creative commons

COMMONS DEED

저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:

저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.

비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.

변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 이용허락규약(Legal Code)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

Disclaimer

dCollection

미술학 석사학위논문

미술과 일상의 상호 생산적 관계 형성을 위한 작품 연구

2018년 8월

서울대학교 대학원
서양화과 서양화전공
임 가 영

미술과 일상의 상호 생산적 관계 형성을 위한 작품 연구

지도교수 오 인 환

이 논문을 미술학석사 학위논문으로 제출함
2018년 5월

서울대학교 대학원
서양화와 서양화전공
임 가 영

임가영의 석사학위논문을 인준함
2018년 7월

위 원 장 윤 동 천 (인)
부 위 원 장 김 형 관 (인)
위 원 임 자 혁 (인)

국문초록

본 연구는 2014년에서 2017년까지의 내 작업의 목적을 미술과 일상에 대한 상호 생산적 관계 형성으로 보고 그러한 관계 형성 방법을 장소성 분석과 개인 행위의 결합이라는 작업 구조를 통해 설명한다. 미술과 일상의 상호 생산적 관계란 미술과 일상이 서로 끊임없이 상호적으로 영향을 주고받는 과정을 통해, 각각이 이전과는 다른 의미로 확장, 재발견될 수 있는 상태에 있는 것을 말한다. 미술과 일상의 이러한 관계는 관념적인 영역에서 자동적으로 형성되는 것이 아니며, 각 개인의 경험을 통해 만들어지는 것이다. 나는 미술과 일상의 관계를 형성하는 개인의 구체적이고 직접적인 경험을 포착함으로써 개인이 자신의 의지와 필요에 따라 양자의 관계를 능동적으로 조율하고 창조해낼 수 있는 가능성을 보여주려 했다.

미술과 일상의 관계에 대한 관심은 미술 작가와 일상 노동자인 나 자신의 이중적 경험과 정체성에 대한 인식에서 출발하였다. 나는 미술을 시작한 이후 작업과 생계 유지를 위한 비용을 마련하기 위해 끊임없이 일을 해왔다. 한정된 시간적, 물질적 조건 하에서 창작과 일을 병행해야만 하는 상황은 미술과 일상의 활동을 조율하고 나아가 양자 사이에 유의미한 관계를 발견해야할 필요성을 느끼게 해주었는데, 이것이 바로 작업을 통한 미술과 일상의 상호 생산적 관계 형성이라는 목표로 이어졌다.

나의 작업들은 장소의 성격인 장소성에 대한 분석과, 개인의 참여 및 협업 행위를 통한 미술과 일상의 상호 생산적 관계 형성을 추구하고 있다. 나는 모든 장소에는 장소의 의미와 성격, 질서를 규정하는 지배적 장소성과 그 이면의 다층적 장소성이 존재하며, 장소 안의 개인은 지배적 장소성의 강제력과 영향력 안에 놓인다고 보았다. 미술과 일상 중 어떤 성격이 지배적으로 나타나느냐에 따라 미술관, 미술 대학, 갤러리는 미술적 장소가, 집, 직장, 공원 등은 일상적 장소가 될 수 있다. 나는 이러한 미술/일상적 장소를 미술과 일상의 관계를 다루기 위한 작업의 무대로 삼고자 했다.

개인은 장소가 행사하는 강제력의 영향을 받지만, 특정한 행위를 통해 지배적 장소성을 변화시키거나 새로운 장소성을 만들어 낼 수 있다. 작업은 이처럼 개인이 장소성에 능동적인 영향을 끼치는 행위를 통해 미술과 일상의 관계를

직접 만들어 나가는 과정을 포착하고자 했다. 개인의 서로 다른 경험을 다루는 나의 작업들은 일반적인 참여미술과는 달리 제한된 범위의 참여자와 함께 협업적으로 작품을 완성해 나가는 방식을 선택하고 있다. 개인은 작업에서 미술/일상적 장소의 위로부터의 강제력에 저항하면서도, 완전히 일탈적이지는 않은 교묘한 전술적 행위를 통해 미술과 일상의 의미가 교차하는 자신만의 장소성을 만들어낸다. 결과적으로 작업의 작가인 나, 참여자, 관객이라는 세 층위의 개인들은 저마다의 상호 생산적 관계를 형성하는 서로 다른 경험을 하게 된다.

작업에 참여하거나 작품을 감상한 각 개인들이 상호 생산적 관계의 경험에 어떤 의미를 부여했는지는 작품이 직접적으로 포착하고 있지 않은 부분이다. 이것을 내 작업의 한계로서 지적할 수도 있을 것이다. 하지만 작업의 중요한 목표는 미술과 일상의 관계를 개인의 미시적 관점에서 주목하고 그 생산적 가능성을 계속해서 강조하는 것이다. 참여/협업 미술로서의 나의 작업에 대한 비판적인 성찰과 함께 참여자의 경험을 작품에 담아내는 방식은 앞으로의 작업에서 꾸준히 고민되어야할 부분일 것이다. 이러한 연구와 고민이 향후 미술과 일상에 대한 한층 진일보한 작업의 받침대가 되어줄 수 있기를 바란다.

키워드 : 미술과 일상, 미술 창작과 일상 노동, 관계, 상호 생산성, 장소성, 지배적 장소성, 다층적 장소성, 미시적 관점, 개인의 경험, 참여 미술, 협업 미술, 관객의 경험

학 번 : 2014-22736

목 차

서론·····1

1. 미술과 일상의 상호 생산적 관계·····10
1.1. 미술과 일상의 분리와 연결·····10
1.2. 상호 생산적 관계·····16

2. 장소성의 분석과 활용·····19
2.1. 지배적 장소성과 장소의 다층성·····19
2.2. 미술적 장소(성)와 일상적 장소(성)·····22

3. 참여적 행위와 협업의 체계·····32
3.1. 협업의 조건과 참여자의 범위·····32
3.2. 능동적 행위 주체인 개인·····34
3.3. 작가, 참여자, 관객의 상호 생산적 관계 경험·····39

결론·····47

도판목록·····52
참고문헌·····55
Abstract·····58

서 론

2014년에서 2017년 사이에 제작한 〈Painting〉, 〈야간 작업〉 그리고 《워크워크 프로젝트》 등의 내 작업들은 일상과 미술의 관계 맺기를 집중적으로 다룬다. 일상과 미술의 관계라는 관심사는 각각의 작업을 통해 시간을 두고 발전되어 왔으며, 나는 미술과 일상의 관계 속에서 새로운 의미를 만들어낸다는 작업 목표를 꾸준히 지향해 왔다. 미술과 일상이 기존에 틀지어진 영역 안에 머무는 것이 아니라, 각각이 한계를 넘어 이전과는 다른 모습으로 나타나게 하고, 경험되게 만들 필요를 느낀다. 그리고 그것은 양자를 특정하고 유의미한 방식으로 관계 맺게 함으로써 달성할 수 있다고 보았고, 이러한 유의미한 관계를 잠정적으로 미술과 일상의 '상호 생산적 관계'로 이름 붙였다. 이러한 맥락에서 나의 작업은 미술과 일상 사이의 유의미한 관계란 무엇인지, 그러한 관계 맺기는 어떻게 이루어지는 것인지 탐구하는 과정이 되었다.

작업을 하면서 생계를 위해 두 가지 직업을 가져야 했던 나의 경험은 미술과 일상의 관계 형성에 대한 관심의 출발점이었다. 미술가이자 일상 생활인, 혹은 노동자로서 나는 한정된 시간과 자원 속에서 미술과 일상을 동시에 지속한다는 것이 이중의 짐을 꾸려나가야 하는 부담처럼 느껴질 때가 많았다. 나는 미술을 '하기 위해' 일이 필요한 상황에 있었으며, 나의 삶 속에서 미술과 일상은 자발적인 선택이나 욕심과는 무관하게 이미 긴밀하게 연결되어 있었다. 작업을 하기 위해 다른 직업을 가지거나, 부모님을 비롯한 가족의 경제적 지원에 의존하고 있는 문제는, 한국의 젊은 작가들에게는 흔하면서도 제대로 이야기되지 않고 있는 창작의 조건일 수 있다는 것이다. 나는 이것이 혼자 묵묵히 감당해야 할 문제가 아닌 나름의 방식으로 전면적으로 다루고 가시화할 필요가 있는 일로 보았다. 이러한 문제의식은 작업을 통해 일상과 미술 두 영역 사이의 관계를 모색하는 동기가 되었다.

나는 미술과 일상을 분리된, 혹은 일치된 영역으로 파악하는 대신 일종의 연결/중첩된 상태로 보고자 한다. 자크 랑시에르(Jacques Rancière)는 "미학 혁명과 그 결과 : 자율성과 타율성의 서사 만들기 The Aesthetic Revolution and Its Outcomes : Emplotments of Autonomy and Heteronomy"에서 이전의 미

술과 삶의 관계와는 다른, 둘 중 하나가 어느 한쪽으로 일방적으로 흡수되어 소실되지 않고 서로 타율성(삶)과 자율성(미술)의 서사를 엮어나가는[1] 대안적 관계를 그리고 있다. 마찬가지로 일상과 미술 사이에도 양자의 영역을 유지하면서도 유의미한 방식의 연결 속에서 '유용한 긴장 useful tension[2]'을 유지하는 관계가 있을 수 있다. 이것은 미술과 일상 각각의 영역이 가진 이점 및 강점이 서로를 향한 창조적인 영향력으로 작용할 수 있게 만든다.

'장소에의 개입과 점유'와 '신체적 행위의 수행'는 내 작업의 중심적인 방식이다. 그 결과 작업은 퍼포먼스와 참여미술, 장소특정적 설치 작업, 그리고 장소 개입과 퍼포먼스 기록 영상의 미술적 결과물로 나타난다. 본 연구에서는 작업의 방법론과 형식적 결과물을 개별 작품 별로 분석하는 것이 아니라 각 작업들이 공유하고 있는 '장소성[3]'과 '개인의 참여/협업 행위'라는 두 요소를 통해 미술과 일상의 '상호 생산적 관계' 형성이 이루어지는 과정을 논해볼 것이다.

'장소성'과 '개인의 행위', '상호 생산적 관계'는 장소특정적 미술 및 참여 미술과, 미술과 일상의 영역을 다룬 동시대 미술 담론에 대한 리서치와 개인적인 고찰을 통해 설정한 개념 및 용어들이다. 각 용어의 용례나 엄밀한 이론적 범위를 규정, 논하는 것은 학문적 목적이 아닌 특정 시기 나의 작품을 분석하려는 본 연구의 취지 및 범위를 벗어나는 작업이 될 것이다. 작품 분석에서 기존 이론 및 연구 상에 존재하지 않는 조어를 사용한 이유 또한 본 연구가 어디까지나 미술 작품에 대한 작가 본인의 분석 및 서술로서, 또 하나의 창작물로서의 의미를 가질 수 있다고 보았기 때문이다. 하지만 이러한 주요 개념들은 자의적으로 설정된 것이 아니며, 본론의 각 장은 해당 개념의 의미와 근거를 본인의 작품 분석과 참고 사례를 통해 가능한 구체적으로 밝히는 내용이 될 것이다.

---

1) 자크 랑시에르 외『뉴레프트리뷰』김정한 역, (길, 2009) p.221. "미학적 정식이 처음부터 예술을 비예술과 연결하는 한에서, 그 정식은 예술의 삶을 두 개의 소실점, 곧 단순한 삶이 되는 예술이나 단순한 예술이 되는 삶 사이에 위치시키고 있다."

2) Nick Aikens, *What's the Use?* (Amsterdam:Valiz. 2016) 115.p. "Use-Value, and the Contemporary Work or Labour of Art"에서 John Byrne은 근 10년 사이 예술은 자율적(autonomy)인 영역과 타율적(heteronomy)인 영역 모두에 영향을 미치는 목적을 지향해 왔고 양자 사이에는 useful tension이 존재할 수 있다고 지적한다.

3) 작업에서의 장소성은 권미원,『장소특정적 미술 One Place After Another site-specific art and locational identity』김인규 외 역,(현실문화 2013) 의 장소특정성 개념을 주로 참고 했다.

본론의 첫 번째 부분에서는 미술과 일상의 관계에 대한 기존 연구를 살펴보고, 이와 비교해 내가 작품의 목표로 삼은 미술과 일상의 '상호 생산적 관계'란 무엇인지에 대해 구체적으로 설명해볼 것이다. 두 번째 부분에서는 작업의 핵심적 구성 요소 중 하나인 장소성에 대해 설명할 것이다. 지배적 장소성과 한 장소에서의 지배적 장소성의 변화, 다층적 장소성의 가시화 과정을 주로 나의 작업《효창공원 프로젝트》에서 이루어진 장소성 탐구와 연관 지어 설명해볼 것이다. 또한 일상적 장소성과 미술적 장소성이 나의 작업에서 어떻게 나타나고 있는지 설명할 것이다. 마지막으로 세 번째 부분에서는 나의 작업과 일반적인 참여 미술의 차이점과 협업적 요소, 참여자의 범위 및 범위 설정의 이유를 밝혀볼 것이다. 또한 작업의 또 다른 축인 개인의 행위를 장소성, 특히 미술과 일상의 지배적 장소성에 대한 저항으로서 미셸 드 세르토(Michel de Certeau)의 문화 이론을 통해 설명해 보려고 한다. 마지막으로 작업이 만들어내려는 미술과 일상의 상호 생산적 관계 형성이 작가인 본인, 참여자, 관객이라는 서로 다른 개인의 층위에서 어떻게 이루어질 수 있는지 논하고, 결론에서 본 연구의 성과와 한계에 대한 종합적 판단을 내려 보려 한다.

1. 미술과 일상의 상호 생산적 관계

일상과 미술의 관계를 본격적으로 설명하기 이전에 미술과 일상에 대한 기존 연구와, 이와 관련해 내가 생각하는 일상이란 무엇이고 미술이란 무엇이며, 작업을 통해 이들을 왜 연결하려고 하는가에 대해 설명할 필요가 있다. 일상과 미술에 대한 연구는 미술에서는 물론 철학이나 문화 이론 등의 분야에서 폭넓게 진행되어 왔다. 근래 일상과 미술의 관계는 이분법적으로 파악하기 어려우며 여러 진보적인 미술 실천들은 양자 사이의 다양한 연결 방식을 탐구해 왔다. 이러한 맥락에서 나는 미술과 일상, 두 영역의 중첩된 지점에 놓인 나 자신의 구체적인 삶의 경험을 인식하고, 이해하는 방법으로서 미술과 일상의 '상호 생산적 관계'를 탐구하기 시작했다. 나의 작업은 유의미한 방식으로 미술과 일상의 관계를 형성하려는 시도로서, 미술과 일상을 개인의 관점에서 능동적으로 경험하고 재의미화 한다는 목표를 지향하는 것이다.

1.1. 미술과 일상의 분리와 연결

최근의 이론과 미술 실천에서 미술과 일상은 상당히 긴밀하게 연결된 관계로 나타난다고 볼 수 있다. 스테판 존스톤(Stephen Johnstone)은 "동시대 예술이 일상에 대한 언급으로 포화상태"라고 지적하면서, 이렇게 일상에 대한 미술의 관심이 높아진 까닭을 예술과 삶이 화해함으로써 예술이 극히 일부의 사람만 이해하는 생산과 소비의 영역이 더 이상 아니게 되었기 때문[4]이라고 설명한다. '더 이상'이라는 표현이 말해주듯 미술과 일상의 개념은 시대에 따라 다르게 나타날 수 있으며, 때로는 서로 간의 관계에 따라서도 다르게 규정될 수 있다. 언제나 두 영역 사이의 연결 및 화해가 지향되어 온 것은 아니며, 따라서 미술과 일상의 관계는 다양한 방식으로 상상될 수 있다. 나는 미술과 일상의 관계에 대한 기존 연구 중 몇 가지 사례를 통해 미술과 일상이라는 개념을 대략적인 흐름 속에서 살펴보고자 한다. 여기에 언급되는 미술과 일상에 대한 논의들은

4) Stephen Johnstone *The Everyday-Documents of Contemporary Art* (London : White Gallery, Cambridge Massachusetts : The MIT Press) pp.12-13.

나의 미술과 일상의 '상호 생산적 관계'를 형성하는데 영향을 미친 것들이다.

20세기 초 클레멘트 그린버그(Clement Greenberg)가 주장한 모더니즘 미술에서 미술은 그 자체로 독립성과 자율성을 가진 것이었다.[5] 이 때의 미술은 일상은 물론 문학이나 음악과 같은 다른 예술 분야와도 구분되는 자신만의 영역에 속해있다. 또한 이러한 미술은 일상과 분리된 상태에 있는 것 뿐 아니라 끊임없이 그 거리를 벌리길 지향한다(참고 도판 1).[6] 비슷한 시기 러시아 생산주의 등에서는 미술이 일상의 목적에 부합하는 역할을 해야 한다고 주장한다.[7] 미술이 일상에 일치, 또는 흡수된 상태에 있어야 한다는 것이다. 생산주의에서 미술의 창조적 과정은 기술적 과정으로 정의되었고 창조에서 개인적이고 정신적인 것을 제거하면서 정신적인 것을 물질적으로, 미적인 것은 사회적으로 유용한 것으로 동일시되었다. 생산주의 미술은 완전히 일상 속으로 통합되거나, 보다 실용적이고 직접적인 기능을 가진 미술로 규정된다(참고 도판 2). 이러한 모델에서 미술은 삶의 문제를 해결하는 도구나 수단처럼 여겨지기도 한다. 두 접근법 모두 미술과 일상의 관계에 대한 유용한 통찰을 제공한다. 자율적 미술은 타성적 일상에 제동을 걸고 그것과 비판적인 거리를 둘 수 있는 독립된 영역을 제공한다. 일상에 좀 더 깊숙이 관여하는 '실용적' 미술은 미술을 단지 보는 것이 아닌 삶의 변화를 이끌어 낼 수 있는, 보다 확장된 역할을 가진 것으로 인식하게 만들 수 있다.

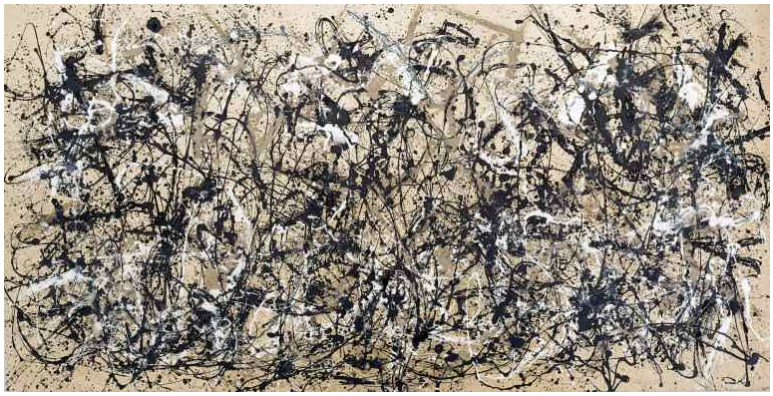
오늘날 미술은 그 자신만의 의미로 정의되기 어려워졌는데, 미술을 고유의 제도와 담론 속에서 기능하는 자율적인 것이 아니라, 더 넓은 범위에서 파악해야 한다는 필요가 제기되어 왔기 때문이다. 미술과 일상에 대한 이분법적 시각을 벗어나, 랑시에르는 미술과 일상 사이의 대안적 연결 방식을 주장한 바 있다. 그는 특히 예술의 자율성과 삶의 타율성에 주목하면서 양자 사이에 일종의 "왕복 운동"이 일어나는 미학적 체제를 제시했다. 그는 "예술의 삶은 정확히 말

---

5) 클레멘트 그린버그, 『예술과 문화』 조주연 역, (경성대학교 출판부, 2004) "문화 일반:아방가르드와 키치/문화의 곤경" "모더니즘 회화" 참고

6) 조주연, "클레멘트 그린버그의 미술론에 관한 연구", 서울대학교 대학원 박사학위논문, 2002 p.7.

7) 신가현, "혁명기 러시아 미술에 나타난 미술과 사회의 관계" 이화여자대학교 대학원 석사학위 논문, 2003 p.52. "로드첸코와 브릭은 구축주의의 귀결로서 '생산주의 미술'개념을 주창하였는데, 생산주의는 구축주의 미술이 사회의 발전 과정과 통합된 형태로 실현된 개념으로 풀이되었다."



(참고 도판 1) 잭슨 폴록(Jackson Pollock), 〈가을의 리듬(넘버 30) *Autumn Rhythm (Number 30)*〉, 1950, 캔버스에 애나멜, 266.7 x 525.8 cm, 메트로폴리탄 미술관

(참고 도판 2) 알렉산드르 로드첸코 Aleksandr Rodchenko, 〈노동자 클럽 *Lenin workers' club*〉, 1925, 《국제 장식 산업 미술전》 설치 광경, 파리 그랑 팔레

하면 왕복 운동하는 것, 곧 타율성에 맞서 자율성을 실행하고, 자율성에 맞서 타율성을 실행하고, 예술과 비예술 사이의 한 가지 연결에 맞서 다른 연결 방식을 수행하는 것"이라고 말한다.[8] 이론적인 측면에서 뿐만 아니라 미술 실천의 차원에서도 삶과의 연결성이나 열린 체계를 지향하는 시도가 많아졌다. 현대 진보적인(radical) 미술 실천들의 양태 – 공공 미술, 협업 미술, 참여 미술 등 – 는 작품에 대한 관객 및 일반 대중의 참여를 독려하려는 근래의 미술 경향을 보여준다(참고 도판 3).[9] 이것은 미술이 주제나 내용 면에서 뿐 아니라 형식적으로도 닫힌 구조를 벗어나려는 노력을 해왔음을 알게 해준다. 그랜트 케스터(Grant H. Kester)는 "대화적 작품 conversation pieces"개념을 제시함으로써 사회적, 경제적 갈등의 문제를 다루면서 대안적으로 '대화의 구조'를 작업 내부에 끌어들이는 작품들을 논하고 있다.[10][11] 비평가 클레어 비숍(Claire Bishop)은 자신의 글에서 정치철학자 에르네스토 라클라우(Ernesto Laclau)와 샹탈 무페(Chantal Mouffe), 랑시에르의 사상을 언급하면서 미술의 사회, 정치적 의미와 지향점을 논한다.[12] 이처럼 근래 미술은 미술 외적인 영역 – 정치, 사회, 경제, 관객의 일상적 삶과의 연결성 속에서 새로운 미학적 목표와 실천 방식들을 탐구해나가고 있다고 보아야 할 것이다.

한편 일상은 현대적 삶의 특수성을 내재한 영역으로 몇몇 이론가들 및 작가들의 특별한 관심 대상이 되었다. 앙리 르페브르(Henri Lefebvre)는 '일상'이 사람과 장소, 시대에 따라 달라지므로 일반적인 무엇으로 규정될 수 없다는 지적[13]에 '일상'은 사람, 장소, 시대를 초월해 동일하게 나타나는 것으로서 비교,

---

8) 랑시에르 『뉴레프트리뷰』, p.225.

9) 우정아, "클레어 비숍의 참여 미술 비판" 경기문화재단 블로그, 2013.03.29. (http://blog.naver.com/ggcfart/70164262244)

10) Grant H. Kester, *Conversation Pieces : community and communication in modern art* (Berkeley : University of Califonia Press, 2004) p.182

11) 케스터는 함부르크 사회 운동가 크리스토프 세퍼(Christoph Schäfer)와 캐티 스케네(Cathy Skene)에 의해 창단되고 함부르크에서 활동하는 작가들로 구성된 "파크 픽션(Park Fiction)"의 노력을 긍정적으로 평가했다. 파크 픽션은 주로 환경이 낙후된 지역에 공원의 필요성을 지역 기관이나, 정부에 주장하고, 주민 설문조사를 기반으로 디자인 완성하는 방식으로 사업으로 진행한다. [출처] (서적소개) 그랜트 H. 케스터의 The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context |작성자 똑똑 (http://park-fiction.net/park-fiction-introduction-in-english/)

12) Clair Bishop, "Antagonism and Relational Aesthetics"(『October 110』, Fall 2004)

13) Jonhstone *The Everyday*, 26p "There are as many everyday lives as there are

(참고 도판 3) 파크 픽션(Park Fiction),《파크 픽션 프로젝트 *Park Fiction Project*》, 1994- 2005, 독일 함부르크

묘사, 규명되어야 하는 것이 아니라고 대답한다. 그에게 일상을 연구한다는 것은 오히려 사람들의 삶에서 변화하고 바뀔 수 있는 것이 무엇인지, 왜 변화되어야 하는지를 밝혀내는 작업이다. 르페브르가 주목한 '일상'은 현대의 산업 사회에서만 나타나는 특수한 성격을 지닌 것으로서, 그는 일상의 소비 중심 문화의 지배와 개개인이 경험하는 반복적이고 쉽게 변화하지 않는 루틴에 대해 비판적 의식을 가지고 있었다.[14] 동시에 일상은 긍정적인 잠재력을 지닌 영역으로 설명되기도 하는데, 르페브르는 일상이 체제의 지배를 깨고 새로운 의미를 만들어낼 수 있는 창조적인 가능성을 가지고 있다고 주장하기도 했다.[15] 이와 비슷한 맥락에서 세르토는 일상 생활 속의 실천을 강조하면서, 일상적 통제에서 벗어나기 위한 개인의 창조적 행위에 주목했다.[16]

이러한 일상과 미술의 개념, 그 사이의 관계에 대한 논의들과 함께, 나는 나 자신의 미술과 일상 양 영역에 걸쳐진 중첩된 경험과 정체성 속에서 미술과 일

---

places, people and ways of life. Everyday life is not the same in Timbuktu, in Paris, in Teheran, in New York, in Buenos Aires, in Moscow, in 1900, in 1960."

14) 르페브르,『현대 세계의 일상성』, 박정자 역 (기파랑, 2005) p.14.

15) 위의 책, pp.95-99.

16) 우정아, "프란시스 알리스 도시를 걷는 미술가",『미술사학보 제43집』2014, pp.125-126. 우정아는 미셸 드 세르토가 일상생활 속의 창조적 실천 방법이라고 보았던 "보행자의 움직임"과 알리스의 작업에서 등장하는 '걷기'의 정치성을 연결해 설명하기도 한다.

상의 관계에 대한 관심을 키워갔다. 나는 미술을 다소 늦은 나이에 시작했고, 미술 작업을 시작한 후에도 줄곧 학비와 생활비를 마련하기 위해 다른 직업을 가져왔다. 또한 돈을 벌기위해 줄곧 그림 아르바이트를 해왔고, 1년 남짓 회사에서 디자이너로 근무하기도 했다. 그것은 나의 창작품-생산물이 시장의 흐름과 소비자의 필요에 직접적으로 연결되어 있다는 것이 어떤 일인지 경험하게 해주었다. 미술작가는 무언가를 만들고, 그것에 의미를 부여하는 과정에서 자본과의 거리를 스스로 설정할 수 있다. 물론 실제 작품을 만드는 데에는 작가의 노동력과 작품의 재료와 같은, 금전으로 환산 가능한 물질적 조건이 필요하지만 말이다.

나에게 일상은 불확적정인 경험으로서 중요성을 지닌다. 이 때 불확정적 경험이라는 것은 분명하게 특정짓거나 결정하여 표현할 수 없다는 것으로, 그러한 경험을 기록하고 되새길 언어 자체가 부재한 상황으로 설명할 수 있다. 다만 일상은 너무나 기이하고 일탈적이기에 기존의 언어로 포착할 수 없는 경험과는 달리, 지극히 평범하고 반복적이어서 인간의 주의에서 벗어나 인식의 지평 너머로 사라지는 불확정성을 띄게 된다. 일상은 특별한 사건이 일어난 순간이 아닌 '아무것도 일어나지 않은' 시간 모두를 가리킨다. 이러한 일상을 잊혀진 것이나 아무도 아닌 것이 아닌 주목해서 돌아볼만한 것, 특별한 것으로 인식하기 위해서는 특정한 형식을 부여할 필요가 있다. 하지만 타성적인 일과 속에서는 무심하게 스쳐지나가는 반복적인 경험을 성찰하고 돌아볼 기회를 갖기 어렵다. 나는 일상에서 벗어나, 불확정적인 경험에 특정한 형식을 부여하는 방법이 바로 미술일 수 있다고 생각한다.[17]

미술은 무언가를 특별한 대상, 작품으로 인식하게 만드는 중요한 조건 - 장소, 제도, 담론으로서 존재할 수 있다. 관객들은 특별한 문화적 경험을 기대하며 미술관을 찾는다. 미술관에서 볼 수 있는 것은 설령 일상 속에서 동일하게 볼 수 있는 대상이라고 한들 그것과는 구분되는 특별하고 자체적인 맥락을 가진 것으로 생각된다. 이것은 작가에게도 마찬가지일 수 있는데, 미술 작품을

17) 랑시에르『뉴레프트리뷰』, p.241. 랑시에르는 예술의 삶에의 침투를 설명하며 새로운 시학이 "정치적 주장과 교의로 가득 찬 시끄러운 무대를 떠나 사회의 심층으로 파고들어가 일상생활의 내면적인 실재 속에 감추어져 있는 수수께끼와 환상을 드러내는 새로운 해석학의 틀을 짠다"고 설명하면서 사소하지만 내부에 수수께끼를 품고 있는 일상생활의 성격에 주목하고 있다고 보았다.

창작하는 작가는 자신이 만드는 것이 자본주의 체계의 생산-소비와 구분되는 맥락을 가지고 있다고 믿을 수 있다. 나에게 미술 창작은 일상 노동보다 상대적으로 자율적인 목표를 지향하는 것처럼 느껴졌고, 작업의 이러한 측면은 내 삶의 해방구처럼 느껴지기도 했다.

위와 같은 일상과 미술에 대한 생각을 기반으로, 나는 '일상과 미술 사이의 특정한 관계'를 만들어내는 방향으로 작업을 발전시켜 왔다. 단순히 작업 대상이나 주제로서의 일상이 아닌, 일상과 미술 사이의 관계 자체를 작업화하려 한 것이다. 나에게 미술과 일상은 작업과 생업을 위한 활동으로 나타난다. 이것은 내 삶에서 미술과 일상을 경제적인 측면과 정신적인 차원에서 연결시켜왔다. 각각의 영역에 쏟을 수 있는 자원은 한정되어 있었기 때문에 나는 미술과 일상의 활동을 끊임없이 조율해 나가야 했다. 이러한 조율 과정 속에서, 나는 미술과 일상을 나의 삶 안에 단순히 병렬적으로 배치하는 것이 아니라, 관계 자체를 전면적으로 탐구하면서 더욱 유의미한 지점을 발견해 나갈 수 있을 것이라고 생각했다.

1.2. 상호 생산적 관계

그렇다면 일상과 미술 사이에 존재하는 유의미한 관계란 어떤 것일까? 나는 미술과 일상에 대한 기존의 다양한 연구들, 특히 미술과 일상이 각각의 독립된 성격을 유지하면서도 서로에게 영향을 미치고 연결되어 있는 상태를 제안하는 동시대의 몇몇 이론과 미술 실천들을 참고하여 미술과 일상 사이의 '상호 생산적 관계'를 설정해 보고자 했다. 이 때의 미술은 완전히 분리된 것도 일치된 것도 아닌 연결/중첩된 상태로 존재하는 것으로, 그 사이에는 일종의 '유용한 긴장 useful tension'이 작동할 수 있다. 유용한 긴장은 일상과 미술을 서로 끊임없이 영향을 주고받는 관계로 묶는 역할을 한다. 상호 생산적 관계로 묶인 일상과 미술은 서로의 범위를 이전보다 확대시킬 수 있다. 일상 속의 어떤 것이 미술로서 다루어지면, 이렇게 만들어진 작품은 기존 미술이 다루지 않았던 영역을 작품화하는 것 뿐 아니라 일상의 불확정적인 경험들을 조명하는 역할을 할 수 있다. 즉 미술 작품의 관객, 또는 일상의 경험자는 일상과 미술 모두를

이전과는 다른 방식으로 이해할 수 있는 가능성을 부여받게 되는 것이다. 이처럼 일상과 미술이 상호적으로 창조적인 영향을 주고받도록 연결/중첩되어 있는 상태가 '상호 생산적 관계'이며 '상호 생산적 관계'에 있는 일상과 미술은 지속적으로 이전의 의미로부터 벗어나 일상과 미술을 새롭게 전환할 수 있게 된다.

미술과 일상이 상호적으로 영향을 미치며, 서로에게 창조적 의미를 부여한다는 관점은 나의 작업에서만 찾아볼 수 있는 것은 아닐 것이다. 다만 나는 작업을 통해 일상과 미술의 관계를 개인의 경험으로, 미시적이고 구체적인 차원에서의 '상호 생산적 관계'로서 포착하는데 초점을 맞추고 있다. 개인은 일상과 미술의 관계를 스스로 설정하고 경험함으로써 재구성할 수 있으며, 개인의 미시적, 구체적인 관계맺음이 미술과 일상의 의미를 이전과는 다른 것으로, 새로운 것으로 만들 수 있다고 보기 때문이다. 이 때의 '새로움'은 미술사적, 혹은 정치학이나 문화 이론과 같은 맥락에서의 새로움을 말하는 것이 아니다. 어떤 큰 체계에서의 새로움이나 혁신이 아닌 개인이 자신의 경험과 발화, 행위의 범위 속에서 미술과 일상의 의미를 이전(스스로 경험하기 이전)과는 다르게, 보다 구체화된 것으로 만들어 낸다는 것을 뜻한다.

상호 생산적 관계가 일종의 담론적 차원에서 미술과 일상을 전복하려는 목표를 지향하는 것이 아니라 해도 그것이 반드시 특정 개인에게만 새롭거나, 의미있는 것은 아니다. 미술과 일상의 관계를 특정한 시간, 공간에 놓인 개인의 시점에서 다루는 것은 사적인 경험을 넘어선 저항적 의미와 연결될 수 있다. 세르토는 '사회 문화적 생산의 기술이 조직한 공간을 이용자(소비자, 개인)들이 재전유하는 수많은 실천들'[18]을 일상의 권력에 대한 개인들의 저항 및 대응책으로 설명한다. 그는 위로부터의 감시와 통제가 존재하는 일상 속에서 개인의 교묘한 행위들이 창조적 실천이 될 수 있다고 보며, 미시적 차원에서의 행위와 경험을 강조한다.

나는 자신의 개인적 경험 속에서 미술과 일상 사이의 관계를 나름의 방식으로 교묘하게 비틀어 조율하는 과정을 작업으로서 제시하였다. 또한 이러한 작업의 미시적 관점은 작가인 나 자신의 경험에서 출발하지만, 참여자의 경험과 작업을 마주하는 관객의 경험에까지 이어질 수 있다고 보았다. 한정된 자원 속

18) 미셸 드 세르토 외, 『문화, 일상, 대중 문화에 관한 8개의 탐구』 정준역 역,(한나래, 2012) p.136.

에서 이중의 짐처럼 꾸려나가야 했던 일상과 미술 두 영역 사이에 상호 생산적 관계를 설정함으로써, 나는 나의 일상 노동과 미술 창작의 의미를 보다 나에게 적합한 형태로 변화시킬 수 있었다. 나는 두 가지 활동을 단순히 병행하는 것이 아니라, 개인적인 편의 및 필요에 맞게 양자를 적극적으로 연결, 결합시키려 시도했다.《워크워크 프로젝트》에서 나의 아르바이트를 퍼포먼스 작업으로 제시했던 것처럼 일상 노동과 미술 창작을 일치시켜 시간과 비용을 절약하고, 일상 노동을 그저 지루하고 힘든 것만이 아닌 작품을 생산할 수 있는 생산적인 과정으로 재의미화 하거나, 미술 창작을 일상 노동처럼 소요 자원과 생산품의 관계로 체계화시켜 접근할 수 있었다. 이러한 나의 작업은 한정된 시간, 공간적 조건 속에서 일상과 미술을 동시에 해나가려고 분투하는 나와, 내 작업의 창작 조건을 드러냄과 동시에, 개인적인 부담을 해소하는 자구책처럼 활용될 수 있었다.

나의 삶 속에서 일상과 미술을 일상 노동과 미술 창작의 차원에서 조율할 나름의 필요를 느꼈던 것처럼, 개인의 경험에 따라 미술과 일상의 관계는 다르게 나타날 수 있다. 경험의 주체인 개인의 입장에 따라 미술과 일상은 서로 다른 형태의 '상호 생산적 관계'로 나타날 수 있다. 결과적으로 내 작업은 개인이 각자의 경험으로 일상과 미술의 관계를 만들어 나갈 수 있는 가능성의 주체임을 보여주려는 것이다.

2. 장소성의 분석과 활용

미술과 일상의 상호 생산적 관계를 만들어내기 위해 나의 작업은 장소성에 대한 연구와 참여적 행위를 결합하는 구조로 이루어져 있다. 이것은 퍼포먼스, 관객 참여, 장소특정적 설치의 작업 방식과 연결된다. 장소특정적 설치의 방법론을 공유하는 나의 작업은 특정한 장소의 유,무형의 성격을 분석하고 이와 관련된 의미를 만들어낸다. 나는 이것을 특정한 장소에 존재하는 미술적, 일상적 성격을 미술적, 일상적 장소성으로 명명하고 이러한 장소성을 분석하고 변화를 주거나 새로운 장소성을 만들어 냄으로써 작업 내에서 미술과 일상의 관계를 형성하려 한다. 미술적 장소란 장소의 지배적 성격이 미술인 것이며 일상적 장소란 장소의 지배적 성격이 일상인 것이다. 미술 또는 일상이 지배적 장소성으로 작동하는 특정한 장소에서 개인은 미술적 혹은 일상적인 개입의 방식을 통해 그것에 대항해 새로운 장소성을 만들어낼 수 있다. 작업은 미술적 장소와 일상적 장소에서의 장소성의 변화와 생성을 미술과 일상 사이의 상호 생산적 관계 형성의 과정으로 제시한다.

2.1. 지배적 장소성과 장소의 다층성

앞에서 서술했듯이 내 작업의 두 축 중 하나는 '장소성 placeness'이다. 장소성은 장소의 성격이라는 뜻으로, 특정한 장소 위를 가로지르는 물질적, 비물질적 특성 모두를 가리킨다. 장소의 성격은 관련 연구에서 장소성 placeness, 장소감 sense of place, 장소의 정체성 identity of place, 장소 이미지 image of place 등 다양한 개념으로 나타난다.[19] 미술에서는 특히 장소특정성 site specificity이 활발히 논해져 왔는데, 권미원은 『장소특정적 미술 One Place After Another site-specific art and locational identity.』[20]에서 장소에

19) 김희진, "문화지역의 상업화 과정과 장소성 인식 변화" 서울대학교 대학원 박사학위 논문, 2015 p.49

20) 권미원『장소특정적 미술』참고. 권미원은 장소특정적 작업이 크게 현상학적/경험적 장소특정성과 제도적/사회적 장소특정성, 담론적 장소특정성의 세 가지 층위를 기반으로 하고 있으며, 이러한 장소특정성은 시기 순으로 나타나는 것도, 하나의 작업에 하나의 장소특정성이 작용하는 것도 아닌 복합적인 관계로 나타난다고 설명한다.

기반한 다양한 미술 작품들 속에 장소의 의미가 다층적으로 규정되고 있는 양상을 다루었다. 장소의 성격을 나타내는 이런 다양한 개념들 사이의 차이점이나 공통점을 검토하고 자세히 논하는 것은 본 연구에서는 불필요한 작업일 수 있다고 본다. 따라서 한국어 번역어로서 가장 일반적인 범위를 포괄하며, 간결하게 쓸 수 있는 '장소성'을 내 작업에서 다루는 장소의 성격을 지칭하는 용어로 사용하고자 한다.

나의 작업에서 장소성의 가장 중요한 특징 중 하나는 장소성이 장소의 의미, 용도, 가치를 결정하고 그 안에 있는 사람들의 행위를 규정하거나 통제할 수 있다는 것이다. 예를 들면 학교는 학생에게, 미술관은 관객에게, 회사는 고용인에게 특정한 행동 규범과 장소 안에서 수행하기에 적합하거나 적합하지 않은 행위 일람을 명시적으로, 때로는 암묵적으로 제시한다. 장소의 성격에서 벗어난 행위는 일탈이나 무례로 여겨질 수 있고, 개인이 그러한 일탈을 거듭할 경우 자유가 제한당하거나 경우에 따라 장소에 머물 자격을 박탈당하게 된다. 나는 그것을 하나의 장소에서 가장 큰 권력을 행사하는 장소성이라는 측면에서, '지배적 장소성'으로 명명하려 한다. '지배적 장소성'은 장소를 구획하고 만든 권력 주체, 개인의 차원을 벗어난 더 큰 체계에 의해 결정될 수 있는데, 이들과 장소 안에 머물며 공간을 직접적으로 사용하는 개인은 일치하지 않을 수 있다.

지배적 장소성과 실제 장소의 이용자인 개인의 행위와 욕구 역시 일치하지 않을 수 있다. 나는《효창공원 프로젝트》에서 효창공원에 존재하는 다양한 장소성을 발견할 수 있었고 이를 조사하고 분석하면서 지배적 장소성과 실제 장소 이용자의 의지가 일치하지 않는 사례를 발견할 수 있었다. 정부 및 민족주의 단체에 의해 '독립 운동가들의 묘가 안치된 성역'이라는 장소성이 부여된 효창공원은, 인근 거주민들에 의해 배드민턴을 치거나 개를 산책시키는 등의 용도를 가진 근린공원으로 이용되고 있었다. 이것은 지배적 장소성이 장소의 의미를 결정하고 개인의 행위를 통제하는 역할을 하지만, 개인은 항상 그것에 따르기만 하는 존재는 아니라는 것을 보여준다. 개인은 장소를 자신의 필요에 따라 전유해 새로운 장소성을 창조해낼 수 있는 것이다.

나아가 개인이 만들어낸 새로운 장소성들은 지배적 장소성을 논쟁적 상태로 만들거나 변화시킬 수도 있다. 효창공원에 설치된 공원 내 행동 규칙 표지판의

변화가 이러한 현상을 보여주는 단적인 예라고 할 수 있을 것이다. 정부의 효창공원 성역화 사업의 일부로 설치된 표지판에는 공원 내에서 순국선열을 기리는 마음으로 정숙할 것을 당부하는 등의 행동 지침이 담겨있다. 그런데 이 표지판이 처음 설치되었던 시기의 원본에는 존재했던 마지막 부분이 일정 시간이 지난 후에는 지워지게 되었는데, 그 지침의 내용은 '공원 내에서 개를 산책시키는 행위를 금지한다'는 것이었다(참고 도판 4,5). 애초에는 독립운동가의 묘를 재정비하고, 공원 정문을 전통 양식으로 설치하는 등의 성역화 사업과 함께 공원 전체에 애견 동반 출입이 금지되었었지만, 인근 주민들이 이러한 규칙을 따르지 않고 효창공원을 여전히 개를 산책시키는 근린공원으로서 사용하자 공원의 규칙 중 하나가 삭제되게 된 것이다.

이처럼 하나의 장소에는 지배적 장소성이 존재하지만 그것은 변화할 수 있다. 또한 하나의 장소에서는 언제나 지배적 장소성 이면에 다양한 장소성들이 다층적인 상태로 존재하고 있다고 볼 수 있다. 나는《효창공원 프로젝트》에서 정치적 장소성, 역사적 장소성, 일상적 장소성이라는 서로 다른 세 개의 장소성을 투어 비디오, 기념품, 산책로의 코스로 가시화 시키려 했다(도판 1). 이 작업에서 효창공원이라는 장소의 성격은 어떤 산책로를 선택하고, 공원 안의 어떤 기념물을 보느냐에 따라 서로 다르게 규정될 수 있는 것이었다. 이것은 지배적 장소성이 개인의 행위를 통제하는 것 뿐 아니라, 개인의 행위가 장소성을 만들 수 있다는 것 역시 보여주려 한 것이다. 실제 지배적 장소성의 작용은 개인의 힘의 범위가 미치지 않는 곳으로부터 시작되기에 쉽게 변화시키거나 거스를 수는 없다. 하지만 개인은 이것에 적합하게만 행동하지 않고 일정한 범위 안에서 일탈을 시도하거나 때때로 지배적 장소성 이면의 또 다른 장소성을 소환해내는 등, 다양한 방식으로 장소를 전유할 수 있다. 이것은 행위의 주체로서 개인의 경험이 다양할 수 있는 만큼 무한히 많은 장소성 개념이 생성될 수 있다는 가능성을 드러낸다.

(참고 도판 4) (좌) 마지막 조항이 지워진 효창공원 안내문
(우) 원래의 효창공원 안내문

(참고 도판 5) 효창공원의 여러 안내문들

(도판 1) 〈효창공원 프로젝트_역사, 생활, 정치 투어 비디오〉, 3채널 비디오, 6분, 2015

2.2. 미술적 장소(성)와 일상적 장소(성)

앞서 장소성은 물질적, 비물질적 특성을 모두 가리키는 개념이라고 설명한 바 있다. 이것은 장소가 단지 지리적, 공간적인 특정 지점을 가리키는 것이 아니라 인간이 부여하는 상징이나 의미를 지니는 것일 수 있다는 뜻이다.[21] 권미원은 장소특정성이 현상학적, 경험적 차원을 넘어서 사회적, 담론적 차원에서 나타날 수 있다고 말하고 있는데, 어떤 장소가 그 장소를 점유하거나 사용하는 공동체, 또는 작가에 의해 의미를 가질 수 있다는 뜻이다.[22] 결국 장소성은 장소에 대한 사람의 상호 작용 및 의미 부여를 통해 만들어지는 것이라고 볼 수 있다.[23] 따라서 개념적 차원이든, 제도로서의 의미이든, 또는 특정한 건물의 형태나 장소 내부에 놓인 기물과 같은 물리적 경험에 의해 주지될 수 있는 것이든, 미술과 일상 역시 특정한 장소의 장소성으로 존재할 수 있다. 또한 미술적 장소성과 일상적 장소성이 지배적인 장소를 각각 미술적 장소, 일상적 장소로 부를 수 있을 것이다. 나는 특히 미술적 장소와 일상적 장소가 개인에게 서로 다른 성격의 - 미술과 일상의 - 영향력과 강제력을 행사할 수 있으며, 마찬가지로 개인 역시 자신의 행위를 통해 미술과 일상의 장소성을 재구성해 낼 수 있는 가능성이 있다는 것에 주목한다.

〈야간 작업〉은 서울대학교 74동 예술 복합동에 머무는 학생과 경비원이 하나의 장소를 창작의 공간/일터로서 사용하는 것을 미술적 방식으로 나타낸 멀티 채널 영상 작업이다(도판 2). 인터뷰 영상에서 학생과 경비원은 야간 작업/근무 중에 주로 떠올리는 생각을 설명한다. 가운데 영상에서는 밤중에 원경에서 촬영한 74동 예술 복합동의 창문-참여 학생과 경비원이 점유하는 공간의-의 조명 불빛이 깜빡거리는 장면이 나타난다. 이것은 각각의 참여자가 74동 예술 복합동에 대한 생각을 나타낸 하나의 단어를 모스 부호로 변환, 해당 공간

---

21) 김희진, “문화지역의 상업화 과정과 장소성 인식 변화”, p.48
22) 권미원, 『장소특정적 미술』
23) 르페브르는 여기에서 더 나아가 (모든) 공간을 ‘사회적 생산물’로 간주한다. 그에 따르면 하나의 공간, 장소에 사람이 부여하는 비물질적인 성격이 존재할 수 있다는 것을 넘어서, 공간 자체가 “특정한 목적성을 가진 사회 구성원들의 행위를 바탕으로 형성되는 사회적 행위의 결과물”이 된다.(박시영 “공공영역의 추상 공간화에 관한 연구 : 앙리 르페브르의 공간 생산론을 중심으로” 서울대학교 대학원 석사학위 논문, 2014 p.12)

(도판 2) 〈야간작업_74동〉, 3채널 비디오, 3분 9초, 2015

의 조명의 on/off 신호를 활용해서 시각화시킨 것이다.

〈야간 작업〉은 하나의 물리적 공간에 존재하는 일상적, 미술적 장소성과 개인의 장소성 경험을 나타낸 작업이라고 할 수 있다. 작업의 참여자인 미술대학의 학생과 경비원은 서울대학교 74동 예술 복합동의 2층 실기실과 1층 경비실에 머물면서 하나의 건물을 서로 다른 지배적 장소성이 존재하는 곳으로 경험하고 있었다. 이들은 자신의 직업적 정체성과 활동의 성격에 따라 예술 복합동을 서로 다른 장소성이 존재하는, 미술적/일상적 장소로 받아들일 수 있다. 하지만 실제 그들이 머무는 곳은 공간적으로 동일한 건물이며 이들의 작업-근무 시간 역시 유사한 시간대-작가의 야작, 경비원의 밤 근무-에 걸쳐져 있었고, 나는 이러한 공간적, 시간적 공통점에 주목하였다. 각자의 직업 정체성에서 비롯된 서로 다른 장소성과 공통된 물리적 장소성 - 밤 시간대의 동일한 건물에 대한 - 의 차이와 일치 속에서 참여자 각 개인 고유의 장소성 경험이 만들어질 수 있다고 본 것이다.

참여자는 인터뷰를 통해 예술 복합동에 머물면서 주로 하는 생각, 혹은 장소에 대한 느낌을 한 단어로 제시해 줄 것을 요청받는데, 학생은 자신의 실기실에서 '그리기'를 주로 생각한다고 대답[24]했으며, 경비원은 (학생들이 장소에서 지켜야할, 그리고 학생들과 자신의)'약속'을 주로 생각한다고 말했다.[25] 최종 영상에는 참여자가 대답한 단어가 모스부호 → 조명의 on/off 신호의 변환 과정을 거쳐 예술 복합동의 1층 로비와 2층 실기실 조명을 통해 나타난다(도판 3). 하나의 장소에 다층적으로 존재하는 미술적/일상적 장소성은 한 건물의 다른

24) 참여자 B씨의 인터뷰 내용, 그에게 그리기란, 팔 수 있는 미술 작품을 빨리 만들어 내는 것이라고 설명했다.

25) 참여자 O씨의 인터뷰 내용, 이것은 그가 종합 예술동에서 자신이 하는 일이 학생들이 장소를 이용하면서 지켜야하는 '약속'과 관련된 것이라 생각하기 때문이었다. 그는 학생들이 약속을 잘 지켜주면 자신의 일에 도움이 될 것이며, 이에 고마움을 느낄 것이라고 설명했다.

층 창문을 통해 가시화 되고, 나아가 '야간 작업'을 가능하게 만드는 중요한 조건인 공간의 조명은 개인마다의 구체적인 장소성 경험을 표현하는 수단으로 사용된다.

작업에서 인터뷰 내용을 통해 참여자인 학생에게 실제 예술 복합동은 미술적 장소일 뿐 아니라, 일과의 일부인 생산의 물리적 조건이라는 일상적 성격도 가지고 있음이 드러난다. 경비원은 경비실의 불빛을 담아내는 작업 과정에 협력하면서, 자신의 일터를 미술 창작과 작가와의 협업 장소로 재경험하게 될 수 있다. 미술대학의 학생과 경비원의 인터뷰, 예술 복합동 전면을 담은 영상은 작업을 통해 특정한 장소 위에서 미술적/일상적 장소성이 교차하고 중첩되는 다양한 양상을 시각화시키고 있다.

나의 작업에서 '미술적 장소성'이란 어떤 장소에서 미술적 행위가 이루어지리라고 기대하고, 또 유도하는 성격이라고 할 수 있다. 이 때의 미술적 행위란 작품 창작과 감상 등으로 대표되는데, 관객으로 하여금 미술 작품을 작품으로 보게 만들고, 미술가의 행위가 작품 창작으로 인지되게 만드는 장소성이라고 할 수 있다. 미술적 장소의 예는 주로 미술 대학, 전시장과 같은 공간이 될 수 있을 것이다. 미술적 장소성이 지배적인 장소는 미술 제도적 공간과 유사점을 갖는다. 제도 비판 미술은 미술 제도적 공간의 성격을 비판적으로 다루는 작품들로 분류된다. 예를 들면 밀 레더맨 유켈레스의 메인터넌스 워크는 미술관의 미술적 장소성을 바닥을 쓸고 닦는 일상적인 유지노동을 통해 비판적으로 성찰하는 작업이라고 할 수 있다(참고 도판 6). 한편 90년대 리크릿 티라바니자의 작품에서도 갤러리의 미술적 장소성이 작품의 요소로 활용되고 있다(참고 도판 7). 티라바니자는 유켈레스와는 달리 미술적 장소성을 비판하고 미술 제도에 의해 은폐된 일상 노동을 가시화시키려는 의도가 아닌, 미술적 장소에서 일상적 이벤트를 기획하고 실행함으로써 그 안에서 벌어지는 교류와 관계의 경험 자체를 작업화하려는 목적을 드러낸다.

한편 '일상적 장소성'은 일상적 노동과 행위가 이루어지게 하는 장소성이다. 개인에 따라 일상적 장소는 다르게 나타날 수 있다. 하지만 나의 작업에서 '일상적 장소'는 존재한다고 할 수 있다. 왜냐하면 일상 자체가 개개인의 완전한 자유 속에서 형성되는 것이 아니라 사회경제적 체계와 문화의 영향력 속에서 형

(도판 3) 〈야간작업_74동〉, 3채널 비디오, 3분 9초, 2015 영상 스틸컷

성되는 것이기 때문이다. 따라서 일상적 장소 역시 사회적, 문화적인 개념으로 볼 수 있다. 르페브르는 모든 공간을 '사회적 공간'으로 규정하는데, '사회적 실천'으로서의 공간은 현대 사회와 문화의 특징을 담지하고 있는 대상이다.[26] 그에 따르면 일상적 공간은 산업 사회의 소비 중심 문화가 실현된 공간으로 볼 수 있을 것이다. 세르토는 일상생활의 공간이 사회 문화적 생산의 기술에 의해 조직된 것들로, 개인은 이것을 근본적으로 다시 만들어낼 수 없고 제한된 방식으로 반응할 수 있을 뿐으로 본다.[27] 다시 말하면 일상적 장소의 용도 및 질서는 개인이 아닌 생산 기구-권력의 주체에 의해 결정되는 것으로 개인은 이에 따라 정해진 일상적 행위를 하게 된다.

(참고 도판 6) 밀 레더맨 유켈레스(Mierlr Laderman Ukeles), 〈하트포드 청소 : 닦기, 흔적, 유지 : 실외 *Hartpord Wash : Washing, Tracks, Maintenance: Outside*〉 ,1974, 워즈워스 아테니움에서의 퍼포먼스

(참고 도판 7) 리크릿 티라바니자(Rirkrit Tiravanija), 〈무제 *Untitled*〉 , 1992, 뉴욕 303 갤러리 설치전경

일상적 장소는 집, 학교, 공원, 직장 등이 될 수 있다. 지배 이데올로기나 권력 체계가 공적 장소의 일상성을 실현하는 힘이라면 사적 장소의 일상성을 구성하는 것은 일상의 반복적 성격과 관성이 될 수 있을 것이다. 뚜렷한 강제성이 없는 사적인 장소에서도 개인이 일상의 틀을 깨는 것은 어려운 일일 수 있다. 왜냐하면 사적인 장소의 행위는 공적인 장소의 활동과 결국 하나의 루틴으로 묶여있기 때문이다. 매일 아침 일찍 출근해야 하는 직장인에게 집은 일정

26) 신승원, "앙리 르페브르의 공간이론",서울시립대학교 대학원 박사학위 논문, 2017, pp.77-79.
27) 미셸 드 세르토, 『문화, 일상, 대중 문화에 관한 8개의 탐구』, p.138.

시간 이상 휴식과 수면을 취해야하는 장소로 사용될 수 밖에 없을 것이다. 다른 한편으로 일상적 장소에서의 루틴과 반복적 행위는 개인에게 일방적인 강제나 억압으로 작용하는 것만은 아닌, 삶의 안정감과 통제감을 부여하는 역할을 하기도 한다.[28] 이것은 개인이 일상적 장소에서의 일탈에 대해 그것을 원하는 한편 강하게 두려워하기도 하는 양가적인 감정을 느끼게 만든다.

미술적 장소와 일상적 장소는 그 안에서 이루어지는 개인의 행위, 활동에 특정한 영향력과 강제력을 행사한다. 나는 이러한 일상/미술적 장소성의 지배력이 개인에 의해 변화되거나 새로운 장소성으로 경험되는 과정을 작업으로 다루려 한다. 이것은 개인이 일상의 반복성을 벗어나고 자발성을 회복하는 과정이 될 수 있으며, 동시에 미술의 제도적 실체를 비판적으로 돌아보거나 그러한 한계에 도전하는 경험이 될 수 있다. 이것은 작업에서 미술/일상적 장소성이 하나의 물리적인 공간을 공유하는 상황이나, 미술적 장소(미술대학과 전시장)에서 일상적 장소성이 가시화되는 과정 속에서 나타난다.[29]

나의 작업은 역설적으로 (지배적) 장소성의 유동적이고 다층적인 성격을 드러내기 위해 하나의 분명한 물질적 대상-장소를 다룬다. 또한 작업에서 미술적 장소성과 일상적 장소성을 변화시키고, 새로이 만드는 것은 개인의 역할이다. 이러한 개인의 경험을 포착하려는 것은 어떤 장소의 성격을 규정하는 것이 각자의 마음먹기에 달린 것이라는 메시지와는 다르다. 개인이 물리적 장소를 근본적으로 변화시키는 것은 어려운 일이다. 장소를 사용하는 한 사람의 의지에 따라 건물을 부수고 다시 지을 수는 없다는 것이다.

하지만 이러한 제한에도 불구하고 장소성의 경험은 다양하게 나타날 수 있다. 이것은 장소성이 쉽게 변할 수 없는 물리적 조건과 전혀 무관한 비물질적인 것이기 때문이 아니라, 개인이 물리적 조건을 그것이 만들어진 이유와는 다른 나름의 방식으로 사용할 수 있기 때문이다. 공간을 자신만의 방식으로 전유할 수 있는 개인에게 하나의 물리적 장소는 물질적, 비물질적 차원의 다양한 잠재력을 지닌 것이 될 수 있을 것이다. 이러한 측면에서 나의 작업은 언제나

---

29) 〈야간 작업〉에서 미술대학은 누군가에게는 일터라는 일상적 장소이면서, 또 다른 누군가에게는 창작 활동을 수행하는 미술적 장소이다. 〈Painting〉과 《워크워크 프로젝트》에서는 미술적 장소인 전시장이 페인트칠과 웹툰 채색 아르바이트라는 일상 노동의 장소로 용도 변환된다.

개인이 지배적 장소성 뿐만 아니라 그 이면의 다양한 장소성 역시 경험할 수 있으며(혹은 경험해 오고 있으며), 자신의 행위를 통해 새로운 장소성을 만들어 낼 수도 있다는 점을 강조하려 하는 것이다.

3. 참여적 행위와 협업의 체계

장소와 더불어 작업의 또 다른 중요한 축은 미술인 또는 일상인으로서의 개인이다. 이들은 미술 작업을 통해 각자의 역할을 새롭게 수행함으로써 일상과 미술이 지배적인 장소를 다른 방식으로 경험하고 자신만의 장소성을 만들어낸다. 기존의 (일상적/미술적) 장소성에 대항해 새로운 (일상적/미술적) 장소성을 만들어 내고 경험한다는 측면에서, 개인은 작업 안에서 미술과 일상의 상호 생산적 관계를 맺는 참여자로 생산적인 역할을 담당하게 된다.

3.1. 협업의 조건과 참여자의 범위

나의 작업에서 개인의 참여적 행위는 중요한 요소지만, 이 때의 참여는 불특정 다수를 향한 열린 형태의 참여는 아니다. 일반적인 참여 미술은 관객을 활성화(activate)시키고 작업에 작가 이외의 창작자를 끌어들여 저자의 권위를 약화시키는 한편, 작품에 예상할 수 없는 의외성이나 우연성을 도입하려는 목적을 가지고 있다.[30] 하지만 나의 작업은 이 목적들과는 다소 다른 방향을 지향한다. 나는 개인이 장소성을 자기 나름의 방식으로 경험하듯, 참여자가 작업을 나름의 경험으로 전유하길 기대한다. 또한 나는 불특정 다수가 아닌 각 개인의 경험을 미시적으로 포착하는 것에 중점을 두고 있다. 그러한 점에서 나의 작업 방식은 일반적 참여라기 보다는 '협업으로서 참여'라고 할 수 있을 것이다. 대부분 작업에서 협업은 미술가와 일반인 사이에 이루어진다.

따라서 작업의 참여자는 다소 제한된 범위를 갖는다. 이 범위는 다음과 같다. 1. 작업이 다루는 장소와 물리적으로 연관된 개인들(거주자, 일정 시간 이상 상주하는-즉 일상적 루틴에 해당 장소가 속해 있는 사람 등)과, 2. 각각 일상과 미술이 중첩된 맥락을 가지고 있는 이들이다. 첫 번째 범위의 참여자는 작업의 무대가 되는 특정한 장소와 시간적, 공간적으로 연결점을 갖고 있어야 한다. 이

30) Claire Bishop, *Participation-Documents of Contemporary Art* (London : White Gallery, Cambridge Massachusetts : The MIT Press)"Introduction//Viewers as Producers" p.11.

러한 시간과 공간에 대한 신체적이고 물리적인 경험은 미니멀리즘의 현상학적 관객 개념과 유사한 부분이 있다. 하지만 작업의 참여자는 작업, 전시 공간 속의 경험을 그 이전과 이후로 이어지는 개개인의 일상적 삶, 루틴의 일부로 경험한다는 것을 다른 점으로 꼽을 수 있을 것이다. 두 번째 범위의 참여자는 일상적, 미술적 맥락을 가진 이들로서 이러한 맥락은 참여자의 직업과 장소와의 관계, 작업을 통한 경험을 통해 나타난다.

〈Painting〉과 《워크워크 프로젝트》의 참여자/협업자는 페인트공 노동자인 나의 아버지이다. 또한 넓은 범위에서 아버지와의 협업을 통해 작품을 완성해 나가는 작가인 나 역시 작업 참여자의 범위 안에 포함된다고 볼 수 있을 것이다. 나는 작업이 이루어지는 미술 대학원 실기실을 일상적/미술적 공간으로 사용하는 주체이면서, 노동자와 미술 작가라는 이중의 직업 정체성을 가지고 있다. 또한 나의 아버지는 페인트공 노동자로서 작가인 딸과의 협업에서 일상 노동을 작업 안으로 끌어들이는 역할을 하게 된다(도판 4,5). 〈야간 작업〉에서는 예술 복합동의 학생(작가)과 경비원이 작업의 참여자로 등장한다. 이들은 모두 서울대학교 74동 예술 복합동에 어떤 방식으로든 적(籍)을 두고 있다. 학생은 제도적으로 대학의 소속으로서 예술 복합동을 창작의 장소로 사용하며, 경비원은 대학의 피고용인으로서 같은 건물을 노동의 장소로 경험하고 있다. 이들은 각각 미술가와 일반인이라는 직업적 정체성을 가지고 있는 동시에 물리적으로 같은 장소 안 에서 활동한다는 공통점을 지니고 있다. 참여자들은 작업의 장소성, 협업/참여자와의 관계, 혹은 자신만의 경험 속에서 미술과 일상 영역이 중첩, 연결된 지점에 놓인다. 작업은 참여자들의 맥락을 물리적 장소 속에서의 행위를 통해 구체화 하고, 미술과 일상이 단순히 중첩, 연결된 상태에서 상호 생산적 관계로 나아가는 과정을 포착하려 하는 것이다.

3.2. 능동적 행위 주체인 개인

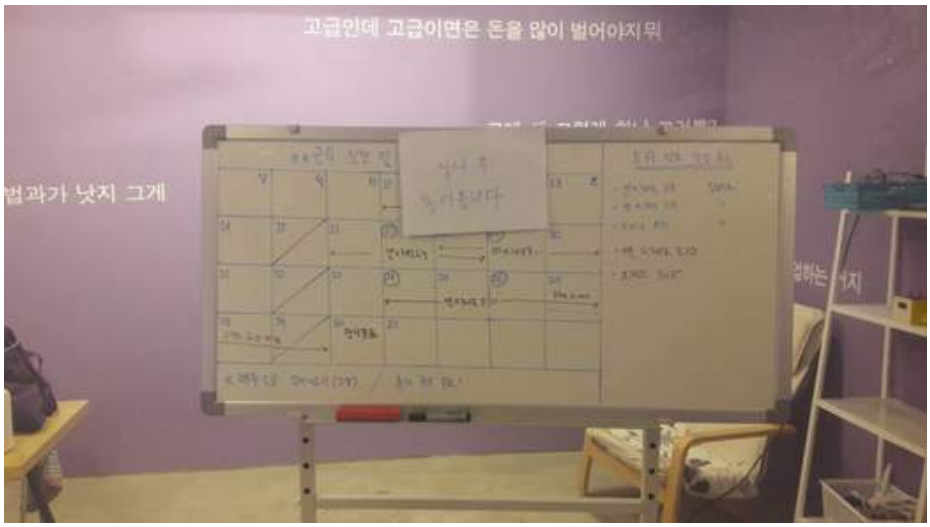
앞서 나의 작업에서 미술과 일상의 상호 생산적 관계는 장소성에 대한 개인의 행위를 통해 구체적으로 만들어질 수 있다고 설명했다. 이 때의 개인은 지배적 장소성을 변화 시키고 새로운 장소성을 만드는 역할을 하는 것이다. 그렇

(도판 4) (위) 〈Painting_우석홀 기록사진〉, 210 x 297 mm, 종이에 컬러 출력, 2015
(도판 5) (아래) 〈Painting_우석홀 기록 영상〉, 싱글채널 비디오, 1시간 42분, 2015

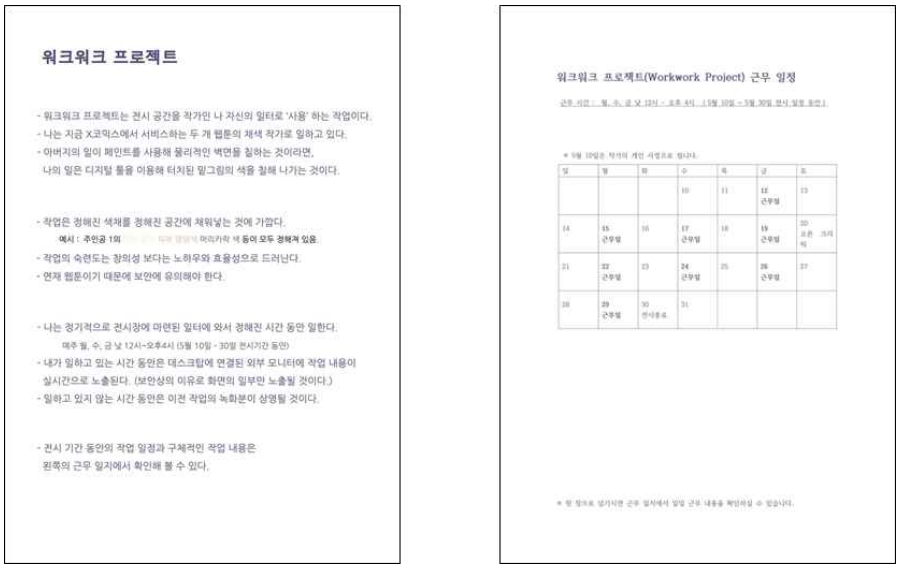
다면 지배적 장소성 이면의 다른 장소성을 드러내고, 새로운 장소성을 만들어 내는 개인의 행위란 무엇일까? 이 질문은 더 큰 차원에서, 개인이 자신에게 행사되는 통제와 지배 체제에 대응해 어떤 방식으로 능동성과 창조성을 발휘할 수 있는지에 대한 질문과도 연결될 수 있다.

《워크워크 프로젝트》에서 나는 미술적 장소의 물리적 조건을 나의 다른 목적 – 작품 전시 및 감상이 아닌 아르바이트를 하는 장소로서의 목적 – 을 위해 사용한다.《워크워크 프로젝트》에서 나는 전시장의 일부를 투명한 비닐로 분리하고, 내부에 나의 작업용 컴퓨터와 책상 등을 비치하여 웹툰 채색 아르바이트를 위한 노동의 공간을 꾸몄다(도판 6, 7). 그리고 정기적으로(일주일에 2회, 하루 4시간) 전시장에 '출근'하여 정해진 시간동안 나의 아르바이트 – 일상적 노동을 수행하였다(도판 8). '가발 쓰기'의 노동자는 일상의 영역에서 (미술적) 창조성을 발휘하기 위해 공장의 기계를 본래의 목적이 아닌 개인적 목적에 따라 이용하지만, 나는 미술의 영역에서 노동의 생산성을 발휘하기 위해 전시장의 물질적 조건 – 공간, 전기, 수도 시설 등 – 을 이용한 것이라고 볼 수 있다. 이러한 퍼포먼스는 나의 실제 일상적, 미술적 생산 조건 모두를 가시화시킬 수 있다. 또한 미시적 경험의 주체인 나 자신의 입장과 편의를 중심으로 지배적 장소성에, 미술과 일상 양 영역의 질서에 개입하고 대항하는 방식으로 작동한다. 전시장을 개인적인 용도로 사용하면서도 나의 노동은 미술과 일상의 관계를 다루는 퍼포먼스 작업으로서 미술 제도의 틀 안에 놓일 수 있다. 교묘히 저항하되, 퇴출되거나 금지당할 위험이 없는 전술적 행위를 통해 나는 창작을 하면서도 노동을 하고, 미술을 하면서도 돈을 벌 수 있는 나만의 장소를 만들 수 있게 된다(도판 9).

〈야간 작업〉에서의 참여자, 특히 경비원 O씨가 건물의 조명을 껐다 켜는 행위는 장소의 성격에 대한 물리적인 변화를 불러일으키는 것은 아니다. 또한 미술이나 일상적 맥락에서의 어떤 지배적 질서에 정면으로 저항하고 있는 것으로 볼 수 없다. 하지만 야간을 틈타 짧은 순간이지만, 참여자는 지배적 장소성이 규정하는 용도에 어긋나는 방식으로 장소를 사용한다. 작업의 참여자는 근무처의 조명을 모스 신호에 맞춰 깜빡일 수 있는 시간을 고민하고, 1층의 조명 불빛이 멀리 떨어진 카메라에 더 잘 포착될 수 있도록 출입문 바로 앞에 위



(도판 6,7) 《워크워크 프로젝트》, 스페이스 윌링앤딜링, 전시 장면, 2017



워크워크 프로젝트

- 워크워크 프로젝트는 전시 공간을 작가인 나 자신의 일터로 '사용' 하는 작업이다.
- 나는 지금 X코믹스에서 서비스하는 두 개 웹툰의 채색 작가로 일하고 있다.
- 아버지의 일이 페인트를 사용해 물리적인 벽면을 칠하는 것이라면,
  나의 일은 디지털 툴을 이용해 터치된 밑그림의 색을 칠해 나가는 것이다.

- 작업은 정해진 색채를 정해진 공간에 채워넣는 것에 가깝다.
  예시 : 주인공 1의 머리카락 색 등이 모두 정해져 있음.
- 작업의 숙련도는 창의성 보다는 노하우와 효율성으로 드러난다.
- 연재 웹툰이기 때문에 보안에 유의해야 한다.

- 나는 정기적으로 전시장에 마련된 일터에 와서 정해진 시간 동안 일한다.
  매주 월, 수, 금 낮 12시~오후4시 (5월 10일 - 30일 전시기간 동안)
- 내가 일하고 있는 시간 동안은 데스크탑에 연결된 외부 모니터에 작업 내용이
  실시간으로 노출된다. (보안상의 이유로 화면의 일부만 노출될 것이다.)
- 일하고 있지 않는 시간 동안은 이전 작업의 녹화분이 상영될 것이다.

- 전시 기간 동안의 작업 일정과 구체적인 작업 내용은
  왼쪽의 근무 일지에서 확인해 볼 수 있다.

워크워크 프로젝트(Workwork Project) 근무 일정

근무 시간 : 월, 수, 금 낮 12시 - 오후 4시 (5월 10일 - 5월 30일 전시 일정 동안)

* 5월 10일은 작가의 개인 사정으로 쉽니다.

일	월	화	수	목	금	토
			10	11	12 근무일	13
14	15 근무일	16	17 근무일	18	19 근무일	20 프린트 크리닉
21	22 근무일	23	24 근무일	25	26 근무일	27
28	29 근무일	30 전시종료	31			

* 월 정기로 일기시간 근무 일지에서 일일 근무 내용을 확인하실 수 있습니다.

(도판 8) 〈워크워크 프로젝트_작업 설명서와 근무 일정표〉, 210 x 297 mm. 종이에 컬러 출력, 2017

(도판 9) 《워크워크 프로젝트》, 스페이스 윌링앤딜링 전시 장면, 2017

치한 가로등과 현관 센서 등을 잠시 끌 수 있는 방법을 나와 함께 찾아보았다. 이것은 참여자의 이전까지의 장소성 경험 – 일상적 성격을 벗어나는 경험이었으나, 그러면서 여전히 미술 대학의 근무자로서 학생을 도와준다는 역할 안에 포함 될 수 있는 행위이기도 했다. 참여의 결과로 O씨의 장소에 대한 개인적 생각은 자신이 점유하는 공간 전체를 가시화의 수단으로 삼아 표현되게 되었다 (도판 10, 11).

《워크워크 프로젝트》에서의 나의 행위와, 〈야간 작업〉의 경비원 O씨의 참여 행위는 나의 작업에서 장소성을 변화시키거나 새로운 장소성을 만들어내는 것이다. 나는 이것을 지배적 장소성의 질서와 의미에 저항하면서도 장소에서 완전히 일탈하지는 않을 만큼 교묘히 이루어지면서, 궁극적으로 새로운 미술적, 일상적 장소성을 만들 수 있는 행위로서 미셸 드 세르토가 일상생활에서의 창조 방법으로 제시한 '전술적 행위', 또는 '보행자의 걷기'와 '가발 쓰기'와 유사한 성격을 지닌다고 보았다.

세르토의 '전술적 행위'란 "약자가 강자를 이기기 위한 기술"[31]로서, 고도로 자본화, 체계화된 현대 도시 문명 속에서 개인이 실천할 수 있는 창조적 행위이다. 세르토에 따르면 전략은 고정된 장소이며, 가시적인 것으로, 마치 높은 건물 위에서 아래로 내려다본 도시처럼 직접 누빌 수는 없으나 개념적으로 눈앞에 펼쳐진 공간을 만들어내는 것이다. 반면 전술은 보행자에 의해 경험되는 궤적, 비가시적 실천으로, 개념적인 것이 아닌 사실적인 도시를 만드는 것이다.[32] 한편 '가발 쓰기'란 감시와 통제가 작용하는 산업 공간 – 일상 공간 속에서 노동자가 창조적 술수를 발휘하는 방식을 설명하는 것이다. 그는 공장 노동자가 자신이 근무하는 일터의 재료를 훔쳐내어 공장의 기계를 그것이 본래 만들어진 목적인 이익 때문이 아닌 개인적인 자유와 창의력을 발휘할 수 있는 공작 활동-가발 만들기-을 위해 사용하는 것을 이 '가발 쓰기' 전술의 예로 설명한다. 또한 "일상에서 빈번히 일어났지만 제도적 담론은 이를 은폐해 왔으며, 자본주의의 명령에 저항하지 않으면서도 그들을 다른 목적으로 전환시켜, 사회 내부로부터 변환을 모색하는 것이 바로 '가발 쓰기'의 지향점"[33]이라 말한다.

---

31) 장세룡, 『미셸 드 세르토, 일상생활의 창조』, (커뮤니케이션북스, 2016) p.43.
32) 위의 책, p.51.
33) 위의 책, p.66.

(도판 10) 〈야간 작업_50동〉, 3채널 비디오, 4분 33초, 2015

(도판 11) 〈야간작업_74동〉(근거리에서 찍은 버전), 3채널 비디오, 3분 9초, 2015

어떤 측면에서 이러한 행위는 '충분히' 적극적이거나 저항적인 의미를 지니지 않는 것으로 보일 수 있다. 우선 이 행위의 대부분이 개인의 미시적인 경험 속에서 이루어지기 때문에 지배적 장소성과 같은 거대한 질서와 규제 앞에서는 상대적으로 미약하고 비가시적인 것으로 여겨질 수 있기 때문이다. 그럼에도 불구하고 이러한 행위에서는 여전히 개인의 능동성이라는 의미를 찾아볼 수 있다. 쉽게 눈에 띄거나 중요하게 언급되지 않았을 뿐 지배적 체계에 대한 개인의 교묘한 저항은 이제까지 언제 어디서든 지속적으로 행해져온 것이다. 다시 말해 '가발 쓰기'의 전술은 개인이 권력의 작용이나 지배력에 구애받지 않고 발휘할 수 있는 가장 기본적인 능동성일 수 있다. 나의 작업은 미술적, 일상적 장소성에 대한 참여적 행위가 개인의 능동성을 보여 줄 뿐만 아니라, 기존의 미술과 일상과 다른 새로운 의미로의 변화를 이끌어낼 수 있는, 새로운 관계를 창조해낼 수 있는 잠재력을 가졌음을 발견하고, 강조하고자 하는 것이다.

3.3. 작가, 참여자, 관객의 상호 생산적 관계 경험

작업에서 지배적 장소성을 변화시킬 수 있는, 새로운 장소성을 만들어내는 개인의 행위, 즉 장소를 전유하는 개인의 경험은 구체적으로 어떤 것인가? 나는 이것을 작업에 존재하는 세 층위의 개인의 경험으로 설명하려 한다. 세 층위의 개인이란 첫째로 작가인 나 자신의 경험이며, 둘째로는 작업 참여자, 셋째는 작업 장소 또는 전시 장소에서 작품을 감상하는 관객의 경험이다.

작업에서의 미술과 일상의 관계 형성 자체가 작가인 나의 배경과 동기에서 시작되었으니만큼 작업을 통해 내가 경험하는 미술과 일상의 상호 생산적 관계 역시 직접적인 것이다. 작업에서 장소는 나의 미술 창조나 일상 노동의 물리적, 시간적 조건과 긴밀하게 연관된다. 언제, 어디에서 얼마나 미술 창조나 일상 노동을 수행하느냐를 이야기하는 것은 나 자신에게 실제 미술과 일상이 어떻게 경험되는지에 대한 이야기가 될 수 밖에 없다. 나는 작업을 통해 미술적 장소를 일상적 노동의 장소로 용도 변화시키기도 하고, 일상 노동의 결과물을 미술적 장소에서 미술 작품으로 제시하기도 하는데, 이것은 작업으로 포착되지는 않았지만, 일상 노동을 통해 번 돈으로 미술 작품을 만들고 있는 개인적 상황

을 고려한 것이다. 미술 창작을 위한 자원과 물리적 조건을 일상 노동을 위해 사용하면서 나의 자원과 에너지의 일방향적 흐름을 일종의 순환 사이클로 만들어 보려는 것이다. 다시 말해 나의 미술적 창작과 일상적 노동에 요구되는 자원과 에너지를 분배할 방법을 미술이라는 상대적으로 자율적인 영역에서 새로운 방식으로 찾아보고자 한 것이다. 이 때 나의 작업은 미술과 일상 사이의 창조적이면서도 실용적인 조율 방법을 찾고자 하는 개인적 자구책이면서 동시에 미술과 일상의 상호 생산적 관계 형성의 적극적인 실천이기도 하다.

두 번째로 작업의 참여자는 내가 설정한 작업 구조 속에서 미술과 일상의 상호 생산적 관계를 경험하도록 초청된다. 이러한 경험을 통해 참여자가 일상적으로 관련을 맺고 있던 장소는 이전과는 다른 의미를 가진 장소로 경험될 수 있다고 본다. 즉 참여자에게 갤러리와 같이 미술적 장소성이 지배적인 장소로 여겨졌던 곳이 자신의 일상적 행위의 장소가 될 수 있는 경험을 하게 되는 것이다.(도판 12,13) 이처럼 참여자는 작업이 만들어 놓은 상황 속에서 장소성과 자신이 수행하는 행위의 상관관계 속에서 미술적 의미와 일상적 의미를 교차시킬 수 있는 것이다. 하지만 나의 작업에서 각각의 참여자가 그러한 행위와 장소성의 변화를 정확히 어떤 방식으로 경험했는지, 자신만의 미술과 일상의 상호 생산적 관계를 어떻게 만들어내었는지는 정확하게 포착하고 있지 않다. 그것은 우선 참여자가 개인으로서 지배적 장소성을 자신의 맥락에서 전유하듯, 작업 역시 자신만의 방식으로 전유할 수 있기 때문이다.

참여자가 경험하는 미술과 일상의 상호 생산적 관계 형성의 순간은 작가인 나와의 일대일 관계로 이루어진 협업의 과정에서 나타날 수 있다. 나는 참여자가 나의 요청, 부탁, 질문 등을 긍정적으로 수용하고 협조하게끔 하는 교류의 과정 자체가 미술적 경험이 될 수 있다고 보았다. 물론 참여자가 나의 요청, 부탁, 질문을 거부하거나 부정한다면 협업의 관계를 형성되지 못하고 나의 작업은 진행될 수 없을 것이다. 〈Painting〉 에서 나는 아버지와의 협업을 위해 다양한 교류의 방식을 모색해야 했다. 처음에는 작업을 시작하기 위해 형성된 주고받기의 관계가, 작업을 진행해 나갈수록 작품의 일부 그 자체가 되었다. 나는 아버지에게 페인트칠을 요청하는 대신 아버지가 때로는 직접적으로, 때로는 암묵적으로 하는 부탁을 들어주어야만 했다. 작업을 준비하는 과정에서 아버지

대신 벌금을 내고 압류된 작업용 차량의 번호판을 되찾아 오기도 했고(참고 도판 8), 아버지가 넌지시 필요를 내비친 페인트 판매점의 명함을 모아다 드리기도 했다(도판 14). 금전적으로는 아버지의 일급 노동비에 맞춰 페인트칠 대금을 지불하고, 작업이 있는 달은 그전까지는 나눠서 부담하던 공과금을 혼자 내기도 했다. 이러한 과정은 작품의 일부가 되지는 않았지만 작업을 하기 전에는 존재하지 않았던 아버지와 나 사이의 교류 방식으로서 이 또한 작업의 결과물 중 하나로 볼 수 있을 것이다. 또한 나는 협업 과정에서 아버지와 미술과 일상에 대한 대화를 나누었다. 이 대화는 페인트칠된 벽면에 텍스트로 전시되거나 다큐멘테이션 영상을 통해 기록, 관객에게 상영되었다. 세 차례에 걸친 페인트칠 협업에서 – 나의 실기실, 공동으로 페인트칠을 수행한 우석 갤러리, 스페이스 윌링앤딜링에서의 – 각각의 벽면에는 다소 다른 내용의 텍스트가 기록되었다.[34]

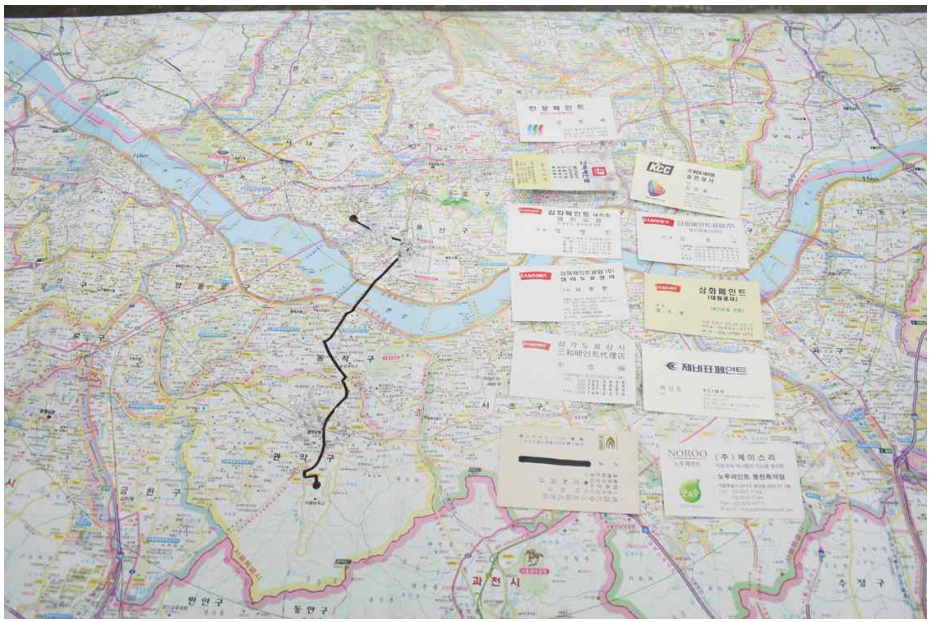
1차로 실기실에 설치된 텍스트는 작업이 이루어진 공간의 물리적 특성 자체에 대한 내용이 주가 되었다(도판 16). 아버지와 나 사이에서 이루어진 대화 중 정확히 어디를 칠하고 칠하지 않을지, 어떤 부분을 무슨 색으로 칠할지에 대한 대화가 주로 설치되었는데, 이렇게 작업의 세부 사항을 결정하는 질문과 대답은 〈Painting〉 작업의 중요한 진행 방식 중 하나였다. 우석 갤러리에서는 아버지가 '색'에 대해 언급한 텍스트들이 따로 추려져 벽면에 기록되었고(도판 17), 스페이스 윌링앤딜링에서는 전시 공간에 대한 느낌, 세부적인 작업에 대한 질문, 아버지로서 그리고 페인트공 노동자로서, 딸의 삶이나 미술에 대한 자신의 생각을 담은 텍스트가 설치되었다(도판 18). 추가로 스페이스 윌링앤딜링에서는 아버지와 전시장을 칠할 '색 선정'에 대해 나눈 대화를 편집한 영상 작업을 제작, 설치하였다(도판 15). 아버지와 나와의 협업 과정에서 이루어진 대화는 아버지와 내가 각각서로의 일상과 미술에 대해 작업 이전에는 공유하지 못했던 생각을 주고받고 이해하는 과정을 담고 있다고 볼 수 있다. 즉 작업을 통해 아버지와 나는 서로를 이해하고 새로운 관계를 만들어가는 방식으로 서로의 노동과 창작을, 일상과 미술을 이해하고 관계 맺게 만드는 것이다.

34) 벽면의 텍스트는 각 작업의 진행 과정에서 아버지와 내가 나눈 대화 속에서, 아버지의 말 중에서만 발췌되었다.

(도판 12) 〈Painting_작업실〉, 서울대학교 미술대학 51동 실기실, 2014

(도판 13) 〈Painting_작업실 퍼포먼스 영상〉, 싱글 채널 비디오, 2시간, 2014

(참고 도판 8) 아버지의 차량 번호판



(도판 14) 〈Painting_페인트 가게〉, 혼합매체 가변설치, 2014

(도판 15) 〈색채에 대한 대화〉, 싱글 채널 비디오 14분 , 2017

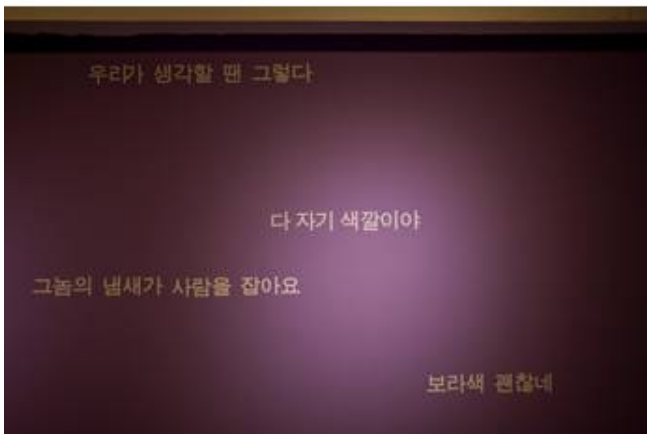
개별 작업을 떠나 몇 차례로 거듭된 협업 과정에서 작업에 대한 아버지의 태도에는 직간접적인 변화가 생겨났다. 아버지는 나의 작업과 미술 전시에 여전히 무관심한 편이며, 자신의 노동이 미술 작업과 전시가 된다는 것에 회의적이지만 전시장을 방문해서 페인트칠을 하는 과정 자체를 익숙하게, 어쩌면 일상의 한 부분처럼 받아들이게 되었다. 아버지는 '미술관에서 페인트칠을 하고 그 과정을 내가 영상으로 기록해야 한다'는 것에 점점 의문을 표시하거나 설명을 요구하지 않게 되었고, 첫 작업처럼 나에게 이런저런 추가적인 부탁을 하지도 않게 되셨다. 가장 최근의 작업에서 아버지는 전시장의 페인트칠 작업이 좀 더 큰 규모로, 주기적으로 할 수 있는 '일'이 될 수 있을지 궁금해 하셨다. 어쩌면 〈Painting〉 작업은 아직까지 아버지에게는 미술보다는 일상적인 활동으로 수렴될 가능성이 더 높은 것일지 모른다.

세 번째로 관객의 경험은 전시장이라는 미술적 장소에 대한 개인적인 경험 - 감상이라는 측면에서 고찰될 필요가 있다. 관객은 앞선 두 층위에 속하는 개인의 행위 과정의 기록을 감상하거나, 작가와 참여자의 행위가 장소에 남긴 결과물을 직접, 자신이 해당 장소 안에서 시각적으로 경험하게 된다. 작가의 행위나 참여자와의 협업은 그것이 이루어지는 장소에 물질적 변형(벽 색깔의 변화)을 일으키거나 비물질적 변형(용도)을 시도하는 방식으로 나타난다. 그 중간의 방

식으로 일시적인변형(조명을 켜고 끔)을 하기도 한다. 〈Painting〉에서 페인트칠과 같은 물질적 변형은 작업 공간이자 전시 공간으로서의 프로젝트 결과를 직접적으로 관객이 경험하게 한다.《워크워크 프로젝트》에서는 전시장이 나의 아르바이트 일터로 용도 변경된 과정 자체를 관객이 지켜볼 수 있다(도판 19, 20).

이러한 과정에서 관객은 직접 가시적으로 장소성을 변화시키고 만들어내는 경험을 하지는 않지만, 참여자의 장소성 경험이 다루어지고 있는 '그 장소'를 몸소 자신의 방식으로 경험- 감상 - 해볼 수 있다. 관객은 작업이 이루어진 현장을 보다 생생하게 접할 수 있을 뿐 아니라, 장소성의 경험을 다룬 작품을 감상하면서 다시 자신만의 장소성을 경험할 수 있는데, 이것은 관객의 작품 감상이라는 행위 자체가 작품이 놓인 전시장이라는 미술적 장소를 자신만의 방식으로 경험한다는 의미를 갖는다고 보기 때문이다. 이것은 나의 작업에서 참여자의 경험, 즉 작업이 이루어지는 장소와 관객의 경험, 감상이 이루어지는 장소가 물리적으로 일치하기 때문에 더욱 강조될 수 있다. 특히 〈Painting〉과《워크워크 프로젝트》는 장소특정적 설치의 형식을 갖고 있기 때문에 관객이 작품을 감상하는 방식은 공간적 경험의 방식과 많은 부분에서 유사점을 갖는다.

작품을 감상하는 관객의 장소성 경험, 장소성의 생산은, 관객이 미술적 장소성이 지배적인 장소인 전시장에서 작품 감상이라는 행위를 하는 개인이라는 측면에서 중요하게 다루어질 필요가 있다. 저마다의 방식으로 작품을 감상하는 관객에게 미술과 일상의 '상호 생산적 관계 형성'의 가능성은 어떤 의미가 될 것인가? 미술적 장소에 들어서는 관객은 미술적 장소의 질서와 규범의 영향을 받지만 역시 자신만의 일상적 맥락을 가지고 있는 존재이다. 자신이 속한 장소의 미술적 성격과 일상적 성격을 조율하고 생산적인 관계를 만들어낼 수 있다는 작품의 내용은, 관객의 능동적인 작품 감상을 독려하는 또 하나의 메시지가 될 수 있다.



(도판 16) (위) 〈Painting_작업실〉, 서울대학교 미술대학 51동 실기실 전시 장면, 2014
(도판 17) (중간) 〈Painting_우석홀〉, 서울대학교 우석홀 전시 장면, 2014
(도판 18) (아래) 〈Painting_윌링앤딜링〉, 스페이스 윌링앤딜링 전시 장면, 2017

(도판 19,20)《워크워크 프로젝트》, 스페이스 윌링앤딜링, 전시 장면, 2017

결 론

나의 작업에서 구현된 미술과 일상의 상호 생산적 관계는 다음과 같은 의미를 가진다. 첫 번째는 미술이 나의 삶에 실천적으로 연결될 수 있다는 발견이다. 나의 작업은 현실적인 삶의 문제를 작업에 연결하는 것을 넘어서 문제의 해결까지 모색해 보려는 시도였다. 작업 시간을 돈을 버는 시간으로 만들고, 일의 결과물을 작품으로 제시하면서, 나는 미술과 일상에 대한 개념적, 이론적 고민 뿐만 아니라 생활 속의 구체적인 문제들도 직접 풀어나가보려 했다. 두 번째는 개인이 단순히 제도적 틀 안에서 미술을 받아들이거나, 일상을 반복하면서 그 굴레에 갇혀있는 존재가 아닌, 미술과 일상의 상호적인 연결 관계 속에서 자기 역할을 수행하는 능동적 주체임을 확인할 수 있었다. 나는 작업을 통해 자신으로부터 참여자(특정한 타인), 잠정적으로는 관객에 이르기까지, 다양한 개인을 중심으로 미술과 일상의 관계를 탐구하였다. 이러한 탐구는 미술과 일상을 행위의 주체인 개인의 미시적 관점에서 포착하고 기록하려는 시도로 행해진 것이다. 각 작품에 담긴 개인의 경험은 지배적 장소성 – 미술과 일상 양 영역에서 개인에게 일정한 강제력을 행사하는 위로부터의 힘 – 에 교묘한 방식으로 개입하고 저항한 사례를 만들어낸 것이다.

본 글은 이처럼 나의 작업을 미술과 일상의 '상호 생산적 관계'라는 작업의 목표 하에 첫째로 장소성의 분석과 활용, 둘째로 개인의 참여 행위라는 구조로 분석, 정리하는데 주력했다. 이번 논문에서 작업과 관련하여 자세하게 다루지 못한 내용들이 있는데, 그것은 첫 번째로 작업의 참여자 및 협업 방식과 관련된 논의의 발전 과정을 충분히 다루지 못한 점이다. 내 작업은 참여 미술로 분류될 수 있을까? 참여 미술/협업적 미술에서 작가는 협업자에게 얼마나 많은 역할을 주어야 하는가? 작가가 저자로서의 권위를 포기하고 참여자에게 자신의 권한을 이양한다는 제스쳐가 정말 작품의 '민주적인' 성격을 강화할 수 있는가? 〈야간 작업〉과 〈Painting〉에서 동료 작가, 대학 건물의 경비원, 그리고 아버지와 함께 작업을 진행하면서 나는 작가가 참여자에게 얼핏 자유롭게 열린 상황을 주는 것 같으면서도, 여전히 참여자가 자신이 계획한 작업의 큰 틀이나 구조와 아귀가 맞아 떨어지거나 최소한 '예술적', 혹은 '창조적'으로 보이는 행

위를 하기를 기대하고 있다는 딜레마를 느꼈다. 만약 작가가 참여자에게 정말 순수하게 그 어떤 제약도 부과하지 않고 전적인 자유를 부여한다면, 이번에는 그것은 무책임한 일이 되거나 (그러한 계획의 시작이 여전히 작가의 의지에서 비롯된다는 점에서)기만적인 제스쳐가 될 수도 있을 것이다.

잠정적으로 내린 나의 결론은 작업의 형식이 참여형으로 분류되든 아니든, 작업을 만들어가는 복수의 주체가 창작에 있어서 얼마나 '중요한' 역할을 '골고루' 나누어 갖고 있는지를 작품을 판단하는 척도로 활용하는 것은 별로 유효한 접근이 아닐 수 있다는 것이다. 우선은 창작 과정에서의 '중요도' 자체가 지극히 논쟁적인 개념이 될 수 있다. 작업의 더 큰 틀을 계획하는 사람이 더 중요한 사람일까? 아니면 가장 나중에 결정하는 사람이 중요한 사람일까? 작업 안에서 많이 노출되는 것, 또는 신체적으로 활동적인 움직임을 보이는 사람이 중요한 역할을 하고 있다고 볼 수 있나? 아니면 그 반대일까?

나는 참여 미술이나 협업적 미술에 단지 얼마나 '공평한 참여'가 이루어지고 있느냐라는 것 외의 많은 다양한 이슈가 교차하고 있다고 생각한다. 미술과 저자성 authorship에 대한 작가의 인식, 참여자 또는 작가가 재현하는 정체성, 이들 간의 관계를 통해 작품이 보여 주고자하는 목표 등이 그것일 것이다. 참여형 미술이나 협업 미술이 단순히 행위자들 사이의 평등하고 민주적인 관계를 통해 정치적 의미를 실현해야 한다거나, 또는 더욱 열린 방식의 작품을 지향해야한다는 기대를 기준[35]으로 참여자에 의해 완성되는 작품의 의미나 성격을 규정할 수 없을 것이다.

본 논문에서 본격적으로 다루지 못한 또 다른 부분은 형식적 차원에서 작업의 방법론적 특징에 대한 보다 자세한 연구이다. 〈Painting〉과 《워크워크 프로젝트》에서의 아버지의 페인트칠과 그 기록 영상은 퍼포먼스 미술의 맥락에서 접근할 수 있으며, 〈야간 작업〉과 〈Painting〉, 《워크워크 프로젝트》의 미술 대학과 전시 공간에서의 작업과 설치는 장소특정적 미술과 연결점을 갖는다. 나는 〈Painting〉과 《워크워크 프로젝트》에서 작업 참여자-아버지의 페인트칠이라는 퍼포먼스는 일상적 행위의 성격을 드러내가 위해 단순하고 반복

35) Clair Bishop, "Antagonism and Relational Aesthetics"(『October 110』, Fall 2004)에서 비숍은 니콜라 부리오의 관계 미학을 비판하며 참여형 미술에 대한 위와 같은 관점을 드러낸다.

적인 노동의 기록을 특별한 연출이나 편집 없는 영상 기록을 제작할 필요성을 느꼈다. 그리고 〈Painting〉에서 페인트칠된 벽과 그 위의 텍스트는, 미술적 장소에 대한 아버지의 경험 과정을 나타낸 물질적인 결과물 - 장소특정적 벽화로 제시될 수 있을 것이다. 이러한 방법론적 차원의 분석은 나의 작업들을 보다 미술적 언어로 정리하고 의미부여할 수 있게 해주었을 것이다. 하지만 나는 본 글에서 작업을 통해 일관되게 지향해 왔던 미술과 일상 사이의 특정한 관계, 즉 상호 생산적 관계의 정확한 성격을 규명하고 그것이 작업에서 어떤 공통된 구조로 나타나는지를 집중적으로 탐구해 보고자 했다.

2014년에서 2017년 사이의 대학원 재학시절 이루어진 나의 작업들은 동시대의 다양한 미술 실천들에 대한 탐구와 고민, 그리고 나 자신의 개인적 처지와 상황을 작업으로 다루고 싶은 욕구의 결합으로서 만들어진 것이었다. 나는 미술의 자율성(autonomy)과 일상의 타율성(heteronomy) 사이의 의미 있는 메타서사[36]가 개인의 구체적인 경험 속에서 가능함을 보여주고, 이를 직접 작업을 통해 실천해보고 싶었다. 미술과 일상 각 영역을 지배한다고 믿어지는 질서에 따라 수동적으로 본인의 개인적인 문제로부터 더 넓은 범위의, 공적인 이슈나 문제점을 발견하고 그 둘을 연결시키기 위해 노력하는 것은 앞으로도 나의 변화하지 않는 작업 방향 중 하나가 될 것이다. 특히 보통의 것, 사소한 것, 간과되기 쉬운 불확정적 경험들로 이루어진 일상에 대한 애착은 쉽게 사라지지 않을 듯 하다. 다만 앞으로의 작업들에서는 좀 더 구체적이고 직접적인 경험들을 작업화할 수 있었으면 한다. 미술과 일상의 관계를 전면적으로 탐구하고 다루는 작업이 아니라, 현재의 탐구 결과 - 미술과 일상의 상호 생산적 관계 - 를 이면에 깔고 좀 더 깊숙히 일상 속으로 뛰어들거나 보다 과감하게 미술적 방법론을 활용하는 작품을 선보일 수 있었으면 한다.

36) 랑시에르『뉴레프트리뷰』참조

도판 목록

(도판 1) 〈효창공원 프로젝트_역사, 생활, 정치 투어 비디오〉,
3채널 비디오, 6분, 2015

(도판 2) 〈야간작업_74동〉, 3채널 비디오, 3분 9초, 2015

(도판 3) 〈야간작업_74동〉, 3채널 비디오, 3분 9초, 2015 영상스틸컷

(도판 4) (위) 〈Painting_우석홀 기록사진〉, 210 x 297 mm,
종이에 컬러 출력, 2015

(도판 5) (아래) 〈Painting_우석홀 기록 영상〉, 싱글채널 비디오,
1시간 42분, 2015

(도판 6,7) 《워크워크 프로젝트》, 스페이스 윌링앤딜링,
전시 장면, 2017

(도판 8) 〈워크워크 프로젝트_작업 설명서와 근무 일정표〉,
210 x 297 mm. 종이에 컬러 출력, 2017

(도판 9) 《워크워크 프로젝트》, 스페이스 윌링앤딜링
전시 장면, 2017

(도판 10) 〈야간 작업_50동〉, 3채널 비디오, 4분 33초, 2015

(도판 11) 〈야간작업_74동〉 (근거리에서 찍은 버전), 3채널 비디오,
3분 9초, 2015

(도판 12) 〈Painting_작업실〉, 서울대학교 미술대학 51동 실기실, 2014

(도판 13) 〈Painting_작업실 퍼포먼스 영상〉, 싱글 채널 비디오, 2시간, 2014

(도판 14) 〈Painting_페인트 가게〉, 혼합매체 가변설치, 2014

(도판 15) 〈색채에 대한 대화〉, 싱글 채널 비디오 14분 , 2017

(도판 16) (위) 〈Painting_작업실〉, 서울대학교 미술대학 51동 실기실 전시 장면, 2014

(도판 17) (중간) 〈Painting_우석홀〉, 서울대학교 우석홀 전시 장면, 2014

(도판 18) (아래) 〈Painting_윌링앤딜링〉, 스페이스 윌링앤딜링 전시 장면, 2017

(도판 19,20) 《워크워크 프로젝트》, 스페이스 윌링앤딜링, 전시 장면, 2017

참고 도판 목록

(참고 도판 1) 잭슨 폴록(Jackson Pollock), 〈가을의 리듬(넘버 30) *Autumn Rhythm (Number 30)*〉, 1950, 캔버스에 애나멜, 266.7 x 525.8 cm, 메트로폴리탄 미술관

(참고 도판 2) 알렉산드르 로드첸코 Aleksandr Rodchenko, 〈노동자 클럽 *Lenin workers' club*〉 , 1925, 《국제 장식 산업 미술전》 설치 광경, 파리 그랑 팔레

(참고 도판 3) 파크 픽션(Park Fiction), 《파크 픽션 프로젝트 *Park Fiction Project*》 , 1994－ 2005, 독일 함부르크

(참고 도판 4) (좌) 마지막 조항이 지워진 효창공원 안내문
(우) 원래의 효창공원 안내문

(참고 도판 5) 효창공원의 여러 안내문들

(참고 도판 6) 밀 레더맨 유켈레스(Mierlr Laderman Ukeles), 〈하트포드 청소 : 닦기, 흔적, 유지 : 실외 *Hartpord Wash : Washing, Tracks, Maintenance: Outside*〉 ,1974, 워즈워스 아테니움에서의 퍼포먼스

(참고 도판 7) 리크릿 티라바니자(Rirkrit Tiravanija), 〈무제 *Untitled*〉 , 1992, 뉴욕 303 갤러리 설치전경

(참고 도판 8) 아버지의 차량 번호판

참고문헌

단행본

〈국내 단행본〉

권미원, 『장소특정적 미술(One Place After Another site-specific art and locational identity.)』 김인규 외 역, 현실문화 2013

장세룡, 『미셸 드 세르토, 일상생활의 창조』, 커뮤니케이션북스, 2016

클레멘트 그린버그, 『예술과 문화』 조주연 역, 경성대학교 출판부, 2004

자크 랑시에르 외, 『뉴레프트리뷰』 김정한 역, 길, 2009

앙리 르페브르, 『현대 세계의 일상성』, 박정자 역 기파랑, 2005

미셸 드 세르토 외, 『문화, 일상, 대중 문화에 관한 8개의 탐구』 정준역 역, 한나래, 2012

〈국외 단행본〉

Aikens, Nick, et al, *What's the Use?,* Amsterdam:Valiz. 2016

Johnstone, Stephen, et al, *The Everyday-Documents of Contemporary Art,* London : White Gallery, Cambridge Massachusetts : The MIT Press

Bishop, Claire, et al, *Participation-Documents of Contemporary Art,* London : White Gallery, Cambridge Massachusetts : The MIT Press

Grant H. Kester, *Conversation Pieces : community and communication in modern art,* Berkeley : University of Califonia Press, 2004

학술논문

조주연, “클레멘트 그린버그의 미술론에 관한 연구”, 서울대 대학원 박사학위논문, 2002

신가현, “혁명기 러시아 미술에 나타난 미술과 사회의 관계” 이화여대 대학원 석사학위 논문, 2003

김희진, “문화지역의 상업화 과정과 장소성 인식 변화” 서울대학교 대학원 박사학위 논문, 2015

박시영 “공공영역의 추상 공간화에 관한 연구 : 앙리 르페브르의 공간 생산론을 중심으로” 서울대학교 대학원 석사학위 논문, 2014

신승원, “앙리 르페브르의 공간이론”,서울시립대 대학원 박사학위 논문, 2017

우정아, “프란시스 알리스 도시를 걷는 미술가”, 『미술사학보 제43집』 , 미술사학연구회, 2014

Clair Bishop, “Antagonism and Relational Aesthetics”, October 110』, Fall 2004

인터넷 자료

우정아, “클레어 비숍의 참여 미술 비판”, 경기문화재단 블로그, 2013.03.29.
http:// blog.naver.com/ggcfart/70164262244

Abstract

A Study on Art Works for Mutually Productive Relations between Art and Daily Life

Lim KayoungPainting Major, Department of Painting
The Graduate School
Seoul National University

This study found my creative goal in the formation of mutually productive relations between art and daily life during the period of 2014~2017 and set out to explain the methods of forming such relations with the work structures of place analysis and individual acts. In mutually productive relations between art and daily life, both art and daily life are in a state of expansion and rediscovery in new meanings different from the old ones in the process of exchanging influence with each other consistently. Such relations between art and daily life are not formed automatically in the domain of ideas, but are created through individual experiences. By capturing individuals' specific and direct experiences to form relations between art and daily life, I tried to show the possibilities of individuals coordinating and creating their relations actively according to their will and need.

My interest in relations between art and daily life began with my perception of my dual experience and identity between an artist and daily worker. Since I started to art, I had never ceased to work to earn money and maintain my art work and livelihood. Being in a situation where I had to do both creation and labor under the limited time and material conditions, I felt a need to coordinate between my art and daily activities and further discover significant relations between them. It led to a goal of forming mutually productive relations between art and daily life through art works.

In my works, I sought out to establish mutually productive relations between art and daily life through the analysis of placeness, which means the nature of a place, and an individual's participatory and collaborative acts. There are two types of placeness: dominant placeness is to define the significance, nature, and order of a certain place, and multilayered placeness lies behind it. In a place, individuals would be under the forced power and influence of dominant placeness. There could be art places such as art museums, art colleges, and galleries and daily places such as homes, workplaces, and parks according to which of art and daily life would be dominant. I took these art/daily places as my creative stage to deal with relations between art and daily life.

Individuals are under the forced power of a place, but they can alter dominant placeness or create new placeness through certain acts. In my art works, I tried to capture the process of individuals creating relations between art and daily life themselves through an act of exerting active impacts on placeness. Unlike general participatory art, my works, which deal with different experiences

among individuals, are completed in a collaborative form in conjunction with participants within a limited scope. In my works, individuals would resist the forced power from art/daily places and engage in clever tactical acts that were not completely deviant, thus creating new placeness where the meanings of art would cross those of daily life. As a result, individuals in three layers including myself as the artist, participants, and the audience would have different experiences of forming mutually productive relations of their own.

My works do not capture directly what kind of mutually productive relations each individual created and what meanings they granted to their experiences after participating in or appreciating my works. It can be pointed out as a limitation of my works, but the important purpose of my creations was to focus on art and daily life from an individual's microscopic perspective and keep emphasizing their productive possibilities. I will have to keep contemplating the ways of reflecting participants' experiences on my works along with my critical reflection on my works as participatory/collaborative art. These research and contemplation efforts will hopefully offer a support for my much more advanced works about art and daily life.

Keywords : art and daily life, art creation and daily labor, relation, mutual productivity, placeness, dominant placeness, multilayered placeness, microscopic perspective, individual experience, participatory art, collaborative art, audience's experience

Student Number : 2014-22736