist is Present’: Artistic Re-enactments and the Impossibility of Presence” in *TDR/The Drama Review* 55:1 (March, 2011), 16.

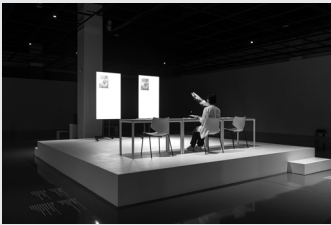
3) 다음 책을 참고하라. Erika Fischer-Lichte (Author), Nancy Spector (Contributor), *Marina Abramović: Seven Easy Pieces* (Milan: Edizioni Charta, 2007), 45-56.

4) Rebecca Schneider, *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment* (NY: Routledge, 2011), 107.

5) 발터 벤야민, 「역사의 개념에 대하여」, 최성만 역 (서울: 도서출판 길, 2008). 테제 14를 참고하라.

상기한 바, 2022년 부산에서 진행된 <좋은 비평 나쁜 비평 이상한 비평>은 PCS의 매뉴얼(가상 소장을 위한 조건 제안서)을 토대로 (재)상연되었다. 매뉴얼은 전시용이 아니며 작품을 재연할 시 사용되는 문서다. PCS상 등록된 비평 에세이 등의 기록은 발화 행위를 위한 재료이자 퍼포먼스를 가리키는 물질일 뿐 그 자체로 작업적 위상을 갖지 못한다. 매뉴얼에 따라 작업을 재연할 시 핵심적으로 고려해야 할 부분은, 최초의 발화자(비평가)가 퍼포머로 다시 등장하지 않을 것이며, (재연을 진행할 기관에 의해) 고용된 퍼포머에게 비평 에세이를 토대로 강연을 새롭게 연출할 수 있는 권리를 부여했다는 점이다. 이때 퍼포먼스 기록은 더 이상 퍼포먼스의 존재를 증명하는 물질로서 남아있기보다 새로운 반복을 위한 잠재적 지지체로 기능한다. 나는 서두에 부산현대미술관 재연 퍼포먼스의 실패를 말하며 글을 시작했다. 퍼포먼스는 어떤 방식으로 반복되었고, 어떻게 실패하였나? 그리고 그 실패가 가리키는 것은 무엇인가?

## 재연, 반출



전시의 풍경을 묘사해보자. 전시장 한 가운데 퍼포먼스를 위해 마련된 무대가 마치 조각의 좌대처럼 놓여있다. 무대는 2013년에 진행된 퍼포먼스와 관련된 기록물을 비치했고, 관객은 자유롭게 올라가 내용을 살펴보며 당시의 상황을 상상해볼 수 있게끔 조성했다. 그리고 단 한 번, 퍼포먼스를 진행한다. 부산현대미술관은 매뉴얼에 기재된 내용에 따라 적합한 퍼포머를 고용하였으며 새로운 퍼포머들은 각자 한 인물의 비평 에세이를 담당했다.



고용된 퍼포머 모두 김홍석의 <좋은 비평 나쁜 비평 이상한 비평>을 본 적 없으며 그들에게 주어진 건 오직 PCS 매뉴얼과 비평 에세이 뿐이었다. 매뉴얼에는 비평 에세이 발표 방식이 별도로 기재되어 있지 않았고, 퍼포머가 스스로 텍스트와 틈을 얼마나 좁히느냐에 따라 작업은 다양한 방식으로 전개될 수 있었다. 텍스트를 말하는 것과 읽는 것이 다르다고 할 때 본 퍼포먼스는 극히 일부 장면을 제외하고, 읽는 방식으로 진행되었다. 시선은 에세이가 적힌 용지에 고정되었고, 발표는 평어체로 진행됐다. 텍스트를 생산한 비평가와 발화의 주체가 동일하지 않은 이유가 컸다. 쉽게 말해 퍼포먼스는 연출한대로, 너무나 예측 가능한대로 진행된 것이다. 이 지점을 두고 나는 본 퍼포먼스의 실패를 말한다. 퍼포먼스는 ‘재현’에 실패했다. 작가와 긴밀한 소통 끝에 마련한 매뉴얼, 당시의 기록들, 문서화된 텍스트. 수많은 수집의 자료를 참고했음에도 불구하고 퍼포먼스는 ‘원본’이라 상정되는 최초의 퍼포먼스와 동일한 방식으로 상연되지 않았다. 매뉴얼과 도큐멘테이션을 철저히하게 따르려고 할수록 퍼포먼스는 완전히 통제된 형식으로 고정되었다. 명확하게 2013년의 사건을 가리키고 있었지만, 그날의 퍼포먼스와는 정확하게 다른 방식으로 행해졌다.

흔히 ‘원본 경험’이라 불리는 최초의 퍼포먼스를 보지 못한 사람은 기록, 문서, 매뉴얼에 의해 구현되는 퍼포먼스를 자신의 1번 경험으로 삼는다. 삼성미술관 플라토에서 진행된 김홍석의 퍼포먼스(2013)를 보지 못한 관객이라면 부산현대미술관에서 재연된 퍼포먼스(2022)가 그들의 첫 경험일 것이다. 하지만 본 퍼포먼스는 모두에게 반복된 것으로 여겨지면서 지금 이곳에서 일어나는 일은 ‘원본’이라 상정되는 과거의 사건을 끊임없이 가리키는 방식으로 재연되었다. 다시 말해 이번 재연 퍼포먼스는 꼭 닫힌 구조로 진행되면서 너무나 예측 가능하게 된 것이다. 지속적으로 ‘원본 경험’을 지시하는 퍼포먼스는 관객에게 경험하지 못한 퍼포먼스를 상상하는 방식으로 관람하게끔 유도했다. 전혀 새롭게 않은 퍼포먼스. 하지만 바로 그 새로움에 관한 실패로 인해 퍼포먼스는, 과거 퍼포먼스로부터 비로소 새로운 논의를 파생시킨다. 말하자면 재현에 충실하려는 재연의 그 반복적 성질이 오히려 퍼포먼스를 최초의 퍼포먼스와 다른 위상을 가지게끔 하는 것이다.

새로움은 이전과 다른 무언가를 뜻하며 끊임없이 과거를 참조한다. 말하자면 이전과 지금의 분절점을 확인하게 만드는 동인이 새로움의 조건이다. 전통적인 맥락에서 미술관은 역사적 시간을 지키는 보수적인

장소였다. 그곳의 소장품은 시간의 무게를 축적한 대상으로서 안전하게 보관되었다. 한편, 당대의 미술관은 한시적인 경험에 가치를 부여하기 시작했고, ‘컨템포러리’(contemporary) 미술의 등장과 함께 역사적 시간성이 ‘종말’을 고했다. 말하자면 오늘, 현재, 지금이라는 시간성을 소장의 대상으로 간주하면서 퍼포먼스, 비물질 예술 등에 관련한 소장 논의가 확대된 것이다. 하지만 미술관이 빠른 속도로 퍼포먼스를 소장하면서 소장 담론을 활성화시켰지만, 아직 퍼포먼스 대여 정책, 반출(재연)과 관련한 연구 및 체계는 제대로 확립되지 않은 상태다. 형체 없는 몸들이 어딘지 모를 가상의 수장고에서 갇혀 동면을 취하고 있다.

무한한 오늘날만 나열되는 세계에서, 혹은 역사적 소장의 개념이 전례 없이 혼란을 겪고 있는 상태에서, 나는 퍼포먼스를 수집하고 소장하는 행위보다 재연하고 반출하는 과정에 집중해야 한다고 주장한다. 재연과 반출의 과정에서 드러나는 퍼포먼스는 원본과 재현 사이에서 무엇이 ‘좋은’지, ‘나쁜’지 가치 판단하기 위한 잣대가 아니다. 그것은 과거라는 역사적 시간의 무게에 짓눌리지도, 지금 여기라는 감각적인 경험에 몰입하지도 않은 채 이전과 지금을 연동시키는 양상을 보여준다. 소장품으로서 퍼포먼스는 이벤트와 객체 사이에서 과거에 속하지도, 오늘에 속하지도 않은 채 다소 ‘이상한’ 제스처를 취하고 있다.

# Good Performance

## Bad Performance

## Strange Performance

Lee Minjoo

Art Critic,  
Performance Manual  
Researcher of PCS

When an old object newly appears, it inevitably comes together with a place of failure. This failure is the old thing returning today in the same way; that is, it implies the impossibility of fully re-presentation. On May 28, 2022, Gim Hongsok's *Good Critique Bad Critique Strange Critique* (2013) was back on stage in about nine years. This article is a record after the two performances held at the PLATEAU (2013) and the Museum of Contemporary Art Busan (2022). I am going to talk about the failure of these performances. Also, I ask what failure means and at what point does the repetition of the event stimulate the matter of the Museum collection of Performance artwork. In other words, the article points to the relationship between the temporality of performance and the historicity that the museum collection implies.

### Collecting, Collection

Gim Hongsok's performance, which was re-enacted in this exhibition, began from the "Condition Proposal for Virtual Collection" produced as part of the PCS (Perform Collection System) project in 2021. The eight researchers who participated in the PCS asked about the possibility of collection in performance works with each different attitude toward performance forms, and I focused on dealing with the question of "Authority," that is, the position and status of the artist in the performance. Among them, the case of Gim Hongsok's *Good Critique Bad Critique Strange Critique* which I studied as a collecting subject, is a performance in lecture form in which the artist and three critics collaborate, and it answers the above questions in a very close manner.

The artist requested three critics to comment on the work the *Self-Portrait* (2012) and the *Mop - 121107* (2012), and the critics presented solicited writings in the form of a lecture. The study of the collection of the *Good Critique Bad Critique Strange Critique* at PCS started with the process of getting the authorization for the critic essays and individual performances to be treated as collecting subjects by the artist and three critics. In the process, it was agreed and organized that the artist attributed each article's intellectual property rights and ownership to the authors, but individual performances were not given the status as the artwork. Only when the individual performances gather in one place at once can it be recognized as Gim Hongsok's performance. In other words, the process of collecting the artwork confirmed the recursive structure, showing the artist's increasingly solid status despite the constant attempts to empty the artist's position.

Such irony that the work contains is also shown in the collection form of PCS. Gim Hongsok's performance is not classified into the category of "collection completed," but rather "collecting completed." Here, the important point is the classification between "collecting" and "collection." The term collection means that works can be exported at any time with the approval of the collection subject, and it refers to that the event itself is a subject that can be exhibited as if it were an object. If the value of performance is on one-time experience and presentness, the traditional collection method that considers experience as a subject, material, and object is discussed as damaging the value of the originality of performance. Meanwhile, Gim Hongsok regards the performance as a non-representable form and tries to reenact it. It is to put the above discussion itself in front of the work in the process of repeatedly playing the performance that is considered non-representable.

If collecting is an act of gathering scattered objects and subjects, the collection is to impute the collection in one place. However, Gim Hongsok's performance is given the property rights and ownership to individual actors, respectively. For this reason, the work cannot be attributed or collected to a single subject. In other words, I am not arguing that Gim Hongsok's work cannot become a collection because the

performance is a one-time experience that cannot be materialized in a conservative context. It is because the work is not appropriate for the collection concept that follows the interest of ownership and domination due to the tension between the artist and the performers who have been granted some rights to the work is always maintained. In sum, in the PCS project, Gim Hongsok points out the dominant mechanism of the collection system, which converges to a single name, institution, and collection, by not letting the work be collected. In addition, he experiments with the format condition itself between the performance as a temporary event and the performance considered as an object.

### Recording, Repetition

As performance enters the field of art, the museum is producing countless stages as a temporary place for momentary perception and experience. In the context of the museum collection, performance work was like some sort of event that was not embraced in the traditional collecting method. However, as the barriers to entry into the museum for performance got lowered, many questions were raised regarding the collecting direction of institutions and museology. In response to the desire for materialization, the performance collection started, considering documentary photography, film, document, and manuals as the subject for collecting. However, these archives cannot replace the 'actual' performance and were always deemed as secondary material of events. Performance that emphasizes the nature of the live show and performance archives mediated by materials have always been placed at extremes.

According to an American scholar Peggy Phelan (1959- ), not everything surrounding the performance can be recorded, and even if it is recorded, it will have a different status from the original. It means that it is born with an ontological fate that the form of performance appears and disappears simultaneously.<sup>1)</sup> Thanks to such a condition, performance was often understood as a form of distancing itself from the reproductive reproduction necessary for the circulation of capital. However, this is no longer true. Performance, conditioned on "non-reproductivity in an ontological sense," has been at the center of sales, starting with Tino Sehgal(1976- ), and became a major collecting subject of the museum as curators in charge of performance collection were hired by many institutions, including the Tate Modern, Whitney Museum of American Art, and The Museum of Modern Art New York. The fact that the performance became the collecting subject does not simply imply that the event that was considered non-material has been materialized. It is to lay the foundation for historical thinking of performance and to rethink the temporality of form. The most talked-about work in this regard is Marina Abramović (1946- )'s *Seven Easy Pieces* (2005).<sup>2)</sup> The artist visualized the history of the performance by reenacting works they had not seen in person. This work has become a subject of criticism by several disputants, including Nancy Spector (1959- ) and Erika Fischer-Lichte(1943- ), for it accelerated the issue of performativity and reenactment of performance.<sup>3)</sup> In

1) See Peggy Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance* (London: Routledge, 1993), 31.

2) This work, consisting of a total of seven performances, with one of the major performance works from the 1960s to the 70s and a new work of Abramović, was operated by reenacting one work per day at the Guggenheim Museum New York. Amelia Johns, "The artist is Present": artistic Re-enactments and the impossibility of Presence" in *TDR* 55:1(March, 2011), 16.

3) See Erika Fischer-Lichte (Author), Nancy Spector (Contributor), *Marina Abramović: Seven Easy Pieces* (Milan: Edizioni Charta, 2007), 45-56.

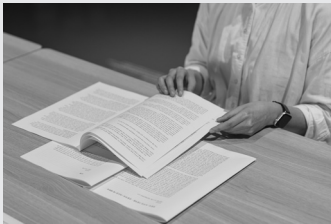
4) Rebecca Schneider, *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment* (NY: Routledge, 2011), 107.



addition, upon this, it made it rethink the meaning of the performance itself, which used presentness and oneness as formal conditions. Meanwhile, Rebecca Schneider (1959- ) in the U.S. criticized the work saying that it is just about recomposing past data and re-recording the events.<sup>4)</sup> We need to revisit the word “repetition” that is constantly mentioned in the issue of performance reenactment. A renowned German historical philosopher, Walter Benjamin (1892-1940), argues that “repetition” can come in a new way in this issue of recording “again.” According to his historical concept, re-describing the events of the past now does not just stay on the level of reproduction. It is an attempt to capture the moments that have failed or been omitted in the gap of the past, and it is the rewriting of history anew.<sup>5)</sup> In this sense, bringing an old performance to the present time becomes an act of rewriting the event using the time and place movement of the past as a historical subject.

As mentioned above, *Good Critique Bad Critique Strange Critique* held in Busan in 2022 was reenacted based on PCS’s manual (Condition Proposal for Virtual Collection). The manual is not made to be exhibited and is a document used for reenacting the work. The records such as critique essays registered in PCS are materials for speech and materials pointing to the performance but do not have the artistic status themselves. When reenacting the artwork according to the manual, the essential element to consider is that the first speaker (critic) will not appear again as a performer and that the hired performer (by the organization that will reenact) will be given the right to newly direct the lecture based on the critique essay. Here, in the performance, the recording no longer remains as material proving the existence of performance but functions as potential support for new repetition. At the beginning of this writing, I started by saying the failure of the MoCA Busan’s reenactment performance. In what ways was the performance repeated, and how did the repetition fail? And what does the failure show again?

### Reenactment, Exporting



Let me describe the scenery of the exhibition. In the center of the exhibition space, the performance stage is placed like a pedestal for sculpture. The stage was equipped with records related to the performance that took place in 2013, and the audience could freely step up and look at the contents to imagine the situation at that time. Then, only once, the performance goes. The MoCA Busan hired suitable performers according to what was written in the manual, and each new performer was in charge of the critique essay of each character.



None of the hired performers have seen Gim Hongsook’s *Good Critique Bad Critique Strange Critique*, and they were only provided with the PCS manual and the critique essays. In the manual, the presentation method of the critique essay was not specified, and the performance could develop in various ways depending on how much the performers can narrow the gap between the text and themselves. Say the text is perceived differently when telling and reading; this performance was conducted as reading, with very few exceptions. The eyes were fixed on the essay paper, and the presentation was conducted in an impersonal remark. The reason mainly was that the critics who produced the text and the speech subject were different. Simply put, the performance went as directed, too predictably. This is the point where I say the failure of this performance. The performance failed to “re-presentation.” Despite the manual written after close communication with the artist, records of the time, documented text, and numerous collected materials, the

5) Walter Benjamin, *On the Concept of History*, trans. Choi Seong Man, (Seoul: Publisher Gil, 2008). Refer to thesis 14.



performance did not go in the same way as the initial performance presented to be the “original.” The more they tried to thoroughly follow the manual and documentation, the more the performance was fixed in a completely controlled format. It was clearly pointing to the event of 2013, but it was done in an exact different way from the performance of the day.

Those who did not see the first performance, often called the “original experience,” consider the performance implemented by records, documents, and manuals as their No.1 experience. For the audiences who did not see Gim Hongsook’s performance (2013) at the PLATEAU, the performance (2022) reenacted at the MoCA Busan will be their first experience. However, this performance is regarded as repeated for everyone, and what is happening now here is reenacted in a way that constantly points to the past event presented as the “original.” I repeat that this reenacted performance has become too predictable as it proceeds in a tightly closed structure. This performance constantly indicates the “original experience” directed the audiences to view it in a way that they imagine the performance they have not experienced. A performance that there is nothing new about it. However, due to the failure of that very novelty, the performance finally derives a new discussion from the past performance. In other words, the repetitive nature of the reenactment to be faithful to reproduction rather gives the performance a different status from the initial performance.

Newness means something different from before and constantly refers to the past. In other words, the condition of Newness is the driving force that makes to verify the segmentation point of the previous and present. In the traditional context, the museum was a conservative place to maintain the historical time. The collection there was safely stored as a subject accumulated the weight of time. Meanwhile, the museum of the time began to value temporary experiences, and it announced the “end” to the historical temporality with the advent of “contemporary” art. So to speak, as considering today, present, now, the temporality as a subject to collect, the discussion of collection related to performance, non-material art has expanded. However, although the museum has produced discourses on the collection by spurring performance collection, research and systems related to performance rental policies and exporting (re-enactment) have not yet been properly established. Formless bodies are hibernating in virtual collection storage where we don’t even know where.

In the world listed only the endless today, or in a state where the concept of the historical collection is unprecedentedly chaotic, I argue that it should be focused more on the process of reenactment and exporting rather than collecting and establishing the collections of performance. The performance revealed in the process of reenactment and exporting is not a standard for judging the value of what is “good” or “bad” between the original and the reproduction. It shows a pattern of linking the past and the present without being weighed down by the historical time of the past or immersed in the sensuous experience of now here. The performance constantly references the past between events and objects as a collection. The movement does not belong to the past, nor does it belong to today, but instead takes a “strange” gesture.

# 김홍석 <좋은 비평 나쁜 비평 이상한 비평> 매뉴얼

\* 본 매뉴얼은 전시용이 아님을 밝히며, 작품을 재연할 시 사용하기 위한 문서이다.

## 작품 정보 (업데이트 일자: 2022. 5. 28.)

### 작품명

좋은 비평 나쁜 비평 이상한 비평

### 제작 연도

2013, 2022

### 매체

텍스트, 퍼포먼스

### 에디션

유니크

### 발표 장소

삼성미술관 플라토, 부산현대미술관

### 발표 연도

2013, 2022

### 참여 퍼포머

강석호, 서현석, 유진상(2013),  
권태현, 조은비, 김선영, 이보성(2022)

### 비평 에세이

강석호, 「무제」, 2013  
서현석, 「김홍석 작품론」, 2013  
유진상, 「오즈의 그림자들: 김홍석의  
‘자소상’에 대하여」, 2013

## 재연(再演)에 대한 작품 형태 및 조건 설명

### 전시 형태

강연 퍼포먼스

### 참여 퍼포머

4명의 비평 에세이 발표자: 전시 기관에서 섭외  
모더레이터: 재연 담당 큐레이터

### 퍼포머의 조건

비평 에세이의 전문성에 맞추어 전문 미술  
비평가 또는 미술 큐레이터  
(대안 조건: 미술이론과 대학원생, 대학교수)

### 강연 퍼포먼스 재연 장소

전시 기관에서 지정 (음향장비 및 프로젝션  
기자재가 있는 강연장 또는 강당, 혹은 무대가  
마련된 전시장)

### 퍼포머의 권리

실제 강연자가 아닌 원본 텍스트를 근거로  
재현적 강연을 함에도 불구하고, 공연 그  
자체는 독립성을 갖기에 퍼포머는 해당  
퍼포먼스 지적재산권을 갖는다. 작품에 대한  
지적소유권은 행사할 수 없으나 해당  
퍼포먼스에 대한 지적재산권을 갖게 되는  
것은 상징적인 것인 권리이다. 퍼포머가 다른  
장소에서 개별적으로 퍼포먼스를 할 경우,  
세 가지 강연이 동시에 이루어져야 하기  
때문에 현실적으로 재현하기는 불가능하기  
때문이다. 개별적으로 자신이 맡은 배역을  
재현할 경우는 완성된 형태의 작품이  
아니기에 개별적으로 퍼포먼스를 진행할 수는  
없다. 그럼에도 불구하고 강연을 대행한  
연기에 대해서 원작자 4인은 그들에게 연기에  
대한 지적재산권을 인정하기 때문에 그들은  
자신의 강연 퍼포먼스를 다른 형태로 기록할  
권리가 있다.

### 필요 장비

강연장, 강연에 필요한 음향 시스템, 조명,  
모니터 2대, 강연자 테이블 1대, 의자 1대

## 작품 수집에 대한 작품 정보

### 작품 카테고리

퍼포먼스

### 수집 대상

김홍석(작가)의 재연 퍼포먼스에 대한 설명서 1점  
김홍석(작가)의 2개의 작품에 대한 설명서 1점  
강석호(비평가)의 비평 에세이 1점  
서현석(비평가)의 비평 에세이 1점  
유진상(비평가)의 비평 에세이 1점  
\* 위 에세이는 텍스트 영상 파일로 대체될 수 있음

### 수집 대상 작품의 형태

텍스트 파일(USB 또는 external hard drive에  
저장)

### 작품 에디션

유니크

### 지적소유권

김홍석, 강석호, 서현석, 유진상  
(4인 공동저작권)

### 구매 비용 지급 조건

작품 수집시 해당 기관은 4명의 작가에게  
작품 총 구매비용을 4등분된 금액을 계산하여  
개별적으로 지급

### 소장 전시의 경우 작품 형태

강연 퍼포먼스(퍼포먼스는 기관에서 섭외한  
이들에 의해 진행됨)

\* 본 매뉴얼은 2021년 퍼포의 주체로 기획된  
PCS 웹페이지에 등록되어 있다.  
2022년부터 가상의 수집기관  
“Practice of Collection”(운영: 이보름, 이숨이)  
으로 운영하고 있다.

# Gim Hongsok

## *Good Critique Bad Critique Strange Critique* Manual

\* This manual is not to be exhibited and is a document for use when reenacting the works.

### Information of the Work

(Date of update: 2022. 5. 28.)

#### Title

Good Critique Bad Critique Strange Critique

#### Year of Completion

2013, 2022

#### Media

Text, Performance

#### Editions

Unique

#### Presentation Venue

PLATEAU,  
Museum of Contemporary Art Busan

#### Year of Presentation

2013, 2022

#### Participated Performer

Kang Seokho, Seo Hyunseok,  
Yoo Jinsang (2013),  
Kwon Taehyun, Jo Eun-bee,  
Kim Seonyoung, Lee Boseong (2022)

#### Critique Essay

Kang Seokho, *Untitled*, 2013  
Seo Hyunseok, *On Gimhongsok's Work*, 2013  
Yoo Jinsang, *Shadow of Oz: On Gimhongsok's Self-Statue*, 2013

### The Description of Work Form and Conditions for Reenactment

#### Exhibition Method

Lecture performance

#### Participated Performer

4 critique essay speaker: invited by the exhibition organization  
Moderator: curator in charge of reenactment

#### Qualification of Performer

Professional art critic or curator to suit the professionalism of critical essays  
(Alternative conditions: Graduate student from the department of art theory, University professor)

#### Venue of Lecture Performance Reenactment

Designated by the exhibition institution (a lecture hall or auditorium with sound equipment and projection equipment, or an exhibition hall with a stage)

#### Rights of Performer

Despite giving a reproductive lecture based on the original text, instead of the actual speaker, the performer has the performance intellectual property rights because the performance itself holds the independent quality. Intellectual property rights for the work cannot be exercised, but having intellectual property rights for the performance is a symbolic right. This is because the three lectures must be given simultaneously. If the performer performs individually in different places, it is impossible to reproduce them in reality. When reproducing their role individually, they cannot perform individually because it is not a complete work. Nevertheless, for performing on behalf of the lecture, the four original authors grant them intellectual property rights to performance, so they have the right to record their lecture performances in other forms.

#### Equipment Requirement

Lecture hall, Sound system for the lecture, lighting, 2 monitors, 1 table for speaker, 1 chair

### Information on artwork collecting

#### Artwork Category

performance

#### Collecting Subject

1 manual on Gim Hongsok (artist)'s reenactment performance  
1 manual on Gim Hongsok (artist)'s 2 artworks  
1 Critique essay by Kang Seokho (critic)  
1 Critique essay by Seo Hyunseok (critic)  
1 Critique essay by Yoo Jinsang (critic)  
\* The above essay may be replaced by a text image file

#### Form of Collecting Subject Work

text file (stored in USB or external hard drive)

#### Artwork Edition

Unique

#### Intellectual Property Right

Gim Hongsok, Kang Seokho, Seo Hyunseok,  
You Jinsang (joint copyright ownership of four)

#### Terms of Payment for the Purchase Cost

When collecting works, the relevant institution calculates the total purchase cost of the works and pays the amount divided into four to four artists individually.

#### Form of Work in Case of Collection Exhibition

Lecture performance (performance is conducted by those invited by the organization)

\* This manual is registered on the PCS web page planned by Perform as a host in 2021. Since 2022, it has been operating as a virtual collection agency "Practice of Collection" (operated by Lee Borum and Lee Somi).

## 답 없는 대화, 소장의 새로운 가능성

일시: 2022. 6. 25. (토)

14:00-16:00

장소: 부산현대미술관 전시실 2

모더레이터

김태인(부산현대미술관 학예연구사)

참여 패널

SUJANGGO수장고\*최하늘(참여작가)

윤지원(참여작가)

정윤선(참여작가)

이채영(경기도미술관 학예연구사)

이해리(부산현대미술관 학예연구사)

유정훈(부산현대미술관 테크니션)

김태인(부산현대미술관 학예연구사):

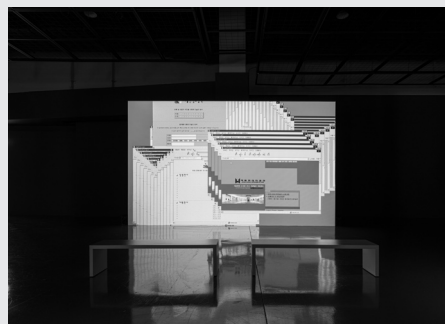
이번 라운드테이블 「답 없는 대화, 소장의 새로운 가능성」은 동시대 미술의 주요 화두이자 논제 중 하나인 뉴미디어 작품 소장의 문제와 관련해 이야기 나눠보고자 마련되었습니다. 우리 미술관뿐 아니라 현재 대부분의 미술관에서 최근 몇 년간 공공미술관의 작품 소장 문제를 다뤄왔습니다. 미술관이 수용해야 하는 작품의 범주들이 늘어나면서 생겨나고 있는 문제들에 대해 계속해서 이야기하고 있지만, 그럼에도 실무를 해나가다 보면 또 다른 문제들을 마주하기 마련입니다. 이번 전시와 이 프로그램에 참여해 주신 작가 분들 역시 자신이 다루는 매체가 확장되고 작품 경향이 다양해지면서, 기존 미술관 소장 시스템에 대한 질문들이 있었을 것이라 생각합니다. 또한 미술관 등 기관에서 근무하는 큐레이터, 테크니션 역시 각각의 업무 영역 내에서 뉴미디어 작품 소장과 관련해 경험한 이야기들이 있으리라 생각합니다. 서로 다른 입장과 관점 안에서 이 문제에 관해 조금 더 구체적으로 이야기를 들어보면 좋을 것 같아 준비한 자리이니 편하게 자신의 의견 나눠주시면 좋겠습니다.

라운드테이블 준비 과정에서 사전에 선생님들과 몇 가지 공통 질문과 그리고 몇 가지 개별 질문들을 공유하였습니다. 그 질문들을 중심으로 이야기해 주시되, 보충하고 싶거나 이야기가 오가는 중 질문하고 싶은 내용이 있다면 언제든지 덧붙여 주시면 좋을 것 같습니다.

먼저, 참여하신 작가 분들께서 영상, 조각,

퍼포먼스 세 장르를 주 매체로 다루고 있습니다.

윤지원 작가의 경우 미술 작품의 디지털화 경향에서 비롯되는 소장의 문제를 영상 작업을 통해 풀어내고 있습니다. 최하늘 작가와 SUJANGGO수장고 웹 플랫폼은 디지털화되는 세계 속에서 조각의 물성은 어떻게 바뀌어나갈 수 있는지, 나아가 어떤 다른 장르들을 출현시킬 수 있는지 등의 문제를 고민하고 있습니다. 정윤선 작가는 퍼포먼스 작품이 최근 몇몇 미술관들에서 수집되기 시작했지만, 이 과정에서 이들 작품이 어떻게 소장 불가능한 형태 속에 놓여 있는지, 그럼에도 그런 것들이 소장 시스템 안으로 들어가기 위해 어떤 문제들을 넘어서야 하는지를 고민하고 있습니다. 각 작가 분들께서 전시에 출품된 작품에 관한 이야기를 이번 전시가 다루고자 하는 맥락에서 간단하게 설명해 주시고, 어떤 문제의식을 가지고 이 전시에 참여하셨는지 이야기해 주시는 것으로 시작하도록 하겠습니다.



윤지원 <무제(동영상 루트)> 전시장 전경

윤지원(참여 작가):

안녕하세요. 윤지원입니다. 제 작품은 전시실 입구에 있는 영상 작품이고, 2016년 국립현대미술관 과천관 30주년 전시인 《달은, 차고, 이지러진다》에 참여하며 만들게 된 작품입니다. 해당 전시도 소장품 전시였는데요, 과천관 30주년을 기념하여 대규모로 소장품들을 전시하고, 그 소장품과 관련된 작업들을 여러 작가에게 요청해 전시했었습니다.

저는 미술 작품이 만들어지는 조건, 환경, 제도와 같은 문제를 다뤄왔고, 그 전시에서는 영상 소장품을 중심으로 영상이 만들어지고 유통되는 조건과 환경에 대해 다뤄보고자 했던 것 같습니다.



SUJANGGO수장고 <SUJANGGO수장고> 전시 전경

정휘윤(SUJANGGO수장고 기획·운영):

네, 저는 SUJANGGO수장고라는 웹 플랫폼을 운영하고 있고, 실물 조각을 데이터화해서 그것들을 수집하고, 자유로운 조건 안에서 어떤

수정과 변형이 가능한 형태로 산포하고 유포하는 웹 플랫폼입니다. 이번 전시에는 최하늘 작가님과 함께 협업하여 참여하게 되었습니다. 최하늘 작가님께서 작업에 대한 설명을 더 해주실 것입니다.

**최하늘(참여 작가):**

네, 안녕하세요. 최하늘입니다. 이번에 제가 출품한 작업은 원래 2019년도 삼일로창고극장에서 열린 전시에 출품했던 4개의 조각 중 하나입니다. 이 조각 시리즈는 이후 일우스페이스에서 또 한 번 전시가 되었습니다. 한 달여간의 시차를 두고 전시했었는데, 삼일로창고극장에서는 조각이 옷을 입고 있거나 기물을 들고 있는 등 어떤 장치를 착용하고 있었고, 일우스페이스에서는 깨끗한 상태로 조각만 전시했었습니다. 뮤직비디오에서 주로 쓰는 클린 버전(Clean Ver.)이나 더티 버전(Dirty Ver.)의 방법론을 차용했었던 작업이었는데, 그래서 사실 태생적으로 비교정적인 조각, 그러니까 조각이 고정적으로 가지고 있는 문법들을 깨보려고 했었던 작업이라 SUJANGGO수장고에 출품하게 되었던 것입니다.



정윤선 <길 위의 진실> 전시 전경

**정윤선(참여 작가):**

네, 현재 전시되고 있는 작품은 2018년 부산비엔날레에 초대받아 제작된 퍼포먼스 작업 기록 영상입니다. 이 작품은 단순한 퍼포먼스 작업이 아니라 가이드 투어 형식을 차용하여 관람객들의 셀프 가이드 투어도 가능하도록 기획한 프로젝트 성격의 작업입니다. 1시간 반 정도 분량의 퍼포먼스가 약 20분 정도로 편집되어 현재는 단채널 영상으로 남아있습니다. 당시 부산비엔날레 주제가 《비록 떨어져 있어도》로 분열된 영토에 관한 작업이었는데, 물질적으로 분열된 영토뿐만 아니라 심리적인 분열까지 포함하여 다양한 시각 예술 작업들로 구현된 전시였습니다.

당시 비엔날레 전시 공간이었던 중구 대청동의 (구)한국은행 지점과 부산현대미술관을 오가는 셔틀버스 안에서 이 퍼포먼스는

진행되었는데요. 그 버스 안에서 탑승객들에게 제공된 가이드북 속에 QR 코드가 있었고, 그 QR 코드를 스캔하면 셔틀버스가 지나치는 13개의 부산의 장소를 웹 페이지를 통해 접속할 수 있었습니다. 과거와 현재의 이미지를 한 번에 모바일로 볼 수 있는 형식이었고, 그 안에 하나의 사건인 국민보도연맹을 삽입하여 참여자들이 눈치채지 못하는 가운데 특정 장소(현재는 아파트로 바뀐 옛 부산형무소 터)에 도착하면 비로소 인지되는 그런 방식으로 구성되었습니다. 내용적으로는 한국전쟁에 초점을 두었는데요. 그 당시 부산은 임시수도 기능과 100만 피난민이 한 번에 몰려왔기에 부산의 도시 계획이 대대적으로 바뀌게 되었습니다. 이러한 내용을 최대한 반영하여 기획된 퍼포먼스였습니다.

**김태인:**

이번 소장품전이 다른 점이 있다면, 부산현대미술관 소장품만을 다루지 않고 전반적으로 다른 미술관 소장품들을 훑으며 소장과 관련하여 지금 우리가 마주하고 있는 문제를 혹 발생할 수 있는 문제들을 담고 있는 작품들을 대어했고, 작가가 소장하고 있는 작품들을 함께 보여주려 했다는 점입니다.

정윤선 작가의 작품은 우리 미술관 소장품으로 퍼포먼스 장르 작품이지만, 우리 미술관에는 퍼포먼스를 수집할 수 있는 분류 체계가 없기 때문에 이것이 어떤 맥락에서 수집되었을까 하는 질문이 있었습니다. 그것도 영상 작품으로요.

그리고 작가님께서 소장품 수집 공모 당시 단채널 영상 카테고리에 이 작품을 신청해 주셨습니다. 퍼포먼스 작품의 경우, 과정 중심의 작업인지, 또 어떤 맥락에서 퍼포먼스적 경향이 반영되고 풀어내는지에 따라 작품의 결과적 형태가 영상 혹은 다른 기록물이 될 수도 있을 것입니다. 작가님께서 퍼포먼스 매체를 어떻게 바라보고 있는지, 또 어떤 관점에서 이 작품을 단채널 영상 카테고리로 매도 신청을 하게 되었는지 궁금했기에 이번 소장품 전시에 소개하였습니다.

준비 과정에서 경험한 다른 일화를 찾으면 퍼포먼스 작품을 소장하고 있는 경기도미술관에도 대어 신청을 했습니다. 그러나 퍼포먼스 작품은 대여에 관한 매뉴얼 작성 작업이 까다롭고 예민한 지점들이 많기에 대어 기준이 작가와 협의 중인 상태라 대어 받을 수 없는 작품들이 대다수였습니다. 기타 다른 기관들의 경우에도 퍼포먼스는 사진 등 기록물의 형태로 남아있는 경우가 대부분이어서 퍼포먼스 작품의 경우 과연 소장이 가능한 매체인지, 가능하다면 해당 작품을 어떻게 소장하고 재연할 것인지,

이 과정에서 다시 생각해보아야 할 것들이 무엇인지 질문하게 되었습니다.

이것은 부산현대미술관만 가지고 있는 문제가 아니고, 다른 미술관에서도 공통적으로 갖고 있는 문제들이었을 것이라 생각합니다. 경기도미술관에서 몇 년 전부터 퍼포먼스 작품을 체계적으로 수집하기 시작한 것으로 전해 들었습니다. 먼저, 정윤선 작가님이 퍼포먼스 매체를 바라보는 관점 그리고 부산현대미술관에 매도 신청을 하게 된 계기들에 대한 이야기를 들어보고, 경기도미술관 이채영 학예연구사님의 이야기도 들어보도록 하겠습니다.

**정윤선:**

제 작품의 경우 원래 퍼포먼스 장르지만, 전시장 모니터에서 상영되는 21분짜리 단채널 영상을 본다면, 이 작업이 영상 작업인지 퍼포먼스 작업인지 알 수가 없을 것입니다. 결국, 정체를 알 수 없는 작업이 되었습니다.

제 개인적인 의견으로는 퍼포먼스는 수집이 불가능하다고 봅니다. 왜냐하면 퍼포먼스 장르 자체의 출현이 기존의 전통적인 예술 형식을 타파하는 과정에서 생겨났고, '과정으로서의 예술'을 지향했기 때문에 그것이 일어나는 한시적인 시간이 중요하네, 즉 나타남과 사라짐이 동시에 일어나는 예술 장르이기 때문이지요. 전통적인 미술과 다른 여러 가지 요소들이 포함되어 있어서 복잡성도 무시 못 할 것이며 또한, 관객의 직접적인 참여가 이루어지기 때문에 미적 체험에 있어서도 다른 장르와는 현저히 달라 상호관계성 역시 문제시되는 장르입니다. 이런 성향의 매체를 소장하려 한다는 것이 모순적이긴 한 것 같습니다.

제가 부산현대미술관 작품 매도 지원서를 작성할 때, 서류상 분류 체계에는 뉴미디어인지, 단채널 영상인지, 다채널 영상인지, 설치인지 등과 같은 것으로 분류되어 있었습니다. 당시 미술관의 서류 형식에 맞추자면 결과적으로 제가 가지고 있는 것은 21분짜리 단채널 영상 밖에 없는 상태였습니다. 이 외 퍼포먼스 시나리오, 가이드북, 기록 사진 등과 같은 것들을 가지고 있었지만, 이와 같은 모든 것들조차 퍼포먼스가 가진 비물질성을 증명할 방법은 없다는 생각이 들었습니다. 단순히 제출할 수 있는 형태로 갖고 있던 작업 형식이 영상이기 때문에 '단채널 영상' 카테고리로 제출했고, 다행스럽게도 부산현대미술관에 소장되었습니다.

그럼에도 불구하고 찝찝함은 늘 있었습니다. 이 작업은 제 퍼포먼스 역사에 있어서 과거, 제 신체를 오브제로 사용하며 구현된 작업이기보다 해외의 '위임된 퍼포먼스(작가의 지시에 따라 퍼포먼스를 수행하는 비전문가를 고용하는 것)'



사례와 같이 <길 위의 진실>도 오디션을 통해 퍼포머를 고용하고 연습하는 등 여러 과정을 거쳐 작업으로 완성되었습니다. 이 과정들을 앞으로 어떻게 소장으로 연결할 수 있을까? 같은 끝없는 질문들이 있는데, 오늘 이 자리에서 의미 있는 의견들이 많이 생산되었으면 하는 마음입니다.

**이해리**(부산현대미술관 학예연구사):

당시 정운선 작가님 매도 신청하셨을 때, 제가 담당하였습니다. 그 당시 진행된 위원회에서도 앞서 제기된 내용과 같은 이야기들이 당연히 나왔었고, 퍼포먼스 기록 영상으로 볼 것인지 아니면 이것을 작가의 새로운 작품으로 볼 것인지에 대한 갑론을박이 한 시간 가까이 이어졌습니다.

2019년 그때와 달리, 현재 2022년인 지금 불과 3년 사이에 그런 개념들이 굉장히 많이 바뀌었다는 생각이 듭니다. 2019년 당시에는 그런 개념들에 대한 논의가 조금 덜했던 것 같습니다. 그 당시 하나의 정답이 나오지는 않았지만, 작가의 의도, 편집에 들어가는 노동력과 같은 것들을 하나의 작품으로 간주했고, 이것을 퍼포먼스 작품이 아니라 또 하나의 작품으로 봐야 한다는 결론에 도달해 부산현대미술관에서 수집을하기로 결정한 것으로 제가 기억하고 있습니다.

**정운선:**

갑자기 비하인드 스토리를 듣게 되었는데, 새로운 작품으로 생각하고 받아들이신 건가요?

**이해리:**

네, 맞습니다.

**김태인:**

이채영 선생님께서는 백남준아트센터에서도 오래 근무를 하셨기 때문에 백남준 작가의 작업에도 앞서 말한 요소들이 많이 포함되어 있었을 것이기에 연결 지어 이야기해 주실 수 있을 것 같습니다. 혹시 경기도미술관이나 백남준아트센터에서는 퍼포먼스 수집을 어떻게 진행하고 계시는지, 저희가 사례로 참고할 만한 것들이 있는지 들려주시면 좋을 것 같습니다.

**이채영**(경기도미술관 학예연구사):

사실 저는 소장품 담당 큐레이터를 올해 처음 맡게 되었고, 대부분 전시 기획 업무를 해왔습니다. 그래서 소장품 정책을 만들고 실행하는 일을 실질적으로 진행한 경험은 많지 않지만, 양 미술관에서 일한 경력이 오래되다 보니가 두 미술관의 소장품 구입과 정책에 대해

함께 논의하고 있습니다.

그런 관계로 경기도미술관과 백남준아트센터의 주요한 정책과 연구를 실질적으로 진행한 학예사들을 언급드려야 할 것 같아요. 경기도미술관에서는 김지희 학예연구사께서 굉장히 오랫동안 컬렉션 관리를 책임지고 계셨고 퍼포먼스 수집과 수집 방향성을 잡아 왔었습니다.

우선, 퍼포먼스와 관련하여 현재 부산현대미술관 분류 체계에는 퍼포먼스 항목이 없는 상황이어서 수집의 정책과 방향을 잡기 어려우실 텐데요. 이러한 작품의 새로운 분류를 만드는 것은 간단한 일이 아니기도 합니다. 소장품 수집위원회, 자문위원회, 학예실과 같은 곳에서 심도 깊게 논의해서 소장품 방향성, 정책을 세우고 그 안에서 자연스럽게 분류 체계가 발생하는 것이라 생각합니다.

경기도미술관에서는 2019년도에 학예실 내에서 퍼포먼스를 수집하기로 결정한 뒤, 수집 목표를 가지고 수집을 진행한 것으로 알고 있습니다. 경기도미술관은 경기 지역 작가 연구와 더불어 1960년대, 70년대 한국 개념미술 작가들의 주요 전시와 연구를 진행했었습니다. 성능경(1944- ) 작가, 김구림(1936- ) 작가, 홍명섭(1948- ) 작가와 같은 현재 물성이 남아 있지 않은 개념미술 작업이 전시 작품에 있었고, 해당 전시를 진행하며 인터뷰와 복원하려 했던 아카이브 기록물들이 있기는 했지만, 전시만 진행했을 뿐 작품을 소장하지 못한 것입니다. 이러한 경험 속에서 역사적 수집 개념으로 퍼포먼스를 수집하기로 결정한 것으로 알고 있고, 처음으로 성능경 작가님의 작업을 소장한 것으로 알고 있습니다. 물론 동시대 미술에서 퍼포먼스 장르의 중요성 역시 요구됐구요. 현재까지 총 6작품을 구매했고, 안무가 노경애(1971- ) 작가의 작품, 동시대 작가인 박민희(1983- ) 작가의 작품도 소장했습니다. 경기도미술관은 처음부터 정책 상으로 퍼포먼스의 “개념을 구매한다.”는 방향으로 퍼포먼스 수집의 방향성을 정했고, 그 개념을 작가들로부터 작업의 전체적인 방향성에 대한 스크립트, 수행 매뉴얼 등과 같은 문서로 받았습니다. 그 문서 자체가 하나의 오브제로서 기능을 하는 것은 아니고, 하나의 기관 기록이 되는 것입니다. 이와 관련된 세부적인 절차를 설정한 것으로 알고 있습니다. 이번 부산현대미술관에서 작품 대여 요청했을 때, 반출하지 못했다고 경기도미술관 담당 학예연구사를 통해 전해 들었습니다. 작가와 계약 시 대여에 관한 부분에 대해 명확하게 기술하지 못했던 관계로 대여와 관련해서는 좀 더 정리와 시간이 필요한 것 같습니다.

미술사적으로 티노 세갈(Tino Sehgal, 1976- ), 로만 온탁(Roman Ondak, 1966- ) 등과 같은

작가들이 퍼포먼스 소장의 역사에 쌓고 있는 역사가 중요하고, 미술관에서는 이 개념 자체를 소장해서 관객들에게 계속 소개하는 것, 퍼포먼스를 소장한다는 것의 상징적 의미가 중요하다고 생각합니다. 테이트 모던(Tate Modern Museum)이나 모마(Museum of Modern Art, MoMA)에서 구매한 티노 세갈의 작품은 티노 세갈이 초기에 고집했던, 말로만 전해지는 퍼포먼스의 재연이라는 소장품 담당 큐레이터, 레지스트라가 작가에게 듣고 기억하여 추후 작품 재연 시 활용하는 방식이었는데, 비물질적인 것이 어떻게 소장되는지에 대한 실험이라 생각합니다.

하지만 경기도미술관이 소장 자체를 실험으로 바라보고 미술사적으로 중요한 역사적 작품들을 구매하는 것이 미술관으로서 수행해야 할 당면 과제로 상정했기에 구매가 진행되었다고 봅니다. 서울시립미술관도 퍼포먼스 카테고리를 만든 것으로 알고 있습니다. 수집 체계가 분류되어 카테고리로 생성되는 것 자체가 소장품 정책 중 중요한 부분이 아닐까요. 이러한 것들의 명문화가 계속되어야 한다고 생각합니다.

화제를 바꿔 퍼포먼스 작품을 소장하는 것과 SUJANGGO수장고가 운영하는 방식이 비슷해 보입니다. 사실 비디오는 보이지 않는 물성인 파일이지만, SUJANGGO수장고에서는 보이는 물성인 조각을 비물질로 만든 것이고, 심지어 크리에이티브 커먼즈(Creative Commons)를 베이스로 하시잖아요. 그러니까 공동의 소유를 전제로 한 공유지의 베이스로 운영한다는 것도 흥미로운데요. 미술관 연구에서 소장품 자체를 하나의 공공재로 바라보고 소장하며, 이것을 어떻게 관객과 소통하는 도구로 쓸 것인가를 고민하고 있는 와중에 SUJANGGO수장고와 같은 실험을 하시게 된 계기가 무엇인지 너무 궁금했었습니다.

**정휘윤:**

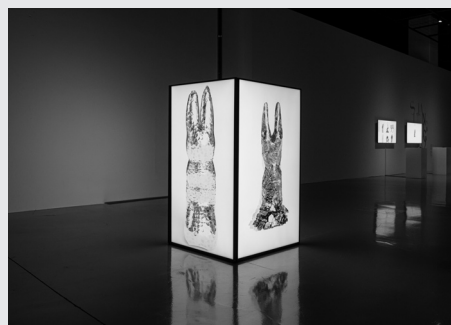
네, 일단 저는 데이터는 공유되고 산포될 때 가치가 생긴다고 생각했습니다. 그 때문에 여러 사람들이 자유롭게 데이터를 사용할 수 있게끔 하는 시스템을 만들어 보았던 것입니다. 제가 관심이 있었던 건 소장의 개념보다는 새로운 경험, 데이터화된 미술품을 어떻게 사용할 수 있을까에 관한 경험적인 부분을 더 이야기하고 싶었습니다. 그래서 여러 가지 사건들을 만들어 사람들이 체험할 수 있고, 그들이 주체가 되어 무언가를 계속 만들 수 있게끔 했던 것 같습니다.

윤지원 작가님 작업에서 비디오를 소장하는 방식이 나오잖아요. 저 또한 그러한 방식이 재미있다고 생각했습니다. 데이터라는 물질은 충분히 자유로울 수 있는 것인데 계속 수장고 안에서 이상한 시스템으로 묵혀두는 것이

아닌가라는 생각이 들었고, 계속해서 보여주고 사용되는 것이 소장자의 새로운 방식이 아닐까 생각하여 SUJANGGO수장고를 만들게 되었습니다.

#### 이채영:

영상 작업도 마찬가지로 외장 하드에 서명하든 안 하든 그 파일을 넘긴 것이기 때문에, 파일의 서버를 구축함으로써 미디어 아트 작품들의 소장품들을 유지해 나가야 하는 상황인데요. 특히나 현대 미술 중에서도 뉴미디어 아트에 집중하는 미술관들의 질문과 과제를 SUJANGGO수장고가 실험하고 있다는 그런 생각이 들기도 했습니다.



SUJANGGO수장고×최하늘 <스트레칭 하는 애> 전시 전경

또 최하늘 작가의 작업을 디지털 이미지화해서 동영상으로 만드는 것이 또 하나의 저작권을 가지는 작업으로 작동하는 것은 아닌가 하는 질문이 생기기도 합니다. 왜냐하면 변환된 작업이 시각적 아름다움이 분명히 있고, 그것이 하나의 조형적인 완성도도 있기에 꼬리에 꼬리를 무는 작품의 저작권에 대한 질문이 생성되는 체계인 것 같습니다.

#### 정휘윤:

저도 이번에 3D 프린트를 하면서 실물 조각들을 데이터화하는 방식을 통해 다시 재현할 수 있으리라 생각했는데, 데이터가 현실 세계에 들어오면서 중력 값의 영향을 받고, 그 과정에서 오류, 오차가 발생되더라고요. 이 과정에서 이것 또한 완벽한 소장의 방식이나 완벽한 재현을 위한 방식은 될 수 없겠다는 생각이 들었습니다.

그리고 최하늘 작가님께서 SUJANGGO수장고에 업로드된 작업을 퍼블릭 도메인(public domain)으로 풀어 놓았고, 적극적으로 2차 저작물을 생산할 수 있도록 해주셨습니다. SUJANGGO수장고에는 14명 정도 작가의 작품을 소장하고 있는데, 작품의 데이터화, 활용에 대한 관점들이 작가 개별적으로 다 다르므로 쉽게 매뉴얼화하기는 어렵겠다는 생각이 동시에 들었습니다.

#### 윤지원:

질문이 있어서 마이크를 들었습니다. 하나는 이채영 선생님께 백남준 작가 초기 퍼포먼스 작업들이 어떤 식으로 관리되고 있는지 여쭙보고 싶고, 또 다른 하나는 SUJANGGO수장고에서는 작가 작품에 대한 인증을 진행하고 인증서를 발행하는 내부적인 제도라든지 장치, 절차를 갖추고 계신지 궁금합니다.

#### 이채영:

백남준 작가의 1960년대 초기 퍼포먼스들은 작가님께서 직접 글로 쓴 스코어(score)들도 꽤 있습니다. 그것을 행위로 실행한 비디오들도 있지만 별도 퍼포먼스로 구입하는 방식으로 설정되어 있지는 않습니다.

백남준아트센터에서 개관한 지 15년 만에 백남준 비디오 아카이브를 집약한 「백남준의 비디오 서재」라는 사이트를 만들었는데, 새로 나와 소개도 할 겸 자랑도 할 겸 한번 참고해 보시면 좋을 것 같습니다. 백남준아트센터 아키비스트이자 학예실장인 박상에 선생님의 15년간의 피와 땀, 눈물이 섞인 사이트입니다.

백남준아트센터에는 뉴욕의 백남준 작가 작업실에 있던 2,200개 정도의 비디오 아카이브가 소장되어 있습니다. 레거시 미디어(Legacy media)인 유 매틱(U-matic), 8mm, 16mm, 베타 테이프(Betamax) 등 다 다른 형식으로 있던 것을 10년간 디지베타(Digibeta) 테이프 형식으로 1차 전환을 했습니다.

백남준 작가는 「글로벌 그루브와 비디오 공동시장」(Global Groove and Video Commune, 1970)이라는 글을 통해 비디오가 공동시장에서 소통되는 미래를 통해 전 지구적 소통이 이뤄질 것이라고 말했는데, 이는 유튜브를 연상시키는 미래를 예언하는 발언으로 여겨지기도 하죠. 비디오가 이제 여러 가지 방식으로 소장되고 있기는 하지만, 백남준 작가의 <굿모닝 미스터 오웰>(Good Morning Mr. Orwell, 1984)이라던가 <글로벌 그루브>(Global Groove, 1973)와 같은 싱글 채널 비디오들이 별도의 '싱글 채널 비디오' 형식으로 소장, 분류되고 있지 않습니다. 아카이브로 소장되어 있죠. 30분, 40분, 50분 등 여러 버전으로 나뉘어져 있고, 편집을 위한 영상 푸티지 조각들도 있고, 앞서 말한 2,200개의 비디오에는 그것을 각각 편집하기 위한 기초 데이터들도 있습니다. 이 전부를 박상에 아키비스트가 마이그레이션(migration)하고, 메타데이터(metadata)를 만들어 작업, 기록, 방송으로 분류해 두었습니다.



「백남준의 비디오 서재」, 백남준아트센터,  
<https://njpvideo.ggcf.kr/>

이 사이트의 훌륭한 점은 영상이 나오는 오른쪽에 비디오가 가지고 있는 메타데이터를 가지고 만든 해시태그들로 묶여 있는 연관된 동영상 그리고 연구 아카이브, 관련 소장품을 함께 볼 수 있다는 점인데요. 비디오를 구성하는 파편들 혹은 밀접한 연관이 있는 다른 프로젝트들을 한 번에 볼 수 있습니다. 로그인 해 '내 서재'를 만들어 비디오를 저장해 놓으면 관심이 있는 비디오를 한꺼번에 볼 수가 있고요. 예를 들어 <바이 바이 키플링>(Bye Bye Kipling, 1986)과 관련된 해시태그를 타고 들어가면 포스트프로덕션(post-production)에서부터 여러 가지 클립들이 일괄 분류되고, 해시태그를 통해 계속 연결됩니다. 동시에 이 시스템을 통해 백남준아트센터가 소장한 비디오와 연관된 아카이브들도 한번에 해시태그로 묶인 연구 결과물들을 볼 수 있습니다. 여기에 소장품과 비디오 아카이브까지 결합시켜 백남준아트센터에서 15년 동안 연구했던 결과물을 살펴보고, 대부분의 논문과 도록도 pdf 문서도 무료로 다운받을 수 있도록 하는 시스템입니다.

백남준아트센터에서 2018년도에 “#예술 #공유지 #백남준”이라는 모토로 미래 미술관의 정체성을 탐구했고, 앞서 말한 백남준 작가가 가지고 있던 예술을 공유지로 보았던 관점들에 대해 고민했습니다. 그리고 이 「백남준의 비디오 서재」 사이트는 백남준아트센터가 제시하는 지식의 공유지인데요. 백남준아트센터는 백남준 비디오 아카이브의 “인터넷 전송권” 권한이 있어 이러한 스트리밍을 할 수 있는 시스템을 구축할 수 있게 된 것이죠.

비디오와 데이터들을 스토리지에 쌓아 놓고 있는 것을 넘어, 작품의 생명력이 없어지게 될 경우를 대비하여 이것을 활성화할 방법들에 대해 작가와 구매 계약을 할 때 지금 시대에 적합하게 스트리밍 권리 같은 것까지도 같이 고민해 봐야 하지 않을까 하는 생각이 많이 듭니다.



**윤지원:**

추가적인 질문이 있습니다. 아까 스코어가 적힌 종이가 있다고 하셨는데, 예를 들면 “피아노를 부순다.”, “넥타이를 자른다.” 이런 식의 스코어가 적힌 종이가 있다면, 이 종이 자체는 작품이라기보다는 아카이브 요소잖아요. 작품은 물질적으로 존재하지 않고요. 이제 동시대 미술가들의 퍼포먼스를 하나의 작품으로서 소장하는 상황인데, 그렇다면 추후에 스코어와 같은 당시의 어떤 기록에 기반해 하나의 작품 개념으로 분절화하는 방식으로 역으로 다시 접근하는 것이 가능할까요?

**이채영:**

저는 가능할 거라고 보고 있는데요. <생상스 테마 변주곡>(Variations on a Theme by Saint-Saëns, 1964)은 종이에 손으로 직접 쓴 건 아니고 인쇄된 무보(舞譜) 같은 것입니다. 샬롯 무어만(Charlotte Moorman, 1933-1991)에게 지시된 내용이고요. 이것도 마찬가지로 아까 말씀 드린 <굿모닝 미스터 오웰>처럼 아카이브로 분류되어 있습니다. 이와 관련해서 백남준아트센터에서는 지속적으로 논의 중입니다. 대표적인 싱글 채널 비디오의 관리, 분류 체계를 아카이브에서 작품으로 전환하는 게 어떻게 하는 이야기를 나누고 있습니다.

백남준아트센터 분류 체계에는 퍼포먼스 항목이 없는 걸로 알고 있습니다. 이는 다시 학예실 내에서 논의하고, 연구하고, 위원회를 거치면 가능한 일이라고 생각합니다. 비디오는 논의 과정을 거쳐, 1~2년 안에 비디오 아카이브에서 작품으로 전환하는 심사가 진행되지 않을까 합니다. 윤지원 작가님께서 말씀하신 대로 핵심적인 스코어 역시 작품으로 분류하는 것에 대한 논의도 시작할 수 있지 않을까 생각합니다. 그렇지만 아카이브와 작품의 경계에서 고민은 진지하게 이뤄져야 하지 않나 싶습니다.

**윤지원:**

그렇게 된다면 관습과 부딪히는 문제들이 있을 것 같은데요. 예를 들어 새롭게 퍼포먼스를 ‘작품화’했을 때, 누가 그 형식을 승인할 것인지, 이것들의 에디션을 만들 것인지, 만들었을 때 아무런 제한 없이 공유될 수 있는가 같은 문제와 부딪힐 수 있을 것 같아서 이와 관련된 내용에 대해 상상하는 것도 흥미로운 일일 것 같습니다.

**이채영:**

아마도 저작권자와 협의할 필요가 있겠다는 생각이 듭니다. 그렇게 전환될 때 다시 계약서를 검토하겠지만, 비디오를 작품으로 못 넘기고

있는 것에도 그런 걱정들이 많이 포함되어 있습니다.

저작권자로서는 판매할 때 아카이브로 판매했는데, 이것을 다시 작품으로 분류해버리는 과정에서 부딪히는 부분이 있을 수는 있겠지만, 미술관에서는 영리 행위를 하는 것이 아니기 때문에 법적으로는 큰 문제가 되지 않을 것이라는 생각이 듭니다. 미술관에서는 배급권을 갖고 있지도 않고, 저작권은 저작권자 또는 작가가 갖고 있으니까요.

그런 의미에서 지금 SUJANGGO수장고 작업이 앞으로 어떻게 갈지 궁금합니다. 저작권이 작가들에게 있는데 작가들이 모두 동의하여 디지털 전환을 했고, 물성은 사라졌고, 여러 의미로 흥미롭습니다.

**김태인:**

SUJANGGO수장고, 최하늘 작가가 협업할 때, 디지털 전환된 조각 데이터를 전시장에 다시 불러들이는 과정에서 앞서 말한 내용과 이어지는 문제들에 대해 많은 고민을 했습니다. 이미 실물 조각은 사라졌고, 데이터화되어 있으므로 물질적인 형태로 작품을 보존하려는 미술관이 고수하는 태도와는 다른 대안 지점을 찾을 수 있기는 하지만, 작품의 원본성을 어떻게 유지하면서 물리적인 공간으로 다시 꺼낼 것인가라는 일차적인 문제가 있었습니다.

특히나 SUJANGGO수장고 자체가 디지털 속성 안에서 작품에 초점을 맞추고 있기 때문에, 앞서 말씀 주신 공유재, 민주적인 관람 형태와 같은 요소들이 적극 반영되면서 기존에 가지고 있는 저작권 개념을 많이 흔들었습니다. 예를 들어 이번 전시에서는 최하늘 작가에게 직접 작품을 대어받는 것이 아니라, SUJANGGO수장고를 거쳐 최하늘 작가의 작품 <스트레칭 하는 애>(Stretch, 2019, 2022 재제작)를 가져왔는데, 이 과정은 만약 우리 미술관이 최하늘 작가의 작품임에도 작가의 저작권이 없고, 이미 데이터 환경 위를 오가며 자유롭게 변주할 수 있는 이 디지털 파일 형태의 조각을 소장으로 이어갈 수 있을까, 만약 소장되어 있다면 어떤 일들이 벌어질 수 있을까를 상상하면서 전시를 통해 시뮬레이션 해보기 위함이었습니다. 저작권이 사라진 상태에서 자유롭게 복제와 변형, 유통되는 점에서 최종 물성이 없는 이 조각을 어떻게 시각화 할 것인지를 결정하고, 작품 명제를 작성하는 것에서도 어려움이 있었습니다. 왜냐하면 이 작품에서 작가는 어디에 위치하고 있는지, 전시장에서 구현된 이 작품을 누구의 작품으로 봐야 할지 등 질문들이 계속 이어졌기 때문입니다. 데이터를 실물로 제작해 내는 과정에서 정휘운 선생님의 관점이

포함되고, 담당 학예사의 관점도 포함되고, 그 사이에 최하늘 작가의 의견들도 반영되고 있었기에 이 결과물이 하나의 작품으로 간주될 수 있다면, 이것을 최하늘의 작품으로 볼 수 있는가라는 논의가 이어졌습니다.

더불어 전시에 소개된 다른 영상 작품들도 다시 한번 생각해 보면, 이 전시가 시작된 출발점이기도 했던 부산현대미술관에 소장된 영상 작품 설치 매뉴얼도 모호하게 기술된 부분들이 많았기에 어느 정도는 상상력을 발휘하면서 설치할 수밖에 없는 지점과도 유사점이 있는 것 같아요. 예를 들어 히토 슈타이얼(Hito Steyerl)의 작품 <타워>(The Tower, 2015)의 경우, 다른 기관에서 설치된 여러 예시 이미지가 포함되어 있지만, 설치 방식은 하나로 수렴이 되는 것이 아니고 전시 공간과 조건에 맞춰 “작가와 협의 하에 최종안을 마련해야 한다.”고 기술되어 있습니다. 소장 이후 다시 전시를 통해 작품을 다시 구현하기 위해서는 작가와의 지속적인 소통이 필요합니다. 그런데 작가 사후에 이 문제는 어떻게 될까요? 이 문제를 계기로 영상 작품 소장의 범주에 대해 윤지원 작가와 이야기를 나누기도 했습니다.

그러니까 영상을 소장하는 것이 단순히 디지털 파일만을 가지고 있는 것으로 완전히 끝나는 것인지, 아니면 환경적 조건, 이를 설치하는 과정에 수반되는 주변적인 요소들까지 포함되어야 하는 것인지, 영상 작품 소장의 범주는 어떻게 어디까지 설정되어야 할까요? 이와 관련해 이채영 선생님께 또 여쭙볼 수밖에 없는데 백남준 작가의 작품의 경우, 스코어나 매뉴얼은 있지만 실제로 구현되지 못한 작품들이 있는지, 혹은 그런 작품들을 다시 전시장에 구현하면서 발생하는 문제들은 없었는지, 어떻게 해석하고 보완하며 구현해나가고 있는지 궁금합니다.

그 전에 윤지원 작가님이 SUJANGGO수장고에 질문한 라이선스(licence) 문제에 대한 답변부터 먼저 들어보겠습니다.

**정휘운:**

네, SUJANGGO수장고 같은 경우에는 CCL 라이선스를 사용하고 있습니다. 크리에이티브 커먼즈 라이선스(Creative Commons License)라는 것인데, 비영리 단체에서 만든 인증서 또는 저작권 법률이라고 생각하시면 될 것 같습니다. 법적인 효력을 가지고 있으니까요. 이 시스템의 경우 6가지 선택지가 있습니다. 저작권 표시하는 것, 상업적으로 이용할 수 있는 것, 이용할 수 없는 것 등과 같은 것들이죠. 작가들에게 선택지를 보여줬습니다. 그 중에는 2차 저작물 생산 금지라는 조항도 있었는데요.

SUJANGGO수장고는 아무래도 산포나 유통을 위한 목적이 있었기 때문에 그 조항은 작가들이 선택하지 못하게 제한했고, 그것을 제외한 선택지 안에서 작가들이 개별적으로 선택할 수 있게 했습니다.

처음 플랫폼을 만들 때 여러 가지 저작권을 알아봤는데 사실 애매한 부분이 굉장히 많았습니다. 아시겠지만, 사실은 전시장에 있는 작품도 찍어서 올리면 저작권에 위반되지만 그게 홍보 효과도 있고, 부수적인 좋은 점들이 있기에 가만 놔두는 거잖아요. 그런 것처럼 일단 사람들이 많이 쓰는 라이선스를 선택할 수밖에 없었던 것 같습니다. 저작권과 관련해서는 사람들이 익숙하지 않으니 이해가 어려운 지점이 있기 때문에 SUJANGGO수장고 플랫폼 자체가 축소되는 것도 있는 것 같긴 합니다. 하지만 지금으로선 이게 최선이 아닐까 하는 생각을 하고 있습니다.

#### 정운선:

관련해서 질문이 있는데요. CCL 라이선스 관련하여 최하늘 작가님은 어떤 사례로 계약이 맺어졌는지 관찮으시다면 알고 싶습니다. 또 다른 질문은 김태인 학예연구사께서 말씀하셨던 이번 전시에서 협업이 이루어지면서, 기획자의 관점, SUJANGGO수장고의 관점이 작업에 투영되면서 이 작품을 어떻게 볼 것이냐는 문제가 생겼는데 이 부분에 대해 작가로서는 어떤 생각이었는지 궁금합니다.

#### 최하늘:

사실 원칙적으로는 제가 선택한 저작권은 완전히 다 풀려 있는 것이라 처음에는 제가 이 전시에 참여하는 게 조금 이상하고 느꼈습니다. 왜냐하면 SUJANGGO수장고에 이미 데이터를 제공하는 상태이고, 그 데이터는 아무나 어떠한 목적으로든 뽑아서 사용할 수 있고, 심지어 변형까지 할 수 있도록 설정해놨기 때문입니다. 저는 사실 캡션에서 사라지기를 바랐습니다.

또 SUJANGGO수장고에 참가한 작가들이 다 저처럼 할 것이라 생각했는데요. 왜냐하면 그렇지 않고서는 뭐 하러 3D 스캔을 해 데이터를 공유하더라는 질문이 들었어요. 그래서 조각가들이 SUJANGGO수장고에서 좀 더 자유로운 데이터 제공자 역할을 수행하지 않을까 생각했는데, 두세 분 정도만 오픈 소스(Open-Source)로 둔 상태가 의외라는 생각이 들었습니다. 이 생각을 하게 된 계기는 사실 코로나 때문에 국공립미술관들이 전시를 다 닫았고, 이를 대신해 웹으로 전시를 중계하거나 유튜브로 보여주는 방식을 잠깐 취했던 시절이 있었는데요. 그때 제가 참여하기로 했던

전시에서 담당 큐레이터들과 이야기를 나누며 온라인 조각 전시를 해보는 것은 어떠냐는 제안을 했었습니다.

회화를 다루는 분들은 반대했고, 결국 오프라인 전시가 되었지만 저는 그때 전시장에 물리적으로 접근이 어려운 소수자들에 대한 인식을 처음으로 했습니다. 미술 작품을 직접 눈으로 대면하지 않고, 집에서 디바이스들을 가지고 접하는 경험이 달리 보면 조금 더 민주적이고 진보적인 방향일 수 있겠다고 생각했습니다. 그런 점에서 SUJANGGO수장고에 참여하는 것은 너무 자연스러운 결과였던 것 같아요.

#### 김태인:

최하늘 작가와도 이야기를 나누며 조각가라면 피할 수 없는 현실적인 물성을 데이터화하는 식으로 대체하는 게 쉬운 일은 아니라는 생각이 들었습니다. 특이한 점이 있다면 최하늘 작가의 〈스트레칭 하는 애〉는 실물 조각일 때도 동일한 작품명으로 다양한 형태로 변주가 되었기에 디지털 속성 안에서 조각의 개념을 생각해 볼 수 있는 실험들을 비교적 열어 놓을 수 있었던 것 같기도 해요. 그럼 점들이 굉장히 흥미로웠습니다. 그럼에도 불구하고 사실상 아직은 비물질성을 가진 이 조각이 어떤 형태의 유효한 조각이 될 수 있을까라는 질문에는 아직 답하기 어렵습니다.

이러한 형식의 조각 작품을 미술관에서 소장할 수 있을까 하는 질문이 계속 드는데요. 이에 대한 최하늘 작가님의 입장은 “작가가 어떤 작업을 할 때 소장을 염두에 두고 하지는 않기 때문에 그런 부분에 대해서는 고민을 많이 해보지 않았다.”라고 답변 주셨는데요. 전시장에 있는 람한 작가의 작품은 기존에는 인스타그램에서만 접하던 것인데, 디지털 기술의 발전과 시각 예술의 변화 양상을 다루는 여러 전시가 이루어지고, 그 시기 소개되면서 “디지털 페인팅”이라는 새로운 장르로 간주되었고, 서울시립미술관 소장품으로 수집되기도 했습니다. 새로운 장르의 출현이라는 점에서 분명히 의미가 있지만, 이 작품을 소장 대상으로 가져오기까지에는 다소 염려되는 부분도 있지 않았을까 하는 생각도 들었습니다. 왜냐하면 이채영 선생님 말씀 주셨듯, 미술관의 소장 행위가 역사적 가치를 기술해나가는 행위임을 염두에 둔다면, 아직까지 디지털 페인팅과 같은 장르에 대한 연구는 초기 단계에 있고, 또한 람한 작가의 작업 방향도 어떻게 바뀌어 나갈지 예측할 수 없는 상황이기도 하니까요. 이는 람한 작가뿐만 아니라, 계속 변화해나가는 동시대 작품 혹은 젊은 작가 작품 수집이 대다수인

부산현대미술관에서는 늘 마주해야 하는 위험성이기도 합니다.

그런 의미에서 최하늘 작가와 이야기를 나누며, 조각가 최하늘을 상정하고 본다면 조각이라는 물성 자체가 굉장히 중요할 수 있지만, 조각의 개념 자체를 주제로 다룬다면 이는 조각에 한정되는 대신 다른 시각적 이미지 형태로도 표현될 수 있지 않을까, 그 과정에서 조각의 형태도 달라질 수 있지 않을까 생각이 들었습니다. 이번 전시에 소개되는 여러 버전들처럼요.

아까 영상 작품 수집의 범위는 어디까지 설정되어야 하는지 윤지원 작가님과 이채영 선생님께 질문드렸는데, 이채영 선생님께서 먼저 이야기해 주시고 윤지원 작가님 이야기 들어보겠습니다.

#### 이채영:

그전에 저작권에 관한 이야기를 한마디만 하겠습니다. SUJANGGO수장고 작업을 그전에 본 적이 없어서 질문이 많이 생깁니다. 자본주의 체계의 대척점으로서, 대안적인 경제 체계로서 커먼즈 이야기를 많이 하고, 특히나 예술에서의 커먼즈가 약탈당하는 가장 큰 경우로 저작권 문제를 많이 이야기하잖아요. 물론 저작권이 존중되어야 하지만, 저는 NFT 등장에 슬픈 사람 중 한 명이기도 합니다. NFT는 온라인 공유지를 사유화하는 과정이라 볼 수 있는데요. 그래서 이와 완전히 대척되는 지점의 실험을 계속하고 있다는 게 저는 되게 놀라웠고, 혁신적인 방식이자 관객과 접점이 되는 부분이 많다는 생각에서 좋았다는 이야기를 드리고 싶었습니다.

설치 매뉴얼과 관련된 이야기를 하자면, 전시장 바닥에 김희천 작가님이 원하는 매뉴얼을 바닥에 새기신 것도 전시의 의도이신 거죠? 요즘 비디오 작업을 소장할 때 대부분 설치에 대한 매뉴얼 역시 소장합니다. 예를 들면 “50인치 이하의 모니터에는 틀지 않는다.” 또는 “무조건 벽이 있는 방에서 튜다.”와 같아요. 이는 비디오를 조각적인 개념에서 접근하는 것으로 볼 수 있는 것이라 생각됩니다.

최근에 끝난 전시 중 하나인 백남준아트센터 《완벽한 최후의 1초 - 교향곡 2번》(The Last Consummate Second - Symphony No. 2)에서 소개된 〈20개의 방을 위한 교향곡〉(ca. 1961)이라는 작품이 있습니다. 훌륭한 큐레이터로서의 기질을 가지셨던 백남준 작가님이 20개가 아니라 16개의 방을 그린 설치 매뉴얼과 같은 악보가 있습니다. 16개의 방에 사운드 설치가 어떻게 되어야 한다면의 스코어를 남기셨고, 그건 한번도 재현된 적이 없었습니다. 이게 1961년도에 만들어졌는데, 1963년도에 첫 전시가 그것을

모티브로 해서 구축되었다 생각될 수 있는 유사성도 있습니다. 백남준 탄생 90주년을 기념해서 그 스코어에 대한 오마주로 전시가 진행된 것이고요. 훌륭한 전시였지만 많이들 못 보셨으리라 생각합니다. 각 방에 사운드 설치 매뉴얼을 현대 작가들이 새롭게 해석하거나 스코어 그대로 재현하는 방식으로 만들어진 재미있는 기획이었던 것 같습니다.

설치 매뉴얼에 관한 이야기는 앞으로도 계속 이어질 거로 생각합니다. 그게 바로 윤지원 작가님이 말씀하신 한국영상자료원과 미술관에서 비디오 소장하는 것에서 다른 지점이 아닐까 하는 생각도 들기도 합니다.

#### 김태인:

미술관에서는 이런 식으로 열심히 해석하며 작품 설치를 해나가고 있는데, 영상 작품을 만드시는 작가님 입장에서는 영상 작품에서 설치의 범주를 어떻게 이해하고 있는지 궁금합니다.

#### 윤지원:

사실 이게 질문을 던지기는 쉬운데 대답하려면 원론적인 이야기부터 들어가야 하는 문제여서 답하기가 굉장히 어렵습니다. 예를 들면 조각과 영상 작품의 경계는 어떻게 지을 수 있을 것인가, 아니면 더 원론적으로 들어가서 작품이 도대체 무엇을 해야 하느냐는 질문까지 연결되는 문제인 것 같습니다. 현재 국립현대미술관에서 히토 슈타이얼의 개인전을 하고 있는데, 여기서도 그렇지만 설치와 영상이 결합하죠. 근데 영상 작품을 관람할 때 이 설치가 작품에서 필수 불가결한 요소인가라는 질문을 관객의 한 사람으로서 던져보면 잘 모르겠거든요. 많은 경우 설치하는 장식처럼 느껴집니다.

영화가 전시장 안으로 들어왔을 때 떠올릴 수 있는 많은 논의가 있죠. 영화가 어떤 매체 특정성을 가지는가와 같은 문제들이요. 우리가 영화를 보기 시작하면 스크린을 의식하지 못하게 되죠. 그렇기 때문에 영화는 역사적으로 물질로서 다가오지 않는다, 연극에서 자동적으로 멀어진다, 또는 그렇기에 모더니즘 예술이 될 수 없다라는 의견이 있었던 것이고, 동시에 개념미술가들, 예를 들어 솔 르윗(Sol LeWitt, 1928-2007)의 경우 “사이즈는 아이디어일 수 있다.”라는 식의 접근을 하잖아요. 어떤 사물이 “아주 크거나 아주 작다면 그것은 작품의 아이디어가 될 것이다.”라는 이야기를 하는데, 예컨대 전시장에서 스크린의 사이즈를 어떻게 설치할 것이냐의 문제는 경계가 사라질 스크린과 체험하는 스케일인 아이디어로서의 사이즈, 이 사이 어딘가에 놓여있겠죠. 그리고 후자를 의식하면서 설치할 때에, 그 결정은 공간과 더 특히 밀접한 관계를 맺을 수 있습니다. 따라서

이 경우에는 매뉴얼로 일괄 정리하기는 어려움이 따른다고 생각합니다.

더불어 작가이자 한 명의 관객으로서 저는 큐레이터가 만들어내는 작품들의 몽타주를 보고 싶다는 생각을 합니다. 그 몽타주를 위해서 가변적인 부분을 큐레이터가 적극적으로 개입해 조정하는 것이 충분히 가능하다고 생각합니다.

#### 정윤선:

이 주제와 관련해서 테크니션인 유정훈 선생님께서도 전시 기획에 따라 환경이 변하는데 소장품 설치 매뉴얼이 존재할 때, 이와 관련된 애로사항이 많이 생길 것 같아요. 업무하시면서 관련된 말씀을 해주시면 좋겠습니다.

#### 유정훈(부산현대미술관 테크니션):

저는 전시장과 학예실에서 일하는 테크니션이다 보니, 작가보다 좀 더 현실적으로 자본주의적인 생각과 조건을 더 많이 따지는 경향이 있습니다. 그래도 무엇보다 가장 중요하게 생각하는 것은 작품의 의도와 내용, 맥락을 최대한 이해하려고 노력합니다. 매뉴얼대로 설치하되, 큐레이터의 전시 기획 의도와 작품이 이곳에 설치되는 게 맞는가 질문하고 스스로 이해해나가는 것이 전시를 만들어가는 과정 중 하나라고 생각합니다.

일례로 이번 소장품 전시를 준비하면서 최하늘 작가의 작품이 왜 없는지 김태인 학예연구사에게 세 번이나 물어봤습니다. 이 상황을 이해하기 위해 계속 질문했고, SUJANGGO수장고가 어떤 작업을 하고 있으며, 어떤 과정을 거친 결과물이 왜 3D 프린터로 다시 재현되고, 이를 전시 공간에서 어떻게 보여주려 하는가와 같은 의도와 맥락을 고민하고 판단해 작품 위치나 구성과 같은 것들을 함께 의논하고 설치를 진행했습니다.

기본적으로는 앞서 말한 내용들을 중요하게 생각하지만, 그럼에도 제일 중요한 것은 작가가 작품 수집 당시 제출한 매뉴얼 그리고 작품의 의도라고 생각합니다. 그것을 크게 벗어날 수 없고, 거기서 벗어난다면 그때부터는 작품의 의도와는 전혀 다른 결과물을 만들어낼 수도 있기 때문입니다. 이번 전시 설치 지원을 했지만, 그래도 제겐 조금 어려웠던 전시였습니다. 부산현대미술관 소장품 전시이지만 타 기관에서 대여하거나 작가에게 대여하는 것들이 많고 그런 상황에 대한 이해를 계속해 나가야만 했습니다. 말을 하다 돌아가게 되었는데요. 제일 어렵고 고민되고 걱정스러운 과정이 최하늘 작가님과 SUJANGGO수장고의 작품을 전시 공간으로 가져와 설치하는 것이었는데, 공간이 잘 나온 것 같아 다행이라고 생각합니다.

#### 김태인:

큐레이터의 입장과 테크니션의 입장은 전시를 준비할 때마다 다른 지점들이 많이 있기는 합니다. 일단 저는 작가와 협의하면서, 가장 중요한 예산 등의 요소들을 고려해야겠지만, 가능하다면 작가가 구현하고자 하는 바를 최상의 컨디션에서 보여주고 싶어요. 경우에 따라 그런 점들이 테크니션 입장에서는 과잉으로 보일 수 있을 것 같아요. 모든 것들이 이상적으로 준비될 수 있다면 좋겠지만, 전시 공간의 한계, 다른 작품들과의 관계 및 빛, 소리 간섭, 장비 사양 등 협의를 거쳐야 하는 사안들이 발생하기 마련입니다. 그 때문에 가변적 상황 안에서 최적의 작품 구현을 위한 수위 조절은 설치 안을 마련할 때 필수입니다.

또 미술관에서 테크니션의 역할이 강조된 것들도 그리 오래되지 않은 것 같습니다. 다른 미술관과 달리, 부산현대미술관이 뉴미디어 매체를 중점적으로 다루다 보니 큐레이터가 전적으로 소화할 수 없는 기술적, 장치적 문제 해결과 보존 등에 대한 고민이 계속 있을 수밖에 없어서 필수적인 역할로 받아들여졌던 것 같습니다. 뉴미디어 아트 역사도 그리 오래되지 않았지만, 비교적 최근에 제작되어 소장된 작품들에서도 이미 여러 기술적인 문제들이 발생하고 있습니다.

부산현대미술관이 동시대, 컨템포러리(Contemporary)라는 타이틀 안에서 최신 경향의 작품들을 수집해나가고 있지만, 이번 전시에 소개되고 있는 2015년 작인 히토 슈타이얼의 작품에서 영상 스크리닝을 위해 사용되는 커브드(curved) 모니터가 이미 단종된 상태인 것처럼 작가가 수집 당시 제출한 매뉴얼에 근거해서만 설치할 수 없는 경우들이 발생하고 있습니다. 이러한 문제는 많은 기계 장치들로 이루어진 백남준 작가의 비디오 조각 류의 작업에서 본격적으로 시작되었다고도 볼 수 있지만, 로우 테크놀로지(low-technology)에서 디지털로 이행하며 새로운 기술의 발전과 사장의 속도는 더욱 빠르게 전개되고 있고, 때문에 하드웨어적 측면은 물론, 소프트웨어적 측면까지 양자 모두에서 보다 심화된 기술적인 문제들이 더욱더 빠르게 진행되고 있는 실정입니다. VR 기기, 알고리즘, AI 기술 기반 작품들도 그렇고요. 이 많은 기술들이 이야기하는 문제들에 어떻게 대처해나가야 할까 하는 생각이 요즘 자주 듭니다.

불과 몇 년 되지 않은 작품들이 이야기하는 문제들이 보여주듯이, 테크니션의 역할은 아마도 더욱 전문화되고 중요해질 것 같습니다. 뉴미디어 작품을 소장하고 있는 미술관의 입장에서는 이런 기술적 장비와 장치, 프로그램 등의 문제들, 기술적 측면의 보존과 복원이 늘 고민일 수밖에 없



습니다. 최하늘 작가와 SUJANGGO수장고의 작품에서도 일정 부분 그렇지만, 웹이라는 시스템 자체를 기반으로 하는 작품, 예를 들어 노재운 작가의 웹 아트 작품은 실제 작품이 운용되는 웹 시스템 자체를 소장할 수 없기에 다른 형태의 수집 방법을 고민해야 하는데, 현재 부산현대미술관의 경우 작업 소스(source) 파일만을 저장 매체에 옮겨 담아 소장하고 있습니다. 보다 심각한 문제는 노재운 작가의 작업 대부분이 플래시 프로그램(Adobe Flash Player)으로 제작된 것인데, 2020년 플래시 프로그램 서비스 종료에 따른 재생 방식에 대한 해결점도 찾아야 하는 상황입니다. 이번 전시 준비 단계에서 이 문제를 작가와 논의했는데, 작가는 개인화된, 일인칭 관람으로의 변화라는 작품이 강조하는 개념적인 요소를 상징하는 인터페이스는 언제나 유지되어야 하지만, 재생 방식, 시각화 방식은 앞으로도 변화하는 기술 환경적 조건에 맞춰 유연하게 대처해 나갈 것을 제안했어요. 작가가 언급했던 몇 가지 현실적인 대안은 윈도우 7 이전 버전의 컴퓨터 혹은 노트북을 구비하여 작업 소스를 모두 저장해 놓는 것, 그리고 현재의 HTML 5 환경에 맞춰 작업 소스를 다시 코딩 해놓는 것이었는데, 이 역시 불완전한 해결책이죠. 저장매체로서 노트북은 언제든 파손될 수 있고, 웹 환경은 또 바뀔 테니까요. 이런 부분에 대해서 앞으로 테크니션의 역할은 어떻게 변화되어야 할지 테크니션 유정훈 선생님의 의견 혹은 고민 지점을 들어보면 좋을 것 같습니다.

#### 유정훈:

네, 우리 미술관에서 소장품을 담당하시는 선생님이 따로 있지만, 영상 장비라든지 특수한 기술이 필요한 경우에는 저도 같이 소장품 반입 검수를 한다거나 컨디션 체크를 합니다. 항상 문제가 되는 것이지만 7-8년 사이에 기계들이 너무나 빨리 발달해 불과 몇 년 전까지 인기 있던 제품들이 단종되어 없어지고 있어요. 예전에는 곡면 모니터가 유행했는데 현재는 다 대형 모니터로 옮겨 가고 있듯이. 이런 것들이 사실상 어떤 문제로 되돌아오나 하면, 이제는 쓰지도 못하는 장비들로 수장고에 그냥 수장이 되어버려요. 미술관에서는 최대한 오랜 시간 동안 작품을 소장하는 게 목적이겠지만, 쓸모 없어지는 장비에 대한 기준을 마련해야 한다고 생각합니다. 예를 들어 수집 당시 5,000안시 Full HD 프로젝터가 최상급 기종이었기에 매뉴얼 상에 이 장비를 통해 구현되어야 한다고 기재되어 있었다면, 수집 당시 협의를 통해 추후 장비를 교체하는 것이 가능하도록, 또는 최신 기술이 발달하면서 더 이상 구할 수 없는 장비와 관련된 대처에 대한 논의도 기재해 놓을 필요가 있다고 생각합니다.

작가들은 이와 같은 점을 염두에 두고 작업을 하지는 않을 것 같습니다. 그렇지만 추후에 어떻게 될지를 미리 고민하고 협의하는 이 과정을 작가와 미술관이 함께 해야 할 것 같습니다.

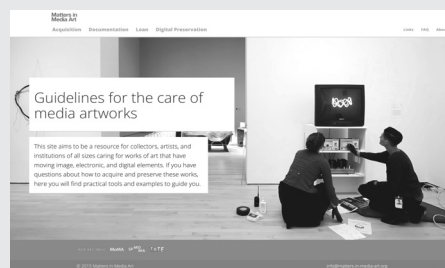
#### 이해리:

장비에 대해 덧붙여 궁금하기도 하고, 작가 분들께서는 어떻게 생각하시는지 여쭙보고 싶습니다. 부산현대미술관은 2017년부터 수집을 시작했고, 저는 2018년부터 미술관 소장품 업무를 담당하게 되었는데, 영상 작품의 경우 작가 분들께서 별 코멘트가 없으면 장비를 같이 제출했습니다. 프로젝트, 모니터들이 수장고를 가득 메우고 있습니다. 저는 이들 장비를 일반적인 장비이지만, 작품을 구성하는 요소로 보고 반드시 이 장비들을 사용해야만 한다는 의도에서 제출하지 않을까 생각했습니다.

그렇지만 장비가 많이 쌓이다 보니 현재는 수집할 때 작업 소스만을 받게 되었습니다. 남은 장비들을 활용하고 싶고, 기존 장비들 전환도 해야 하는데, 이 장비들을 작품 일부로 봐야 할 것인지 또는 작가가 작품을 재생하기 위해 제출한 구성품 중 하나로 보고 일반적인 장비로 사용해도 무방할지. 안 된다는 의견이 학예실 내부에서도 오갔지만 여전히 해결하지 못하고 있어요. 이 문제에 대한 선생님들의 의견이 궁금합니다.

#### 이채영:

작가 말고 제가 답하는 게 맞는 것 같습니다. 백남준아트센터에서 어떻게 하는지 다들 많이 궁금해하시기도 하고요. 그래서 제가 사이트(<http://mattersinmediaart.org/>) 하나를 보여드리려고 합니다.



Matters in Media Art,  
<http://mattersinmediaart.org/>

보이는 장면 자체도 백남준 작가의 <TV 왕관>(TV Crown, 1965)이라는 작업이죠. 이 사이트도 CCL 기반으로 만들어졌습니다. 여기에는 New Art Trustee(NAT), 샌프란시스코 현대 미술관(San Francisco Museum of Modern Art, SFMOMA), 모마, 테이트의 컬렉션 매니저들과 레지스트라들이 연구체를 만들어 연구하고,

미디어 아트의 보존과 수집, 어떻게 유지시킬 것인지 등에 대한 여러 가지 가이드들이 있습니다. 답이 있지는 않고, 질의를 남길 수 있는 여러 창구가 있습니다. 질문을 남기면 답변을 주는 방식으로 운영되는 것 같아요. 저도 하나씩 습득하며 관련된 것들을 참고하고 있습니다. 사이트에는 정말 기본적인 가이드만 나와 있고, “당신들의 컬렉션을 기반으로 질문해라.”와 같은 내용이 나와 있습니다. 저는 그래서 협업체가 필요하다고 생각합니다. 미디어가 너무나 빠른 속도로 변하기도 하고요.

사실 백남준 작가의 <다다익선>(The more the better, 1988)을 복원할 때, LCD, LED로 바뀌도 백남준의 의도나 정신을 해치지 않는다고 백남준 연구자들은 생각해요. 결국 CRT로 결정이 된 것은 LCD와 LED가 더 복원하기가 어렵다는 결론도 많았고, CRT의 경우 사용한 기간이 굉장히 길기 때문에 부품들을 구해 다시 복원할 수 있는 가능성이 더 높은 것도 이유가 아닌지 추측해 봅니다. 유튜브 내에도 CRT 복원과 관련된 영상들이 오픈 소스로 나와 있습니다. 이걸 아날로그 조립이기에 조립하면 어떻게든 가능하지만, LCD, LED는 판넬이 아예 없는 경우가 많고 부품을 구할 수 없는 경우가 더 많다고 합니다. 백남준아트센터에서도 가장 어려운 건 CRT가 아니라 <TV 로봇>(TV Robot) 시리즈 같은 데 들어가 있는 작은 6인치 LCD 모니터와 같은 것들 입니다. 거의 없어요. 백남준아트센터 테크니션은 을지로와 황학동에 고정적으로 모니터와 부품들을 거래하는 점포와 소통하고 있고, 작품당 백업을 마련하고자 노력하고 있습니다. 이베이(eBay)와 같은 중고거래 사이트에서 유럽의 모니터들을 구입하는 경우도 있고요. 이렇게 백업 모니터를 구해 생명 연장을 하고는 있지만 언젠가는 안 된다는 것을 알고 있지요. 하지만 우선은 될 때까지는 원본 모니터를 사용하고자 합니다.

작고 희귀한 정사각형의 모니터가 있는데 <퐁텐블로>(Fontainebleau, 1988)에 들어가는 모니터는 너무 구하기가 어려워 아끼고 안 쓰려고 노력하고 있어요. 모니터 전면에 같은 크기의 LED를 사용해 LED로 바꾸는 것이 가능한지에 대한 실험들도 테크니션이 진행하고 있습니다. 계속적으로 이런 내용을 논의하는 건 무척 재미있는 일인 것 같습니다. 단순히 보존 복원이 어려운 것이 아니냐 라는 부정적인 질문보다는 미디어 환경이 변화하는 상황에서 원본성에 대해 질문하고 작가의 사유를 점검하는 등 여러 흥미로운 논의들을 진행 할 수 있다고 생각합니다. 그리고 이런 논의는 기관들이 서로 협력해서 논의하는 게 좋을 것 같다는 생각을 굉장히 많이 합니다.

또 동시대 작가들에게 받은 매뉴얼 중 기계와 관련된 내용은 소장품 담당자가 모두 정리하는 게 맞는 것 같습니다. 현존하는 작가들과는 연락도 하고요. 이 작업에는 과감함이 필요하다고 생각해요. 재작년에 백남준아트센터에서 언메이크랩(unmake lab)의 AI 기술을 활용한 작품을 구매했습니다. <유토피아적 추출>(2020, 3채널 비디오, 돌, 웹캠, 컴퓨터, 실시간 객체 인식 AI 시스템) 구매 당시 컴퓨터 하드를 받고, 이와 관련하여 작가와 의논하며 업데이트 등과 같은 내용을 구구절절 기술했습니다. 작가 사후에는 어떻게 할지 고민해보자는 이야기도 했어요. 앞으로 계속 이런 일들이 많이 생기겠죠. 그렇지만 영상 장비는 정리하는 게 맞는 것 같기는 합니다. 백남준아트센터 학예실에서도 가끔 받기는 하지만 그걸 작품의 오브제로 정리하진 않습니다. 즉 사용이 다되면 폐기할 수 있다는 거죠.

#### 이해리:

부산현대미술관에서도 이번에 구입한 작품 중 구글 어스(Google Earth)를 기반으로 한 작품이 있습니다. 작가가 구글 어스가 없어질 것을 대비하여 편집된 단채널 영상까지 함께 제출을 한 사례입니다.

#### 김태인:

제가 듣기로는 백남준아트센터에서는 백남준 작품 매뉴얼들을 담당 학예연구사들과 테크니션이 모여 재정리를 했다고 들었습니다. 매뉴얼이 어떤 내용들로 구성되어 있는지 여쭙봐도 괜찮을까요?

#### 이채영:

백남준 작품에 관해서는 테크니션이 설치와 관련된 매뉴얼 작업을 계속 진행하고 있는 상태이고 아직 끝나지는 않은 것 같습니다. 작품이 해외로 반출될 때 테크니션이 가지 않아도 해외의 전문 아트 핸들러가 설치할 수 있을 만큼 기술해 놓는 것이 목표로 보입니다. 테크니션이 바쁘다 보니 1년에 몇 개 나오기가 어려운 상황인 걸로 알고 있고, 정확하지 않지만 매뉴얼은 현재 대략적으로 다 만들어져 있을 것 같습니다. 또 아키비스트인 박상에 선생님이 작품 매뉴얼도 하나의 기관 자료로 분류해서 앞으로도 수집해 놓을 예정인 것으로 알고 있습니다.

#### 김태인:

시간이 많이 지났습니다. 제가 참여하신 선생님들께 공통으로 드린 질문 중에 '소장의 새로운 개념'은 무엇이라 생각하는가라는 내용이 있었는데요. 요즘 자주 거론되지만 다소 추상적인

질문이기도 하죠. 동시대 미술 작품들은 가변성을 가지고 있고, 실상 영구적으로 보존되기 어려운 지점들이 굉장히 많음에도 미술관은 역사적인 예술적 가치를 지속적으로 이어나가기 위해 영구 보존이라는 카테고리를 계속 가져가고 있습니다. 어쩌면 유한한 세계 안에서 무언가를 영속적으로 가져간다는 것 자체가 모순적이지만, 그런데도 이것들을 지속적으로 수집하고 관리, 보존, 복원해 나가는 총체적인 과정에서 새로운 소장의 개념을 어떻게 생각하는지, 또 어떻게 가져가야 할지에 대한 의견을 들어보면 좋겠습니다.

#### 최하늘:

네, 저는 사실 소장까지 가지 않더라도, 보수적인 것이 나쁜 것은 아니지만, 작품 명제를 기재하는 부분에서도 미술관의 어떤 보수성을 매번 느끼는데요. 예를 들어 2019년 국립현대미술관에서 《젊은모색 2019: 액체 유리 바다》(Young Korean Artists 2019: Liquid Glass Sea)전을 했었을 때, 원래 작품당 제목이 4개씩 있었고, 국영문 캡션이 다 달랐습니다. 그래서 12점의 작품, 총 48개의 제목을 제출했었는데, 관객들이 이해하기 어려울 것 같다고 거절당해 2개씩으로 추려서 진행했었습니다. 그런 것뿐만 아니라라도 작업을 만지는 거 혹은 동선을 구성한다거나 보험을 든다거나 등 이런 부분에서도 늘 매번 미술관들과 부딪히는 편인데, 저는 고정되어 있는 문법들에 대해 질문하는 것을 기본적으로 좋아하는 것 같아요.

제 목표는 미술관이 가진 공고한 질서들을 흔드는 것인데, 그렇다고 소장이 목표는 아닌 것 같아요. 물론 제가 속해 있는 갤러리는 저와 달리 미술관 소장 공고가 나면 계속 지원합니다. 저는 여전히 미술관에 제 작업이 소장될 바에는 차라리 인스타그램 필터로 유통이 되는 게 낫다고 생각하고 있어요. 왜냐하면 젊은 작가들에게 소장은 이력일 뿐, 특별한 메리트(merit)라고 느껴지지는 않을 것 같거든요. 그래서 다른 분들은 어떻게 생각하시는지 궁금하고, 소장과 관련해서 새로운 개념들이 나타난다면 미술관이 선제적으로 대응을 해나가는 게 좋지 않을까 하는 생각을 했었습니다.

#### 윤지원:

근래 온라인 전시 공간에 대해 다양한 논의를 하면서 조금 놀랐던 부분은 저랑 비슷한 세대의 작가들 중 온라인에서 전시하는 것과 실제 공간에 전시하는 것이 별 차이가 없다고 생각하는 분들이 많다는 것이었습니다. 과연 실제 물리적인 공간 없이도 미술이 존재할 수 있는가라는 질문을 현재의 모든 작가들이

마주하고 있다고 생각합니다.

제 작업은 관습을 그대로 받아들였을 때 오늘날의 작품들이 처할 수 있는 우스꽝스러운 지점들을 자주 보여주고 있는데, 그럼에도 불구하고 실제 공간 내지는 관습들이 있으므로 지켜질 수 있는 가치들도 있습니다.

미술관이 작품을 소장한다는 것은 물리적인 재산을 갖고 있다는 사실보다는, 미술관이 어떤 작품을 지지하는지, 어떤 관람 양태를 만드는지, 그리하여 어떤 방식으로 미술관의 정체성을 만드는지에 관한 문제고, 미술관을 미술관에게 하는 핵심 활동이라 할 수 있을 것 같습니다. 이 역시 의견이 많이 갈릴 수 있겠지만, 물리적인 공간에서의 전시 없이도 오늘날 작품이 존재할 수 있겠느냐는 질문과 맞닿아 있는 것 같습니다. 결국에는 미술관에서 소장품을 소장하고, 전시를 만들었을 때 생기는 '그 무언가', 전시 없이 작품을 보여주는 것과는 다른 '그 무언가'가 있지 않은가라는 질문 앞에 많은 큐레이터와 작가들이 마주해 있다고 생각합니다. 저는 개인적으로 장소 없는 미술이라는 것에 대해 회의적이고, 소장과 전시를 갱신할 필요는 있지만 포기할 이유가 없지 않느냐라는 생각을 하고 있습니다. 문제는 어떻게 갱신하느냐이기는 한데, 이는 차차 이야기할 기회가 더 있지 않을까요.

#### 정윤선:

퍼포먼스의 경우, 기록 자료(document), 사진이나 홍보물, 작가의 텍스트 등과 같은 것들이 주로 남겨져 있는 것 같습니다. 특히 해외에서는 앨런 캐프로(Allan Kaprow, 1927-2006)의 <6부로 이루어진 18개의 해프닝>(18 Happenings in 6 parts, 1959)을 시작으로 여러 과정을 거치면서 발전해 왔는데, 1960년대부터 70년대 초반까지 많은 퍼포먼스 작업이 있었으나 그것의 장르적 특성상 사진이나 도록, 글 등 일종의 파편들만 주로 남게 되었고, 이후 다시 등장한 퍼포머들이 그것들을 복원하려 노력하며 작품을 재현하는 방향으로 발전되었습니다. 이때 장르 자체가 가진 특성상 재현이 가능한가라는 문제도 제기되었는데, 처음에는 재현되어서는 안 된다는 의견과 지속적으로 재현되어 새로운 작품으로 받아들여야 한다는 의견으로 분리되고, 동의하는 작가와 동의하지 않는 작가들이 나뉘었어요. 각 개인의 관점 차이도 있었고요.

오늘날에는 테이트와 모마에서 퍼포먼스 작품을 수집하고 있는데, 티노 세갈(Tino Sehgal, 1976-)의 경우는 변호사를 대동하여 구두로 소장하는 독특한 소장 방식을 갖고 있지요. 그의 입장은 퍼포먼스는 물질적으로 소장되지 않는다는 입장인 것 같은데, 그럼에도 불구하고

곱씹어보면 그 안에 여러 모순이 있는 것 같습니다. 사후의 문제 같은. 다시 작품을 재연할 경우, 작가가 플레이어를 고용하고 디렉팅하는 것으로 계약이 맺어지는 것으로 알고 있는데, 대리인을 두더라도 작가 사후를 생각한다면 이 소장 방식을 어떻게 볼 것인지에 대한 문제도 제기할 수 있겠습니다. 이외에도 전반적으로는 경기도미술관 사례를 말씀해주셨듯, 퍼포먼스를 구성하는 다수의 아카이브적인 요소들도 지속적으로 수집해나가는 것 같아요. 문제는 요즘 같은 경우에는 기록할 수 있는 매체들이 많기 때문에 이 기록물들을 모두 퍼포먼스 작품과 동일하게 볼 수 있는가의 문제도 있겠습니다.

마리나 아브라모비치(Marina Abramović, 1946-)가 2005년 구겐하임 미술관(Guggenheim Museum)에서 60년대에서 70년대 초반에 있었던 작품들을 다시 재연 했잖아요. 이를 새로운 아이디어라고 주장하면서, 이것이 예술 장르의 범주, 지속가능성, 확장성의 차원에서 계속적으로 이루어져야 한다고 말했습니다. 이때 브루스 나우만(Bruce Nauman, 1941-)과 발리 익스포트(Valie Export, 1940-)와 같은 작가들의 작업도 재연했는데, 하나는 도큐먼트이고 다른 하나는 사진이었습니다. 퍼포머가 이 작품들을 다시 재연했을 때 논란이 많았습니다. 이 재현된 퍼포먼스를 어떻게 볼 것인가, 그것이 동일한 작품이 과연 맞느냐는 질문에 저는 솔직하게 답을 못 내리겠지만, 퍼포먼스는 비물질화된 어떤 것이어야 한다고 생각합니다.

역사적 수집 맥락 내 어느 정도 모순점을 포용하는 상황에서 퍼포먼스의 재연이 이루어져야 한다는 것을 고려한다면, 테이트나 모마에서 하는 수집 방법은 재공연권만 가지는 것이지만, 그것의 인정과 함께, 작가들이 매뉴얼을 작성해 만들어내는 방법이 지금까지는 최선인 것 같다는 생각입니다. 이조차도 한국의 상황에서는 힘들겠다는 생각이 들기는 합니다. 한국의 퍼포먼스 역사를 1968년 정강자(1942-2017), 정찬승(1942-1994) 같은 작가들의 가두시위적 성격을 가진 작업에서부터 시작한다면, 이 작품에는 당시 시대적 상황도 포함되어 있을 것이고, 퍼포먼스가 이루어졌던 현장 자체도 작품에 큰 영향을 끼쳤을 겁니다. 이 모든 것을 고려할 때, 특히 부산이라는 지역적 환경으로 소급해 본다면, 부산이라고 하는 장소성의 명맥이 무척 중요할 것으로 고려됩니다. 아이러니하게도 현재 부산현대미술관에 소장된 퍼포먼스 작업은 제 작업 2점을 포함하여 총 3점만이 있는 것으로 알고 있습니다. 그런데 제 위 세대에 퍼포먼스를 이끌었던 많은 분들이 계셨어요. 남아있는 도큐먼트도 찾기 힘들지만. 그래서 역사적 수집에 방점을 두고 작품 수집을

한다면 여러 가지 공간을 고려하고, 지역성과 현장성 자체도 엄청나게 고민해야 하지 않을까 하는 생각이 듭니다.

해의 정부의 문화예술 방침 중 영국은 대중들이 더 많이 접근할 수 있는 방향으로 정책이 만들어져 있는데, 테이트는 《BMW Tate Live》라는 전시를 통해 온라인에서 실시간으로 퍼포먼스 공연을 관람할 수 있는 식으로 바뀌었습니다. 이 하나를 하기 위해 작가와 큐레이터, 그리고 미술관이 엄청난 책임 의식을 가지고 일할 수밖에 없는 시스템으로 옮겨갔다는 것이죠. 전반적으로는 소장 전 시각 예술 생태계 안에서 작가와 큐레이터, 전시 공간의 관계가 얼마나 견고한 책임 의식을 가지고 미래를 바라보고 있는가에 관심을 두고 이 문제를 고려해야 하지 않을까 하는 생각이 듭니다.

#### 김태인:

이야기를 나누면서 드는 몇 가지 생각들이 있는데요. 일단 경기도미술관이 “역사적 수집”이라는 선제적인 방침을 세우고 미술관에서의 끊임없는 연구를 지속하며 작품 소장의 방향성을 주도적으로 설정해나가는 지점들이 한편으로 부럽다는 생각이 듭니다.

부산현대미술관 등 타 미술관에서 행해지는 공모제 수집에서 이는 일정 부분 한계가 있을 수밖에 없기 때문입니다. 공모제와 더불어 미술관이 더 주도적으로 수집 정책을 마련하고 이것을 행할 수 있다면 구체적인 방향성 아래에서 작품을 수집하고 연구해 나갈 수 있고 이를 다시 전시 등을 통해 공개하는 일종의 유기체적인 소장 시스템을 운용하는 역할을 수행할 수 있지 않을까 생각합니다. 전통적으로 미술관은 영구 보존이라는 어떤 암묵적 욕망이 있죠. 사실은 이 영구 보존이란 것이 어떤 물성을 보존한다기보다 작품이 역사적, 사회적 관계 속에서 무엇을 말하고 있는가를 보존하려는 것에서 비롯된 태도라는 게 중요한 것 같아요. 백남준 작가의 작품들도 어느 순간에는 작품의 실물을 마주할 수 없게 되는 시점이 오겠지만, 부수적으로 남아 있는 여러 아카이브 자료들이 그 작품이 담고 있는 역사적 가치를 입증할 것이고, 이를 통해 우리는 다시금 우리의 역사를 계속 기술할 수 있을 것이니까요. 부산현대미술관 소장품 담당자 이해리 선생님은 이 질문에 대해 어떻게 생각하는지 궁금합니다.

#### 이해리:

작품의 영구적 소장이라는 게 어려운 질문인 것 같아요. 전통적으로 물리적인 속성이 있는 작품들은 수장고로 반입이 되면 보존 수복과 같은 과정을 거치게 되는데, 앞으로는 예전

형태와는 달라질 것이라 생각합니다. 제 생각에는 뉴미디어 작품이나 영상 작업들도 작품 자체를 소장한다는 개념보다는 전시장 구현을 위해 유연성 있는 형태로 변화할 수 있다고 생각해요. 물론 공공재적인 측면에서 소장품을 공유하는 개념도 있겠지만, 작품 수집을 담당하고 있는 입장에서는 작가와 작품의 저작권, 인격권을 침해하지 않는 선에서 작품이 충분히 구현될 수 있는 기록 같은 것들이 더 중요하게 작용할 것 같습니다.

#### 김태인:

시간이 거의 다 되었는데요. 오늘 이 라운드테이블을 참관해 주시는 분들이 계시는데요. 들으시면서 궁금하시거나 질문이 있으셨을까요?

#### 이민주(참석자/미술 비평):

오늘 재미있게 잘 들었습니다. 아까 윤지원 작가님이 “장소 없는 미술”에 대해 회의적이라 말씀하신 부분이 인상 깊었어요. 소장품이라는 것은 언제든지 반출될 수 있는 가능성을 갖고 있잖아요. 가령, 전시할 때 수장고에서 꺼내올 수 있어야 하는 것처럼요. 퍼포먼스 같은 경우는 다시 전시한다고 했을 때 반출 과정이 지난할 것이라 상상됩니다. 퍼포머를 고용하는 것부터 시작해 필요하다면 연습실을 대관하거나 장소를 섭외해야 하고, 공간을 디자인하는 과정들은 다시 새롭게 프로덕션이 들어가야 하는 작업이기도 하고요. 결국에는 미술관에서 퍼포먼스 작품을 소장하고 이를 반출하는 과정은 미술관 행정, 예산 문제와 절대 분리될 수 없을 것 같아요. 미술관이 어디까지 지원할 수 있을까 떠올려 보면 사실 퍼포먼스를 소장하는 것 자체가 굉장히 어려운 일이라는 생각이 듭니다. 그런 맥락에서 경기도미술관 이채영 학예연구사 선생님께 여쭙고 싶은 것은 행정적인 차원에서 퍼포먼스 소장에 관련된 문제를 해결하려는 의지가 있는지가 궁금합니다.

#### 이채영:

부산현대미술관은 공모가 몇 퍼센트(%)인가요? 학예실 추천이 없고 100% 공모로 들어가나요?

#### 이해리:

제안 제도와 공모 제도가 있고, 퍼센티지(percentage)는 따로 정해진 것이 없습니다.

#### 이채영:

경기도미술관의 행정력도 함께 물어보시는 것 같은데, 퍼포먼스 소장이 가능했던 것은 경기도미술관은 소장품 수집 제도에서 학예실 추천 100%로 했기 때문에 가능했던 것 같고요.



서울시립미술관도 그렇지만 소장품을 구매할 때 오픈콜로 받는 비율을 점점 줄이고 있잖아요. 연구에 기반한 소장품 구매로 갈 때, 미술관의 미션과 방향성, 앞으로 소장품을 어떻게 공개하는 방식으로 갈 것인지에 대한 것까지 정책적으로 풀 수 있다는 생각이 듭니다.

경기도미술관은 국공립미술관들 중 거의 유일하게 경기문화재단이라는 공기업에 소속되어 있습니다. 그래서 행정을 담당하시는 분들이 소장품과 관련해서는 손을 대고 싶어 하지 않고, 계약 전반을 큐레이터들이 진행합니다. 그 때문에 퍼포먼스 작품을 구매하는 데 있어 행정적으로 복잡한 과정이 없었고, 학예연구사들에게 과한 업무이긴 하지만, 계약을 포함하여 작가와 협의해 매뉴얼까지 받는 것까지 모두 소장품 담당 학예연구사가 진행합니다. 비물질적인 것을 구매할 때 처음에 프로젝트까지 소장품으로 수집하게 된 이유에는 이 행정적인 부분이 포함되어 있을 거로 생각합니다. 공조직에서 공무원분들과 협의할 때 비디오 파일, USB 하나로 설명이 잘 안되기도 하고요. 경기문화재단은 그런 면에서는 유연성이 있었던 것 같습니다.

**이민주:**

그래서 저는 소장재에 대한 개념 자체가 정말 상징화되고 있다고 생각했던 것 같습니다. 애초에 작품 반출을 염두에 두지 않는 것 같거든요. 예산을 늘릴 것도 아니고, 예산이 얼마만큼 늘어날지 모르는 상황에서 퍼포먼스를 소장하는 행위가 어찌 보면 반출에 대한 의지가 그렇게 강하지 않은 채로 수집한다는 생각이 듭니다.

**이채영:**

반출이 퍼포먼스 재연을 말씀하시는 것이죠?

**이민주:**

네, 그렇습니다.

**이채영:**

반출에 대한 의지가 없는 것이 아닙니다. 경기도미술관의 경우 1년 동안 소장한 작품은 다 재연을 했습니다. 현재 구매한 작업들은 재연이 어려운 작업들은 아닙니다. 앞으로 소장품전에 나올 가능성이 꽤 있는 작업들이라고 생각하는데, 전문가들의 논문을 살펴보면 퍼포먼스 소장은 구매 예산만 잡아서 안 되고, 이를 재연하는 예산에 대한 고려를 무조건 해야 한다고 이야기합니다.

**이민주:**

작년에 퍼포, PCS 행사에서 경기도미술관 김지희

학예사님과 이야기를 나누었는데, 그 당시 박민희 작가의 〈가곡실격: 방50〉(NO LONGER GAGOK: ROOM50, 2013-2014)을 재연하는 과정에서 다시는 재연하지 못할 것 같다는 이야기를 들었습니다. 그 이야기를 들으니 퍼포먼스 작품의 소장은 재연의 문제에 있어서 취약하다고 생각을 했었던 것 같아요.

**이채영:**

어려운 일이지는 해요. 그래서 아까 말씀드렸을 때 아예 재연하지 못한 작업도 해외에는 있었고, 박민희 작가의 작업도 작가가 직접 와서 연출하지 않는 한 도저히 할 수 없는 작업이에요. 그러니까 구매할 때 다각도로 고민해야 하는 상황들이 많이 있어요.

**권태현(참석자/미술 비평):**

저도 재미있게 잘 들었고, 방금 나온 이야기와 김태인 학예연구사님이 마지막에 말해주셨던 영구적인 시간성을 역어서 생각할 게 굉장히 많다고 생각했습니다. 우리가 흔히 “테세우스의 배”를 역설이라고 하잖아요. 테세우스의 배를 고장 나면 고치고 하는 과정을 계속 반복하다 보면, 테세우스의 배라고 부르지만, 테세우스가 쓰던 물질은 그곳에 하나도 남아 있지 않아도 그것을 그냥 테세우스의 배라고 부르게 되는 과정이요. 사실 영구 소장이라는 관념 속에서 완전한 물질적 재현에 대한 문제가 놓여 있는 것 같아요. 퍼포먼스의 차원에서라도 마찬가지고요.

그래서 이런 것들은 작품 존재론의 차원까지 가야 하는 문제라 생각하고, 재현이나 완전히 물질적으로 꺼낼 수 있는 것들도 중요하지만, 미술관은 연구하는 기관, 역사를 서술하는 기관이라는 차원에서 생각하는 게 중요하다고 생각합니다. 이것을 재현할 수 있건 없건 퍼포먼스 작품을 소장해서 소장품 리스트에 넣고, 역사에 ‘기입’하는 것 자체를 고민하고, 또 이것이 전승되고.

물질적 변화, 재현 여부, 혹은 이 소장품을 우리가 어떻게 대할 것인가 같은 변증법은 소장품 컬렉션에 기입되어 있다는 것 자체로부터 다 파생되는 고민이기 때문에 현재 나누고 있는 대화까지 포함해서 소장할 수 없는 것이라 할지라도 소장재에 대해 고민하고 역사에 어떻게 기입할 것인가, 단지 전시하는 공간이 아니라 연구를 통해 역사를 기입하는 공간으로 남도록, 부산이라면 부산의 미술 역사를, 국립이라면 국가의 미술 역사를, 또 그것이 아니라고 할지라도 어떠한 방식으로든 역사를 기입하는 기관으로서의 뮤지엄, 뮤지올로지 차원에서 영구 소장이라는 관념을 연결해 생각해야 하지 않냐는 생각을 했습니다. 오늘 이야기 잘 들었습니다.

**이민주:**

지금 아름답게 마무리해 주셨는데, 질문 안 하면 후회할 것 같아요. SUJANGGO수장고에 여쭙보고 싶은 건데, 사실 제가 생각했을 때 소장 개념은 계속해서 뭔가 물질화하려는 욕구가 되게 강한 것 같거든요. 그런데 SUJANGGO수장고 플랫폼은 조각이라는 물성이 강한 형식을 비물질적인 데이터 정보 값으로 변환하는 플랫폼이죠. 그 지점에서 되게 흥미롭다고 생각했는데, 이번 전시에서는 그 데이터 값을 다시 출력하신 거잖아요. 3D 프린팅을 해 물질화한 셈인데, 아까 김태인 학예연구사님께서도 거기에 대한 의심과 회의, 질문들이 있었다고 말씀해 주셨고, 결국에는 왜 다시 물질화를 하기로 했는지 궁금합니다.

**정휘윤:**

사실 ‘물질화’가 중요했다기보다 데이터를 어떻게 활용할 것인가에 대해 생각했습니다. 그래서 SUJANGGO수장고 웹사이트도 체험할 수 있게끔 했고, 2차 저작물로서 4채널 영상 설치를 하고, 3D 프린팅 해 다양한 활용 가능성을 보여주고 싶었습니다.

**최하늘:**

덧붙이자면, 출력할 때 변형이 좀 있었습니다. 또 QR 코드를 넣어 작업하는 외형 변형도 재미있었던 것 같아요. 그러니까 원본을 재출력한 내용으로 캡션에는 기재가 되어있지만, 사실은 변형이 다 들어가 있는 상태였다는 거죠. 이 점이 재미있었습니다.

**이민주:**

그 점은 왜 기재하지 않으셨나요? 변형했다는 사실을 구두로 들으면서 알게 되었는데 되게 재미있는 포인트라고 생각해요.

**최하늘:**

뭐랄까요. 어떤 사명을 가지고 하지는 않아요. 정확하게 기재하지 않고, 사이즈 같은 것들도 대충 재서 기재하는데, 관점의 차이인 것 같아요. 그러니까 디테일을 중요하게 보는 사람이 있는가 하면 큰 질서를 더 먼저 보는 사람이 있는 것 같은데 이번 작업에서의 저는 후자였던 것 같습니다.

**정윤선:**

거의 마무리되는 시간이지만, 저도 SUJANGGO수장고에 질문하고 싶은 것이 있습니다. 처음에 데이터를 사용하는 것, 그리고 일반 관객이 하는 ‘새로운 경험’이라는 것을 말씀하셨죠. NFT와 같이 새로운 매체들이 지속적으로 등장하고 있잖아요. 오늘 수집과 전시 관련하여



다양한 장르 입장에서 의견이 많이 나왔지만 사실 장르와 상관없이 이러한 새로운 매체들을 어떻게 받아들여야 하는지를 함께 고민해 봐야 하지 않을까 생각합니다.

퍼포먼스와 NFT 관련해서 이야기하자면, 6월 17일~8월 31일까지 매일 밤 8시 22분 코엑스 K팝스퀘어 전광판에 마리나 아브라모비치의 작업이 NFT로 제작되어 발행되는데요. 아트 바젤(Art Basel)의 인터뷰에선가요? 인터뷰 내용을 보니 작가가 “새로운 경험”에 대해서 이야기했어요. 그러니까 지금 젊은 층에서 작품을 수용하고 욕망하는 방법에 있어서 그 ‘새로운 경험’에 예술가는 답해야 한다는 내용이었어요. 제 개인적으로 마리나 같은 경우, 퍼포먼스의 발전에 한해서는 여러 이슈를 선점하며 이끌어왔다고 생각하는데, 또 모마에서 한 〈예술가가 여기 있다〉(The Artist is Present, 2010)와 같은 작품은 DVD로 제작이 돼 판매량도 많았고요. 작가의 프린트도 엄청나게 판매되었는데, 또다시 새로운 형식의 도큐먼트가 된 거잖아요. 이런 과정이 어떤 식으로 해석될 것인가 저는 의문스럽기도 염려스럽기도 합니다. NFT로 제작되는 작품은 〈영웅〉(Hero, 2001)이라는 것인데, 작가가 말을 탄 채로 깃발을 들고 있습니다. 바람에 의해 움직이는 깃발이 그나마 동적 요소라고 할 수 있겠습니다(작가의 ‘영웅’ 선언문 포함). 이 영상을 25개 조각으로 나누어 발행한다고 합니다. 수용하는 관객들 입장에서 이는 새로운 경험일 것이고, 그 목적은 파워 싸움이 고조된 우크라이나 전쟁을 예로 들며, 지금 이 시대에 용기를 구현하고 진정한 변화를 가져오는 도덕성을 지닌 부패하지 않은 영웅이 필요함을 피력하는, 즉 작가의 메시지를 새로운 매체로 전달하고자 함에 있습니다.

각 장르마다 NFT로 작품을 생산하려는 움직임이 계속되는데, 작가들 입장에서 잘 모르는 지점이기도 하고 가타부타 말이 많은 것 같아요. SUJANGGO수장고 입장에서 NFT를 어떻게 생각하시는지 궁금하고요. 새로운 경험이나 아이디어를 위해서 장르적 특성에 많은 모순을 포함하더라도 이를 수용해야 하는 것인가 고민이 들어 여쭙습니다.

#### 정휘운:

사실 NFT가 이슈가 되면서 저도 혹하긴 했습니다. 작가들과 함께 협업해 진행해 볼까 하는 생각도 잠시 했지만, 계속 살펴볼수록 이것이 과연 새로운 것이 맞는가 하는 질문이 들었습니다. 자본주의 시스템 안에서 인위적으로 소유권을 부여하고 판매하는 행위는 이미 현실 세계에서 이루어지고 있고, 단순히 데이터 소유권을 주장한다고 해서 그게 새로운 거냐는 생각을

했습니다.

저는 기본적으로 데이터는 소유의 개념보다는 자유롭게 풀어줘야 한다고 생각하는데, 데이터는 소유가 아닌 경험의 가치로 환산되는 것이 훨씬 바람직하다고 생각합니다.

#### 김태인:

NFT 이야기까지 나왔는데요. 이번 전시를 준비하며 NFT에 관한 문제를 전혀 고려하지 않은 것은 아닙니다. 그러나 저 역시 NFT와 관련해서는 아직 제대로 이해하고 있지 않기에 이번 전시에서 성급하게 다룰 수 있는 문제가 아니라 생각했습니다. 그 때문에 이런 문제들을 연상시킬 수 있는 작품들을 함께 배치했는데, 정윤선 작가님처럼 SUJANGGO수장고가 이 문제를 일정 부분 보여줄 수 있다고 생각했어요. 국내에도 이미 NFT ‘작품’을 소장한 기관도 있고, 유럽이나 미국에서는 더 빨리 이 움직임이 활성화되고 있다고 하는데, 제 개인적인 관점에서 NFT는 작품이 아니라 화폐의 일종이라고 생각해요. 자본주의 논리 안에서 만들어진 또 하나의 시장 구조인데, 단지 미술 ‘시장’에서의 ‘예술적’ 가치라는 형태를 빌어 새롭게 포장된 시장인 것이죠.

그러나 이 NFT 자체를 비판적으로 살피는 작품들도 나오고 있기 때문에, 새로운 매체로서의 유의미함에 대한 검토는 조금 지켜보아야 할 것 같습니다. 미술과 자본, 미술 작품의 환금성 등과 연관 지어 이 문제에 대해 깊이 들여다봐야 하는 시점이 정말 온 것 같아서 안타까워요.

이제는 정말 마무리를 해야 할 것 같습니다. 이번 라운드테이블 「답 없는 대화, 소장의 새로운 가능성」에서 “답 없는 대화”는 윤지원 작가와 주고받던 메일에서 나왔는데요. ‘답이 없다’라고 해서 이것이 무의미한 이야기들이라는 것은 아닙니다. 저는 이 ‘답 없는 대화들’을 계속해서 해나가는 것이 역사를 기술하는 하나의 방법이라 생각합니다. 이 내용들이 그저 상대주의로 흩어져 문제로만 치부되는 것이 아니라 각각의 기관에서 저마다의 역사적 과제와 입장들을 명료하게 도출해내고 이를 지속적으로 고수해나가는 기저로 작동할 수 있다면 좋겠습니다.

이재영 선생님을 통해 다른 기관의 경험을 많이 들어볼 수 있어 굉장히 유의미한 시간이었고, 불편한 지점들도 있었을 테고, 다시 재고하게 만드는 지점들도 있었을 텐데, 미술관으로 하여금 새로운 관점에서 고민해나갈 수 있는 새로운 생각들 많이 공유해 주셔서 참여해 주신 작가님들께도 너무 감사드립니다. 그럼 이상으로 오늘 라운드테이블을 마치겠습니다.

## Roundtable

# Unanswered Conversation, New Possibility of Collection

### Date

2022, 6. 25, (Sat) 14:00~16:00

### Venue

Museum of Contemporary Art  
Busan, Exhibition Hall 2

### Moderator

Kim Taein (Museum of Contemporary Art Busan Curator)

### Panel

SUJANGGO×Choi Haneul (Participating artist)

Yoon Jeewon (Participating artist)

Jung Yunsun (Participating artist)

Lee Chaeyoung (Gyeonggi Museum of Modern Art Curator)

Lee Haeree (Museum of Contemporary Art Busan Curator)

Yu Junghun (Museum of Contemporary Art Busan Technician)

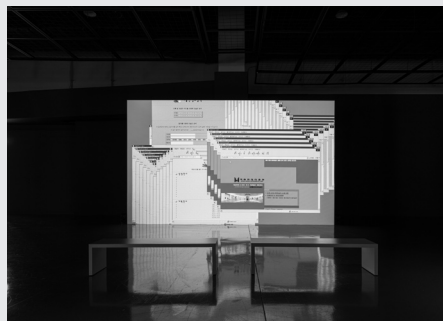
**Kim Taein** (Museum of Contemporary Art Busan Curator):

This round table, *Unanswered Conversation, New Possibility of Collection*, is designed to discuss the issues of the new media work collection, one of the major topics and discussions of contemporary art. In recent years, most art museums, as well as ours, have dealt with the issues of the artwork collection of public museums. As the categories of works that the museum has to embrace expand, we continuously talk about the issues that arise but working on some practical matters, we cannot avoid facing other problems. I assume the artists who participated in this exhibition and program also had questions about the existing museum collection system dealing with various expanded media and the diversified trend of works. In addition, curators and technicians working at institutions, including museums, have stories they have experienced related to the collection of new media works within their respective work areas. I thought it would be good to hear more details about these issues from different positions and perspectives, so please share your opinions freely.

In preparing the round table, we shared some common questions and individual questions with the artists in advance. Please focus on those questions, but if you want to add to them or have questions you want to ask during the conversation, it would be good to include them anytime.

First, the participating artists use three genres of video, sculpture, and performance as the

major media. In the case of Yoon Jeewon, the collection issues arising from the trend of digitalization of artworks are dealt with through video work. Choi Haneul and SUJANGGO's web platform are considering issues such as how the physical properties of sculptures can be changed in the digitalized world and, furthermore, what other genres can emerge. Jung Yunsun is considering, although performance works have recently begun to be collected at several museums, in what conditions performance works are placed in a non-collectible form and what problems should be faced for them to enter the collection system. Let's begin by briefly explaining the story of the entry works in this exhibition in the context that this exhibition is intended to deal with and tell us what critical mind you participated in the exhibition with.



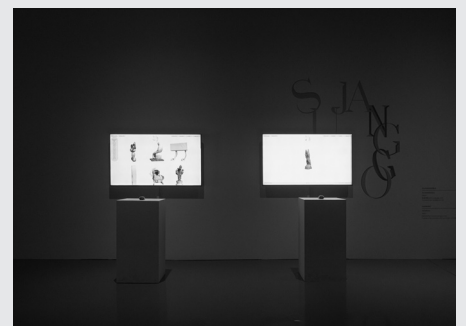
Yoon Jeewon *Untitled (Moving Image Routes)*  
Exhibition View

**Yoon Jeewon** (Participating artist):

Hello, I am Yoon Jeewon. My work is a video

work placed at the entrance of the exhibition. This is the work I created to participate in the 30th-anniversary exhibition of the National Museum of Modern and Contemporary Art(MMCA), Gwacheon, *As the Moon waxed and wanes*, in 2016. The exhibition was also a collection exhibition, and in celebration of the 30th anniversary, the collection was taken out on a large scale, and various artists were requested for the collection-related works.

I have been dealing with the matters such as conditions, environment, and the system of the production process of artworks. In that exhibition, I wanted to focus on the conditions and environment of distribution of video works centering on the video collections.



SUJANGGO *SUJANGGO* Exhibition View

**Jeong Hwiyeon** (SUJANGGO director):

Yes, I run a web platform called SUJANGGO, which after datafication of physical sculptures, collects and distributes, and spreads them in a form that can be modified and transformed

under free conditions. We participated in this exhibition in collaboration with artist Choi Haneyl. Artist Choi Haneyl will explain more about the work.

**Choi Haneyl** (Participating artist):

Hello, I'm Choi Haneyl. The entry work I submitted this time is one of the four sculptures that I initially presented at the exhibition held at Samil-ro Changgo Theater in 2019. The sculpture series was later exhibited again in Ilwoo space. There was a month gap between the two exhibitions, and in Samil-ro Changgo Theater, sculptures were wearing clothes or holding objects, and in Ilwoo space, sculptures were presented themselves purely. It was a work that adopted the method of the Clean Ver. or Dirty Ver., which is usually used in music videos, so it was actually an unorthodox sculpture work that tried to break the regulation of the sculpture, so it entered the SUJANGGO collection.



Jung Yunsun / *I saw the truth on the road*  
Exhibition View

**Jung Yunsun** (Participating artist):

Yes, the work currently in this exhibition is a performance work planned after being invited to the Busan Biennale in 2018. This work is not just a performance work but a project work that allows a self-guided tour by adopting the form of a guided tour. An hour-long performance is edited into about a 20-minute video and remains as a single-channel video. At that time, the theme of the Busan Biennale was *Divided We Stand*, and the work was on divided territory and the exhibition showed various phenomena that occur, including psychological things within physically divided territories.

This performance was held on a shuttle bus running between the (former) Bank of Korea branch in Junggu, Daechung-dong, where the Biennale was held at the time, and the Museum of Contemporary Art Busan (MoCA Busan). There is a QR code in the guidebook; if you scan it, you can access 13 places in Busan where the shuttle bus passes through the web page. It is made in a form in which images of the past and the present can be viewed on mobile at once, and it was organized in a way that was

recognized only when the participants arrived at a specific place (the former Busan Prison Site, which has been replaced with an apartment) without noticing it by inserting the Massacre of the Members of Converted anti-Communist Group. In terms of content, it focuses on the Korean War. At that time, Busan was functioning as provisional capital where one million refugees entered, at once, which completely changed Busan's urban plan. It was a performance that reflected these contents as much as possible.

**Kim Taein:**

The difference in this collection exhibition is that it does not only present the collection of the MoCA Busan, but it overall deals with collections of other museums, renting the artworks, which contains the issues or problems we are facing regarding the collection and tries to show the works that are the artist's personal properties together.

Jung Yunsun's work is one of our museum's collections and has a performance form. Still, there was a question about what category it was collected because our museum does not have a classification system for performances. And it was also a video work.

The artist applied for the collection with this work as a single-channel video category. In the case of performance work, the outcome of the work may be a video or other record depending on whether it is a process-oriented work or in what context the performance tendency is reflected and created. I introduced this work to the collection exhibition because I was curious about the artist's opinion on the performance media and what perspective the artist applied to sell this work as a single-channel video category.

To tell another anecdote that I experienced during the preparation process, I also requested a loan of work to the Gyeonggi Museum of Modern Art (GMoMA), which has performance collections. However, it was difficult and sensitive for performance works to write manuals for rental, so most of the works could not be rented because the rental standard was in discussion with the artist. In most other institutions, performance remains in the form of photographs and other records, so I questioned if performance works are a medium that can be stored, if possible, how to collect and reenact them, and what should be reconsidered in the process.

I think this was not a problem that only the MoCA Busan had but also an issue that other museums had in common. I heard that the GMoMA started collecting performance works systematically a few years ago. First, let's listen to the artist Jung Yunsun's perspective on performance media and how she applied for sale at the MoCA Busan, and move on to Lee Chaeyoung, a curator at the GMoMA.

**Jung Yunsun:**

My work is originally a performance genre, but if you look at the 21-minute single-channel video on the exhibition hall monitor, you wouldn't know if it's a video work or a performance work, but it became an unknown work.

In my opinion, I don't think performances can be collected. It is because the emergence of the performance genre itself was created in the process of breaking down the existing traditional art form and aiming for art as a process, so the temporary time that occurs is important because it is an art that appears and disappears at the same time. It contains traditional art and many other elements, so complexity cannot be ignored, and interrelationships are also a problem because aesthetic experiences occur markedly differently from other genres in terms of audience participation. I think it's ironic that you're trying to have a medium of this kind as a museum collection.

When I was working on the application form for the sale of works at the MoCA Busan, the document classification system was classified as new media, single-channel video, multi-channel video, installation, and more. At that time, all I had was a 21-minute single-channel video, and I thought about how I could prove the immateriality of the performance with things such as a performance scenario, guidebook, and documentary photographs. Since the work format that could be simply submitted was a video, I submitted it as a "single-channel video" category. Fortunately, it was collected in the MoCA Busan.

Nevertheless, there was always something bothering me about this. Rather than using the part of my body as an objet for performance art which I used to do in the past, I completed the "I saw the truth on the road" through various processes such as hiring performers through auditions and practice, just like "delegated performance" (hiring non-professionals for conducting performance according to artist's direction) cases overseas. It comes to many questions, such as how to connect these processes to the collection, and I hope we can come up with meaningful opinions here today.

**Lee Haeree**(Museum of Contemporary Art Busan Curator):

I was in charge of Jung Yoon-sun's application for the collection at the time. The committee, of course, had the same conversation on the issues as those raised earlier, and it continued for nearly an hour to debate whether to take it as a performance recording video or as a newly created work by the artist.

Unlike in 2019, I noticed those concepts had changed a lot in just three years now in 2022. At the time of 2019, I think there was much less discussion about those concepts. At that time,

it wasn't narrowed down to one answer, but I remember that the artist's intention and labor force for editing was considered as one work, and we reached the decision where we should take it as a performance work at the same time a new piece of work, so we include in the museum collection at the MoCA Busan.

**Jung Yunsun:**

Suddenly hearing the behind-the-scenes story, but did you consider it was a new work when you accepted it?

**Lee Haeree:**

Yes, that's right.

**Kim Taein:**

Curator Lee Chaeyoung used to work at the NAM JUNE PAIK ART CENTER for a long time, so I think you can connect it to Nam June Paik's work since his works must have included a lot of the elements mentioned earlier. It would be good if you could tell us how the GMoMA or NAM JUNE PAIK ART CENTER is collecting performances and if there are any example cases that we can refer to.

**Lee Chaeyoung:**

Actually, I became a curator in charge of collections for the first time this year, and I have mostly worked in exhibition curating. Therefore, I have not been directly involved in establishing and implementing the collection policy. However, I have been working at both museums for quite a long time, so I have had many discussions about these museums' collections and policies.

In this regard, I think I should mention the curators/the academic researchers who actually conducted the major policies and research of collection at the GMoMA and the NAM JUNE PAIK ART CENTER. At the GMoMA, Kim Jihee, a curator, has been in charge of collection management for a very long time and has made the direction of collecting and collecting performances.

First of all, regarding performance, there are currently no performance items in the classification system of the MoCA Busan, and it must be challenging to establish the collection policy and direction. It is not so simple to make a new classification of work. I think the collection committee, advisory committee, and curatorial office should discuss in-depth to establish the direction and policy of the collection. Within that, the classification system will naturally occur.

As far as I know, at the GMoMA, it was decided to collect performances in the curatorial office in 2019 and then proceeded with the collection with the goal. The GMoMA not only studied the artists in Gyeonggi Province but also held major exhibitions of Korean conceptual artists in the 1960s and 70s and studied. There

were many conceptual artworks in which materiality does not exist anymore, such as the works of the artists Seong Neunggyeong (1944- ), Kim Ku Lim (1936- ), and Hong Myung-Seop (1948- ). Although during the exhibition, there were archive records that were tried to restore, and the interviews, it was just for the exhibition, and they were not collected. From these experiences, I understand that they decided to collect performances based on the historical collection concept and that they bought the work of Seong Neunggyeong for the first one. Of course, the importance of the performance genre in contemporary art was also demanded. So far, a total of six works have been purchased, and the works of choreographer Ro Kyungae (1971- ) and contemporary artist Park Minhee (1984-) have also been purchased. From the beginning, the GMoMA established the direction of performance collection as "buying the concept," by the policy and by the concept, they received the scripts, performance manuals, etc., about the overall direction of the work from artists. The document itself does not function as an objet but as an institutional record. I understand that they have set up detailed procedures related to this. I heard from a curator in charge of the registrar of the GMoMA that they could not export it when the MoCA Busan requested to rent the work this time. When signing the contract with the artist, it was not clearly described the rental part, and I think we need more sorting and time related to the rental of works.

Art historically, the history of performance collections built by the artists such as Tino Sehgal (1976- ) and Roman Ondak (1966- ) is essential, and for the museum, it is important that the symbolic meaning of continuing to introduce this concept to the audience and collecting performances. Tino Sehgal's work purchased at the Tate or the Museum of Modern Art (MoMA) was in a way that Tino Sehgal insisted on in his earlier days, in which the reenactment of performance is delivered only verbally so a curator in charge of the collection, the registrar, listens to the artist and remembers and use for future reenactments. I think it is an experiment about how non-material works are collected.

I think the purchase was carried out because the GMoMA looks at the collection itself as an experiment and has assumed that purchasing important historical works in art history is an assignment given to a museum. I heard that the Seoul Museum of Art (SeMA) also created a performance category. Isn't it important to the collection policy that the collection system is classified and created into a category? I think the stipulation of these things should continue.

To change the subject, it seems there's a similarity between collecting performance works and how the SUJANGGO operates. In fact, the

video is a file that's in invisible property, but in the SUJANGGO, a sculpture that's in visible property is made into a non-material sculpture, and it's even based on the Creative Commons. It is already interesting that it is operated on the basis of common land on the premise of common ownership. While thinking about how to look at the collection itself as a public good and collect in museum studies and use it as a tool to communicate with the audiences, I was very curious about what led to the experiment like SUJANGGO.

**Jeong Hwiyeon:**

Yes, first, I thought that data is valuable when it is shared and distributed. That's why we created a system that allows many people to use data freely. What I was more interested in was not the concept of the collection but rather the new experience, the experience of how to use artworks after datafication. So, we've created various events that people can experience and be able to be the subject to continue making things.

Yoon Jeewon's work shows the method of collecting a video work. I also found that interesting. Data is a material that can be free, so I thought it would be lame to keep them in a strange system in the collection storage. I thought continuously using and showing them would become a new way of collection, so I made the SUJANGGO.

**Lee Chaeyoung:**

The same goes for video work; whether you sign on an external hard drive or not, you're handing over the file, so you have to take the file, create a master, and build a server. I think that SUJANGGO takes the role of the museum, converting to data to keep today's collection, especially focusing on new media art among contemporary art.



SUJANGGO×Choi Haneyl *Stretch* Exhibition View

Nevertheless, I am also worried that digitalizing and converting Choi Haneyl's work into a video will operate as another work to earn the copyright. Because there is definitely a sense of visual pleasure, and there is also a formative completion, so I thought it was a system creating endless questions.



### Jeong Hwiyeon:

Recently, I was working with a 3D printer, and I thought I could reproduce the actual sculptures again by digitalizing them, but as the data entered the real world, it was affected by the value of gravity, and errors occurred in the process. In the process, I figured this could not be a perfect collection or reproduction method.

And artist Choi Haneyl released the work uploaded to the SUJANGGO into the public domain and worked with us actively produce the derivative works. The SUJANGGO has about 14 artists' works in the collection. I thought it would be challenging to manualize them because the perspectives of each artist on datafication and use of the works are different.

### Yoon Jeewon:

I am taking the microphone to ask a question. One is, I wanted to ask the curator, Lee Chaeyoung, how Nam June Paik's early performance works are managed, and the other question is if SUJANGGO has an internal system, device, or procedure for validating and issuing certification for the artists' works.

### Lee Chaeyoung:

Nam June Paik's early 1960s performances have quite many scores written by himself. Some videos were implemented by those performances, but it is not set up to buy them as separate performances.

At the NAM JUNE PAIK ART CENTER, after 15 years of opening, it was created a site called *Paik's Video Study* (<https://njpvideo.ggcf.kr/>), which summarizes Nam June Paik's video archives. It would be good to look at it. I am mentioning this to introduce the new site and brag about it. This site is an achievement after 15 years of hard-working by Park Sang Ae, an archivist and curator at the NAM JUNE PAIK ART CENTER.

NAM JUNE PAIK ART CENTER has archive collections of about 2,200 videotapes from Nam June Paik's studio in New York. The primary conversion of the Legacy media, which are U-Matic, 8mm, 16mm, and Betamax to Digibeta tape format has been done for 10 years.

Nam June Paik said that global communication will take place in the future where the video is communicated in the common market in his writing *Global Groove and Video Commune* (1970). It is also thought to be a prediction of the future reminiscent of YouTube. Although video works are now increasingly commercialized and collected, single-channel videos such as *Good Morning Mr. Orwell* (1984) and *Global Groove* (1973) are not collected in the museums under a separate category of "single-channel video." They are collected as archives. They are sorted as different versions of 30 minutes, 40 minutes, and 50

minutes, and there are video footage pieces for editing. And in the 2,200 videos that I mentioned earlier, there are base data for editing each. All these were migrated and made Meta Data and classified into works, records, and broadcasts by the archivist Park Sang Ae.



*Paik's Video Study*, Nam June Paik Art Center, <https://njpvideo.ggcf.kr/>

What is great about this site is that on the right side of the video, there are hashtags that are created with the metadata of the video. You can see the fragments forming the video and other closely related projects at once. You can log in, make a study, save videos, and watch videos you are interested in at once. For example, if you surf through a hashtag related to *Bye Bye Kipling* (1986), various clips from post-production are sorted at once, and it continuously links through the hashtag. At the same time, it allows the archives related to videos collected at the NAM JUNE PAIK ART CENTER, linked together as hashtags at once and see research outcomes. It is a system that combines the collections with video archives to show the outcomes of 15 years of research at NAM JUNE PAIK ART CENTER, and people can download most of the theses, booklets, and PDF documents for free.

In 2018, at the NAM JUNE PAIK ART CENTER, the identity of the future museum was explored with the motto of "#Art #Commons #Nam June Paik," considering the perspectives of Nam June Paik that is looking at art as common land. Also, the website, *Paik's Video Study*, is the common land of knowledge that the NAM JUNE PAIK ART CENTER suggests. Because the NAM JUNE PAIK ART CENTER holds the "internet transmission" rights of the video archives, it was possible to construct the system with the streaming.

Beyond storing videos and data on storage, it should be considered such a right to stream that is appropriate in this period of time when writing contracts with artists to activate the works in case they lose their vitality.

### Yoon Jeewon:

I have one more question. You said earlier that you had the papers with scores. If you have a paper with a score saying, for example, "Crush the piano" or "Cut the tie," then the paper itself is

more of an archival element than a work. The work does not materially exist. Now that we have the tendency to collect contemporary artists' performances as a piece of art, would it be possible to re-approach it in the future in a way that is fragmented as a concept of work based on some record of the time like the score?

### Lee Chaeyoung:

I think it is possible. What's now playing is the *Variations on a Theme by Saint-Saëns* (1964). It is not written by hand on paper. It is kind of a printed notation. The direction was given to Charlotte Moorman (1933-1991). Like *Good morning Mr. Orwell* (1984), all the major single-channel video works are classified as archives. There have been continuous discussions at the NAM JUNE PAIK ART CENTER related to this. We're talking about changing the management and classification system of representative single-channel videos from the archive to artwork.

As far as I know, in NAM JUNE PAIK ART CENTER's sorting system, there is no performance item. I think this can change if we discuss, research, and go through a committee within the curatorial office. After the discussion, the video might be reviewed to switch from video archive to actual artwork within a year or two. As the artist Yoon Jeewon said, I think it is possible to classify the core scores into works. It's a small museum, so it's a relatively flexible institution.

### Yoon Jeewon:

If that happens, I think there will be problems that run counter to customs. It is interesting to imagine this because I think we might encounter questions like, for example when a performance was newly "made into an artwork," who is going to approve this form, who is going to make an edition of it, and then it is made, can it be shared freely without any restrictions.

### Lee Chaeyoung:

I think it has to be consulted with the copyright holder. The museum doesn't hold distribution rights, and the copyright is owned by the copyright holder or artist.

In that sense, I'm curious about how SUJANGGO will continue working on this. Copyright is with the artists, and they all agree, and they make a digital transition, and the physical property is gone. It's interesting in many ways.

### Kim Taein:

When Choi Haneyl and SUJANGGO collaborated, I thought a lot about the issues mentioned earlier in the process of bringing the digitally converted sculpture data back to the exhibition space. The actual sculpture is already gone and made into data, we could find alternative solutions different than the attitude of the museum's persistence in

preserving it in material form, but there is another problem which is how to bring out to a physical space without damaging the originality of the work.

Especially since the SUJANGGO itself focuses on works within digital attributes, factors such as public lands and democratic viewing forms mentioned earlier were actively reflected, shaking the existing copyright concept a lot. For example, in this exhibition, we didn't rent the work from the artist Choi Haneyl. We brought it in Choi Haneyl's work *Stretch* (2019, reproduced in 2022) through SUJANGGO. It was to examine if our museum could collect the sculpture in the digital file format that was not copyrighted and could be freely transformed over the data environment, and if it could be collected, what it would cause in the exhibition space. It was also difficult to decide how to visualize this sculpture without any final physical property and write the definition of the work in that it was freely reproduced, transformed, and distributed in the absence of copyright. Such questions were brought up in the stage where we are still discussing where this work should be placed and who's work that is presented in the exhibition space is this, in that this work involves Jeong Hwiyeon's perspective and the assigned curator's perspective, and in between that, the artist Choi Haneyl's opinion is also reflected, if this outcome can be regarded as one work of art, can we say this is purely Choi Haneyl's work.

In addition, if we think about the other video works introduced in the exhibition again, there are some similarities in that the installation manuals of the video works collected in the MoCA Busan, which was the starting point of the exhibition, are not clearly indicated about things, so we had to use our imagination to install the works. For example, in the case of Hito Steyerl's *The Tower* (2015), it includes several example images of installations by other organizations, but the installation method does not converge into one but it is stated as "final plans are subject to approval by artist," according to the exhibition space and condition. Continuous communication with the artist is necessary to re-implement the work through exhibition after collection. But what happens to this problem after the artist's death? Through this problem, I also talked with the artist Yoon Jeewon about the collection category of video work.

So, when collecting video works, how and how far should the categories be set, whether it's completely over with just a digital file or environmental conditions, the surrounding elements that accompany the installation process should be included? In this regard, we have to ask Lee Chaeyoung again. I wonder if there are works of Nam June Paik that have scores or manuals but have not been implemented in reality, or whether there are any

problems that arise from implementing them in the exhibition space, and how did you interpret and implement them by supplementing.

Before that, let us hear about the license and certification issues that artist Yoon Jeewon asked SUJANGGO.

#### **Jeong Hwiyeon:**

Yes, in the case of SUJANGGO, we use the CCL license. It's called the Creative Commons License, so you can think of it as a certificate or copyright law made by a non-profit organization. It has a legal force. There are six options for this system. It includes copyright marks, commercial availabilities, and so on. We showed the artists the options. Among them, there was a clause prohibiting the production of derivative work. The SUJANGGO intended to distribute, so it restricted the artist from choosing the clause and allowed them to choose individually within the options other than that.

When first establishing the platform, I investigated various copyrights; in fact, there were many ambiguous parts. I am sure you all know that it's actually against copyright if someone takes a picture of the work in the exhibition space and uploads it, but it's left alone because it has many side effects, including promotional effects. Like that, I had to choose a license that many people use. Regarding copyright, some points are difficult to understand because people are not familiar with it, so the SUJANGGO platform itself seems to be downsizing. But for now, I think this is the best.

#### **Jung Yunsun:**

I have a question about that. Regarding the CCL license, if it is ok to ask, I would like to ask what kind of case the contract was made for artist Choi Haneyl. Another question is, what did you think of the situation where you ran into a problem with questions, which curator Kim Taein mentioned, like how to look at this work since many perspectives of the curator and SUJANGGO were projected into the work due to the collaboration?

#### **Choi Haneyl:**

Actually, in principle, the copyright I chose was released entirely already. So at first, I felt a little strange participating in this exhibition. Because the data has already been provided to the SUJANGGO, and the data is set up for anyone to take it out and use it for any purpose and even transform it. I actually wanted my name to disappear from the caption.

I thought that all the participated artists in the SUJANGGO would do the same as me. Because I thought if it is not this way, why I would 3D scan instead of just sharing data, so I thought maybe the sculptors would act as data providers more freely in the SUJANGGO, but I thought it was

unexpected that only two or three people had them as open-source. I came to think of this because of COVID-19, there was a time when national and public museums closed their exhibition and instead took the method of broadcasting the exhibition on the web or showing it on YouTube shortly. At that time, I talked with the curator in charge of the exhibition I was supposed to participate in and suggested that we do an online sculpture exhibition.

The artists working with 2-dimensional artworks, such as painting, disagreed. Eventually, it became an offline exhibition, but that was the first time I recognized the minority who had difficulty with physical access to the exhibition space. I thought it would be a more democratic and progressive way if we could meet artworks by devices at home instead of going to a place to see them in person. In that sense, I think it was natural for me to participate in SUJANGGO.

#### **Kim Taein:**

While talking with artist Choi Haneyl, I thought it is not easy to boldly replace real physical properties that sculptors can't avoid with the method of datafication. What's unique is that Choi Haneyl's *Stretch* has been changed into various forms with the same name even when it was an actual sculpture, so I think it was relatively easier to open up many experiments to think about the concept of sculpture within digital properties. These points were very interesting. And yet, it's still hard to answer the question of what form of valid sculpture this sculpture that is non-material can be.

I keep asking myself if this type of sculpture can be collected in a museum. Artist Choi Haneyl responded, "I didn't think much about it because when an artist works on something, they don't think of a collection much." Ram Han's work in the exhibition was only seen on Instagram and in various exhibitions dealing with the development of digital technology and changes in visual art at that time. It was considered a new genre called "digital painting" and collected at the SeMA. It's definitely meaningful in terms of the emergence of a new genre, but I think there might be some concerns about bringing this work to the collection. Because, as Lee Chaeyoung said, if you keep in mind that a museum collection is an act of describing historical value, research on genres such as digital painting is still in its early stages and it is challenging to predict in what direction Ram Han's work will change. This doesn't only apply to Ram Han but is also a risk that must be faced at the MoCA Busan, where most of the collections are by contemporary or young artists constantly transforming.

In that sense, talking with Choi Haneyl, if

assuming Choi Haneyl's position, the physical nature of sculpture itself could be very important, but if we were to deal with the concept of sculpture itself, it could be expressed in other visual image forms instead of being limited to a sculpture. Also, maybe in that, the form of sculpture can be changed. Like the different versions that are introduced in this exhibition.

Earlier, I asked artist Yoon Jeewon and curator Lee Chaeyoung how far the scope of collecting video works should be set, so let us hear from curator Lee Chaeyoung first and then artist Yoon Jeewon.

#### **Lee Chaeyoung:**

Before I answer the question, let me tell you a story about copyright. I have many questions because I haven't seen SUJANGGO's works before. As a counterpoint to the capitalist system, as an alternative economic system, we talk a lot about commons, especially in art, we talk a lot about copyright issues as the biggest case of commons being looted. Of course, copyright should be respected, but I'm one of the sad people about the appearance of increasing NFT like 70 years after death. NFT can be just a process of privatizing online public space. So I was so surprised that they were continuing to experiment at a point that was completely opposed to this, and I wanted to tell you that it was good that it was an innovative way, and there were a lot of points of contact with the audience.

To talk about the installation manual, there is also an engraving of the manual for Kim Heecheon's work on the exhibition hall floor. I assume this is what Kim Heecheon wanted, right? Nowadays, most video works are collected with installation manuals when collecting. For example, "The work should be played on a monitor that's not less than 50 inches," or "It must be installed in a room with walls." I think we can see this as a kind of approach to considering video in a sculptural concept.

As I said earlier, it seems that artist Nam June Paik didn't think that a single-channel video could be a collection in a museum. Many video sculptures have been collected, but a single-channel video itself is rarely a collection. So there's no specific "exhibition manual."

At one of the recent exhibitions held at NAM JUNE PAIK ART CENTER, *The Last Consummate Second – Symphony No. 2* showed a work called *Symphony for 20 Rooms* (ca. 1961). There is a score like an installation manual created by such a talented man also as a curator, Nam June Paik drew only 16 pieces instead of 20. He left the score explaining how sounds should be installed in the 16 rooms, and it has never been reproduced. This was created in 1961, but there is a similarity that this might read

as the first exhibition in 1963 was built after it as a motif. The exhibition was held as an homage to the score to commemorate the 90th anniversary of Nam June Paik's birth. It was a great exhibition, but I don't think many people have seen it. I think it was an interesting curating that was created by contemporary artists newly interpreting the sound installation manual in each room or reproducing the score as it is.

I think we will continue to talk about the installation manual. I think that's the difference between the Korean Film Archive and the museums on video collections that Yoon Jeewon was talking about.

#### **Kim Taein:**

The museum is interpreting and installing works in this way, and I wonder how the artists who make the video works understand the category of installation in the video works.

#### **Yoon Jeewon:**

In fact, it is easy to ask such a question, but it is challenging to answer because it requires a theoretical story to answer it. For example, it seems this problem leads to the question of how to build the boundary between sculpture and video work or what the work should do in principle. Now the MMCA is holding a solo exhibition of Hito Steyerl. Again, here, installation and video are combined. But when I watch the video work as an audience and ask myself if this installation is an essential element in this work. Honestly, I am not sure. In many cases, installation works seem like some decoration.

Many discussions are brought up when the movie enters the exhibition space. The problems are something like what media specificity the movie has. Once we start watching a movie, we no longer sense the screen. That is why there has been an opinion that it historically does not come as a material or that it is automatically distanced from theatre play, or it cannot be modernism art, and at the same time, conceptual artists, like Sol LeWitt (1928-2007), approach, in a way saying "size can be an idea." They say, "If an object is very big or very small, it is going to be the idea of the work." For example, the matter of how big the screen will be in the exhibition hall should be placed somewhere between the screen that will have a vague boundary and the size as an idea that is a scale we experience. Moreover, when installing considering the latter, the decision can be more particularly closely related to space. Therefore, it is challenging to organize it all together as a manual in this case.

In addition, as an artist and a viewer, I want to see the montage of exhibitions created by the curators. I think it is possible for the curators to actively intervene and adjust the variable parts for the montage.

#### **Jung Yunsun:**

Regarding this topic, technician Yu Junghun should have a lot of difficulties following the installation manuals by the changes in the environment according to the exhibition plan. I'd appreciate it if you could share something related to this with us.

#### **Yu Junghun** (Museum of Contemporary Art Busan Technician):

Since I am a technician working in the exhibition hall and the curatorial office, I tend to think more practically about conditions than the artist. But the most important thing I am concerned about is to try to understand the intention, content, and context of the work as much as possible. I think one of the processes of creating an exhibition is to install it according to the manual and to ask the curator's intention to plan the exhibition and whether it is suitable for the work to be installed in the place.

For example, while preparing for this collection exhibition, I asked curator Kim Taein three times why there were no works by Choi Haneyl. To understand this situation, I asked questions, and I sincerely thought and studied what SUJANGGO works on, in what process and why those works are reproduced in a 3D printer, and what they want to show through this exhibition space. I considered the intentions and contexts to decide the location and formation and proceeded with the installation after discussions.

Basically, I consider the mentioned elements important, but I think the most important thing is the manual and the intention of the work that the artist submitted at the time of collecting. Because this can't get away from the original much, and if it does, you could produce a result that is entirely different from the intention of the work. I applied for this exhibition installation, but it was still a little difficult for me. Although it is a collection exhibition at the MoCA Busan, many things are rented from other institutions or artists. I had to continue trying to understand such situations. I'm going back to the earlier story now, but the most difficult, agonizing, and worrying process was to bring the works of Choi Haneyl and SUJANGGO to the exhibition space and install them, and I think it's a relief that the space came out well.

#### **Kim Taein:**

There are many different points in the curator's position, and the technician's when preparing for the exhibition. First, I have to consider the budget, which is one of the essential points, and other factors while consulting with the artist, but, if possible, I want to show what the artist is trying to implement in the best condition. In some cases, those points may seem excessive from the technician's point of view. It would be



great if everything could be ideally prepared, but some issues need to be discussed, such as the limitations of the exhibition space, relationships with other works, light, sound interference, and equipment specifications. Therefore, it is essential to prepare an adjustment for the most optimal work implementation in variable situations when making the installation plan.

Also, I think it hasn't been long since the technician's role was emphasized in museums. Unlike other museums, the MoCA Busan focuses on new media, so it seems to have been accepted as an essential role because there are ongoing concerns about solving and preserving technical and device problems that curators cannot fully digest themselves. The history of new media art is not very long either, but there are already many technical issues in relatively recently made collections.

The MoCA Busan has been collecting the latest trends in the title of Contemporary, but like Hito Steyerl's case, the curved monitors used for video screening for the work made in 2015 cannot be installed exactly as the manual submitted by the artist due to discontinued manufacturing of the curved monitor, many cases are occurring that works cannot be installed only according to the manuals. This problem may have started in earnest with Nam June Paik's video sculptures with many mechanical devices, but as low-tech to digital, new technologies are evolving faster and faster, so both hardware and software problems are getting deeper. VR devices, algorism and AI technology-based works, too. I think about how to deal with the issues that many of these technologies cause nowadays.

As the problems of the works made only a few years ago already show, the technician's role is likely to become more specialized and important. From the perspective of the museum, which has a collection of new media works, problems such as technical equipment, devices, programs, etc., and preservation and restoration of technical aspects are always a concern. Choi Haneyl and SUJANGGO's work are in the same position in some parts, but the works basing the system of the web itself. For example, for Rho Jaeon's web art, it is impossible to collect the web system in which the actual work is operated, so we have to think about other methods of collection. Currently, in the case of the MoCA Busan, it only stores the source file of the work. The more serious problem is that most of Rho Jaeon's work is made with flash programs, and the solution to the Adobe Flash Player service ending in 2020 is also needed. In preparation for this exhibition, I discussed this with the artist, and he suggested that the interface symbolizing the conceptual elements that the work emphasizes in the transformation to the personalized, first-person viewing should always

be maintained, but that playback and visualization method should be flexible in the future according to the changing technological, environmental condition. Some of the practical alternatives that the artist mentioned were to have a computer or laptop that was pre-Windows 7 and store all the work sources and go for the re-coding of the work sources to fit the current HTML 5 environment. It is also an incomplete solution. As a storage medium, the laptop can be damaged anytime, and the web environment will change again. In this regard, it would be good to hear the opinion or point of concern of the technician Yu Junghun on how the role of technicians should change in the future.

#### Yu Junghun:

Yes, there is a curator who is in charge of the collection at our museum. However, if they need video equipment or special technology, I also check together the condition of the collection when delivered. It's always been a problem, but devices have developed so quickly in seven to eight years that products that were popular until just a few years ago have been discontinued manufacturing and disappearing. The curved monitors were popular in the past, but now they're moving to large monitors. What happens is, in fact, comes back to a problem that it's just stored in the collection with the equipment you can't even use anymore. The purpose of the museum collection is to keep the work for as long as possible, but I think they must set standards for equipment that will become obsolete. For example, if the manual states that the 5,000 ANSI Full HD projector should be equipped because it was a top-of-the-line model at the time of collection, it would be necessary to discuss future equipment replacement. Also, it should be stated after discussions about the equipment that might be discontinued due to the advanced technology. I don't think many artists will work with this in mind. However, I think the artist and the museum should work together on this process of thinking and discussing what will happen in advance.

#### Lee Haeree:

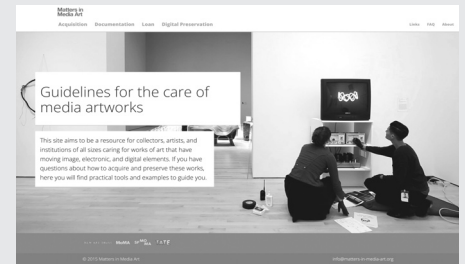
I'm also curious about the equipment, and I'd like to ask what the artists think. The MoCA Busan began collecting in 2017, and I have been in charge of the collection since 2018, and in the case of video works, if the artists did not get any specific direction, they submitted the equipment together. Projectors and monitors are filling up the storage. I assume that they would be submitted with the intention that they must be used even though these were general equipment because they are considered components of the work.

However, due to a lot of equipment piling up,

we only receive work sources when collecting them. The remaining equipment should be used, and the existing equipment should be converted, but there are still opinions inside the curatorial office on whether or not it should be viewed as a part of the work or as a component submitted by the artist to play the work so it could be used as general equipment. I'm curious about your opinions on this issue.

#### Lee Chaeyoung:

I think I should take this question instead of the artists. Many people are curious about how it is handled at the NAM JUNE PAIK ART CENTER. So I am going to show a website (<http://mattersinmediaart.org/>).



Matters in Media Art,  
<http://mattersinmediaart.org/>

The scene is from a work called *TV Crown* (1965) by Nam June Paik. This site is also made on the CCL base. Here are many guides on the preservation and collection of media art and how to maintain them, after much research and study by collection managers and registrars from the New Art Trust (NAT), San Francisco Museum of Modern Art (SFMOMA), MoMA, and Tate. There are no answers, but there are several windows to leave some questions. I think it is operated by answering questions when people leave some questions. I am also learning one by one and referring to related things. The site only offers a basic guide and says, "Ask questions based on your collection." I think that is why we need a partner. Also, media is changing rapidly.

In fact, when restoring Nam June Paik's *The more the better* (1988), researchers believe that switching to LCD or LED does not harm Nam June Paik's intention or spirit. In the end, CRT was selected, and I am guessing it was because that LCD and LED were more challenging to restore, and CRT had a very long period of use, so many people could get parts and restore them. On YouTube, there are videos related to CRT restoration as open sources. This is assembled in an analog way, so it can be done somehow if you assemble it, but most of the cases with LCD and LED do not have any panels at all or cannot get the parts. The most challenging thing at the NAM JUNE PAIK ART CENTER is not the CRT. It is the little 6-inch LCD monitor in some works like the *TV Robot* series. There is almost none.

The technician at the NAM JUNE PAIK ART CENTER keeps tracking with stores in Eulji-ro and Hwanghak-dong for monitors and parts and tries to establish the backups per each artwork. There are some cases of buying monitors on second-hand websites like eBay. We try to extend the life of those works, finding backup monitors like this, but we know that one day it will not work. However, we would like to use the original monitors until we can.

There is a small, rare square monitor, and the monitor that goes into *Fontainebleau* (1988) is so hard to get that we are trying to save it and not use it as much. Using the same size LED on the front of the monitor, the technician is also conducting experiments on whether it is possible to turn it into an LED using the same size LED. Rather than pessimistically asking if preservation and restoration are difficult, I think we can conduct many interesting discussions, such as asking about the originality of the changing media environment and checking the artists' thoughts. Moreover, I really think that it would be better for institutions to cooperate and discuss.

Also, I think it is suitable for a person in charge of the collection to organize all the device-related information among the manuals received from contemporary artists. I keep in touch with existing artists. I believe that boldness is necessary for this work. Two years ago, NAM JUNE PAIK ART CENTER purchased a work that used the AI technology of Unmakelab. At the time of purchase of *Utopian extraction* (2020, three-channel video, dole, webcam, computer, real-time object detection AI system), we received a computer hard drive, and after discussion with the artist, we wrote down many concerns, including updates and things. We also talked about what to do after the artist's death. I believe that this kind of event will happen a lot more continuously. But I believe it is right to organize the video equipment. Although we accept them sometimes at the curatorial office at the NAM JUNE PAIK ART CENTER, we do not classify them as objet. This means that when it is used up, it can be discarded.

**Lee Haeree:**

MoCA Busan has a work made based on Google Earth that was purchased recently. This is an example of the artist submitting an edited single-channel video together in preparation for the discontinuation of Google Earth.

**Kim Taein:**

I heard that at the NAM JUNE PAIK ART CENTER, the curators in charge and the technicians got together and organized the manuals of Nam June Paik's works. Please tell us what the manual is composed of.

**Lee Chaeyoung:**

Regarding the works of Nam June Paik, the technician is continuing to work on the manual related to installation, and it seems not finished yet. It is our goal to describe them enough to be installed by any professional art handler abroad without having our technicians when exported abroad. I understand that it is challenging to release a few manuals a year since the technicians are busy, and although it is not accurate, roughly the manuals are currently almost done. Also, I know that the archivist Park Sang Ae will classify the manuals as institutional data and collect them.

**Kim Taein:**

That took us quite a time. Among the questions I asked all the participants, there was a common question about what you think the "new concept of the collection is." These days, it's often talked about, though it's a rather abstract question. Contemporary artworks have variability, and there are so many points that are actually not possible to preserve permanently, but the museum continues to keep the category of permanent preservation to continue its historical-artistic value. Maybe it's contradictory that we're keeping something perpetually in a finite world, but I'd like to hear opinions on what you think about the new collection concept and how we should take it in the overall process of continuously collecting, managing, preserving, and restoring these.

**Choi Haneyl:**

Yes, I don't even have to go so far as to mention the collection. It's not a bad thing to be conservative, but I always feel a certain conservative in museums in the part where I write the artwork title. For example, when I was participating in the exhibition *Young Korean Artists 2019: Liquid Glass Sea* in 2019 at the MMCA, there were four titles per work, and the captions in Korean and English were all different. So I submitted 12 works, a total of 48 titles, but it was refused for the reason that it might be difficult for the audiences to understand, so I selected two per each and proceeded. Not only that, but I always encounter opposite ideas of the museums like the issues of touching work, organizing movements, insurance, and so on, and I think I basically like to ask questions about fixed systems.

My goal is to shake the solid orders of the museum, but I don't think the collection is the goal. Of course, unlike me, the gallery I am contracted with continues to apply when there is an announcement for the collection of museums. I still think it would be better to have my work distributed through Instagram filters than to have it in the museum. Because for young artists, the collection is just another line on the resume,

and I don't think it's exceptional merit. So I was wondering what other people thought, and I thought it would be better for the museum to preemptively respond if new concepts appear related to the collection.

**Yoon Jeewon:**

What surprised me a little when recently discussing online exhibition spaces was that many artists in my generation think there is not much difference between exhibiting online and in real spaces. I think all contemporary artists are debating whether art can exist without physical space.

My works often show the ridiculous points that today's works can face when they take customs as they are, yet some values can be kept because of real spaces and customs.

That the museums have collections is, rather than the fact that they hold some physical property, it is a matter of what kind of work that museum supports, what kind of viewing condition that museum makes and establishes the museum identity in such way. It is a core activity that makes a museum more like a museum. This, too, may occur in different opinions, but it seems to be in line with the question of whether a work can exist today without exhibition in physical space. In the end, I think many curators and artists are facing the question of whether there is "something" that happens when you collect at a museum and make an exhibition, "something" that is different from showing a work without an exhibition. I am skeptical about art without a place, and I think there is a need to renew the collections and the exhibitions, but there is no need to give up. The question is how to renew it, but wouldn't there be more opportunities to talk about it?

**Jung Yunsun:**

In the case of performance, things like documents, photographs, and texts from the artists seem to remain. Especially overseas, starting from Allan Kaprow (1927-2006)'s *18 Happenings in 6 parts* (1959), developed through various processes, there were many performance works from the 1960s to the early 70s, but only they are left as photographs and texts, and later, performers reappeared tried to restore them and reproduced. At this time, there was a question of whether the genre itself could be reproduced, but at first, it was divided into opinions that it should not be reproduced and that it should be constantly reproduced and accepted as a new work, and artists who agreed and disagreed. There were differences in individuals' perspectives.

Tate and MoMA collect performance works today, and Tino Sehgal has a unique way of collecting verbally with lawyers. Tino Sehgal seems to agree that performance should not be

stored materially. Nevertheless, when I think about it again, there are many contradictions. Like a matter of after death. When reenacting a work again, I understand that the artist will make a contract by hiring a player and directing, and even if they have an agent, it will also raise the question of how they will view this collection method if they think about the artist's death. In addition, in general, as mentioned in the case of the GMoMA, it seems that many archive elements that form the performance are continuously collected. The problem is that there are many media that can record, so there is also a question of whether all of these records can be considered the same as performance works.

In 2005, Marina Abramović (1946- ) reenacted the works from the '60s to the early '70s at the Guggenheim Museum. Claiming it as a new idea, she said it should continue to be done in terms of the category of the art genre, sustainability, and scalability. At that time, the works of artists such as Bruce Nauman (1941- ) and Valie Export (1940- ) were also represented. One was a document, and the other was a photograph. There were a lot of controversies when the performer reenacted these works. I can't honestly answer when asked how to take this reproduced performance and whether it is the same work. But I think the performance should be something that is de-materialized.

Considering that there should be a reenactment of the performance in the situation where some contradictions in the historical collection context should be accepted, the collection method at Tate or MoMA only has the allowance of the right to re-perform, but with its recognition, I think it's best so far for artists to produce manuals. Even this seems to be challenging in the situation in Korea. If you start the history of performance in Korea with works with street protest characters in 1968 by artists such as Jung Kangja (1942-2017) and Chan S. Chung (1942-1994), this work will include the situation of the times and the place where performance happened itself would have had a great impact on the work. When considering all of these, the name of the placeness of Busan is important. Ironically, I know that there are only three performance works currently collected in the MoCA Busan, including two of my works. There were a lot of people who led the performance before my generation. It's hard to find the remaining documents. Therefore, if we focus on the historical collection to collect works, I think we should consider various times and spaces and deeply think about the locality itself.

Among the foreign government's culture and arts policies, the UK made it more accessible to the public, and Tate changed to a way that allows people to watch performances online in real-time through an exhibition called *BMW Tate Live*. The system has transformed so that to do this one

thing, the artist, the curator, and the museum had to work with tremendous responsibility. Overall, I think we should consider this problem by paying attention to how firm the sense of responsibility of the relationship between the artist, the curator, and the exhibition space within the visual art ecosystem is and looking at the future before collecting.

#### **Kim Taein:**

Some ideas came to mind as we talked. First, it seems great the points where the GMoMA sets a preemptive policy of "historical collecting" and continues to research in the museum and takes the lead in setting the direction of the collection of works.

This is because there are some limitations in collecting after the public announcements held at other museums, including the MoCA Busan. Suppose museums take the lead in establishing collection policies along with the public announcement system. In that case, they will be able to collect and research works under a specific direction and play a role in operating an organic collection system that will be released through exhibitions. Traditionally, museums have some implicit desire for permanent preservation. In fact, I think it's more important that this permanent preservation comes from preserving what the work is saying in historical and social relationships than from preserving any physical property. At some point for Nam June Paik's works, there will be a time when the actual work is not available for seeing in person, but the remaining archive materials will prove the historical value of the work, and we will be able to continue to describe our history through these again. I wonder what the curator Lee Haeree in charge of the MoCA Busan collection thinks about this question.

#### **Lee Haeree:**

The permanent collection of a work is a difficult question, I think. Traditionally, works with physical properties are brought into storage, and they go through the same process as preservation and restoration, but I think it will be different from the old form in the future. I believe that new media works and video works can also be changed to a flexible format to implement the exhibition rather than the concept of having the work itself. Of course, there will be a concept of sharing collections in terms of public goods, but from the perspective of a person in charge of collection, there must be more essential elements such as records that can make the works fully implemented without infringing on the copyright and personal rights of the artist.

#### **Kim Taein:**

It's almost time. There are people who are visiting this round table today. Do you have any

questions?

#### **Visitor (Lee Minjoo/Art critic)**

I enjoyed listening to this today. I was impressed by what Yoon Jeewon said earlier that she was skeptical about "art without a place." The collection has the potential to be exported at any time. Like you have to be able to take it out of the storage when you have an exhibition. In the case of the performance, I imagine that the exporting process will be too complex when it is said to be exhibited again. Starting with hiring a performer, you have to rent a practice space if necessary, and the process of designing a space is also a work that requires new production. In the end, the process of collecting and exporting performance works at the museum can never be separated from the museum administration and budget issues. If I remind myself how far the museum can support, I think it is challenging to collect a performance. In that context, I would like to ask the curator Lee Chaeyoung at the GMoMA whether she is willing to solve problems related to performance collection at an administrative level.

#### **Lee Chaeyoung:**

What percentage of the public announcement collection does the MoCA Busan have? Is there no recommendation by the curatorial office and 100% open for public application?

#### **Lee Haeree:**

There is a recommendation system and a public application system, and there is no specific percentage.

#### **Lee Chaeyoung:**

I am assuming you are also asking about the administrative abilities of the GMoMA, but I think the performance collection was possible because the GMoMA's collection system is set for 100% on the recommendation of the curatorial office. Same with the case of the SeMA, but the percentage of collections bought after the public competition is decreasing. When going for the collection purchase based on research, I think it can solve the museum's mission and direction and how to present the collections in the future.

The GMoMA is almost the only national and public museum that belongs to a public corporation called the Gyeonggi Cultural Foundation. So the people in charge of administration don't want to be involved in the collection, and although it's a kind of off-the-record, the curators also carry out the contract. Therefore, there was no administratively complicated process in purchasing performance works. Although it is too much work for curators, the curator in charge of the collection conducts everything, including contracts and receiving manuals. It keeps increasing, but we don't have a

lot of budget, so we can't buy many works. I am assuming we had to collect the projector as a collection when purchasing non-material works at first because this administrative part is included. When consulting with public officials in public organizations, it is not easy to explain with a single video file and USB. I think the Gyeonggi Cultural Foundation was flexible in that respect.

**Visitor** (Lee Minjoo):

So I thought that the concept of the collection itself was becoming really symbolic. I don't think they would think about exporting the works in the first place. The act of collecting performance in a situation where they are not going to increase the budget, or they don't know how much the budget will increase, is not so strong in the will to export them.

**Lee Chaeyoung:**

By exporting, you mean a reenactment of performance, right?

**Visitor** (Lee Minjoo):

Yes, that's right.

**Lee Chaeyoung:**

It's not that they don't have the will to export them. In the case of the GMoMA, all the works they have collected for a year have been reenacted. Currently, the purchased works are not in a complex condition to reenact. I was thinking it's a lot of work that's likely to come out in the collection exhibition in the future, and experts' papers say that the performance collecting should not just set a purchase budget but must consider the budget to reenact it.

**Visitor** (Lee Minjoo):

Last year, at Perform, PCS event, I had a conversation with the curator Kim Jihee from the GMoMA and heard that they wouldn't be able to reenact the work of Park Minhee's NO LONGER GAGOK: ROOM50 (2013-2014) again. That conversation made me think performance collection is vulnerable to the issue of reenactment.

**Lee Chaeyoung:**

It is difficult. So as I mentioned earlier, there were works overseas that could not be reenacted at all, and Park Minhee's works can't be done unless the artist comes and directs them herself. There are a lot of circumstances where you have to think about it from various angles when purchasing.

**Visitor** (Kwon Taehyun / Art critic):

I also enjoyed listening to the conversation. I thought there were many things to think about by linking the things that just came out with

what curator Kim Taein mentioned about permanent temporality. We often refer to "The Ship of Theseus" as a paradox. It is the process we end up calling the ship "The ship of Theseus" still after all the materials have been replaced to repair the ship, which makes the ship without any original materials used by Theseus. In fact, I think there is a problem with complete material reproduction in the concept of the permanent collection. It's the same in terms of performance.

So I think these issues must be brought up to the ontology level of art. While reproduction and things that can be brought up entirely materially are important, it's essential to consider the museum as an institution that studies and describes history. Whether you can reproduce it or not, you can collect performance works, put them on the collection list, think about "describing" in history, and hand them down.

Dialectics like material change, whether it's reproduced or how we treat this collection, are derived from the fact that it is written in the collection. So including the thing we are talking about, whether it can be collected or not, we have to deeply think about collecting and describe them in history. The museum has to remain as an institution that documents history through studies rather than just the space for exhibition. As institutions that document history in any way, Busan art history for Busan museums, national art history for national museums, or maybe not just that, at the level of the museum, museology, we should think, linking the concept of the permanent collection. Thank you again for today's talk.

**Visitor** (Lee Minjoo):

You wrapped it up beautifully, but I think I'll regret it if I don't ask this question so. I'd like to ask SUJANGGO. When I think of the collection concept, it seems that it has a strong desire to continue to materialize. However, the SUJANGGO platform is a platform that converts the form of sculpture with physical properties into non-material data information values. I thought it was a very interesting point, but you exported and reprinted the data value in this exhibition. It means that it is materialized by 3D printing, but curator Kim Taein said earlier that there were doubts, skepticism, and questions about it, so I wonder why you decided to materialize it back.

**Jeong Hwiyeon:**

In fact, rather than thinking that "materialization" is important, I thought about how to use the data. Therefore, I enabled people to experience the SUJANGGO website, and I wanted to show various application possibilities by installing 4-channel videos and 3D printing as a derivative work.

**Choi Haneyl:**

And just to add, there were some modifications when exporting. Also, I found it fun to work with QR codes to modify the externals. So, the caption is written as the original was reprinted, but in fact, it had all the modifications. This was interesting.

**Visitor** (Lee Minjoo):

Is there a reason why you didn't indicate that in the caption? I learned that just now by listening to it verbally, and I think it's a very interesting point.

**Choi Haneyl:**

Well, I don't do it with some sense of duty. I don't write it precisely, just roughly measure the size and stuff, but I think it's a difference in perspective. I mean, there are people who consider such details necessary, and there are people who look at big orders first. I think I was the latter in this work.

**Jung Yunsun:**

It's almost time to wrap up, but I also have a question for SUJANGGO. You mentioned using data and a new experience for the general audience. New media such as NFT are constantly appearing. I think everyone should think about it together regardless of the genre, such as the performance and video that was mentioned today.

Talking about the performance and NFT, Marina Abramović's work will be produced and shown as NFT on the COEX K-pop square electronic display from June 17th to August 31st. Did I see an interview with Art Basel? The artist talked about the "new experience." So it was said that the artist has to respond to a new experience in how to embrace and desire works in the younger generation. I think Marina has dominated many issues regarding the development of performance, and she's been selling a lot of pieces like *The Artist is Present* (2010) at MoMA. The artist's prints were also sold a lot, but they are documented again. I am curious and worried at the same time. The work will be produced as NFT is *Hero* (2001) with the artist on a horse holding a flag. A flag driven by the wind is a dynamic element (including the artist's "hero" declaration). It is going to be published after being divided into 25 pieces. From the audience's perspective, it will be a fresh experience, and the purpose is to express the need for an uncorrupt hero with the moral imperative to embody courage and bring about real change in this age, using the power struggle in Ukraine as an example, in other words, it delivers the artist's message with the new media.

In many genres of art, there is a movement to produce works with NFT, and I think there is a lot of this and that because there are many



points that the artists are not familiar with. I wonder what you think of NFT from the perspective of SUJANGGO. When new experiences or ideas appear, I'm not sure if I should accept them even if they contain many contradictions in their genre characteristics.

**Jeong Hwiyeon:**

In fact, I was also fascinated by NFT as it became an issue. I thought about collaborating with the artist for short, but the more I looked at it, I wasn't sure if I could say this was even a new thing. In the capitalist system, the act of artificially granting and selling ownership is already taking place in the real world, and I wondered if simply claiming data ownership would be new.

I basically think that data should be released freely rather than tied up with the concept of ownership, but I believe it is much more desirable that data be converted into the value of experience rather than ownership.

**Kim Taein:**

We even talked about the NFT. It's not that I wasn't considering any NFT issues while preparing for this exhibition. However, I also don't understand the NFT properly yet, so I thought it wasn't something we could rush to deal with in this exhibition. Because of that, I placed some works that could remind us of these issues together, and like artist Jung Yunsun, I thought that SUJANGGO could show some of these issues. Some organizations in Korea have already collected NFT "works," and I heard that this movement is happening actively in Europe and the United States, but from my perspective, NFT is not a work but a kind of currency. It's another market structure created within capitalist logic, just a newly packaged market in the form of 'artistic' value in the art "market."

However, there are also works that critically examine the NFT itself, so we will have to wait to see and review its significance as a new medium. It's a pity that the time we have to look into this matter in depth concerning art and capital and the cashability of artworks has really come.

I think it's time we really need to wrap up. In the title of this round table, *Unanswered Conversation, New Possibility of Collection*, "Unanswered Conversation" came out in an e-mail I exchanged with artist Yoon Jeewon. "No answer" doesn't mean that these are meaningless conversations. I think keeping up with these "unanswered conversations" is one way of describing history. I hope these contents are not just scattered by relativism and dismissed as some problems but could serve as a basis for each institution to clearly draw out its own historical tasks and positions and continue to adhere to them.

Hearing about many experiences of other

institutions through curator Lee Chaeyoung was really meaningful, and there might have been awkward at some point, and there must have been points that made you reconsider. Thank you so much to the artists who participated and shared many ideas the museums should think about from different perspectives. That's it for today's round table.