



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](#)

문학석사 학위논문

컨틴전트 모빌리티
(Contingent Mobility)

- 서도호와 세계화 시대 이주 작가의 부상 -

2021년 8월

서울대학교 대학원
고고미술사학과 미술사학 전공
이 재 희

컨티넨트 모빌리티 (Contingent Mobility)

- 서도호와 세계화 시대 이주 작가의 부상 -

지도교수 장 진 성

이 논문을 문학석사 학위논문으로 제출함

2021년 7월

서울대학교 대학원
고고미술사학과 미술사학 전공
이 재 희

이재희의 석사 학위논문을 인준함

2021년 7월

위원장 _____ 박 정 호

부위원장 _____ 장 진 성

위 원 _____ 신 정 훈

국문초록

서도호는 1990년대 후반에서 2000년대 전반 사이에 세계적으로 부상한 작가이다. 본 논문의 목표는 서도호의 부상을 세계화 시대에 이주 작가들이 처한 복잡한 지형 속에서 설명하는 것이다. 이를 위하여 필자는 로스앤젤레스, 서울, 베니스, 런던을 중심으로 아시아, 유럽, 북미 지역에서 서도호가 전개한 활동을 추적하면서 그의 작업을 구체적으로 분석하고 이에 대한 미술계의 반응을 면밀하게 살펴보았다.

1990년대부터 2000년대 전반에 걸쳐 이주 작가들은 국제적으로 크게 주목받았다. 그러나 그들에 대한 미술계의 시선은 단일하지 않았다. 이주 작가들은 한편으로는 떠나온 고향을 그리워하는 존재로 비춰지면서 ‘디아스포라(diasporic) 작가’라고 불렸다. 그들은 다른 한편으로는 한 지역에 얽매이지 않고 활동하는 코스모폴리탄이라고 하여 ‘노마드(nomadic) 작가’로 논의되었다. 또 다른 한편으로 그들은 글로벌과 로컬을 조화롭게 접목했다고 평가받으면서 ‘글로벌한(glocal) 작가’라고 이야기되었다.

서도호는 ‘디아스포라 작가’, ‘노마드 작가’, ‘글로벌한 작가’로 모두 인식될 수 있었다. 이것이 가능하였던 이유는 그의 작업이 지닌 모호한 성격 때문이었다. 가령 천으로 된 집 작업은 고향에 대한 그리움을 드러낸다는 점에서 서도호를 ‘디아스포라 작가’로 바라볼 수 있게 했다. 그러나 이와 동시에 이 작업은 한 곳에 얽매이지 않고 계속해서 이동한다는 점에서 그를 ‘노마드 작가’로 조명하게 하기도 했다. 이러한 양가적인 성격은 글로벌과 로컬의 관계에서 보았을 때 <우리는 누구인가?>, <공인들>, <바닥>, <쌈/원> 등 그의 다른 작업들에서도 두드러지게 나타난다. 이 작업들은 서도호가 한국에서 겪은 경험들과 밀접하게 관련된다. 그러나 이와 동시에 이 작업들은 서구 미학을

활용하면서 인류 보편적인 상황을 비추기도 한다. 이 작업들은 이처럼 글로벌과 로컬의 성격을 모두 지니고 있다는 점에서 서도호를 ‘글로벌한 작가’로 인식할 수 있게 했다. 서도호의 작업들이 지닌 다양한 성격은 그가 전 지구적으로 주목받는 작가가 될 수 있었던 핵심적인 요인이었다. 이주 작가가 중요하게 다루어지던 이 시기에 큐레이터, 평론가, 갤러리스트는 필요에 따라 서도호를 ‘디아스포라 작가’, ‘노마드 작가’, ‘글로벌한 작가’로 다르게 활용할 수 있었기 때문이다. 서도호가 각 지역에서 다른 모습으로 비춰졌던 것은 바로 이 같은 이유에서였다.

그러나 서도호가 세계를 무대로 활발한 활동을 펼칠 수 있었던 것은 단순히 그가 이주 작가라는 점과 관련된 것만은 아니었다. 비록 기존 연구에서는 별다른 주목을 받지 못했으나 ‘이동 가능한 장소 특정적 미술(transportable site-specific art)’ 개념은 서도호가 미술계의 이목을 끈 또 다른 주요한 요인이었다. 서도호는 천으로 된 집 연작의 요체였던 이 개념을 통해 한국에서 미국으로 이주한 경험을 효과적으로 시각화할 수 있었다. 그뿐만 아니라 그는 이 개념을 통해 당시 미술계에서 중요한 화두였던 장소 특정적 미술 논의에도 참여할 수 있었다. 또한 이 개념은 장소 특정성에 기대어 전시에 유일무이함, 독창성, 진정성과 같은 가치를 부여하고자 했던 큐레이터들이 서도호에게 관심을 보인 이유이기도 했다. 본 논문은 서도호가 천으로 된 집 작업의 예행 프로젝트를 시행했던 1995년으로 돌아가 ‘이동 가능한 장소 특정적 미술’ 개념이 1990년대 전반 미국 미술계의 지형 속에서 어떤 원리로 구상되었는지에 초점을 맞추었다. 아울러 필자는 본론에서 서도호가 활동하는 내내 이 개념이 미술계에서 다양한 방식으로 관심을 촉발했음을 구체적으로 분석하였다.

본 논문은 서도호가 작업에 ‘한국성’ 또는 ‘아시아성’을 전략적으로 표방하여 세계적으로 부상할 수 있었다는 기존의 해석과는 거리를 두었다. 서도호의 부상은 이주 작가를 통해 미술계의 국제적인 논의에

참여하고자 했던 큐레이터, 평론가, 갤러리스트가 함께 만든 초국가적인 현상이라고 볼 수 있다. 이와 같은 논의를 통해 본 논문은 서구 대비서구, 글로벌 대 로컬의 이분법적인 관점을 극복하고 이주 작가의 부상을 새로운 시각으로 바라볼 수 있는 계기를 마련하고자 하였다.

주요어 : 서도호, 이주 작가, 세계화, 디아스포라, 유목주의, 글로벌리즘, 장소 특정적 미술

학 번 : 2017-26455

목 차

I. 서론	1
II. 뉴욕, 1995: 이동 가능한 장소 특정적 미술	11
1. 장소 특정성의 우회	11
2. 상실과 기억의 레토릭: 바느질, 천, 옷	18
III. 로스앤젤레스, 1999: 디아스포라	36
1. <서울 집>과 로스앤젤레스 한인 디아스포라	36
2. 줄리 라자와 로스앤젤레스현대미술관 컬렉션	45
IV. 서울, 2000: 유목주의	51
1. 호우한루·제롬 상스와 《나의 집은 너의 집, 너의 집은 나의 집》	51
2. 집이란 무엇인가	56
3. 유목주의라는 꼬리표	66
V. 베니스, 2001: 글로컬리즘	77
1. 박경미와 전략적 로컬리티	77
2. 베니스의 스펙터클	90
3. 세계적인 한국 작가의 탄생	96
VI. 런던, 2002: 재현의 짐	103
1. 오리엔탈리즘의 관성	103
2. ‘이동 가능한 장소 특정적 미술’ 논란	112
VII. 결론	121
참고문헌	124
도판목록	143

도판	147
Abstract	175

제 1 장

서 론

2002년 8월 시애틀의 한 기자는 서도호(徐道濩, Do Ho Suh, 1962-)와 인터뷰를 진행하던 중 놀라움을 감추지 못하였다. 서도호가 이전 오 년 간 보여주었던 행적은 그의 표현을 빌리자면 “혜성과도 같은 부상” 그 자체였기 때문이다.¹⁾ 실제로 1997년부터 2002년까지 서도호의 활약은 분명 주목할 만한 것이었다. 1994년 로드아일랜드스쿨오브디자인(Rhode Island School of Design), 1997년 예일대학교(Yale University)에서 각각 학사와 석사 학위를 취득한 서도호는 대학원을 졸업한 그해부터 2002년까지 유럽, 미주, 아시아, 오세아니아 지역을 돌아다니면서 무려 40여 개의 전시에 참가하였다. 그의 작업은 1999년 로스앤젤레스현대미술관(Museum of Contemporary Art, Los Angeles), 2000년 뉴욕 솔로몬구겐하임미술관(Solomon R. Guggenheim Museum, New York)과 뉴욕현대미술관(Museum of Modern Art, New York), 2001년 뉴욕 휘트니미술관(Whitney Museum of American Art, New York) 등 미국 주요 미술관의 컬렉션으로 속속히 유입되었다. 또한 그는 2001년에는 베니스비엔날레(Biennale di Venezia)에 한국관의 대표 작가로 참가하였다. 이와 동시에 그는 큐레이터 하랄트 제만(Harald Szeemann, 1933-2005)에게 초대받아 베니스비엔날레의 본 전시에도 작업을 설치하였다. 이듬해에 서도호는 런던 서펜타인갤러리(Serpentine Gallery, London)에서 첫 개인전을 열었다. 이 전시는 시애틀아시아미술관(Seattle Asian Art Museum)을 연계하여 시애틀미술관(Seattle Art Museum)을 순회하였다.

1) Ann-Marie Stillion, “Do-Ho Suh, A Citizen of Art,” *Northwest Asian Weekly*, August 16, 2002, 5. “At first glance, Do-Ho Suh’s rise in the art world seems meteoric. Just five years out of school, his work is experienced globally and seen in some of the world’s most important museums, including the Whitney in New York. In 2001, he represented Korea in the prestigious Venice Biennale.”

그런데 흥미롭게도 이 시기에 아시아, 아프리카, 라틴아메리카 지역에서 미국이나 서유럽으로 이주하여 국제적으로 부상한 작가는 서도호뿐만이 아니었다. 가령 피오나 탄(Fiona Tan, 1966-)은 인도네시아에서 태어나 오스트레일리아를 거쳐 유럽으로 이주한 작가로 1990년대 후반부터 미주, 유럽, 아시아를 오가면서 수많은 전시에 참가하였다. 그는 2001년 베니스비엔날레에서는 서도호와 유사하게 인도네시아관과 본 전시에 모두 작품을 선보였다. 이 무렵 그의 작품은 파리 퐁피두센터(Centre Pompidou, Paris), 시카고현대미술관(Museum of Contemporary Art, Chicago), 런던 테이트미술관(Tate, London) 등 세계 유수의 미술관에 소장되기도 하였다. 이집트에서 태어나 프랑스를 거쳐 미국으로 이주한 가다 아메르(Ghada Amer, 1963-)도 이와 비슷한 행적을 보였다. 그는 유럽, 미주, 아시아, 아프리카를 횡단하면서 여러 전시에 참가하였으며 아트인스티튜트 오브 시카고(Art Institute of Chicago), 파리 퐁피두센터 등 세계의 주요 미술관이 그의 작품을 수집하였다. 그 외에도 1991년 뉴욕 PS1의 레지던시 프로그램에 참가하였다가 뒤늦게 미국으로 이주한 한국 출신의 김수자(金守子, Kimsooja, 1957-), 중국에서 태어나 일본을 거쳐 미국으로 옮겨간 차이구어치양(蔡國強, Cai Guo-Qiang, 1957-) 등이 모두 이때 국제적인 명성을 획득한 이주 작가들이다.²⁾ 본 논문은 서도호의 사례를 통하여 이 시기에 두드러지게 나타난

2) 본 논문에서 필자는 '아시아, 아프리카, 라틴아메리카 지역에서 미국, 서유럽 지역으로 이주한 작가'들을 편의상 '이주 작가(migrant artist)'라고 칭하였다. 필자가 이주 작가에 대응하는 영문 번역어를 병기한 것은 미술사학자 T. J. 데모스(T. J. Demos, 1966-)의 논의에 기대려는 의도로, 즉 이주 작가들에 대한 기존의 선입견을 최대한 중화하고자 함이다. 그동안 이주 작가들은 대개 '디아스포라 작가(diasporic artist)'로 소개되어 왔다. 물론 디아스포라는 1990년대에 이르러 스투어트 홀(Stuart Hall, 1932-2014), 호미 바바(Homi K. Bhabha, 1949-) 등 포스트식민주의 이론가들의 노력으로 긍정적인 가치를 부여받았다. 그러나 데모스가 지적하였듯 디아스포라는 여전히 종종 '뿌리 뽑힌(uprooted)', '고향을 그리워하는(longing for home)' 등 부정적인 수식어를 동반하며 그 기저에 우울한 이미지를 내포하고 있다. 그러나 이주 작가들은 본 논문에서 주지하겠으나 1990년대부터 세계화의 흐름 속에서 국제적으로 부상하면서 종종 코스모폴리탄으로 인식되며 '유목하는 작가(nomadic artist)'로 불리기도 하였다. 따라서 필자는 데모스의 논의를 빌려와 부정적인 이미지가

이주 작가들의 국제적인 부상을 새롭게 바라보려는 시도이다. 필자는 1999년 로스앤젤레스, 2000년 서울, 2001년 베니스, 2002년 런던을 중심으로 서도호가 전개한 활동과 각 도시에서 형성한 관계를 구체적으로 살피면서 그가 어떻게 세계적인 작가로 부상할 수 있었는지 밝히고자 한다. 이때 필자는 서도호가 1995년 뉴욕에서 진행한 프로젝트를 일종의 예비 단계로 중요하게 다룰 것이다.

서도호가 한국에서 미국으로 이주하여 활동을 전개한 1990년대는 전 세계가 본격적으로 하나의 연결된 시스템을 갖춘 시기이다. 이 시기는 항공교통의 발달로 사람들이 국경을 넘나들며 활발하게 이동하고 정보통신기술의 발달로 전 세계가 시공간의 제약을 뛰어넘어 실시간으로 소통할 수 있게 된 때이다. 이러한 흐름 속에서 미술계도 새로운 국면을 맞이하였다. 이 시기에 이르러 광주, 시드니, 요하네스버그 등 아시아, 아프리카, 라틴아메리카, 오세아니아 지역에도 미술의 중심지가 새롭게 등장하였다. 이 도시들은 인구의 전 지구적 이동과 광범위한 정보통신망을 매개로 하여 뉴욕, 런던, 파리 등 미술의 기존 중심지와는 물론 상호간에도 긴밀하게 연결되었다. 각 도시는 독특한 정치·사회·역사적 지형을 기반으로 독자적인 미술계를 형성하면서도 세계화의 흐름 속에서 국제 미술계의 논의에도 적극 참여하였다. 그 구성원들은 때로는 초국가적인 네트워크를 형성하여 서로 자연스럽게 협동하기도 하고 때로는 도시나 국가를 대표하면서 국제 미술계에서 서로 경쟁 구도를 이루기도 하였다.

이주 작가는 이때 그들이 미술계에 참여하는 데 핵심적인 존재였다. 1980년대 후반 다문화주의가 서구 미술계에서 중요하게 대두한 이래 미술계 흐름의 중심에는 늘 이 이주 작가들이 있었기 때문이다. 가령 큐레이터들은 다문화주의가 제도로 자리잡아가면서 전시에 반드시 이주 작가를 포함시켜야 하였다. 그중 어떤 큐레이터들은 이주 작가만으로 전시를 기획하여 더욱 큰 주목을 받기도 하였다. 평론가들은 미술관이 이주 작가들을 적극적으로

강조된 ‘디아스포라 작가’, 긍정적인 의미가 더욱 강조된 ‘유목하는 작가’ 대신 비교적 중립적인 의미를 담고 있는 ‘이주 작가’라는 용어를 선택하였다. T. J. Demos, *The Migrant Image: The Art and Politics of Documentary during Global Crisis* (Durham and London: Duke University Press, 2013), 1-20.

소개하자 이에 비평으로 응답할 의무를 지니고 있었다. 그중 일부는 때때로 자신과 인종이나 출신이 같은 작가를 다룰 경우 성공가도를 보장받기도 하였다. 또한 이주 작가는 서구 국가들과 비서구 국가들이 묘한 긴장감을 유지하는 글로벌한 구도 속에서도 매우 중요한 존재였다. 비서구 국가들은 종종 서구에서 각광 받는 이주 작가들을 본국의 영역으로 끌어들이 국제 미술계에서 그들의 영향력을 넓힐 수 있었다.

따라서 서도호의 세계적인 부상은 서구-비서구, 글로벌-로컬의 복잡한 역학 관계 속에서 다양한 이해관계가 얽혀 나타난 것으로 이해될 수 있다. 서도호에게는 로스앤젤레스, 서울, 베니스, 런던 등 각 도시마다 그를 돕는 조력자가 있었다. 그들은 모두 서도호를 통하여 궁극적으로는 미술계의 논의에 각자의 방식으로 참여하고자 하였다. 먼저 로스앤젤레스의 경우 로스앤젤레스의 한인들이 함께 설립한 미술 후원 재단 한미미술재단(Korea Arts Foundation of America; KAFA)은 서도호가 <서울 집/L.A. 집/뉴욕 집/볼티모어 집/런던 집/시애틀 집/L.A. 집(Seoul Home/L.A. Home/New York Home/Baltimore Home/London Home/Seattle Home; 이하 서울 집)>을 제작하고 전시할 수 있는 바탕을 마련해 주었다. 그들은 서도호의 부상을 도와 미국 미술계에서 한국계 미국인 작가의 가시성을 높이고자 하였다. 곧이어 로스앤젤레스현대미술관의 큐레이터 줄리 라자(Julie Lazar)는 <서울 집>이 로스앤젤레스현대미술관에 소장되는 데 직접적인 도움을 주었다. 이것은 큐레이터로서 유망한 작가를 발견하고 그에게 힘을 실어주기 위함이었다. 서울의 경우 독립 큐레이터 호우한루(侯瀚如, Hou Hanru, 1963-)와 제롬 상스(Jérôme Sans, 1960-)는 서도호가 <서울 집>의 후속작인 <뉴욕 348 웨스트 22번가 아파트A NY10011, 서울 로댕갤러리/토쿄오페라시티아트갤러리/런던 서펜타인갤러리/시드니비엔날레/시애틀미술관/노스햄튼 스미스컬리지미술관/노스캐롤라이나미술관(348 West 22nd St., Apt. A New York, NY 10011 at Rodin Gallery, Seoul/Tokyo Opera City Art Gallery/Serpentine Gallery, London/Biennale of Sydney/Seattle Art Museum/Smith College Museum of Art, Northhampton/North Carolina Museum of Art; 이하 뉴욕 아파트)>을 제작하고 전시할 수 있도록 기반을 마련해 주었다. 이것은 두 큐레이터가 야심차게 새로운 전시를 준비하

는 과정 속에서 파생된 것이었다. 뒤이어 베니스의 경우 갤러리스트 박경미(朴敬美, 1957-)는 국제 미술계의 주요 인물들이 모두 모인 베니스비엔날레에서 서도호를 전략적으로 홍보하고 지원해 주었다. 이를 통하여 그는 그해 한국관의 커미셔너로서 ‘한국 미술의 세계화’를 도모하고자 하였다. 런던의 경우 서펜타인갤러리 큐레이터 리사 코린(Lisa G. Corrin)이 서도호에게 첫 개인전을 대규모로 열 수 있는 기회를 제공하였다. 이것은 서펜타인갤러리가 런던 내 여러 미술관과 갤러리 사이에서 경쟁력을 유지하는 방책 속에서 이루어졌다. 그리고 이 모든 과정에서 평론가이자 미술사학자이기도 한 권미원(Miwon Kwon, 1961-)은 서도호가 전 세계를 돌아다니는 동안 비평적인 지원을 아끼지 않았다. 이것은 권미원 역시 서도호와의 관계를 통하여 평론가로서 성장할 수 있기 때문이었다. 그렇다면 이 인물들은 수많은 이주 작가들 가운데 어떻게 모두 서도호에게 주목할 수 있었을까?

이를 이해하기 위해서는 당시 이주 작가들을 향한 시각에 대하여 점검할 필요가 있다. 이주 작가를 바라보는 관점은 1990년대부터 서구와 비서구, 글로벌과 로컬의 관계가 복잡다단하게 진행되면서 매우 다양한 양상으로 나타나고 있었다. 단 이 관점들 중 일부는 일정한 패턴을 띠면서 담론의 형태로 발전되고 축적된 상태였다. 예컨대 이주 작가들은 때로는 ‘뿌리 뽑힌(uprooted)’, ‘정착하지 못한(unsettled)’, ‘고향을 그리워하는(longing for home)’ 존재로서 디아스포라 담론 안에서 이야기되었다. 그들은 때로는 ‘고정된 정체성의 제약에서 자유로운(freed from the constraints of fixed identity)’, ‘새로운 코스모폴리탄 모델(a new model of cosmopolitan)’로서 유목주의(nomadism) 담론으로 설명되었다. 또 이주 작가들은 글로벌한 상황에 지역적 정체성을 성공적으로 접목한 존재로 글로벌리즘(glocalism) 담론에서 논의되기도 하였다.

서도호의 경우 각 도시에 있던 조력자들의 시각이 모두 달랐다. 물론 이것이 가능했던 것은 서도호의 작품에 내재된 근본적인 양가성 때문이었다. 본문에서 구체적으로 다루겠지만 <서울 집>, <뉴욕 아파트>를 비롯한 서도호의 천 작업들은 고향에 대한 그리움, 갈망, 향수를 내포하면서도 이를 극복하고 어디든 다닐 수 있다는 낙관적인 태도를 드러낸다. 또한 개인과 집단의 관계를

다루는 그의 다른 작업들은 한국에서 겪은 경험을 바탕으로 하면서도 인류 보편적인 시사점을 제공한다. 그 결과 각 도시의 조력자들은 서도호에게서 각자 다른 이미지를 읽어낼 수 있었다. 줄리 라자가 서도호를 디아스포라에 공감하는 작가로 파악하였다면 호우한루와 제롬 상스는 서도호에게서 코스모폴리탄의 태도를 포착하고 유목주의의 가능성을 발견하였다. 이와는 또 다르게 박경미는 서도호를 통하여 글로벌리즘의 전략에 확신을 가졌다. 권미원의 경우 이주 작가가 주목받는 분위기에 쉽게 편승하지 않으려는 서도호의 태도에 관심을 보였다. 필자는 서도호가 세계적인 작가로 부상할 수 있었던 요인을 그가 그의 작업을 통하여 이주 작가의 다양한 이미지를 모두 보여줄 수 있었다는 점에서 찾고자 한다. 본 논문은 서도호의 부상을 이주 작가를 바라보는 유동적인 시선이 연쇄적으로 작용하는 과정으로 그려낼 것이다.

그러나 이주 작가는 1990년대 중반을 기점으로 ‘이주 작가다운’ 것만으로는 결코 국제적으로 부상할 수 없었다. 국제 미술계는 이 무렵 다문화주의가 제도로 자리잡으면서 이주 작가들로 이미 포화 상태였기 때문이다. 당시에는 수많은 이주 작가들이 미술관과 갤러리의 문턱을 넘기 위하여 작품 속으로 비서구 지역의 이미지를 들여오고 있었다. 이러한 상황 속에서 이주 작가들은 문화적인 차이를 부각시키는 것만으로는 미술계의 관심을 단발성으로 마무리지을 수밖에 없었다. 따라서 그들은 또 다른 기회를 확보하기 위해서는 반드시 예기치 못한 새로운 요소를 끌어와야 했다.

서도호의 경우 전략적인 선택은 아니었으나 장소 특정적 미술을 다룬 것이 결정적인 계기가 되었다. 장소 특정적 미술은 1990년대부터 2000년대 전반에 걸쳐 미술계에서 또 다른 중요한 화두였기 때문이다. 단 장소 특정적 미술은 당시 하나의 개념으로 정리되지 못한 채 다양한 모습으로 나타나고 있었다. 가령 1990년대 전반에는 1960년대와 1970년대의 장소 특정적 미술이 미술관과 미술 시장으로 복귀하고 있었다. 이 과정에서 과거의 장소 특정적 작업들은 역사적인 오브제로 환원되는 한계를 드러내고 여러 논의를 촉발시켰다. 이와 맞물려 큐레이터들은 전시, 기관, 도시에 유일무이함, 독창성, 진정성과 같은 가치를 부여하기 위해 장소 특정적 미술을 끌어들이기

시작하였다. 이를 기회로 삼아 일부 작가들은 장소를 담론 개념으로 확장하고 상호텍스트적으로 구성하는 장소 특정적 미술의 새로운 모델을 실험하기도 하였다.

서도호는 1990년대 전반부터 2000년대 전반에 이르기까지 장소 특정적 미술의 다양한 양상과 모두 관계를 맺고 있었다. 가령 그는 1995년에는 기존 장소 특정적 미술의 한계에 대응하면서 천으로 된 집 연작의 예행 프로젝트를 시행하고 ‘이동 가능한 장소 특정적 미술’ 개념을 표방하였다. 이때 그가 대안으로 주목한 것은 1980년대 후반부터 상실과 부재, 그리고 기억과 관련된 의미를 띠기 시작한 천이라는 재료였다. ‘이동 가능한 장소 특정적 미술’ 개념은 <서울 집>에서 본격적으로 구현되면서부터 지속적으로 평론가들과 큐레이터들의 이목을 끌었다. 한편 서도호는 장소 특정적 미술을 다루고 있었던 덕분에 2000년 호우한루와 제롬 상스에게도 선택받을 수 있었다. 그리고 그는 이 기회를 활용하여 그의 작업들을 상호텍스트적으로 재배치하면서 새로운 시도를 이끌어 내기도 하였다. 이처럼 장소 특정적 미술은 본 논문에서 서도호가 미술계와 지속적으로 관계를 맺을 수 있었던 핵심 요소로 비추어질 것이다.

그러나 서도호의 부상은 결코 우여곡절 없이 이루어진 것은 아니었다. 이동은 필연적으로 다양한 변수를 만들어 내기 때문이다. 서도호는 특히 서울과 런던에서 난관을 경험하였다. 그는 두 도시에서 큐레이터들과 소통하는데 어려움을 겪었다. 이로 인하여 그의 작업은 평론가들에게 본래의 의도대로 독해되지 못하기도 하였다. 이러한 상황이 벌어진 것은 물론 세계화의 흐름 속에서도 여전히 존재하는 지역적 관성의 탓도 컸다. 다만 런던에서 그가 직면한 문제는 다소 치명적이었던 것으로 놀랍게도 그 계기를 제공한 인물은 그간 그에게 든든한 조력자가 되어 주었던 권미원이었다. 런던에서 권미원은 서도호가 야심차게 제시하였던 ‘이동 가능한 장소 특정적 미술’ 개념이 유효하지 못하다고 주장하였다. 필자는 권미원의 비판에 내포된 한계를 지적하고 ‘이동 가능한 장소 특정적 미술’ 개념의 가능성을 제시하면서 본 논문을 마무리할 것이다. 본 논문은 이와 같이 서도호의 부상을 성공의 연속으로만 바라보지는 않을 것이다. 필자는 서도호의 부상을 이동에 수반되는

수많은 우연적 상황들과 함께 그려 나가고자 한다.³⁾

그동안 서도호의 작품은 디아스포라, 유목주의, 기억, 후기식민주의 등 다양한 담론과 관련 지어 논의되어 왔다.⁴⁾ 이 연구들은 각 담론의 범주 내에서 서도호의 작품을 어떻게 바라볼 수 있을지 풍부한 시각을 제공하여 왔다. 그러나 이 연구들은 작품에 대한 구체적인 형식 분석을 생략함으로써 그의

3) 본 논문은 히로코 이케가미의 연구에서 방법론을 빌려왔다. 이 연구는 1960년대 라우셴버그가 어떻게 국제적으로 부상할 수 있었는지 논의한다. 히로코 이케가미는 파리를 대신하여 미국이 미술의 새로운 중심지로 떠오르고 있을 때 각 지역의 미술계가 라우셴버그를 통하여 국제적인 논의에 참여하고자 하였으며 그 과정에서 라우셴버그의 부상이 가능하였다고 주장하였다. 즉 그는 기존의 수정주의적인 관점에 회의적인 입장을 취하며 라우셴버그의 부상을 초국가적인 현상으로 바라보고자 하였다. Hiroko Ikegami, *The Great Migrator: Robert Rauschenberg and the Global Rise of American Art* (Cambridge, Massachusetts; London, England: The MIT Press, 2010).

4) 기억 담론과 관련해서는 장나윤, 「‘움직이는 기억’의 공간: 기억과 공간 개념을 중심으로 한 서도호의 집 시리즈 분석」(홍익대학교 예술학과 석사학위논문, 2013). 유목주의와 관련해서는 황호석, 「현대 미술에 있어서 이산과 유목주의의 경계와 차이에 대한 연구: 서도호의 작품을 중심으로」(강원대학교 교육대학원 미술교육전공, 2010). 장혜성, 「한국 노마드 미술에 대한 연구: 서도호, 김수자, 양혜규, 신미경을 중심으로」(홍익대학교 미술대학원 예술기획 전공, 2018). 김현, 「현대미술의 노마디즘적 경향과 이동성의 문제: 서도호와 김수자의 작품을 중심으로」(홍익대학교 예술학과 석사학위논문, 2008). 김세희, 「한국 현대미술의 노마디즘(Nomadism)에 대한 연구」(서울대학교 대학원 협동과정 미술경영 석사학위논문, 2013). 후기식민주의 측면에서 본 연구로는 전정은, 「한국현대미술을 보는 후기식민주의적 시각 연구: 김수자, 서도호, 이불을 중심으로」(홍익대학교 교육대학원 교육학과 미술교육전공, 2013). 오아나 바보이, 「서도호의 작품에 투영된 한국인의 정체성」(서울대학교 국제학과 한국학 전공, 2008). 그 외에도 김성원, 「“I Is Another”」, 강태희·권영진·이영욱 엮음, 『동시대 한국미술의 지형』(학고재, 2009), pp. 146-177. 이지은, 「서도호의 설치작업을 중심으로 본 공동체에 대한 질문들」, 『인문과학연구논총』 32(2011), pp. 353-368. Esther Eunsil Kho, “Korean Border-Crossing Artists in the New York Artworld: An Examination of the Artistic, Personal and Social Identities of Do-Ho Suh, Kimsooja, and Ik-Joong Kang,” (PhD diss., Florida State University, 2006).

작품을 미학적 논의에서는 배제하고 말았다. 물론 개인과 집단의 관계를 다룬 일군의 작업들에는 이러한 문제가 쉽게 적용되지 않는다. 이 작업들은 1990년대 후반과 2000년대 전반 사이에 권미원의 평론을 통해 미니멀리즘과 관련 지어 이미 정밀하게 분석되었기 때문이다.

그러나 천으로 된 집 연작에서는 이러한 문제가 심각하게 나타난다. 특히 이 연작은 재료, 제작 방식, 개념적인 원리 등 그 기반이 되는 사항들이 모두 1995년에 마련되었음에도 불구하고 1990년대 전반의 미술사적 지형과 연관 지어 전혀 논의되지 못하였다. 이러한 상황은 필연적으로 서도호의 부상을 논하는 데에도 커다란 문제를 야기하였다. 서도호의 부상은 일반적으로 <서울 집>이 중요한 계기가 되었다고 이야기된다. 그러나 연구자들은 <서울 집>을 형식적으로 검토하지 않은 채 피상적인 시각적 정보에만 의존하여 서도호의 부상을 논하여 왔다. 그 대표적인 예로 전유신은 서도호가 아시아 미술이 부상한 1990년대에 <서울 집>에 아시아성을 전략적으로 구현하여 국제 미술계에서 주목받을 수 있었다고 주장하였다.⁵⁾ 물론 이러한 주장이 서도호의 부상을 이해하는 데 커다란 틀을 제공해 주는 것은 분명하다. 그러나 이러한 주장은 앞서 언급한 1990년대 중반 다문화주의의 제도화로 인한 변화를 고려해 보았을 때 서도호의 부상을 이해하는 데 깊이 있는 설명을 제공해 주지는 못한다. 결국 서도호의 부상을 바라보는 데 작품에 대한 구체적인 분석이 동반되지 못한 것이 문제가 된 것이다.

따라서 이 논문은 1990년대 후반부터 2000년대 전반에 이르는 서도호의 부상을 중점적으로 다룸에도 불구하고 1990년대 전반으로 거슬러 올라가 논의를 전개할 것이다. 이러한 논의는 천으로 된 집 작업이 장소 특정적 미술과 맺는 복잡한 관계를 드러나게 할 뿐만 아니라 그동안 해명되지 못했던

5) 전유신, 「한국현대미술과 글로컬리즘 - 김수자와 서도호의 사례를 중심으로」, 『한국현대미술 읽기』(눈빛, 2013), pp. 327-346. 그 외에도 김형미, 「한국 현대미술의 동시대성에 관한 연구: 1990년대 작가들의 활동을 중심으로」(서울대학교 대학원 협동과정 미술경영전공 박사학위논문, 2019)을 참고. 김형미는 서도호가 작업에 아시아적 이미지를 들여와 부상할 수 있었다고 한 전유신의 주장에는 유보적인 입장을 취한다. 그는 이 시기에 국제적으로 부상하는 것이 작가의 전략만으로 쉽게 이루어질 수 없음을 강조한다. 이러한 점에서 김형미의 논문은 필자의 논문과 그 맥락을 공유한다.

천이라는 재료에 대해서도 적절한 설명을 제공할 수 있을 것이다. 아울러 필자는 서도호의 부상을 논하는 데 1990년대 전반부터 2000년대 전반에 이르기까지 국내외의 미술 잡지, 신문기사, 아카이브 자료, 영상 자료 등 폭넓은 정보를 살폈다. 이러한 접근은 서도호와 그 주변의 네트워크가 서구 대비서구, 글로벌 대 로컬의 이분법적인 관점으로 규정될 수 없는 다양한 양상으로 얽혀 있음을 깨닫게 해준다. 본 논문은 1990년대 후반부터 2000년대 전반에 걸쳐 이루어진 서도호의 세계적인 부상을 ‘작품을 매개로 한’ 서도호와 미술계의 역동적인 대화로 설명한다. 필자는 이러한 관점이 추후에 세계화 시대 이주 작가들의 부상을 이해하는 데 새로운 시각을 제공할 수 있기를 희망한다.

제 2 장

뉴욕, 1995

이동 가능한 장소 특정적 미술

1. 장소 특정성의 우회

서도호는 2003년 9월 아트 21(Art21) 인터뷰에서 천으로 된 집 작업이 탄생하게 된 배경을 밝혔다. 그것은 서도호가 1994년 로드아일랜드스쿨오브디자인에서 학부 과정을 마치고 뉴욕으로 옮겨온 시기로 거슬러 올라간다. 당시 서도호는 임대료가 저렴한 방을 찾아 뉴욕 시내를 전전하고 있었다. 그는 마침내 컬럼비아대학교(Columbia University) 근처에 한 아파트를 구할 수 있었다. 그러나 그곳은 길 건너편에 소방서가 위치해 있어 매우 시끄러웠다. 서도호는 불면증으로 며칠을 시달리다가 언제 마지막으로 편안하게 잠들 수 있었는지 곰곰이 생각하였다. 그러던 중 그는 유년기부터 가족들과 함께 지냈던 성북동 한옥을 떠올리고 아늑한 기억이 담긴 그 공간을 미국으로 옮겨오기로 결심하였다.⁶⁾

그러나 갓 학부를 졸업한 서도호는 이처럼 대규모의 작업을 제작하기에는 경제적으로 여유롭지 못하였다. 따라서 그는 이듬해 서울 집을 뉴욕으로 옮겨오는 것이 실현될 수 있을지 더 작은 규모로 시험해 보기로 하였다. 이 예행 프로젝트의 대상은 바로 컬럼비아대학교 왓슨홀(Watson Hall)에 위치한 그의 작업실 516 호였다.

서도호는 먼저 516 호의 치수를 하나하나 세밀하게 측정하는 것으로 예행 프로젝트를 시작하였다. 그는 장방형 방의 전체 윤곽부터 문과 창문, 문고리, 수도 파이프, 스위치, 콘센트, 라디에이터까지 방의 모든 구조물을 자로

6) Do-Ho Suh, ““Seoul Home/L.A. Home”—Korea and Displacement,” interview by ART21, *art21*, originally published in September 2003, republished in November 2011, <https://art21.org/read/do-ho-suh-seoul-home-la-home-korea-and-displacement/>.

꼼꼼하게 재고 도면을 그렸다. 그 후 그는 머슬린 위에 도면을 실물 크기로 옮기고 섬세하게 바느질하여 516 호의 복제물을 완성하였다. 이 머슬린 복제물은 최종적으로는 516 호에 꼭 맞게 덧씌워졌다(도 1). 서도호는 노트에서 이 상태를 <516 호- I (Room 516- I)>이라고 명명하면서 <516 호- I>이 516 호의 장소 특정적 미술이라고 설명하였다.⁷⁾

실제로 <516 호- I>은 1960년대 말에서 1970년대 초 사이에 등장한 장소 특정적 미술과 그 경향을 공유한다. 1960년대 말과 1970년대 초의 장소 특정적 미술은 특정 장소의 물리적 요건에 의거하여 제작되었다. 마이클 애셔(Michael Asher, 1943-2012), 멜 보크너(Mel Bochner, 1940-)를 비롯한 여러 작가들은 당시 방의 폭, 천장의 높이, 벽의 재질 등 한 장소의 건축적 요소에 맞추어 작업을 세심하게 구상하였다. 이 작업들은 미리 고려된 장소에 설치되었을 때 관람자에게 풍부한 현상학적 경험을 제공하였다. 관람자는 작가가 마련해 둔 장치를 통하여 직접 신체를 움직여 가면서 그 장소를 새로운 방식으로 지각할 수 있게 되었다.⁸⁾

<516 호- I>도 이와 유사한 원리를 작동시켰다. 서도호는 자로 잰 치수를 기반으로 하여 머슬린 복제물을 제작하였다. 이 복제물은 516 호에 설치되었을 때 그동안 간과되었던 그 방의 정보를 활성화하는 역할을 하였다. 가령 516 호는 머슬린 복제물이 설치되기 전에는 평범한 작업실에 지나지 않았다. 그러나 관람자는 516 호의 복제물이 설치되고 나면 자연스럽게 그것에 다가가 가까이서 살펴보게 되었다. 이 과정에서 관람자는 516 호의 건축적 요소를 새롭게 파악할 수 있게 되었다.

그러나 서도호의 작업은 기존의 장소 특정적 미술과는 분명한 차이를

7) Do-Ho Suh, "Room 516 / 516- I / 516-II."(1995) 삼성미술관 Leeum 편, 『서도호: 집 속의 집』(삼성미술관 Leeum, 2012), p. 33. "The muslin cover, as a made-to-measure garment with a perfect fit, is a site-specific installation, Room 516- I, whose site is Room 516."(밑줄은 필자 강조)

8) 1960년대 말과 1970년대 초의 장소 특정적 미술에 관해서는 Miwon Kwon, *One Place after Another: Site Specific Art and Locational Identity* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2002), 11-13. Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1993), 16-18.

지냈다. 가령 장소 특정적 미술에서는 과거로부터 무엇보다도 물리적 부동성이 중시되었다. 이 사실은 1969년 로버트 배리(Robert Barry, 1936-)의 진술을 통하여 극명하게 드러난다. 배리는 당시 한 인터뷰에서 “[작업이] 설치된 장소에 맞게 제작되었으며 [따라서] 파괴되지 않고는 움직일 수 없다”고 이야기하였다.⁹⁾

작업이 그 설치 장소에서 분리될 수 없다는 점은 1980년대를 거치면서 장소 특정적 미술의 특성으로 더욱 강하게 부각되었다. 리처드 세라(Richard Serra, 1938-)의 <기울어진 호(Tilted Arc)>를 둘러싼 논쟁은 바로 그 계기가 된 사건으로 세라는 작업의 이전을 요구하는 입장에 완강하게 맞서면서 장소 특정적 미술의 물리적 부동성을 그 근거로 내세웠다(도 2).¹⁰⁾ 그는 <기울어진 호>가 “연방광장이라는 특정한 한 장소를 위하여 의뢰되고 디자인된” “장소

9) Robert Barry, “Four Interviews with Barry, Huebler, Kosuth, Weiner,” interview by Arthur R. Rose (pseud.), *Art Magazine* (February 1969), 2. Cited in Kwon, *One Place after Another*, 12. “... made to suit the place in which it was installed. They cannot be moved without being destroyed.”

10) <기울어진 호>는 1981년 세라가 맨해튼의 연방광장(Federal Plaza)에 설치한 공공 조각이다. 이 작업의 일환으로 세라는 광장에 그 길이가 약 37미터에 달하는 거대한 철판을 설치하였다. 이 철판은 연방광장을 가로지르는 방식으로 놓여 행인들의 동선을 바꾸고 건너편의 시야를 차단하였다. 세라는 행인들이 <기울어진 호>를 매개로 하여 스스로의 움직임을 의식하고 주변 환경을 예민하게 받아들일 수 있기를 기대하였다. 그러나 그의 의도는 일부 세력에게는 효과적으로 전달되지 못했다. 그 결과 <기울어진 호>를 다른 곳으로 옮겨야 한다는 주장이 제기되었다. 이 논의의 중심에는 미 행정관리청(General Services Administration)에 새로 부임한 행정관이었던 윌리엄 다이아몬드(William Diamond)가 있었다. 다이아몬드는 <기울어진 호>가 도시 미관을 해치고 테러의 위험을 증가시킨다는 등 여러 이유를 들어가며 이 작업을 철거해야 한다고 강력하게 주장하였다. 당시 미술계는 다이아몬드의 주장에 격렬하게 반대하였으나 그럼에도 불구하고 다이아몬드는 1989년 <기울어진 호>의 철거를 강행하였다. <기울어진 호>의 제작 과정과 그를 둘러싼 논란을 구체적으로 살펴보면 Clara Weyergraf-Serra and Martha Buskirk, eds., *The Destruction of Tilted Arc: Documents* (Cambridge: MIT Press, 1991)와 함께 Richard Serra, ““Tilted Arc” Destroyed,” *Art in America* (May 1989): 34-47 참고.

특정적 작업이기 때문에 그 위치를 변경할 수 없으며” 따라서 “작업을 옮기는 것은 작업을 파괴하는 것과 같다”고 역설하였다.¹¹⁾ <기울어진 호>는 결국 1989년 철거되었으나 이후에도 세라의 항변은 지속적으로 회자되면서 미술계에서 큰 영향력을 발휘하였다. 그중에서도 이 사건이 미술계에 남긴 중요한 유산은 물리적 부동성을 장소 특정적 미술의 핵심 원리로 확고하게 자리잡게 한 것이었다.

그러나 서도호는 이러한 상황에도 불구하고 장소 특정적 미술로 설치된 머슬린 복제물을 과감하게 다른 장소로 이동시켰다. 머슬린 복제물은 516호와 아무런 관련도 없는 왓슨홀 1층의 갤러리 공간으로 옮겨졌다(도 3). 그것은 <516호-II(Room 516-II)>라고 명명되면서 별도의 의미를 부여 받았다. 서도호는 당시 노트에 “장소가 [원래의] 장소를 벗어나 [새로운] 장소로 들어가고 장소와 통합되거나 혹은 분리되도록 함으로써 장소 특정성을 다룬다”고 적었다.¹²⁾ 516호 프로젝트가 기존의 장소 특정적 미술과 거리를 두고 있다고 명백하게 밝힌 것이다. 그렇다면 서도호는 장소 특정적 미술을 원래의 장소로부터 분리함으로써 무엇을 이야기하고자 하였을까? 이러한 시도는 장소 특정적 미술의 물리적 부동성에 도전하고 장소의 경험을 무력화하려는 것일까? 그렇지 않다면 516호 프로젝트는 어떻게 해석될 수 있을까? 이 작업은 1990년대 전반의 미술사적 맥락에서 어떠한 지형 속에 위치할 수 있을까?

1990년대 전반은 미술관과 미술 시장이 1960년대 미술에 본격적으로 주목한 시기이다.¹³⁾ 1960년대 말과 1970년대 초의 장소 특정적 미술도

11) Serra, ““Tilted Arc” Destroyed,” 35에서 직접 인용. “I want to make it perfectly clear that “Tilted Arc” was commissioned and designed for one particular site: Federal Plaza. It is a site-specific work and as such not to be relocated. ... To remove the work is to destroy the work.”

12) Suh, “Room 516/516- I /516- II,” 33. “Room 516-II is Room 516- I taken out of Room 516. Here, I take the site-specific piece out of its site and expose it in an other, larger, and unrelated location. ... I work on site (sight)-specificity by making the site exit from the site, enter into the site, come together with and come apart from the site.”

13) 필자는 이 상황을 묘사하는 데 주로 권미원의 책을 참고하였다. Kwon, *One Place*

그들의 관심 대상 중 하나였다. 이러한 사실은 장소 특정적 미술을 포함한 전시가 당시 눈에 띄게 증가하였다는 점에서 확인할 수 있다. 가령 파리시립현대미술관(Musée d'art moderne de la ville de Paris)은 1989년 《개념미술의 전망(L'Art conceptuel: une perspective)》을 통하여 로버트 배리, 마이클 애셔, 멜 보크너 등의 작업을 선보였다. 휘트니미술관은 1990년 《새로운 조각 1965-75: 기하학과 제스처 사이(The New Sculpture 1965-75: Between Geometry and Gesture; 이하 새로운 조각 1965-75)》를 마련하여 리처드 세라, 배리 르 바(Barry Le Va, 1941-), 브루스 나우만(Bruce Nauman, 1941-) 등의 작업을 공개하였다. 또 휘트니미술관은 이듬해인 1991년에는 《비물질적 오브제(Immaterial Objects)》를 기획하여 칼 안드레(Carl Andre, 1935-), 댄 플래빈(Dan Flavin, 1933-1996), 리처드 세라 등의 작업을 전시하였다. 장소 특정적 미술의 전시는 미국과 유럽 지역의 공공 미술관에 국한되지 않았다. 1990년이면 뉴욕 소호 지역의 크고 작은 갤러리들 대부분이 1960년대 후반에 제작된 장소 특정적 작업들을 다루고 있었다. 심지어 뉴욕타임즈(New York Times)의 평론가 로버타 스미스(Roberta Smith, 1948-)는 이제는 이 작업들을 어디서든 볼 수 있다고 언급할 정도였다.¹⁴⁾

위의 전시들은 한동안 모습을 드러내지 않았던 역사 속의 장소 특정적 작업들을 다시 불러왔다는 점에서 평론가들의 환호를 받았다. 그러나 장소 특정적 작업들은 그 과정에서 전시를 위하여 지역을 옮겨다니면서 스스로 과거에 세운 원칙을 반복하게 되었다. 장소 특정적 작업들은 더 이상 물리적 부동성을 집요하게 고집하지 않았으며 그 대신 '유사한' 장소로는 옮겨질 수

after Another, 33-45.

14) Roberta Smith, "Minimalism on the March: More and More Less and Less," *New York Times*, January 26, 1990. "MINIMAL ART, that paragon of 1960's modernism, has never completely dropped from view, but right now it is so omnipresent that it looks like the flavor of the month. In numerous galleries, most of them in SoHo, Minimalism's simplified forms and surfaces are visible in various guises, phases and degrees of originality—and from different generations."

있다고 이야기되었다. 이 작업들은 특히 작가의 허가나 감독하에서는 원래의 장소를 이탈할 수 있다고 여겨졌다.¹⁵⁾ 즉 장소 특정적 미술은 1990년대 전반에 이르러 미술관과 미술 시장의 요구 속에서 “적절한 상황에서는 이동할 수 있다”고 그 인식이 변화된 것이다.¹⁶⁾

그러나 장소 특정적 작업들은 원래의 장소로부터 벗어나면서 심각한 문제를 초래하였다. 이 작업들은 미술관과 갤러리를 떠돌아다니는 순간 더 이상 원래의 장소를 ‘지금, 여기(here and now)’의 경험으로 불러올 수 없게 되었다. 이 작업들은 시간과 장소를 달리하여 반복될 경우 역사적인 오브제로 환원될 뿐이었다. 장소 특정적 미술의 이동에 내포된 맹점은 당시에도 정확하게 포착되었다. 일례로 로스앤젤레스타임즈(Los Angeles Times)의 평론가 크리스토퍼 나이트(Christopher Knight, 1950-)는 휘트니미술관의 《새로운 조각 1965-75》를 보고 “미술관의 위엄 있는 벽 안에 어설픈게 축성된” “역사의 허물을 보는 듯했다”고 혹평을 남겼다.¹⁷⁾

서도호는 이러한 상황 속에서 장소 특정적 미술이 원래의 장소를 벗어나면 더 이상 그곳을 현상학적으로 비출 수 없다는 사실을 잘 알고 있었던 듯하다. 이 점은 그가 516호 프로젝트를 수행하기 전 제작하였던 다른 작업들을 통하여 유추할 수 있다. 서도호는 516호 프로젝트를 수행하기 전 세 개의 장소 특정적 작업을 선보였다. <복도(Hallway)>, <하얀 방(White Room)>, <붉은 접합(Red Conjunction)>이 바로 그 작업들이다(도 4, 5, 6). 이

15) 이러한 상황을 다룬 글로는 Susan Hapgood, “Remaking Art History,” *Art in America* (July 1990): 114-122, 181-182.

16) Hapgood, “Remaking Art History,” 120에서 직접 인용. “That once popular term, ‘site-specific’, has come to mean ‘movable under the right circumstances.’”

17) Christopher Knight, “MOCA’s ‘New Sculpture’ a Fine Match of Work, Space,” *Los Angeles Times*, February 20, 1991. “At the Whitney last spring, this kind of sculpture seemed an historical husk—the “tailings” left behind by a decade of volatile cultural shift, now awkwardly sanctified inside the august walls of the museum.”; 동일한 논조를 띠는 다른 평론으로는 David Carrier, “The New Sculpture 1965-75. New York, Whitney Museum of American Art,” *The Burlington Magazine* (May 1990): 377-378을 참고.

작업들은 공통적으로 각 설치 공간의 폭, 높이, 재질 등 물리적 특성을 고려하여 제작되었다. 이 작업들은 모두 궁극적으로는 장소에 대한 관람자의 신체적 경험을 극대화하는 것을 목표로 하였다.¹⁸⁾ 단 서도호는 이 작업들을 처음 설치한 장소에서만 경험할 수 있게 하였다. 그는 전시 기간이 지나 철거한 후에는 이 작업들을 다른 어떤 곳에서도 반복하지 않았다.

서도호가 장소 특정적 미술의 한계를 인지하고 있었다는 점은 1996년 3월 미술사학자 윤난지(尹蘭芝, 1953-)와의 인터뷰에서 다시 한 번 암시된다. 그는

18) <복도>는 서도호가 로드아일랜드스쿨오브디자인에 다닐 때 학교 건물의 복도에서 시행한 장소 특정적 작업이다(도 4). 이 작업의 일환으로 그는 바닥에는 나무 판자를 깔고 천장에서는 타원형의 거대한 조각을 매달았다. 먼저 판자는 바닥의 나무와 동일한 재질로 되어 있었으나 그 직경이 복도의 폭보다 약간 더 길었다. 따라서 사람들은 처음에는 이 작업을 발견하지 못하다가 막상 그 위를 지나갈 때에는 자신의 움직임을 의식하게 되었다. 천장에 매단 타원형의 조각은 복도의 직경과 높이에 꼭 맞게 제작되었다. 이 장치는 마치 사람들이 하나의 틀을 통과하는 것처럼 느끼게 하여 스스로 동작을 자각하게 하였다; <하얀 방>은 서도호가 로드아일랜드스쿨오브디자인에 재학 중일 때 학교 내 한 강의실에 설치한 장소 특정적 작업이다(도 5). 이 작업을 이해하기 위해서는 이 강의실의 공간적 특성을 기억하여야 한다. 서도호가 작업을 설치한 강의실은 천장이 매우 낮고 창문은 매우 큰 독특한 구조로 되어 있었다. 먼저 서도호는 강의실의 바닥 위에 조약돌 몇 개를 올려놓고 액체 상태의 폴리우레탄을 부었다. 폴리우레탄은 서서히 고체로 굳어가면서 반사 효과를 지니게 되었다. 그 결과 바닥에는 기다란 창문이 수직으로 반사되면서 마치 천장의 높이가 낮지 않은 것처럼 환영을 만들어 냈다. 그러나 바닥에는 조약돌이 놓여 있어 사람들은 이 모습이 눈속임이라는 것을 곧 알아차릴 수 있게 되었다; <붉은 접합>은 서도호가 1995년 컬럼비아대학교 왓슨홀의 복도에 설치한 장소 특정적 작업이다(도 6). 이 작업의 일환으로 그는 복도의 길이를 측정하고 그 길이대로 반투명한 붉은색 폴리에스테르 장막을 설치하였다. 이 장막은 복도를 정확하게 반으로 구획 지었다. 그 결과 사람들은 장막 건너편의 일을 시각적으로 인지할 수는 있어도 직접적인 행위로 개입할 수는 없었다; 서도호는 2002년 8월 시애틀미술관에서 개인전을 열면서 이전에 제작한 작업들을 개괄적으로 설명하였다. 이 영상은 현재 시애틀미술관 자료실에서 보관하고 있으나 저작권 문제로 인하여 공개되어 있지는 않다. 그럼에도 불구하고 이 자료를 발견하고 필자가 열람할 수 있게 도와준 시애틀미술관 측에 감사드린다. Do Ho Suh, "Do Ho Suh Lecture, Seattle Art Museum," filmed August 2002 at Seattle Art Museum, Seattle, WA, video.

이 인터뷰에서 장소 특정적 미술의 경우 원래의 장소를 벗어나는 순간 그 의미를 잃게 된다고 이야기하였다.¹⁹⁾ 그러나 서도호는 여기에 머무르지 않고 어떻게 해야 그 의미가 완전히 차단되지 않고 전달될 수 있을지 고민하였다. 그는 원래의 장소를 ‘지금, 여기’의 경험으로 불러오는 것은 단념하되 작업에 장소의 기억을 투영하고 각인시킬 수 있는 방법을 모색하였다.²⁰⁾ 이 과정에서 서도호의 눈에 들어온 것은 다름 아닌 천이라는 재료였다.

2. 상실과 기억의 레토릭: 바느질, 천, 옷

<516 호-II>는 한눈에 보기에 1960 년대와 1970 년대의 장소 특정적 미술과 크게 거리를 둔다. 과거의 장소 특정적 미술은 대개 제작 단계에서 작가의 세심한 손길을 요구하지 않았다. 그 작업들은 미니멀리즘의 유산을 이어받아 주로 기계적인 생산 방식에 의존하였다. 또는 그 작업들은 포스트미니멀리즘과 궤를 함께 하면서 작가의 일시적이고 순간적인 행위에

19) 서도호, 「서도호: 정체성에 대한 끊임없는 질문」, 윤난지와와의 인터뷰, 『공간』(1996년 3월), p. 99. “주어진 공간에 대한 현상학적 경험 외에 공간이 처해 있는, 공간이 품고 있는 역사, 사회, 정치, 문화적 조건에 대한 세심한 고려 끝에 그 Site(터)를 벗어나면 의미를 상실하는 것이지요.”

20) 서도호는 516호 프로젝트가 <복도>, <하얀 방>, <붉은 접합> 등 이전에 제작한 장소 특정적 작업들과 구분된다고 명확하게 밝혔다. 그는 세 작업에서는 물리적 장소만을 고려하였던 반면 516호 프로젝트의 경우 심리적이고 은유적인 차원에서 장소성을 재고하였다고 이야기하였다. 이에 대해서는 Do Ho Suh, “Artist’s Interview—Suh Do-Ho,” interview by Lyu Chi-Ah, in *Promenade in Asia*, ed. Yoshiyuki Irie and Masaki Higuchi (Tokyo: Shiseidō Kigyō Bunkabu, 1997), 92. “All my installation works are site-specific, but my earlier pieces responded only to the physical conditions of the sites. ‘Hallway,’ ‘White Room’ and ‘Red conjunction’ are typical cases. I produced all of them soon after I came to the United States before I was familiar with the metaphorical conditions of the particular sites. Over time I gradually become more aware of the intangible aspects of sites.”

기대였다. 반면 서도호의 작업은 수공예적인 성격을 직접적으로 드러낸다. 관람자는 서도호가 이 작업을 제작하는 데 엄청난 시간과 노동력을 들였을 것이라고 직관적으로 파악 가능하다. 이를 무엇보다도 집약적으로 보여주는 요소는 516 호 내 구조물마다 꼼꼼하게 표현된 바느질 솔기일 것이다(도 7).

바느질은 오랫동안 여성의 일로 여겨져 왔다.²¹⁾ 그것은 관습적으로 여성의 가사 노동이나 여가 활동과 연결 지어 생각되었다. 바느질이 여성의 활동이라는 인식은 1970년대 페미니즘 미술에서도 핵심적으로 작동하던 원리였다.²²⁾ 그러나 바느질은 1980년대 후반 무렵 여성성과는 별개로 상실과 부재, 그리고 기억과 관련된 새로운 의미를 획득하게 되었다. 이것은 에이즈위기(AIDS Crisis)라는 당시의 특수한 상황과 깊이 연관되어 있다. 미국 질병통제예방센터(Centers for Disease Control and Prevention)는 1981년 로스앤젤레스의 젊고 건강하던 백인 게이 남성들 사이에서 원인 모를 질병이 발생하였다고 발표하였다. 질병통제예방센터의 보고에 따르면 그들은 주폐포자충폐렴(*pneumocystis carinii pneumonia*)이라고 하는 일종의 폐렴 증상을 보였으며 면역 체계가 정상적으로 작동하지 않았다고 한다. 이와 같은

21) 필자는 이 논문에서 바늘을 사용하는 행위 전반(needlework)을 가리키면서 ‘바느질’이라는 단어를 사용하였다. 즉 이 논문에서 ‘바느질’은 꿰매기(sewing), 짜기(weaving), 뜨기(knitting), 수놓기(embroidering), 누비기(quilting) 등을 포괄적으로 지칭한다.

22) 주디 시카고(Judy Chicago, 1939-), 미리엄 샤피로(Miriam Schapiro, 1923-2015), 그리고 페이스 링골드(Faith Ringgold, 1930-) 등 1970년대 페미니즘 미술을 대표하는 작가들은 회화와 조각에 필적할 만한 여성 특유의 미학을 탐색하면서 바느질을 핵심적인 매체로 주목하였다. 샤피로의 ‘파마주(femmage)’에 대해서는 Miriam Schapiro and Melissa Meyer, “Waste Not Want Not: An Inquiry into What Women Saved and Assembled—Femmage,” *Heresies* 1, no. 4 (Winter 1977-1978): 66-69; 그러나 1세대 페미니즘 미술은 이와 같은 접근으로 인하여 본질주의적이라고 비판받기도 한다. 시카고, 샤피로, 링골드의 작품이 지닌 의의를 페미니즘 미술의 전체적인 맥락에서 살펴보려면 다음을 참고. Laura Meyer, “Power and Pleasure: Feminist Art Practice and Theory in the United States and Britain,” in *A Companion to Contemporary Art since 1945*, ed. Amelia Jones (Malden, Mass.; Oxford: Blackwell Pub., 2006), 317-342.

사실이 알려진 후 뉴욕과 샌프란시스코의 게이 남성들 사이에서도 동일한 증상이 다수 확인되었다. 이듬해 에이즈라고 명명된 이 질병은 1981 년에만 337 명이 확진을 받았으며 그 중 130 명이 사망하는 높은 치사율을 보였다. 에이즈는 이후 여성, 아기, 흑인, 히스패닉 등 연령, 성별, 인종을 불문하고 미국 전역에서 나타났다. 에이즈는 1983년에는 3064 명, 1981년에는 7699 명, 1985년에는 15527 명의 환자가 확인되었으며 사망자 역시 기하급수적으로 늘어났다.²³⁾

에이즈는 급격한 확산세를 보이면서 미국 사회에 엄청난 공포감을 불러왔다. 그러나 정작 에이즈로 인한 죽음은 미국 사회에서 쉽게 드러나지 못하였다. 에이즈는 발병 초기에는 잘못된 정보로 인하여 환자들에게 마치 낙인처럼 작용하였기 때문이다. 1980년대 미국에서는 보수적인 우파가 득세하고 있었다. 이들은 특히 게이들에게 차별적인 태도를 유지하였다. 그러던 중 에이즈가 게이들에게서 집중적으로 나타나기 시작하였다. 언론이 에이즈를 ‘게이 암(gay cancer)’, ‘게이 전염병(gay plague)’, ‘GRID(Gay-Related Immune Deficiency Disease)’ 등 게이에게만 나타나는 질병으로 언급하자 에이즈는 커밍아웃과 다름없다고 받아들여졌다. 따라서 사회적 시선을 두려워한 환자들은 그들이 에이즈에 감염되었다는 사실을 숨기고자 자취를 감추었다. 그 가족들 역시 이들이 죽고 난 후 이들의 감염 사실이 알려지는 것을 필사적으로 막고자 하였다.

또한 감염 경로에 대한 초기의 잘못된 정보도 에이즈로 인한 죽음이 은폐되는 데 커다란 영향을 미쳤다. 에이즈는 초기에는 침, 땀 같은 분비물이나 신체적인 접촉을 통해서도 전염될 수 있다고 오도되었다. 그 결과 많은 에이즈 환자들은 가족이나 친구, 연인에게 버림받았으며 사망 후에는 매장되지 않고 대개 화장되어 공기 중에 흩뿌려졌다. 즉 그들은 사회적 차별 속에서 삶의 흔적조차 남기지 못한 채 죽음을 맞이한 것이다. 이것은 물론 레이건(Ronald Reagan, 1911-2004, 재임 1981-1989) 정부가 에이즈 발생 초기에 적절한

23) 에이즈와 관련된 연도별 주요 사건은 “A Timeline of HIV and AIDS,” HIV.gov v, accessed March 27, 2021, <https://www.hiv.gov/hiv-basics/overview/history/hiv-and-aids-timeline>.

대응 없이 오랜 기간 침묵으로 일관하면서 벌어진 결과였다.²⁴⁾

한편 에이즈로 인한 죽음이 더 이상 묵과되어서는 안 된다는 운동도 곧이어 일어났다. 이러한 움직임은 1985년 샌프란시스코의 카스트로(Castro) 지역에서 사회운동가 클리브 존스(Cleve Jones, 1954-)에 의하여 주도되었다. 샌프란시스코는 당시 에이즈로 인한 사망자가 일천 명이 넘는 등 에이즈로 막심한 피해를 입은 도시였다. 존스는 그 주변의 죽음이 사람들에게 직시되고 기억될 수 있기를 바랐다. 이에 따라 그는 조지 모스콘(Georges Moscone, 1929-1978)과 하비 밀크(Harvey Milk, 1930-1978)를 추모하는 연례행사에 맞추어 사람들에게 에이즈로 사망한 친구와 연인의 이름을 적게 하였다. 그는 사람들과 함께 이름이 적힌 플래카드를 연방정부청사의 한쪽 벽에 차례로 붙였다. 일정한 크기의 플래카드가 조각조각 맞붙어 있는 이 광경은 존스에게 퀼트를 떠올리게 하였다. 그는 곧이어 퀼트로 워싱턴 D.C.의 내셔널몰(National Mall)을 뒤덮는 프로젝트를 생각해 냈다. 그는 1987년 6월 21일 마이크 스미스(Mike Smith)와 함께 네임스프로젝트재단(The NAMES Project Foundation)을 설립하고 그해 10월 이른바 네임스프로젝트 에이즈메모리얼퀼트(NAMES Project AIDS Memorial Quilt; 이하 에이즈퀼트)를 본격화하였다.²⁵⁾

에이즈퀼트는 다음과 같은 과정으로 진행되었다. 먼저 퀼트의 각 패널은 관(棺)의 통상적인 크기에 해당하는 가로 6피트, 세로 3피트의 천으로 미국 전역에서 만들어졌다. 사람들은 에이즈로 사망한 가족, 친구, 연인을 기리면서 패널에 그들의 이름, 생년월일, 출신 지역 등을 기록하였다. 패널에는 죽은 이의 삶을 단편적으로 보여주는 물품이 함께 포함되었다. 그 종류는 꽃,

24) 에이즈에 대한 미국 정부의 대응은 Jennifer Brier, *Infectious Ideas: U.S. Political Responses to the AIDS Crisis* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2009) 참고.

25) 에이즈퀼트에 대해서는 다음의 글들이 참고할 만하다. Peter S. Hawkins, "Naming Names: The Art of Memory and the NAMES Project AIDS Quilt," *Critical Inquiry* 19, no. 4 (Summer 1993): 752-779. Marita Sturken, *Tangled Memories: The Vietnam War, the AIDS Epidemic, and the Politics of Remembering* (Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1997), 183-219. Julia Bryan-Wilson, *Fray: Art + Textile Politics* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 2017), 181-250 참고.

인형부터 옷, 신발, 사진, 카세트테이프, 머리카락, 심지어는 시체를 화장하고 남은 재까지 매우 다양하게 나타났다. 사람들은 천 위에 여러 물품을 꼼꼼하게 꿰매 붙인 후에는 수를 놓거나 그림을 그려 넣는 등 장식을 더하였다. 아울러 패널 위에는 종종 죽은 이와 관련된 일화나 생전에 그에게 하고 싶었던 이야기가 적혔다(도 8). 이러한 과정을 거쳐 완성된 패널은 샌프란시스코의 네임프로젝트재단 본부로 보내졌다. 본부에 있는 자원봉사자들은 시각적인 조화를 고려하여 패널을 여덟 개씩 짝지어 가로, 세로 각 12 피트의 정사각형 블록으로 만들었다. 이것들은 미리 정해진 날짜에 맞추어 내셔널몰로 운송되었다. 내셔널몰로 보내진 퀼트는 일정한 의례에 따라 펼쳐졌다. 하얀 옷을 입은 자원봉사자들은 여덟 명씩 한 팀을 이루어 퀼트를 둥글게 둘러싸고 그후 각 모퉁이를 잡고 흩어져 퀼트를 바닥 위에 펼쳐 놓았다. 애도의 대상이 된 사람들은 퀼트가 펼쳐지는 동안 연단에서 모두 일일이 호명되었다.

내셔널몰은 온통 색색의 퀼트로 뒤덮여 장관을 이루었다(도 9). 사람들은 나이와 성별에 상관없이 모두 모여 퀼트를 바라보면서 에이즈로 죽은 사람들에게 애도의 뜻을 전하고자 하였다. 에이즈퀼트는 내셔널몰을 공공의 추모 공간으로 만들었으며 이에 따라 에이즈는 존스의 목표대로 게이에게 부여된 사회적 낙인 대신 “매우 미국적인 전염병(a very American epidemic)”으로 가시성을 획득할 수 있었다.²⁶⁾ 에이즈퀼트는 그것이 시작된 1987 년에만 1,920 개의 패널이 전시되고 약 오십만 명이 방문하였다. 그것은 이듬해 봄에는 미국 내 스무 개의 도시를 순회하였다. 에이즈퀼트는 1988 년 10 월에는 약 8,200 개, 1989 년에는 약 12,000 개, 1992 년에는 약 20,000 개의 패널이 내셔널몰에 전시될 정도로 그 규모가 빠른 속도로 커져 갔다.

흥미로운 점은 에이즈퀼트가 일종의 국가적인 기념비로 확대되면서 바느질에 부여된 함의도 함께 변화되었다는 점이다. 바느질은 에이즈퀼트가 시작될 무렵만 해도 대개 여성의 활동으로 여겨졌다. 그러나 에이즈퀼트는

26) 에이즈퀼트의 정치적인 성격에 대해서는 Christopher Capozzola, “A Very American Epidemic: Memory Politics and Identity Politics in the AIDS Memorial Quilt, 1985-1993,” *Radical History Review* 82 (Winter 2002): 91-109.

바느질을 성별과 무관한 활동으로 확대시켰다. 에이즈퀼트의 홍보 사진은 공방에서 남성과 여성이 모두 모여 바느질을 함께 하는 모습을 부각시킨다(도 10). 이러한 모습은 에이즈퀼트가 미국 전역으로 확산되자 공방 밖에서도 흔하게 포착되었다. 예컨대 에이즈로 남편을 잃은 여성은 남편이 생전에 가까이 지낸 게이 남성 친구들을 찾아가 패널을 함께 만들자고 제안하였다.²⁷⁾ 에이즈로 아들을 잃은 부부는 죽은 아들을 위하여 함께 패널을 만들었다. 심지어 한 게이 남성의 경우 어머니, 누나, 고모, 할아버지 등 온 가족이 그의 죽은 연인을 기리며 패널을 대신 제작해 주기도 하였다.²⁸⁾

이처럼 에이즈퀼트는 미국 사회에 남녀노소를 불문한 일종의 바느질 모임을 출현시켰다. 에이즈위기 속에서 가족과 연인, 친구를 잃은 사람들에게 여성성, 남성성과 같은 본질주의적인 구분은 더 이상 중요하지 않았다. 그들에게 필요한 것은 상실을 마주하고 부재하는 대상을 기억하는 의례적인 행위였다. 그 결과 사람들은 바느질과 관련하여 기존과는 다른 레토릭을 만들어 내고 이에 새로운 가치를 부여하기 시작하였다. 문화학자 마리타 스텐켄(Marita Sturken, 1957-), 미술사학자 줄리아 브라이언-윌슨(Julia Bryan-Wilson) 등 에이즈퀼트의 여러

27) Cindy Ruskin, ed., *The Quilt: Stories from the NAMES Project* (New York: Pocket Books, 1988), 69. "I went to strangers—people I thought that I'd never rub shoulders with—for support... I had a driving need to stay with people with AIDS and people who are gay. The men in my support group helped me get acquainted with a side of John I didn't know—the giving, caring side of the gay personality. I'm lucky there are men who have been willing to open themselves to me."

28) A letter sent to the NAMES Project, quoted in Sturken, *Tangled Memories*, 209-210. "My mom wanted to know if I had ever made a panel for Dennis. I explained that I had tried but it just brought back all of the pain and loss... I returned home last December for Christmas. After dinner we unwrapped our packages. Opening my last gift, I found the most beautiful panel that my family had made for Dennis. My mom, sisters, aunt and grandfather worked together on the quilt... I feel that the NAMES Project provided them a way to let me know they shared my loss. I thank you for giving them a way to let me know they care."

연구자들에 따르면 에이즈퀼트에 참여한 사람들은 공통적으로 패널을 만드는 데 상당한 시간과 노동력이 소요되었다고 털어 놓았다. 그러나 패널을 제작하는 과정은 그들에게 단순히 힘겨운 일만은 아니었다. 사람들은 이 시간 동안 바느질을 쉴 새 없이 반복하면서 부재하는 대상에 대하여 충분히 되돌아볼 수 있었다고 이야기하였다. 그들은 패널을 완성하여 네임즈프로젝트재단으로 보내고 난 후에는 이제는 죽은 이를 완전히 떠나보낼 수 있다고 말하였다.²⁹⁾ “바느질하는 것은 애도하는 것이고 애도하는 것은 치유하는 것”이라고 한 당시 신문 기사의 문구는 에이즈퀼트가 바꾸어 놓은 바느질의 함의를 극적으로 드러낸다.³⁰⁾ 바느질은 에이즈퀼트의 확산 속에서 여성적인 활동 대신 “[상실된 대상]을 붙들어 두고 [중국에는] 떠나보내기 위한 매체”로 새롭게 정의되었다.³¹⁾

바느질의 새로운 의미는 곧 미술계로도 스며들었다. 작가들은 에이즈로 죽은 가족, 친구, 연인, 동료들을 기리고자 하면서 작업에 바느질을 적극 활용하였다. 예컨대 조이 레너드(Zoe Leonard, 1961-)는 1992년부터 1997년까지 매사추세츠 프라빈스타운(Provincetown, Massachusetts)과 알래스카에서 홀로 지내면서

29) Sturken, *Tangled Memories*, 198-201. Bryan-Wilson, *Fray*, 192-203. 에이즈 퀼트에 참여한 사람들은 네임즈프로젝트재단 본부로 패널을 보낼 때 대개 편지를 함께 동봉하기로 되어 있었다. 『퀼트: 네임즈프로젝트의 이야기들(The Quilt: Stories from the NAMES Project)』에는 그 편지들이 실려 있으며 그 편지들에는 본문에서 언급된 레토릭이 가시적으로 드러나 있다. Ruskin, ed., *The Quilt*.

30) Emil Sher, “The AIDS Quilt. We know the names of the famous. The AIDS Quilt is a moving testament to all the rest,” *Toronto Star*, November 29, 1991, A29에서 직접 인용. “To sew is to grieve, to grieve is to heal.”

31) Hawkins, “Naming Names,” 767에서 직접 인용. “a medium for holding on and letting go.”; 다음의 기록 역시 주목할 만하다. A interview cited in Mary Elizabeth O’Brien, *The AIDS Challenge: Breaking through the Boundaries* (Westport, Conn.: Auburn House, 1995), 75. “As we progressed and I became involved in all the sewing and doing things, and our meetings together, I didn’t want to give it up. After [the panel] was finished, I did not want to let it go. I was used to seeing Jonathan’s smiling face [in the picture] every day when I passed it or when I worked on it, and I really did not want to give it up. I was holding on to it the way the children used to hang on to things.”(밑줄은 필자 강조)

<이상한 과일(데이비드를 위하여)(Strange Fruit (For David))>를 제작하였다(도 11, 12, 13). 레너드는 오렌지, 레몬, 바나나, 아보카도 등 여러 종류의 과일을 알맹이 없이 껍질만 남긴 후 이를 매일 같이 껴맸다. 그는 삼백여 개의 조각 난 과일을 빨간색, 주황색, 연녹색 같은 밝은 색채의 실로 한 땀 한 땀 기웠으며 때때로 그 표면에 단추나 지퍼를 달기도 하였다.

이 작품은 그 부제에서 유추할 수 있듯 미술가 데이비드 워이너로비츠(David Wojnarowicz, 1954-1992)와 연관되어 있다. 워이너로비츠는 레너드가 2010년 사라 술만(Sarah Schulman, 1958-)과의 인터뷰에서 “진정으로 마음을 나눈 첫 친구”라고 묘사할 정도로 그에게 특별한 의미를 지녔다.³²⁾ 그들은 1980년 뉴욕 중서부의 댄스테리아(Danceteria)에서 일하면서 서로 알게 되었으며 이스트빌리지에서 이웃해 지내면서 더욱 가까워졌다. 레너드는 1988년 2월 워이너로비츠의 제안으로 에이즈 행동주의 단체 액트업(AIDS Coalition to Unleash Power; ACT UP)에 합류하였으며 그들은 액트업의 일원으로 함께 활동하는 동안에도 작품에 대한 고민을 나누며 서로 조언을 아끼지 않았다.³³⁾ 워이너로비츠는 액트업에 가담한 1988년 2월 HIV 양성 판정을 받았으며 1992년 7월 22일 에이즈 합병증으로 세상을 떠났다.

레너드는 1997년 미술사학자 애너 블룸(Anna Blume)과의 인터뷰에서 <이상한 과일>이 워이너로비츠와 어떻게 연관되어 있는지 밝혔다. 이 작품은 처음에는 우연한 계기로 시작되었다고 한다. 레너드는 아침식사로 오렌지 두 개를 먹은 후 별다른 생각 없이 그 껍질을 다시 기웠다. 그러나 이 행위는 그로 하여금 문득 워이너로비츠를 떠올리게 하였다. 워이너로비츠는 1989년

32) Zoe Leonard, “Interview of Zoe Leonard,” interview by Sarah Schulman, ACT UP Oral History Project, January 13, 2010, 18. “David was my first like really heart friend, like really someone who I’d known. I’d known him since I was a teenager, and our friendship had ups and downs, but he just really meant a lot to me.”

33) 워이너로비츠에 대해서는 David Breslin, David W. Kiehl, Julie Ault, Gregg Bordowitz, and Cynthia Carr, *David Wojnarowicz: History Keeps Me Awake at Night* (New York: Whitney Museum of American Art, 2018); 워이너로비츠와 레너드의 관계에 대해서는 Leonard, “Interview of Zoe Leonard,” 15-20, 53-56.

빵을 반으로 쪼갠 후 붉은 실로 성기게 꿰매 작품으로 선보인 적이 있기 때문이다(도 14).

저는 프라빈스타운에 있는 몇 년 동안 홀로 강박적으로 이것들을 꿰매기 시작했습니다. 그것은 처음에는 데이비드를 생각하기 위한 방법이었습니다. 저는 그를 죽음으로 잃어 가면서, 그리고 그가 살아 있는 동안에는 우리의 우정을 잃어 가면서 바로잡고 되돌려 놓고 싶었던 모든 것들을 생각했습니다. 저는 얼마 지나지 않아 상실 그 자체, 고친다는 실제 행위에 대해 생각하기 시작했습니다. 제가 잃은 모든 친구들, 제가 저지른 모든 잘못들, 피할 수 없는 상처 입은 삶. 그것을 다시 꿰매 붙이려는 시도. ... 이 꿰매는 행위는 결코 실제 상처를 고칠 수는 없습니다. 하지만 그것은 제게 무언가 제공해 주는 것이 있었습니다. 시간이라든지 바느질하는 리듬이라든지, 말하자면 그런 것들이겠지요. 저는 과거의 그 어떤 것도 바꿀 수 없었고 이제는 죽어 버린, 제가 사랑하는 사람들을 그 누구도 되찾아 올 수도 없었습니다. 하지만 저는 제 사랑과 상실을 계속해서 침착하게 경험할 수 있었습니다. 기억하기 위해서.³⁴⁾

34) Zoe Leonard, "Zoe Leonard Interviewed by Anna Blume," interview by Anna Blume, in *Secession: Zoe Leonard* (Wien: Wiener Secession, 1997), <https://www.anthonymeierfinearts.com/attachment/en/555f2a8acfaf3429568b4568/Press/555f2b29cfaf3429568b5c35>. "Over the year that I was in Provincetown I started sewing these things, obsessively, by myself. At first, it was a way to think about David. I'd think about the things I'd like to repair and all the things I'd like to put back together, not only losing him in his death, but losing him in our friendship while he was still alive. After a while I began thinking about loss itself, the actual act of repairing. All the friends I'd lost, all the mistakes I've made. The inevitability of a scarred life. The attempt to sew it back together. ... This mending cannot possibly mend any real wounds, but it provided something for me. Maybe just time, or the rhythm of sewing. I haven't been able to change anything in the past, or bring back any of the people I love who have died, but I've been able to experience my love and loss in a measured and continuous way; to remember."

위의 인터뷰는 레너드가 바느질에 어떠한 의미를 부여하였는지 명료하게 보여준다. 레너드는 바느질이 워이너로비츠를 비롯하여 에이즈로 잃은 친구들을 기억하기 위한 행위라고 설명하였다. 레너드는 특히 바느질의 과정에 중대한 가치를 두었다. 그는 바느질의 과정에는 긴 시간과 반복적인 노동을 요구된다고 이야기하였다. 그것은 비록 레너드에게 닥친 비극적인 현실을 바꾸지는 못할지라도 치유의 효과를 가져다준다고 생각되었다. 레너드는 그 과정이 이제는 존재하지 않는 친구들에 대한 기억을 되짚고 상실감을 극복하는데 커다란 도움이 되었다고 말하였다.

한편 올리버 헤링(Oliver Herring, 1964-)은 에이즈퀼트에서 영감을 받아 1991년부터 회화 대신 뜨개질을 하기 시작하였다. 그 계기가 된 사건은 1990년 이스트빌리지의 배우 에틸 아이첼버거(Ethyl Eichelberger, 1945-1990)의 죽음이다. 헤링은 1980년대 말 뉴욕으로 이주한 이래 아이첼버거의 드래그(drag) 공연을 즐겨 보았다. 그는 경제적으로 여유롭지 못한 학생 시절에도 그의 작품을 반복하여 관람할 정도로 아이첼버거에게 열광하였다. 그러던 중 헤링은 아이첼버거가 HIV 양성 판정을 받고 괴로워하다가 스스로 목숨을 끊었다는 소식을 듣게 되었다. 그는 아이첼버거를 기리면서 《에틸 아이첼버거를 위한 꽃(A Flower for Ethyl Eichelberger)》을 제작하기로 결심하였다(도 15). 그는 처음에는 투명한 테이프를 엮어 거대한 꽃을 만들었다. 그는 이후에는 마일러나 종이로 뜨개질을 하여 코트, 매트리스, 인물상을 제작하였다.

헤링 역시 뜨개질을 특정 인물이나 사건을 애도하고 기념하기 위한 행위로 생각하였다. 그는 《에틸 아이첼버거를 위한 꽃》이 아이첼버거의 죽음에 대하여 깊이 묵상한 결과물이라고 밝혔다.³⁵⁾ 이때 헤링은 에이즈퀼트의 여러 참여자들과 조이 레너드와 마찬가지로 제작 과정에 중요성을 부여하였다. 그는 심지어는 관람자가 미술관에서 마주하는 오브제의 경우 제작 과정에서 파생된 부산물일 뿐이라고 일축하였다.³⁶⁾ 헤링은 뜨개질을 긴 시간 동안 동일한

35) Oliver Herring, "Knitting Factory," interview by Guy Trebay, *The Village Voice*, March 5, 1996. "a meditation on the death of someone I admired."

36) Oliver Herring. Cited in "Project 53: Oliver Herring, Leonilson: the Museum of Modern Art, New York, January 18-March 12, 1996," catalogue printed by the Museum of Modern Art, New York, 1995. "The actual object

행위를 끊임없이 반복하는 것으로 묘사하였다. 그는 뜨개질이 엄청난 시간과 노동력을 요구한다는 점에서 고된 일이라고 여기면서도 한편으로는 그것이 아이첼버거에 대하여 되돌아볼 수 있게 하는 의미 있는 과정이라고 말하였다.³⁷⁾

그동안 서도호는 그의 작업에서 바느질이 어떠한 의미를 지니는지 직접적으로 밝히지는 않았다. 그러나 그는 바느질의 새로운 함의에 충분히 노출되어 있었을 것이다. 에이즈퀼트는 1990년대 전반 엄청난 속도로 확대되면서 문화적인 현상으로 대두하였으며 그 의미는 신문, 방송, 포스터, 책, 영화 등 다양한 경로를 통하여 소개되었기 때문이다. 또한 미국 내 미술관들은 1990년대 전반 바느질의 의미를 조명하는 전시를 여러 차례 기획하였으며 이들 전시에는 상실과 부재, 기억과 애도의 맥락에서 바느질을 활용한 작가들이 늘 포함되어 있었다.³⁸⁾

becomes almost like a remnant of a performance, whereas whatever happened to make this is the [important] thing.”

37) Herring, “Knitting factory.” “When you knit, you very systematically mark your way through time. I start here, and two hours later I’m 10 inches ahead. It’s a hellish task, and I have to invent little games to keep myself going. I’m like a prisoner marking his way through every day. But you can also shut out the noise when you knit, and it provides you with the luxury of actually thinking. … The fact that I sit there and knit eight to 10 hours a day seems to me positive, almost like activism.”

38) 이러한 맥락에서 부상한 대표적인 작가가 본 논문에서 언급한 헤링과 찰스 르드레이(Charles LeDray, 1960-)이다. 그 외에도 호세 레오닐슨(José Leonilson, 1957-1993)이 함께 주목할 만하다. 레오닐슨의 작품은 1996년 뉴욕현대미술관에서 헤링의 작업과 함께 전시되었으며 당시 뉴욕현대미술관은 회화에서 자수로 옮겨간 레오닐슨의 작업 방식을 상실 그리고 죽음의 맥락에서 조명하였다. 레오닐슨은 1991년에 HIV 양성 판정을 받고 1996년에 사망하였다; 관련된 전시로는 다음을 참고. Fran Seegull and Elizabeth A. Brown, *Guys Who Sew* (Santa Barbara: University Art Museum, University of California, 1994). Lydia Yee and Arlene Raven, ed., *Division of Labor: “Women’s Work” in Contemporary Art* (Bronx, N.Y.: Bronx Museum of the Arts, 1995). Marcia Tucker and Tim Yohn, *A Labor of Love* (New York: New Museum of Contemporary Art, 1996); 에이즈퀼트의 영향을 받아

무엇보다도 천으로 된 집 작업에 대한 그의 전반적인 설명은 1990년대 전반 에이즈퀼트에서 파생된 바느질의 레토릭과 매우 유사하다. 필자는 그 대표적인 예로 다음의 두 인터뷰를 직접 인용한다.

제 작업은 완결된 작품을 제작하는 것이 아니라 과정에 대한 것입니다.
... 당신이 미술관에서 보고 있는 작업은 그저 부산물일 뿐입니다.³⁹⁾

오랜 작품 제작 기간은 저의 유년 시절로의 재방문이라는 의미 깊은 시간이었고 그 유년의 집에 대한 철저한 해부(?)는 고향의 집을 완전히 구석구석 파악하고 기억하고 소화해서 제 마음 속에 영원히 남길 수 있는 그런 기회를 제공했습니다. 비로소 아무 미련 없이 떠날 수 있도록 말이지요. 나중에 다시 언급할 기회가 있겠지만 제 작품의 한옥 공간은 유년 시절로의 회귀나 그리움을 주로 다룬 작품이라기보다는 완전한 떠남을 준비하는 작업이라고 볼 수 있습니다.⁴⁰⁾

서도호의 진술은 에이즈퀼트에서 파생된 바느질의 레토릭과 놀라울 정도로 동일한 형태를 띤다. 그는 일관되게 작업의 결과물보다 제작 과정에 초점을 맞추었다. 심지어 그는 헤링과 마찬가지로 오브제의 경우 제작 과정에서 자연스럽게 생겨난 부산물일 뿐이라고 언급하였다. 또한 그는 제작 과정에서 오랜 시간이 소요되었음을 강조하였다. 다만 이 시간은 그에게 멀리 떨어져 있는 집을 세세하게 기억할 수 있게 하는 유의미한 시간으로 여겨졌다. 그는 에이즈퀼트에 참여한 사람들의 진술에서 반복적으로 나타나듯 이 작업을 완성한 후에는 집을 더 이상 그리워하지 않고 마음속에서 완전히 떠나보낼 수

작업에 바느질을 활용한 작가와 관련해서는 Bryan-Wilson, *Fray*, 241-247.

39) Do Ho Suh, "Do Ho Suh - Perfect Home," interview by Kanae Hasegawa, *Studio International*, January 16, 2013,

<https://www.studiointernational.com/index.php/do-ho-suh-perfect-home>.

"My practice is not about making end piece but it is more about the process. ...The work you are looking at the museum is just a by-product."

40) 서도호, 「작가와와의 대담」, 윤난지와의 인터뷰, 아트선재센터 편, 『Do-Ho Suh』(아트선재센터, 2003), p. 93.

있게 되었다고 이야기하였다.

그동안 서도호는 이 레토릭을 건축물을 측정하는 과정을 언급하는 데 활용하여 왔다.⁴¹⁾ 그러나 이 레토릭은 결코 일반적이지 않을뿐더러 천으로 된

41) Do Ho Suh, "Making Memories from Silk," interview by Michele Urton, *Unframed*, December 16, 2009, <https://unframed.lacma.org/2009/12/16/making-memories-from-silk>. "A big portion of the fabrication has been done by me, especially measuring and pattern making. Measuring is such an important process and it becomes always very personal since the process allows me to revisit my childhood memories and personal histories. It has to be also a very intimate process, too, because it is a very tactile process. I have to caress all the surfaces of the building and record the measurements. Of course, I must hire other people who are in various skill levels from 'Human National Treasures' (old sewing ladies who still carry on traditional techniques) to part-time students because it is a very labor intensive process."(밑줄은 필자 강조) 단 건축물을 측정하는 과정은 서도호에게 궁극적으로는 촉각성과 관련된다. 이것은 1980년대 말부터 시작된 시각성에 대한 반성과 연관되어 있다. 그는 시각성에 대한 회의감을 직접적으로 표출하지는 않으나 이는 여러 예를 통하여 암시된다. 서도호가 회화에서 조각으로 전공으로 바꿀 때 제작한 작품은 <그것의 화가를 눈 멀게 한 회화(Paintings that Has Blinded Its Painter)>이다. 이 작품은 캐스팅을 이용한 것으로 당시 캐스팅은 조각의 여러 제작 방식 중에서도 시각성의 회의와 직결되어 이해되었다. 서도호는 후일 그의 천으로 된 집 작업을 '천 캐스팅'이라고 부른다. 또한 그는 로드아일랜드스쿨 오브 디자인에서 그의 두상을 석고로 떠낸 후 그 표면에 사진을 붙이는 작업을 한 적도 있다. 아울러 그는 2012년 중앙일보 인터뷰에서는 자크 데리다(Jacques Derrida, 1930-2004)의 《맹인의 회고록: 자화상과 다른 폐허들(Memoirs of the Blind: The Self-Portrait and Other Ruins)》을 인상 깊게 읽었다고 밝혔다. 이 전시는 데리다가 루브르박물관(Musée du Louvre)에서 큐레이터로 초청받아 기획한 전시로 제목을 통해 확인할 수 있듯 시각성의 회의와 직접적으로 연관된다. 서도호는 이 전시가 열릴 때 파리에 있었을 가능성도 있다. 그는 1991년 미국으로 오기 전 파리에 6개월간 머물렀다. Hal Foster, ed., *Vision and Visuality* (Seattle: Bay Press, 1988). Martin Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought* (Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1993). 서도호, 「어릴 때 읽은 식물도감이 나를 미술가로 키웠다」, 『중앙일보』, 2012년 6월 7일. Jacques Derrida, *Memoirs of the Blind: The Self-Portrait and Other Ruins*, trans. Pascale-Anne Brault and Michael Naas (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1

집 작업의 기틀이 마련된 1990년대 전반 바느질에 한정하여 널리 공유되던 것이다. 이러한 정황은 바느질이 장소 특정적 미술의 한계를 우회하기 위한 방법으로 채택되었음을 시사한다. 서도호는 원 장소의 기억을 투영하기 위하여 바느질을 활용한 것으로 생각된다.

한편 서도호는 516호의 머슬린 복제물을 손수 재봉하여 완성한 후에는 그것을 옷에 비유하여 설명하였다. 그는 1995년 작가노트에서 머슬린 복제물을 그의 작업실에 “꼭 맞게 맞춤 제작된 옷”이라고 묘사하였다.⁴²⁾ 실제로 서도호는 이 작업을 제작하는 데 옷의 형식을 적용하기도 하였다. 그는 머슬린 복제물의 이음새에는 옷을 여미는 데 쓰는 벨크로테이프를 사용하였다. 또한 그는 복제물의 문 부분에는 지퍼를 달아 여닫을 수 있게 설계하였다(도 16).

옷은 에이즈퀼트가 진행되면서 상징성을 획득한 또 다른 소재이다. 에이즈퀼트의 패널에는 종종 죽은 사람이 생전에 즐겨 입었던 옷이 포함되었다. 옷은 죽은 사람의 이름을 기록하는 데 잘라 사용되기도 하였으나 대개는 패널 위에 완전한 형태로 꿰매 제시되었다(도 17). 흥미로운 점은 옷이 이때 상실된 대상을 대신하는 대용물(surrogate)로 여겨졌다는 사실이다. 스테켄은 1992년 에이즈퀼트를 분석하면서 다수의 패널에 옷이 등장한다는 점을 지적하였다. 그는 에이즈퀼트에 옷이 포함된 이유를 장식성의 측면에서 접근해서는 안 된다고 하였다. 그는 패널 위에 완전한 형태로 제시된 옷의 경우 과거에 그것을 입고 있었을 죽은 이를 즉각적으로 떠올리게 하기 위하여 사용되었다고 이야기하였다.⁴³⁾ 옷은 부재하는 대상에 대한 환유적인 표현이라는 것이다.

옷은 1990년대 전반 이러한 맥락에서 미술계에서도 중요한 화두가 되었다.⁴⁴⁾ 앞서 언급한 올리버 헤링이 바로 부재하는 대상을 환기하기 위하여

993) 참고.

42) Suh, “Room 516/516-I/516-II,” 33. “a made-to-measure garment with perfect fit.”

43) Marita Sturken, “Conversations with the Dead: Bearing Witness in the AIDS Memorial Quilt,” *Socialist Review* 22, no. 2 (April-June 1992): 74-75.

44) 이러한 사실은 1996년 실버손의 기사에서 극명하게 드러난다. 이 기사에서 실버손은 미술계에 옷을 기반으로 한 작업이 흔하게 나타나며 따라서 신진 작가들에게는 기

작품에 옷의 형태를 빌려온 대표적인 작가이다. 《에틸 아이첼버거를 위한 꽃》 연작은 대개 코트, 스웨터, 바지 등 의복의 형태를 띤다. 반투명한 마일러테이프나 종이를 이용해 뜨개질한 이 옷들은 늘 입고 있는 사람 없이 전시장에 덩그러니 놓였다(도 18). 헤링은 1993년 뉴욕 뉴뮤지엄(New Museum of Contemporary Art, New York) 개인전에서 “빈 옷은 몸의 부재를 표상한다”고 명시하였다.⁴⁵⁾ 당시 평론가들은 모두 헤링의 작품을 통하여 죽은 아이첼버거를 무리 없이 떠올려 냈다.⁴⁶⁾

이러한 옷의 의미는 큐레이터 니나 펠신(Nina Felshin, 1944-)에 의하여 곧 명확하게 정립되었다. 펠신은 1993년 《빈 옷: 최근 미술에서 대용물로서의 옷(Empty Dress: Clothing as Surrogate in Recent Art)》을 기획하였다. 이 전시는 동시대 옷의 형태를 띤 작품을 대상으로 하였으며 1995년까지 미국과 캐나다 지역의 여러 미술관을 순회하였다.⁴⁷⁾ 펠신은 이 전시를

피해야 할 형태라고 말하였다. Jeanne Silverthorne, “Two Serious Ladies,” *The Village Voice*, April 9, 1996. “Visiting graduate student studios, I am often asked which visual art modi operandi are used up or so full of active, skillful practitioners that it would be folly for an aspiring artist to consider entering the field. It has been clear for some time that apparel-based art is already overfull (Charles LeDray, Beverly Semmes, Oliver Herring, et al.) and that M.F.A. degree candidates would be best off avoiding snapshotlike, diaristic photography (Nan Goldin, Jack Pierson, Wolfgang Tillmans, et al.). Perhaps some time in the future room will open up in these fields, but first we’ll need a few years of forgetting.”

45) Oliver Herring. Quoted in Charlayne Haynes and Robert Bianchon, “New Museum show of sculptural works addresses the body’s fragility and mortality,” *The New Museum Views* 1, no. 1 (Winter 1993): 30. “Empty dress represents the absence of body.”

46) Janet Koplos, “Review of exhibitions: Oliver Herring,” *Art in America* 82, no. 5 (May 1994): 119.

47) 펠신의 전시에 대해서는 Nina Felshin, *Empty Dress: Clothing as Surrogate in Recent Art* (New York: Independent Curators Incorporated, 1993) 참고. 이 전시에서 작가 스스로 기억을 환기하기 위한 모티프로 옷을 활용하였다고 명시한 경우에는 모린 코너(Maureen Connor, 1947-), 레슬리 딜(Lesley Dill, 1950-), 스티븐 에반스(Steven Evans, 1964-), 캐시 그로브(Kathy Grove, 1948-), 올리버

바탕으로 1995년 봄 미술 전문 잡지 아트저널(Art Journal)에는 옷을 주제로 특집호를 마련하였다.

옷은 다른 어떤 물체나 소지품보다도 부재하는 그 주인의 몸에 밀접하게 동일시된다. 옷은 주인의 존재를 암시함으로써 대용물로서 기능한다. 또한 옷은 상실을 나타낸다. 빈 옷 형태의 미술은 미술계에 엄청난 영향을 미친 에이즈위기의 맥락에서 상실 그 자체로, 메멘토모리로, 또는 죽음을 상기시키는 것으로 쉽게 읽힌다. 따라서 빈 옷을 사용한 남성 작가들이 대부분 게이라는 점은 결코 우연이 아니다. 그러나 나는 에이즈의 그늘이 게이 작가들의 작품뿐만 아니라 이 미학적 실천에 참여한 모든 작가들의 작업에 감돌고 있다고 생각한다.⁴⁸⁾

펠신에 따르면 옷은 1990년대 전반 상실, 죽음과 관련된 소재로 이해되었다. 그것은 사람의 몸과 직접적으로 맞닿는다는 점에서 특정 인물이 부재할 때 그를 대신하는 사물로 여겨졌다. 옷이 이러한 의미를 띠게 된 것은 물론 에이즈위기와 관련이 깊다. 그러나 펠신은 많은 작가들이 에이즈와 직접적으로 연관되지 않더라도 상실, 부재, 죽음, 기억과 관련된 이야기를 전하기 위하여 작품에 옷의 형태를 빌려왔다고 하였다. 실제로 옷은 1990년대 전반 크리스티앙 볼탕스키(Christian Boltanski, 1944-), 앤 해밀턴(Ann Hamilton, 1956-), 도리스 살세도(Doris Salcedo, 1958-)의 예에서 확인되듯 에이즈위기의 맥락을 넘어 상실, 부재와 관련된 주제에서 광범위하게

헤링, 클로드 시마르(Claude Simard, 1956-)를 볼 것.

48) Nina Felshin, "Clothing as Subject," *Art Journal* 54, no. 1 (Spring 1995): 20. "Clothing, more than any other object or possession, is closely identified with the body of the absent wearer. It acts as a surrogate by suggesting his or her presence. It can also signify loss. In the context of the AIDS crisis, who has had a devastating impact on the art world, it is hard not to read this art of empty clothes as a literalization of loss or a memento mori, a reminder of death. It is no coincidence, therefore, that virtually all of the male artists who employ empty clothes are gay. It is my belief, however, that the shadow of AIDS hovers over not only the work of gay artists but also the work of all the artists engaged in this aesthetic practice."

활용되었다(도 19, 20, 21, 22).⁴⁹⁾

서도호는 이러한 옷의 메타포를 충분히 잘 알고 있었다. 그는 로드아일랜드스쿨오브디자인에서 제이 쿠건(Jay Coogan)의 “동시대 미술에서 인물 조각(The Figure in Contemporary Art)” 강의를 들으면서 이미 옷의 의미를 탐색하고 작품으로 만든 적이 있었기 때문이다(도 23).⁵⁰⁾ 무엇보다도

49) 볼탕스키의 작품에 대해서는 Lynn Gumpert, *Christian Boltanski* (Paris: Flammarion, 1994). 특히 다음의 인터뷰를 함께 참고. Christian Boltanski, “The White and the Black: An Interview with Christian Boltanski,” interview by Georgia Marsh, *Parkett* 22 (1989): 36-37. “Clothing reminds you of the person who was in it. It’s an experience everyone has had: when someone in the family dies you see their shoes, see the form of their feet. It is a hollow image of the person, a negative.”; 해밀턴의 관련 작품으로는 1991년 <인디고 블루(Indigo Blue)>가 주목할 만하다. Mary Jane Jacob, *Places with a Past: New Site-Specific Art at Charleston’s Spoleto Festival* (New York: Rizzoli, 1991), 70-77; 살세도의 관련 작품으로는 <무제(Untitled)>(1989-1990)와 <아트라빌리아리오스(Atrabiliarios)>가 주목할 만하다. Carlos Basualdo, Nancy Princenthal, and Andreas Huyssen, *Doris Salcedo* (London: Phaidon, 2000). 또한 살세도에 대한 당시의 비평으로는 댄 캐머론과 찰스 메러웨더의 글이 참고할 만하다. Dan Cameron, “Absence Makes the Art: Doris Salcedo,” *Artforum* (October 1994): 88-91. Charles Merewether, “Naming Violence in the Work of Doris Salcedo,” *Third Text* 7, no. 24 (1993): 35-44.

50) 서도호, 「익숙한 세상과 이질적 세상」, 『호암상 수상자 11인의 수상한 생각』(김영사, 2020), pp. 78-80. 이때 서도호가 제작한 <메탈 재킷(Metal Jacket)>은 후일 <썸/원(Some/One)>의 전신이 되는 작업이다. <썸/원>은 2001년 베니스비엔날레에 설치된 작업으로 필자는 제5장에서 이에 대하여 분석할 것이다. 한편 옷은 1990년대 전반에 정체성을 표현하기 위한 수단으로 활발하게 활용하였다. 이 또한 대용물(surrogate)로서 옷의 함의에서 파생된 것이다. 서도호는 정체성을 표현하기 위하여 작업에 옷의 형태를 들여왔다가 천으로 된 집 연작에서는 대용물로 옷의 의미를 확장해 간 것으로 추측된다. 서도호가 자신의 작업을 설명할 때 자주 사용하는 ‘second skin’도 1990년대 전반 미술계에서 옷을 비유적으로 말하는 용어였다. 정체성과 관련하여 옷을 조명한 당시의 전시로는 Kay Larson and Dahlia Morgan, *American Art Today: Clothing as Metaphor* (Miami, Florida: Art Museum at Florida International University, 1993). John Michael Kohler Arts Center, *Discursive Dress* (Sheboygan, Wis.:

1995년 작가노트는 펠신의 진술과 매우 유사한 내용을 담고 있다. 서도호는 이 노트에서 옷이 사람의 몸을 가장 직접적으로 감싸는 것이라고 이야기하였다. 그 후 그는 옷과 집을 유비 관계에 두면서 둘 모두가 사람의 기억이 담긴 사물이라고 적었다.⁵¹⁾ 이러한 정황은 “건축적 공간에 맞춤 제작된 옷”이라는 개념이 장소 특정적 미술의 이동에 내포된 한계를 극복하기 위한 레토릭으로 활용되었음을 보여준다. “건축적 공간에 맞춤 제작된 옷”이란 장소감의 상실을 달래기 위한 대응물이자 원 장소의 기억을 투영한 조각적 작업을 의미하였다.

이처럼 서도호는 1990년대 전반 천과 연계된 독특한 함의를 이용하여 장소 특정적 미술의 한계에 대응하여 원 장소의 기억을 환기할 수 있는 조각적 작업을 만들고자 하였다. 그러나 그는 이 작업이 설치 장소와 어떠한 관계도 맺지 못하고 떠돌아다니는 것은 꺼렸다. 그는 “그 작품보다 큰 어떠한 공간(작품이 설치될 수 있는)도 작품의 새로운 Site가 될 수” 있기를 바랐다.⁵²⁾ 서도호는 이후 516호 프로젝트를 본격화하면서 작업이 그 설치 장소와 어떠한 관계를 맺을 수 있을지 신중히 고려해야겠다고 생각하였다. 이를 통하여 그는 천으로 된 집 작업이 새로운 장소로 이동하였을 때 원 장소에 대한 기억을 상기시키면서도 그곳의 장소성에 맞추어 또 다른 의미를 촉발할 수 있기를 기대하였다. 이러한 서도호의 야심찬 계획은 1998년부터 1999년에 걸쳐 로스앤젤레스에서 구체적으로 실현되었다.

John Michael Kohler Arts Center, 1994). Richard Martin and Barry A. Rosenberg, *Fall from Fashion* (Ridgefield, Conn.: Aldrich Museum of Contemporary Art, 1993). 이와 함께 《빈 옷》의 전시 도록도 함께 참고할 것.

51) Suh, “Room 516/516-I/516-II,” 33. “Clothing, as that which protects and covers me most immediately, as the minimum space which contains my body—besides all the commonplace about how clothes define a person. The house, or the room—the architectural space—that shelters me. The house in Korea—the traditional Korean house—in which I grew up is also a temporal space, since it contains my childhood. It is a space of memory.”

52) 서도호, 「서도호: 정체성에 대한 끊임없는 질문」, p. 99에서 직접 인용.

제 3 장

로스앤젤레스, 1999

디아스포라

1. <서울 집>과 로스앤젤레스 한인 디아스포라

1998년 서도호는 작가로서 활동하는 데 중요한 기점에 서있었다. 그는 일 년 전까지만 해도 학생 신분엔 있었으나 학업을 마친 당시로서는 더 이상 여유로이 생각할 수만은 없었다. 그동안 그가 미국에서 작업을 선보일 기회는 분명 많지 않았다.⁵³⁾ 졸업하기 전에도 쿠퍼유니언(Cooper Union)에서 열린 《테크노/시덕션(Techno/Seduction)》에 참가한 것이 전부였다. 이 전시를

53) 반면 서도호는 예일대학교에 다니면서 한국에서는 종종 작품을 발표할 기회를 얻을 수 있었다. 그는 1995년 12월 서울 갤러리현대의 《오늘의 작가 6인전》, 1996년 7-8월 서울 서미갤러리의 《Art at Home》, 1996년 12월 서울 문예진흥원 미술회관의 《기술, 반기술》에 참가하였다. 또한 서도호는 1997년에는 일본에서 열린 전시에 참여하기도 하였다. 그 전시는 도쿄 시세이도갤러리(資生堂ギャラリー)에서 진행된 《아시아 산책(Promenade in Asia; 亞細亞散步)》으로, 페이다웨이(費大爲, Fei Dawei, 1954-), 김선정(金宣廷, 1965-), 토시오 시미즈(清水敏男, Toshio Shimizu) 등 한국, 중국, 일본의 큐레이터들이 공동으로 기획한 것이다. 서도호는 당시 김범(金範, 1968-)과 함께 김선정에게 발탁되었다. 이상으로 보았을 때 서도호는 1990년대 중반부터 국내 미술계에 간간히 소개되고 있었다. 특히 갤러리현대의 《오늘의 작가 6인전》이 열렸을 때에는 평론가 전승보(全勝寶, 1963-)와 윤난지가 각각 미술 잡지 가나아트와 공간에서 서도호의 작품에 대해 비평을 남기기도 했다. 그러나 이 전시들은 모두 그 규모가 크지는 않아 서도호가 국제적으로 부상하는 데 직접적으로 기여했다고 보기는 어렵다. 한편 《아시아 산책》은 서도호와 김선정이 처음으로 인연을 맺게 된 전시로 주목된다. 이를 계기로 서도호는 2000년 《코리아메리카코리아(KOREAMERIKAKOREA)》, 2003년 개인전 등 아트선재센터에서 여러 차례 전시를 가졌다. 전승보와 윤난지의 비평은 전승보, 「서도호: 인식의 씨줄과 날줄을 엮어가는 작업」, 『가나아트』(1996년 3·4월), pp. 104-105. 윤난지, 「서도호: 정체성에 대한 끊임없는 질문」, 『공간』(1996년 3월), pp. 95-98.

통하여 서도호는 미국의 몇몇 평론가와 갤러리스트에게 주의를 끄는 데 성공하기는 했으나 그럼에도 전시 경력은 여전히 부족한 상태였다.⁵⁴⁾ 그는 더 많은 기회를 탐색하던 중 카파미술상(KAFA Award)을 눈여겨보게 되었다.

카파미술상은 한미미술재단이 1992년부터 한국계 미국인 작가들을 대상으로 실시해 온 공모전이다.⁵⁵⁾ 1994년에는 바이런 킴(Byron Kim, 1961-)이

54) 서도호가 이 전시에서 선보인 작업은 <우리는 누구인가?(Who Am We?)>이다. 이 작업은 서도호가 2001년 베니스비엔날레의 본 전시와 한국관에 모두 설치한 작업으로 필자는 제5장에서 상세하게 분석할 것이다. 이때 서도호의 작업에 주목하게 된 중요한 인물이 현재 그가 소속되어 있는 갤러리인 리만머핀갤러리(Lehmann Maupin)의 갤러리스트 레이첼 리만(Rachel Lehmann)과 권미원(Miwon Kwon)이다. 권미원은 이후 1998년 2월 미술 잡지 프리즈(Frieze)에 <고등학교 유니-폼(High School Uni-Form)> 과 <우리는 누구인가?>를 다룬 글을 기고하였다. 이 글은 서도호가 국제 미술계에서 주목받는 중요한 계기가 된다. 즉 서도호가 카파미술상 공모전에 주목하는 시점과 권미원의 비평적 지원을 받는 시점은 미묘하게 맞물려 있다. 레이첼 리만의 인터뷰는 다음을 참고. Rachel Lehmann, "Rachel Lehmann - Interview," interview by Chris Moore, *Ran Dian*, September 25, 2018, https://www.randian-online.com/np_feature/rachel-lehmann-interview/. "I was looking around and I saw a group show at Yale University and I really loved the language of Do Ho Suh."

55) 한미미술재단은 1989년 5월 미주한국일보 회장 장재민·장현주 부부, 정형외과 전문의 오인동·오경자 부부, 건축가 손학식·손애자 부부, 허스키 한·허스키 수키 부부, 김종수·김일선 부부, 조하연, 화가 노정란 등 로스앤젤레스의 한인 열두 명이 공동으로 설립한 재단이다. 한미미술재단은 처음에는 미술 작품을 깊이 이해하고 효과적으로 감상하기 위한 일종의 동호회로 시작되었다. 그러나 이 재단은 설립된 지 얼마 지나지 않아 한국계 미국인 작가들을 후원하는 방향으로 활동의 폭을 넓혔다. 필자가 본 논문에서 소개하는 카파미술상은 그 일환으로, 이 공모전은 1992년부터 1998년까지는 매해 실시되었고 1998년부터는 격년으로 진행되었다. 한미미술재단은 1998년까지는 상금으로 일만 달러를 지급했으나 2000년부터는 그 금액을 일만 오천 달러로 올렸다. 한미미술재단과 카파미술상에 대한 자세한 정보는 다음을 참고할 것. 정숙희, 「카파미술상 30년」, 『미주한국일보』, 2020년 1월 7일, <http://www.koreatimes.com/article/1289050>. 오경자, 「재능 있는 한인 화가 미주류 미술계에 소개하는 KAFA Korea Arts Foundation of America 최고 권위자에 심사 위촉 재능 있는 화가 미 화단에 소개」, 『여성중앙』(1992년 2월). 서울대학교미술관 편, 『미국 속의 한국 작가 11인전』(서울대학교미술관, 2009). 김준자, 「42. 미술 작가 발굴을 위한 미술상의 KAFA 초대 회장 오경자」, 『한인보: 세계 속에 빛나는 한국인의 기록』(다트앤,

수상자로 선정된 바 있는 이 공모전은 한국계 미국인 작가들을 위하여 지원을 아끼지 않는 것으로 현재까지도 잘 알려져 있다. 당시부터 한미미술재단은 최종 수상자에게 일만 달러(현재는 일만오천 달러)를 상금으로 지급하고 그 부상으로 로스앤젤레스한국문화원에서 전시할 기회를 추가 제공하였다. 또한 이 공모전은 눈에 띄는 심사위원 구성으로 미국 미술계에서 주목받고 있기도 하였다. 한미미술재단은 첫 회부터 심사위원들을 모두 미국 미술계에서 강력한 영향력을 행사하는 인물들로 섭외하였다. 거액의 상금만큼이나 파격적이었던 이 결정은 사실은 전략적인 것으로 한미미술재단은 심사위원들이 심사 도중에 작가들을 관심 있게 보아두었다가 더 큰 무대로 연결해 주기를 기대하였다. 심사위원의 구성에 숨겨진 의도까지는 파악하지 못했더라도 이 공모전은 큰 상금을 제공하고 개인전을 개최해 주는 동시에, 미국 미술계에서 높은 지명도를 지니고 있다는 점만으로도 한국계 미국인 작가들에게는 분명 매력적인 기회였다.

이 호기를 놓칠 수 없었던 서도호는 1998년 카파미술상 공모전에 지원하였다. 그해 카파미술상의 심사위원은 헨리 합킨스(Henry T. Hopkins, 1928-2009), 피터 프랭크(Peter Frank, 1950-), 줄리 라자로, 모두 미국 서부 미술계에서 큰 영향력을 자랑하는 인물들이었다. 당시 합킨스는 UCLA 미술·건축대학의 학장과 해머미술관(Hammer Museum)의 관장을 맡고 있었고 프랭크는 1988년부터 LA위클리(LA Weekly)의 전속 평론가로 십 년째 일하고 있던 상태였다.⁵⁶⁾ 또한 1981년부터 로스앤젤레스현대미술관의 큐레이터로 있었던 라자는 1997년 미술관에 실험프로그램(Experimental Programs)이 신설되면서 그 부서의 디렉터를 지내고 있었다. 이처럼 쟁쟁한 인물들이

2017), pp. 144-146. 여성중앙에 실린 오경자의 글은 현재 한미미술재단 웹사이트에서 열람 가능하다.

56) 1990년대 로스앤젤레스로 옮겨오기 전, 헨리 합킨스는 1974년부터 1986년까지 샌프란시스코현대미술관(San Francisco Museum of Modern Art)의 관장을 지냈다. 그는 1992년과 1993년에도 카파미술상의 심사에 참여한 바 있다. 한편 피터 프랭크는 1988년까지는 뉴욕을 주 무대로 활동하였는데, 주로 빌리지보이스(Village Voice)와 소호위클리뉴스(SoHo Weekly News)에 비평을 기고하였다. 프랭크 역시 1996년 이미 카파미술상의 심사위원을 지냈다.

심사를 맡은 가운데 서도호는 1998년 카파미술상의 수상자로 최종 선정되었다.⁵⁷⁾ 다음으로 필자는 서도호가 카파미술상을 수상하면서 516호 프로젝트를 <서울 집>으로 본격화한 과정을 구체적으로 그려내고, <서울 집>의 전시를 성공적으로 마친 결과 그가 라자를 조력자로 얻고 국제적으로 부상하는 첫 발판을 마련하였음을 밝힐 것이다.

수상에 성공한 서도호는 곧이어 로스앤젤레스한국문화원에서 어떻게 전시를 꾸며야 할지 고민에 빠졌다. 그러나 그는 당시 어떤 작품을 선보여야 할지 선뜻 결정을 내리지 못하였다. 결국 공간을 둘러보면서 단서를 찾기로 한 그는 전시실 1층에서 우연히 창덕궁 연경당(演慶堂)의 사진을 발견하였다(도 24). 이 사진은 서도호에게 그가 유년기부터 미국으로 떠나오기 전까지 지냈던 성북동 한옥을 떠올리게 하였다. 연경당은 성북동 한옥의 모델이 되는 건축물이기 때문이다. 뒤이어 서도호는 1995년 재정적인 부담으로 인하여 예행 프로젝트로 남겨두어야 했던 516호 프로젝트를 생각해 냈다. 마침 거액의 상금을 받았던 그는 이제 516호 프로젝트를 본격화하여 성북동 한옥을 천으로 복제하고 로스앤젤레스로 옮겨오기로 결정하였다.⁵⁸⁾

서울 집을 로스앤젤레스로 옮기는 이 프로젝트는 과거에 정립해 둔 516호 프로젝트의 원리에 따라 크게 두 단계로 진행되었다. 첫 번째 단계는 천으로 서울 집을 위한 장소 특정적 작업을 제작하는 것이다. 먼저 서도호는 서울 집 내에 있는 모든 구조물을 자로 정확하게 측정하고 도면을 그렸다. 그 후 그는 그 도면을 천 위에 그대로 옮기고 각 건축적 요소를 바느질 솔기로 꼼꼼하게 표현하였다. 그 결과 서까래, 기와, 문창살 등 성북동 한옥을 특징 짓는

57) 서도호가 어떤 작품으로 포트폴리오를 구성해 제출했는지는 현재로서는 미지수이다. 또한 세 심사위원이 각각 서도호의 작품에 대해 어떻게 생각했는지도 알려져 있지 않다. 다만 현재 한미미술재단의 웹사이트에 공개되어 있는 심사평의 종합본이 유일한 단서로 참고될 수 있다. 이에 따르면 서도호의 작품은 미학적인 탐구와 사회적인 이슈를 함께 고려해 호평을 받은 듯 보인다. “Juror’s Statement,” KAFA, accessed March 12, 2021, <https://kafa.us/portfolio-item/do-ho-suh/>.

58) <서울 집>이 제작된 정황에 대해서는 이영아, 「서울의 방을 LA로 옮겨 전시, 서도호 설치미술가」, 『미국을 빛내는 한국인들: 나는 이렇게 꿈을 이루었다』(뿌리출판사, 2001), pp. 282-287.

구조물이 모두 실물에 가깝게 천으로 복제되었다. 이처럼 서울 집의 물리적 특성에 의거하여 제작된 천 복제물은 서울 집에 설치되었을 때에는 그곳의 건축적 요소를 주의 깊게 바라보는 계기를 만들어 냈다.

단 이 복제물은 본래의 의도대로 서울 집을 벗어날 경우 현상학적 경험과는 무관하게 된다. 그 대신 서도호는 서울 집의 천 복제물을 개인적인 기억을 투영한 작업으로 만들어 냈다. 한 땀 한 땀 정성스레 바느질한 자국은 제2장에서 언급하였듯 그가 미국으로 이주하면서 상실될 집을 오랜 시간 동안 되뇌고 기억하고자 하였음을 보여준다(도 25). 옷에의 비유는 그의 의도를 보충하는 또 다른 요소이다. 서도호는 서울 집의 천 복제물을 “방을 위한 맞춤복”이라고 묘사하였다.⁵⁹⁾ 옷은 앞서 밝혔듯 부재하는 이를 대신하는 환유적인 사물을 의미하는 것으로 따라서 서울 집을 위한 맞춤복이란 멀리 남겨 두고 온 고향집을 환기하기 위한 대용물을 의미하였다.

서도호는 한옥이라는 서울 집의 특성을 고려하여 마치 한복을 짓듯 서울 집의 복제물을 제작하였다. 그는 주된 재료로는 여름 한복을 짓는 데 사용되는 은조사(銀造紗)를 선택하였다. 은조사의 색으로는 한옥의 천장에 사용되는 하늘빛의 옥색이 채택되었다. 그 외에도 쌍미리단추, 매듭단추 등 한복의 부속 재료들이 함께 쓰였다(도 26). 서도호는 국가무형문화재 침선장(針線匠)들과 함께 깨끼라고 불리는 한국의 전통적인 바느질 기법을 활용하여 이 작업을 제작하였다.

다음 단계는 서울 집의 천 복제물을 로스앤젤레스 한국문화원으로 옮겨 그 장소와 특수한 관계를 맺게 하는 것이다. 서도호는 이를 위하여 한국문화원이 어떻게 구성되어 있는지 구체적으로 조사하였다. 한국문화원의 1층에는 백제 금동대향로, 무령왕릉 석수, 반가사유상 등 한국의 역사적인 유물들이 복제되어 전시되어 있었다. 또한 이곳에는 붓, 벼루, 연적 등 한국의 민속학적 유물들이 함께 놓여 있었다(도 27).⁶⁰⁾ 반면 한국문화원의 2층은 로스앤젤레스 지역에서

59) Do-Ho Suh, “Seoul Home/L.A. Home,” June 18, 1999. 삼성미술관 Leeum 편, 『서도호: 집 속의 집』(삼성미술관 리움, 2012), p. 36. “All the architectural details are faithfully rendered by the seams which makes this ‘custom-fitted clothing’ for the room similar to a made-to-measure garment.”

60) 이에 해당하지 않는 유일한 작품이 백남준의 <최초의 디지털 작곡가 스코

활동하고 있는 한국계 미국인 작가들이 작품을 전시할 수 있도록 갤러리로 운영되고 있었다.

서도호는 한국문화원의 1층과 2층이 각각 과거의 한국 문화와 현재의 로스앤젤레스 이민자 문화를 표상한다고 보았다. 그러나 두 공간은 서도호의 눈에는 연결되어 있지 않고 마치 단절된 것처럼 비추어졌다. 그 원인은 다름 아닌 계단에 있었다. 한국문화원의 계단에는 본래 어떠한 작품도 전시되지 않았다. 이 계단은 단지 이동을 위하여 거쳐 갈 수밖에 없는 부속 공간으로 여겨졌다. 그러나 이러한 상황은 한국문화원의 1층과 2층을 명확하게 구분 짓는 결과를 초래하였다. 두 공간은 각각 독립된 역할을 수행하도록 요구된 것이다.

서도호는 기능적으로 분리되어 있던 1층과 2층을 연결하고자 하면서 그 사이의 나선형 계단에 서울 집의 은조사 복제물을 설치하였다.⁶¹⁾ 은은한 옥색을 띠는 서울 집의 거대한 복제물은 2층 천장에 매달려 계단의 중간까지 내려왔다. 이에 따라 관람자는 1층에서 2층으로 이동하면서 자연스럽게 작품의 내부를 통과하게 되었다(도 28). 관람자는 격자형의 문창살, 대들보와 서까래, 기와 등 전통적인 한옥의 건축적 요소를 차례로 경험하였다. 이후 관람자는 한국문화원의 2층에 도달하여 작품 밖으로 나왔을 때에는 전통식 한옥의 전체적인 형태를 바라볼 수 있게 되었다(도 29). 전통적인 한옥의 모습을 띠는 <서울 집>은 로스앤젤레스 한국계 미국인 작가들의 작품이 전시된 갤러리

조플린(Scott Joplin as the First Digital Composer)>이다. 이 작품은 한국국제교류재단의 지원으로 1993년 로스앤젤레스한국문화원의 소장품이 되었다. 그러나 이 작품은 한국문화원의 소홀한 관리로 인해 논란이 되어 결국 2007년 국립현대미술관으로 옮겨졌다.

61) <서울 집>은 장소를 옮겨갈 때마다 제목에 그 여정이 기록된다. 즉 <서울 집>은 1999년 로스앤젤레스에서 전시되면서는 <서울 집/L.A. 집(Seoul Home/L.A. Home)>으로 불렸으며 2000년 뉴욕 MoMA PS1에서 전시되었을 때에는 <서울 집/L.A. 집/뉴욕 집(Seoul Home/L.A. Home/New York Home)>으로 쓰였다. 이러한 원리는 다음 장에서 논의할 <뉴욕 아파트>에도 동일하게 적용된다. 다만 본 논문은 단선적으로 진행되지 않아 이를 그대로 따를 경우 효율적으로 서술하기가 어려워진다. 따라서 본 논문은 작품명을 일괄 <서울 집> 또는 <뉴욕 아파트>로 쓰되 특정 전시를 언급할 경우에는 전시 장소나 지역을 문장에 명시할 것이다.

공간과 병치되었다. 그 결과 관람자는 과거의 한국과 현재의 로스앤젤레스를 마치 단절 없이 오가는 듯한 경험을 상상할 수 있게 되었다.

사실 그동안 잘 알려지지 않는 았으나 서도호의 구상은 넓게 보았을 때 로스앤젤레스 한인 디아스포라의 상황을 고려한 것이기도 했다. 로스앤젤레스 한인 디아스포라는 1992년 일명 ‘로스앤젤레스폭동(Los Angeles Riots)’으로 막심한 피해를 입었다. 로스앤젤레스폭동은 로스앤젤레스의 백인 경찰관 세 명이 아프리카계 미국인 로드니 킹(Rodney King, 1965-2012)을 과잉 진압하였으나 가벼운 처벌을 받아 아프리카계 미국인들이 인종차별에 분노하며 일으킨 소요 사태로, 이 사건은 로스앤젤레스 한인들의 거점이었던 사우스센트럴(South Central)과 코리아타운의 상당 부분이 전소되는 결과를 가져왔다.

그러나 당시 로스앤젤레스 한인들의 충격은 물질적인 면보다도 심리적인 면에서 더욱 컸다.⁶²⁾ 가령 한인들은 로스앤젤레스폭동 이전에는 미국 내 인종 문제에 대하여 심각하게 고민해 보지 않았다. 그들은 한국에 머물 때에는 반공 정책으로 인해 미국의 긍정적인 측면만을 배웠다. 그들은 미국으로 이주한 후에는 백인 중심의 교육으로 인해 흑인과 히스패닉이 경험한 차별의 역사를 제대로 익히지 못하였다. 게다가 로스앤젤레스 한인들은 당시 개인적인 성공 외에 다른 것에는 별다른 관심을 두지 않았다. 한국의 정치적·경제적 곤경에서 벗어나고자 미국으로 이주한 그들은 각자의 재정적인 여유를 갖추는 데에만 필사적인 노력을 기울였다. 로스앤젤레스 한인들은 그들의 힘으로 경제적인 성공을 거둔 후에는 미국을 자유의 성지이자 기회의 땅으로만 인식하였다.

그러나 한인들은 로스앤젤레스폭동을 계기로 미국 내 인종 문제의 심각성을 절감하게 되었다. 한인들이 모여 있던 사우스센트럴과 코리아타운은 백인의 밀집 지역과 흑인의 밀집 지역 사이에 위치해 있었다. 그곳은 필연적으로 아프리카계 미국인들의 약탈에 노출될 수밖에 없었다. 그러나 당시 한인들은 그들의 공격을 받고 경찰에 도움을 요청하였을 때 철저히 외면당했다.

62) 로스앤젤레스폭동의 전개를 한국계 미국인의 입장에서 바라본 글로는 Elaine H. Kim, “Home Is Where the *Han* Is: A Korean American Perspective on the Los Angeles Upheavals,” *Social Justice* 20, nos. 1-2 (Spring 1993): 1-21.

경찰들은 모두 백인들의 거주 지역인 웨스트우드(West Wood)와 베벌리힐스(Beverly Hills)로 향했기 때문이다. 한인들은 아무런 조치도 취하지 못한 채 사우스센트럴과 코리아타운이 불타는 것을 가만히 지켜보아야 했다.

로스앤젤레스 한인들은 곧 그들이 백인들에게 우선순위에서 밀려 보호받지 못할 것임을 깨달았다. 그들은 결국 총을 마련하여 스스로 사우스센트럴과 코리아타운을 지키기 시작하였다. 그러나 한인들은 다시 한 번 미국 내 인종 갈등의 희생양이 되었다. 미국 언론은 로스앤젤레스폭동이 발발한 지 얼마 지나지 않아 그 직전 해에 있었던 이른바 ‘두순자사건’을 집중 보도하였다. 두순자사건은 1991년 3월 19일 사우스센트럴에서 식료품 가게를 운영하던 한인 두순자(斗順子)가 아프리카계 미국인 라타샤 할린스(Latasha Harlins, 1975-1991)를 도둑으로 오인하고 총으로 살해한 사건으로, 미국 언론은 이 사건을 언급하면서 로스앤젤레스폭동의 책임을 로스앤젤레스의 한인들에게 돌리고자 하였다. 일례로 로스앤젤레스타임즈의 기자 리처드 로드리게스(Richard Rodriguez, 1944-)는 “폭동의 원인을 흑인과 백인의 갈등으로 단정 지을 수 없다”고 하면서 “한국계 미국인과 아프리카계 미국인간의 갈등도 주요한 원인 중 하나”라고 이야기하였다.⁶³⁾ 이 과정에서 사우스센트럴과 코리아타운을 지키기 위하여 무장한 한인들의 사진도 곡해되었다(도 30). 경찰의 보호를 받지 못하여 스스로 총을 들어야만 했던 한인들은 폭력적인 무법자로 비추어졌다. 그 결과 사우스센트럴과 코리아타운이 약탈되고 불타 사라진 것은 그들이 응당 치러야 할 대가라고 이야기되었다.⁶⁴⁾

로스앤젤레스 한인들은 폭동을 계기로 그들이 미국에 온전히 속하지 못하는 소수자라는 것을 몸소 느끼게 되었다. 그들 중 몇몇은 더 이상 미국에 남지 않고 한국으로 돌아가기를 원하였다. 그러나 이 또한 그들에게는 허락되지

63) Richard Rodriguez, “Multiculturalism with No diversity,” *Los Angeles Times*, May 10, 1992. “We cannot settle for black and white conclusions when one of the most important conflicts was the tension between Koreans and African-Americans.”

64) 로스앤젤레스폭동과 관련하여 한국계 미국인과 아프리카계 미국인 사이의 갈등을 조명한 연구로는 Edward Taehan Chang, “Los Angeles Riots and Korean-African American Conflict,” 『미국학』 25(2002년 12월), pp. 305-340 참고.

않았다. 그들은 폭동으로 크게 피해를 입으면서 남아 있는 재산도 충분하지 않았기 때문이다.

당신이 속한 고향으로 돌아간다는 꿈은 미국에서 환영 받지 못하는 이들 대부분에게 한 번쯤은 삶의 원동력이 되어 주지 않았을까요? 고역으로 가득한 삶에 의미를 부여하고 다른 사람들의 증오와 거부를 견딜 수 있게 하죠. 국민의식을 통해 공동체를 찾고자 한 것은 인종차별로 인해 미국인으로서 정체성을 가질 기회조차 없었던 사람들에게 자연스러운 일이 아닐까요? 한국인으로서 국민의식이란 말살의 위협 속에서 취한 저항의 의지로서 로스앤젤레스의 한국계 미국인들이 버림받았음을 자각하였을 때 촉구할 수 있는 모든 것이었습니다.⁶⁵⁾

미국 내 아시아계 디아스포라를 연구하는 저명한 학자인 일레인 김(Elaine H. Kim, 1942-)은 한국계 미국인으로서 당시 로스앤젤레스폭동에 대하여 앞장서서 발언하였다. 1993년에 쓰인 이 글은 당시 로스앤젤레스 한인들의 처지를 대변한다. 로스앤젤레스에 있는 다수의 한인들은 결국 한국으로 돌아가지 않고 로스앤젤레스에서 소수자로 살아가기로 결정하였다. 그들은 소수자를 향한 차별과 멸시를 견디면서 언젠가는 떠나온 고국으로 돌아가리라는 희망을 키워 나갔다. 그들은 스스로 한국에 뿌리를 두고 있다는 점을 강하게 의식하면서 한국계 미국인으로서 끈끈한 연대를 구축해 나갔다.

서도호는 로스앤젤레스 한인들의 상황을 잘 알고 있었다.⁶⁶⁾ 그는 1992년

65) Kim, "Home Is Where the *Han* Is," 15. "Hasn't the dream of going back home to where you belong sustained most of America's unwanted at one time or another, giving meaning to lives of toil and making it possible to endure other people's hatred and rejection? Isn't the attempt to find community through national consciousness natural for people refused an American identity because racism does not give them that choice? Korean national consciousness, the resolve to resist and fight back when threatened with extermination, was all that could be called upon when the Korean American in Los Angeles found themselves abandoned."

66) Do Ho Suh, "'Some/One' and the Korean Military," interview by *art21*, originally published in September 2003, republished in November 2011,

폭동 당시 로스앤젤레스에서 머물면서 로스앤젤레스 한인들이 왜곡된 보도로 희생되는 것을 직접 목도하였기 때문이다.⁶⁷⁾ 그 역시 로스앤젤레스폭동을 통하여 이주민이 어떤 존재인지, 미국에서 한국인으로 살아가는 것이 무엇을 의미하는지 크게 고민하였다.⁶⁸⁾ 이처럼 서도호는 로스앤젤레스 한인들의 마음을 충분히 이해하고 있었다. <서울 집>은 떠난 한국과 연결되기를 바란 로스앤젤레스 한인들의 바람을 고려한 것이었다. 서도호는 로스앤젤레스 한국문화원의 공간 구성을 활용하여 과거의 한국과 현재의 로스앤젤레스를 상징적인 차원에서 연결하면서 로스앤젤레스 한인들의 갈망을 충족시켜 주고자 하였다.

2. 줄리 라자와 로스앤젤레스현대미술관 컬렉션

한국문화원에서 있었던 서도호의 전시는 성황리에 마무리되었다. 당시 로스앤젤레스에 머무르고 있던 한인들은 <서울 집>에 열렬한 호응을 보냈다고 한다.⁶⁹⁾ 오래 전 한국을 떠난 그곳의 한인들은 서도호의 작업을 통하여

<https://art21.org/read/do-ho-suh-some-one-and-the-korean-military/>. “...I think there were some issues related to the Korean-American communities in L.A. during the riots.”

67) Do Ho Suh, “How Artist Do Ho Suh Fully Reimagines the Idea of Home,” interview by Jennifer Sauer, *CR Men*, May 20, 2020, <https://www.crfashionbook.com/mens/a32626813/do-ho-suh-fully-artist-interview-home-korea/>. “The move also started me on my exploration of how migrant identities are built—I was living in LA during the race riots and seeing how the Korean community was presented by the media was a shock.”

68) Suh, ““Some/One” and the Korean Military,” “That [L.A. Riot] was what really allowed me to think about my identity as a Korean in the United States, through that project [*Metal Jacket*].”

69) Miwon Kwon, “Walkthrough: Miwon Kwon (6/23/16),” recorded June 23, 2016 at The Geffen Contemporary at MOCA, Los Angeles, CA, audio, 59:14, <https://soundcloud.com/mocalosangeles/walkthrough-miwon-kwon-62316>. “He got lots of positive reviews, but it was at the Korean Cultural Center, not much art int

상상으로나마 고국과 이어져 있는 듯한 경험을 할 수 있을 것이다. 전통식 한옥의 외관, 전통 한복의 옷감과 부속 재료, 한국의 전통적인 바느질 방식 등이 모든 요소는 한국의 뿌리에 천착해 있던 로스앤젤레스의 한인들에게 깊은 향수를 불러일으켰을 것이다.

그러나 <서울 집>에 긍정적인 반응을 보인 것은 로스앤젤레스의 한인들뿐만이 아니었다. <서울 집>은 한국문화원에서 공개되었을 때 그 자리에 있던 미술계의 관계자들에게도 크게 인정받았다. 예컨대 권미원은 <서울 집>이 관람자에게 풍부한 신체적 경험을 제공한다는 점에 찬사를 보냈다. 그는 <서울 집>을 가까이서 보고 심지어는 직접 만져볼 수도 있다는 점에 흡족해하였다. 이보다도 그에게 높은 평가를 받은 것은 <서울 집>이 한국문화원의 공간을 활용하여 만들어 낸 독특한 현상학적 경험이었다. 앞서 언급하였듯 <서울 집>은 로스앤젤레스한국문화원의 2층 천장에 매달아 설치되었다. 이때 관람자는 1층에서는 <서울 집>의 존재를 확인할 수 없었다. 작업은 오직 계단의 중간까지만 내려와 있었기 때문이다. 따라서 관람자는 한국문화원의 2층으로 올라가려고 할 때에는 이미 자신도 모르는 사이에 작업의 내부에 들어와 있게 되었다. 이처럼 예기치 못한 방식으로 신체적 경험을 제공하는 <서울 집>의 설치 방식은 권미원에게 깊은 만족감을 주었다.⁷⁰⁾

그해 카파미술상의 심사위원이었던 라자는 <서울 집>에 이보다도 더 큰 찬사를 보냈다. 라자는 정교한 바느질과 반투명한 천이 만들어 내는 시각적인 효과에 감탄하면서 그 느낌을 결코 잊을 수 없을 것이라고 말하였다. 또한 그는 서도호가 한국문화원의 공간을 이용하는 방식에도 극찬을 남겼다. 그는

erests at that time.”

70) Kwon, “Walkthrough.” “As you try to go upstairs, you know, you’re facing this. And then, you ascend, and then, one of the panels was opened up, so then you exit. So literally you are in the house before you know that you’re in the house, and in order to see the work from the other side, you exit through the piece. Now, I thought, at that time it was an incredibly great use of the space as found. And having the viewers be able to be that intimate and close to the work, I thought, was also fantastic.”

<서울 집>이 한국문화원의 구성을 활용하여 관람자로 하여금 그들의 바람을 생생하게 체험할 수 있게 한다고 이야기하였다. 이것은 라자의 눈에 무엇보다도 <서울 집>의 가장 큰 성공으로 비추어졌다.⁷¹⁾

라자는 이에 그치지 않고 전시가 종료된 직후에 <서울 집>이 로스앤젤레스현대미술관에 소장될 수 있도록 도움을 준 것으로 보인다.⁷²⁾ 사실 라자는 카파미술상의 심사에 참여할 때부터 서도호를 그 누구보다도 강력하게 지지하였다. 그는 <서울 집>이 제작되는 데에도 결정적인 역할을 하였다. 서도호는 본래는 한국문화원에 기존에 만들어 둔 작업을 다시 전시하고자 하였다. 그러나 라자는 이를 만류하며 서도호에게 새로운 작업을 제작하라고 여러 차례 권하였다.⁷³⁾ 즉 <서울 집>은 라자로서는 서도호의 잠재력을 재차 확인한 작업이었다. <서울 집>에 대한 그의 극찬은 서도호의 가능성에 대하여 확신을 표하는 것이기도 하였다.

1999년은 때마침 로스앤젤레스현대미술관의 정책이 서도호에게 유리하게 바뀐 해였다. 그해 로스앤젤레스현대미술관은 대대적인 변화를 겪었다. 1982년부터 무려 십칠 년 동안 미술관을 이끌어 온 리처드 코샬렉(Richard Koshalek)은 1999년 6월을 끝으로 마침내 관장 직위를 내려놓았다. 그 대신 아트인스티튜트오브시카고의 큐레이터였던 제레미 스트릭(Jeremy Strick)이 1999년 7월부터 새로이 로스앤젤레스현대미술관의 관장을 맡게 되었다.

스트릭은 로스앤젤레스로 옮겨오자마자 미술관을 운영하는 데 엄청난

71) 줄리 라자, 「달팽이의 집 옮기기」, 장지영 옮김, 『Art』(1999년 12월), p. 81. “이 조각은 매우 정교해서 극도로 섬세한 혼례복과 같은 완전무결함을 지니고 있다. 그 내부 공간의 고요함은 먼지 입자들 속으로 햇빛이 투사되는 듯한, 잊을 수 없는 느낌을 불러일으킨다. 역동적인 예술은 관객을 그의 기발한 착상을 넘어 생생한 이상의 자유지대로 이동시킴으로써 그것이 전시되어 있는 환경에 큰 긴장을 준다. 이는 <서울 집/LA 집>의 문화적 비유(수식어구)가 서로 맞닿아 전체 경험을 통합하는 우아한 직물이 된다는 것을 보여줌으로써 가장 성공을 거둔 부분이다.”

72) 로스앤젤레스현대미술관은 현재 <서울 집>이 유입된 정황을 구체적으로 제공하고 있지는 않다. 홈페이지에서 제공하는 정보는 다음과 같다. Accession number: 99.31, Purchase with funds provided by anonymous donor and a gift of the artist.

73) 이러한 정황에 대해서는 이영아, 「서울의 방을 LA로 옮겨 전시, 서도호 설치미술가」, p. 286.

열정을 보였다. 특히 그는 컬렉션을 강화하는 것을 미술관의 최우선 과제로 강조하였다.⁷⁴⁾ 그중에서도 신진 작가의 작품을 들여오는 것은 스트릭의 최대 관심사였다.⁷⁵⁾ 당시 로스앤젤레스현대미술관의 소장품은 추상표현주의, 미니멀리즘, 팝아트 등 비교적 이른 시기의 작품들에 집중되어 있었으며 반면 동시대 미술은 컬렉션에서 현저히 적은 비중을 차지하고 있었기 때문이다. 또한 스트릭은 회화, 조각 등 전통적인 매체보다는 설치, 비디오아트, 디지털아트 등 새로운 매체에 주안점을 두고자 하였다.⁷⁶⁾

<서울 집>은 신진 작가의 설치 작업이라는 점에서 스트릭의 새로운 정책에 정확하게 부합하였다. 주목할 점은 라자가 1997년부터 로스앤젤레스현대미술관 실험프로그램의 디렉터를 지내면서 컬렉션을 구축하는 데에도 관여하고 있었다는 사실이다.⁷⁷⁾ 이러한 정황은 <서울 집>이

74) Jeremy Strick, "MOCA's Two Heads," interview by Kristine McKenna, *LA Weekly*, June 9, 1999, <https://www.laweekly.com/mocas-two-heads/>. "And in recent years the development of the permanent collection hasn't been as strong as it was early in MOCA's history. There have, of course, been extraordinary acquisitions, but that's fallen off in the late '90s, and I'd like MOCA to have a reputation for collecting that's equal to its reputation for exhibitions."

75) Jeremy Strick, "MOCA's New Guard," interview by Irit Krygier, *artnet*, November 16, 1999, http://www.artnet.com/magazine_pre2000/features/krygier/krygier_11-16-99.asp. "Certainly there are gaps to fill, but our major efforts in the next several years will be expended in bringing new work by emerging artists in to the collection. Our curators argue, and I agree, that this is a moment of exceptional artistic vitality. MOCA will be an active participant in this moment."

76) Jeremy Strick, "Q&A: MOCA Director a Curator to the Core," interview by Christopher Knight, *Los Angeles Times*, August 6, 1999. "A couple of areas interest me particularly—like electronic media and emerging media, which at the beginning of its life MOCA decided to largely ignore, and more recently has started addressing. There's been so much interesting work in the last decade in the areas of video, video projection and installation, and emerging digital forms—a good deal of it in Los Angeles—that it's an area we should look at very carefully and develop a clear position."

77) Julie Lazar, "A Conversation between Kathy Rae Huffman and Julie

로스앤젤레스현대미술관에 소장되는 데 라자가 적극적으로 도움을 주었음을 추측할 수 있게 한다. 서도호의 가능성에 큰 기대를 걸고 있었던 그는 미술관의 새로운 정책에 합치되는 <서울 집>을 강력히 추천하였을 것이다.⁷⁸⁾ 라자의 도움은 궁극적으로는 심사위원의 권위에 기대어 한국계 미국인 신진 작가가 미 주류 미술계로 진입할 수 있도록 하려던 한미미술재단의 전략이 성공적이었음을 증명한다.

이처럼 서도호는 1998년 카파미술상 공모전과 그로부터 비롯된 1999년 로스앤젤레스 한국문화원 전시를 통하여 마침내 오랫동안 마음속에 담아 두었던 <서울 집>을 실현하였다. <서울 집>은 고향집에 대한 사적인 기억을 환기하는 작업으로 기능하였다. 이와 동시에 그것은 로스앤젤레스 한국문화원이라는 공간을 통하여 한인 디아스포라의 공적인 기억을 투영할 수 있는 작업으로도 기능하였다. 즉 서도호는 <서울 집>에서 장소 특정적 미술의 한계를 새로운 방식으로 전환하는 데 성공하였다. 서도호는 원 장소를 떠나면 필연적으로 사라지게 될 현상학적 경험에 그다지 천착하지 않았다. 그 대신 그는 천과 연관된 미학적 논의를 매개로 하여 <서울 집>을 원 장소의 기억이 상징적으로 투영된 작업으로 바꾸어 냈다. 이와 동시에 <서울 집>은 새로운 장소에 그 장소성을 고려하여 설치되면서 또 다른 의미를 촉발할 수 있었다.

<서울 집>의 성공은 이를 직접 본 큐레이터, 평론가, 미술사학자들이 이동해 다니면서 다른 지역으로도 널리 알려졌다. <서울 집>은 1999년 12월 미술 잡지 아트(현 아트인컬처)를 통하여 한국 미술계에도 소개되었다.⁷⁹⁾

Lazar,” interview by Kathy Rae Huffman, *Crumb*, accessed May 12, 2021, <http://crumbweb.org/getInterviewDetail.php?id=2&op=3>. “In 1997, I was instructed by the museum’s director [Richard Koshalek] to conduct research for a year to ascertain how The Museum of Contemporary Art in Los Angeles should approach new media art regarding its programs, collections, staff, buildings, audiences and so forth. That’s all the guidance or direction that was provided. I was to deliver a white paper to the Trustees and the staff on the subject.”

78) 로스앤젤레스현대미술관은 <서울 집/L.A. 집>을 컬렉션에 포함하면서 서도호에게 디지털 스크린 세이버 작업과 <바닥>을 함께 의뢰하였다고 전해진다.

79) 국내 미술 잡지 아트(Art)는 1999년 12월 서도호를 떠오르는 신진 작가로

<서울 집>이 로스앤젤레스현대미술관에 소장되었다는 사실은 그 성공을 입증하는 역할을 하였다. 아울러 <서울 집>은 단연 그가 기반을 두고 활동하고 있던 뉴욕 미술계에도 곧 알려졌다.

<서울 집>은 이후 그가 국제적으로 부상하는 데 여러 포문을 열어 주었다. 먼저 뉴욕현대미술관과 MoMA PS1의 큐레이터들은 이듬해 2월에 열기로 예정된 《대 뉴욕(Greater New York)》에 <서울 집>을 설치하기를 원하면서 서도호에게 연락을 취해 왔다.⁸⁰⁾ 또한 2000년 서울에서도 반가운 소식이 전해 왔다. 독립 큐레이터 호우한루와 제롬 상스는 서도호가 2000년 11월 서울에서 <서울 집>과 유사하게 새로운 작업을 진행해 주기를 희망하였다. 그러나 두 큐레이터는 <서울 집>을 디아스포라를 위한 작업으로 읽은 것은 아니었다. 천으로 된 집 작업은 이제 또 다른 도시에서 새로운 맥락으로 진행되게 되었다. 이 상황은 2000년 호우한루와 제롬 상스의 지휘 하에 서울에서 예상치 못하게 극적인 형태로 나타났다.

소개하였다. 윤난지는 아트에 기고한 글에서 서도호의 작업 전반을 설명하였으며 1998년 권미원이 쓴 평론과 1999년 줄리 라자가 <서울 집/L.A. 집>에 대하여 쓴 평론이 번역되어 함께 실렸다. 윤난지, 「얇고 불투명한 옷입기」, 『Art』(1999년 12월), pp. 75-77. 권미원, 「유니-폼, 그 동질성과 획일성」, 장지영 옮김, 『Art』(1999년 12월), pp. 79-80. 줄리 라자, 「달팽이의 집 옮기기」, p. 81.

80) Kwon, "Walkthrough." "And then, he was based in New York, then. He got picked up to be in the PS1 *Greater New York* exhibition. This was the piece that they wanted to show."

제 4 장

서울, 2000

유목주의

1. 호우한루·제롬 상스와 《나의 집은 너의 집, 너의 집은 나의 집》

2000년 서울은 밀레니엄을 맞이하여 갖은 희망으로 부풀어 있었다. 그 중에서도 최대의 화두는 10월 20일부터 10월 21일까지 이틀간 진행되기로 한 제3차 아시아유럽정상회의(Asia-Europe Meeting; 이하 아셈)였다. 1996년 방콕, 1998년 런던에 이어 서울에서 개최된 제3차 아셈에는 아시아 10개국과 유럽 15개국으로부터 약 1,200명의 대표단이 참가하였으며 엄청난 인원의 통역가, 취재진, 경호원이 동원되었다. 한국 정부는 아셈이 전 세계의 주목을 받는 사상 최대의 외교 행사였던 만큼 이를 준비하는 데 심혈을 기울였다. 정부는 교통질서를 바로잡고 거리 환경을 조성한다고 하면서 24시간 내내 경찰력을 총동원하였다. 또한 정부는 도시의 주요 도로를 새로 포장하겠다고 하면서 밤새 공사를 진행하기도 하였다. 아울러 한국 정부는 회의가 개최되는 동안에는 서울 시내에 차량 2부제를 일괄 적용하여 교통량을 높은 강도로 통제하고 회의장은 값비싼 외제 가구와 영상·음향 기기로 가득 채웠다. 이 모든 결정은 아셈이 1997년 IMF금융위기로 타격을 입은 국가 이미지를 회복해 주고 해외 자본을 유입시켜 줄 것이라는 기대에서 비롯되었다.

그러나 아셈을 기회 삼아 자본을 유치하려는 것은 한국 정부만의 생각은 아니었다. 서울 시내 곳곳에서는 아셈을 기념한다는 명목으로 수많은 공연과 전시가 마련되었다. 한 신문 기사에 따르면 당시 아셈과 공식적으로 연계된 문화 행사는 단 여섯 개에 불과했으나 2000년 10월에 개최된 대부분의 문화 행사는 “아셈 축하”라는 문구를 내걸고 있었다.⁸¹⁾ 이러한 시류에는 파리를

81) 윤자경, 「[아셈축하행사] 유럽과 아시아 문화의 만남」, 『매일경제』, 2000년 10월 17일, <https://news.naver.com/main/read.nhn?mode=LSD&mid=sec&sid1=103&oid=009&aid=0000057805>. “ASEM 전후로 열리는 공식 문화 교류 행사는 6가지이지

기반으로 국제적으로 활동하고 있던 두 독립 큐레이터 호우한루와 제롬 상스도 합류하였다. 2000년 2월 중순 두 큐레이터는 아셈이 열리는 즈음 서울에서 《나의 집은 너의 집, 너의 집은 나의 집: 아시아 유럽 현대작가전(이하 나의 집은 너의 집)》을 개최하기로 뜻을 모았다. 그들은 작가를 선발하고 전시 공간을 섭외하기 위하여 곧바로 서울로 왔다. 《나의 집은 너의 집》은 그들이 서울에 도착한 지 오래지 않아 곧 로댕갤러리에서 열기로 합의되었다.⁸²⁾ 또한 이 전시를 준비하는 데에는 당시 삼성미술관의 큐레이터로 있었던 안소연(安昭妍, 1961-)이 동참하기로 결정되었다.⁸³⁾

호우한루와 제롬 상스는 《나의 집은 너의 집》에는 아시아와 유럽 출신의 작가만이 참여할 수 있도록 제한을 두었다. 이 전시가 아셈을 기념하는 행사로 개최되는 만큼 ‘아시아와 유럽의 만남’이라는 형식에 맞추려던 것이다. 그러나 두 큐레이터는 아시아의 문화와 유럽의 문화를 각기 명확하게 구분하고 그 지역적 차이를 전면에 부각시키는 작가를 찾고 있지는 않았다. 그들은 1990년대 말 국제 미술계에서 지역과 국가의 경계를 초월한 코스모폴리탄의 태도를 적극적으로 표방한 대표적인 인물들이었기 때문이다.⁸⁴⁾

만 10월에 열리는 모든 문화 이벤트에는 ‘아셈 축하’ 타이틀이 붙어 있다.”

82) 로댕갤러리는 1999년 서울시청 근처에 개관한 삼성문화재단 소속의 미술관으로 2011년 5월 플라토로 명칭을 바꾸었다가 2016년 8월 공식 폐관되었다.

83) 《나의 집은 너의 집》은 2001년 7월에는 도쿄오페라시티아트갤러리(東京オペラシティ アートギャラリー)를 순회하였다. 이 순회전에는 당시 도쿄오페라시티아트갤러리의 큐레이터로 있었던 카타오카 마미(片岡眞實, 1965-)가 공동 큐레이터로 참여하였다. 호우한루와 제롬 상스는 《나의 집은 너의 집》이 미국과 유럽 지역의 미술관에서도 진행될 수 있기를 기대하였으나 결과적으로 그들은 전시 장소를 섭외하는 데 실패한 것으로 보인다.

84) 다만 호우한루와 제롬 상스를 동일하게 보기는 어렵다. 호우한루는 아시아를 타자로 규정하지 않는 것, 즉 오리엔탈리즘의 굴레를 벗어던지는 것에 관심이 많다. 어쩌면 그가 코스모폴리탄의 입장을 취한 것도 그 일환일 수도 있다. 이에 대해서 더 알고 싶다면 호우한루의 전시 서문과 비평을 모아놓은 다음의 책을 참고. Hou Hanru, *On the Mid-Ground*, ed. Yu Hsiao-Hwei (Hong Kong: Timezone 8 Ltd, 2002). 호우한루는 1990년대 후반에서 2000년대 전반 사이에 한국 현대미술이 국제무대로 진출하는 것과도 관련이 깊다. 1997년부터 2000년까지 진행된 《움직이는 도시들(Cities on the Move)》에는 이불, 최정화, 김수자가 참가하였으며 2002년에 그는 베니스비엔날레

호우한루와 제롬 상스는 《나의 집은 너의 집》이 열리기 일 년 전 베니스비엔날레에서 타국 국가관의 커미셔너를 맡아 크게 화제가 되었다. 호우한루는 중국 출신이지만 프랑스관의 커미셔너로 활동하였고 제롬 상스는 프랑스인이면서도 덴마크관의 커미셔너를 맡았다. 이때 그들은 각 국가관을 대표하는 작가를 선발하는 데에도 과감하게 국적의 제한을 풀었다. 호우한루는 프랑스를 대표하는 작가로는 중국 출신의 후양용핑(黃永砅, Huang Yong Ping, 1954-2019)과 프랑스인인 장-피에르 베르트랑(Jean-Pierre Bertrand, 1937-2016)을 섭외하였다. 상스의 경우 미국인인 제이슨 로즈(Jason Rhoades, 1965-2006)와 덴마크인인 피타 보느(Peter Bonde, 1958-)를 덴마크관의 대표 작가로 선정하였다. 이처럼 베니스비엔날레 국가관에 외국인인 커미셔너와 외국인인 작가가 대표로 참여한다는 것은 당시로서는 매우 파격적인 일이었다.⁸⁵⁾ 그런데 흥미롭게도 두 큐레이터는 이 전시에서 중국 대 프랑스, 미국 대 덴마크의 문화적인 차이를 부각시키기보다는 작가들이 하나의 주제에 대하여 본래 각자의 방식대로 자유롭게 작품을 제작하게 하였다. 세계화 시대에 국적에 따른 차이란 애초에 존재하지 않는 것처럼 전제를 두었던 것이다.

두 큐레이터는 《나의 집은 너의 집》을 기획하는 데에도 동일한 태도를 취했다. 제롬 상스는 2000년 2월 한 인터뷰에서 “동양과 서양 작가들 사이에 더 이상 국경이 없다는 사실에 기초”하여 《나의 집은 너의 집》을 준비하고 있다고 말하였다.⁸⁶⁾ 이처럼 민족, 지역, 국가의 경계에 천착하지 않는 태도는 필연적으로 이 전시에 참여하고자 하는 작가에게도 요구되었을 것이다.

본 전시의 기획에 참여하면서 김홍석과 김소라, 장영혜, 주재환을 초대하였다. 그는 2002년에는 찰스 에셔, 성완경과 함께 광주비엔날레 큐레이팅을 맡았다.

85) 작가가 자신의 국적과 관계없는 국가관에서 전시한 적은 몇 차례 있었다. 그 대표적인 예로 1993년 백남준(白南準, Nam June Paik, 1993-2006)이 한스 하케(Hans Haacke, 1936-)와 함께 독일관의 대표로 참가하였다. 당시 백남준의 국적은 미국이었다. 또한 1995년에는 최재은(崔在恩, 1967-)이 일본관에 작업을 선보이기도 하였다. 그러나 국가관의 전시에 작가와 커미셔너가 둘 다 외국인으로 구성된 경우는 없었다.

86) 제롬 상스, 「“대화를 통한 글로벌 아트”의 실험」, 김경아와의 인터뷰, 『Art』(2000년 4월), p. 124에서 직접 인용. 이 인터뷰는 2000년 2월 중순에 진행된 것이다.

한편 두 큐레이터는 《나의 집은 너의 집》의 주제에 맞게 작업하는 작가를 본격적으로 찾아 나섰다. 《나의 집은 너의 집》은 집의 의미를 동시대적인 맥락에서 재고하는 것을 목표로 하였다. 그중에서도 2000년 2월 특히 그들이 주시하고 있던 것은 전 지구적 이동에 따른 집 개념의 변화였다. 당시 상스는 인터뷰에서 “유동적인 세상에서” 집이 더 이상 “영구적인 것”이 아니며 이제는 “노매딕(nomadic) 개념에서 생각”되어야 한다고 이야기하였다.⁸⁷⁾

<서울 집>은 이 인터뷰를 고려하였을 때 전시의 취지에 완벽하게 부합하는 작업이었다. <서울 집>은 이동으로 인한 집에 대한 태도 변화를 드러내는 단적인 예이자 문자 그대로 집을 옮겨 다니는 작업이기 때문이다. 특히 1999년 노트에 서도호가 남긴 글은 상스의 인터뷰와 상당한 유사성을 보였다. 그는 이 노트에서 “모두가 한 나라에서 다른 나라로, 한 도시에서 다른 도시로” “온갖 종류의 경계를 넘나들고 있는 때에” <서울 집>을 통하여 “집이란 무한히 옮길 수 있는 것”임을 이야기하고자 하였다고 적었다.⁸⁸⁾ 이러한 진술은 <서울 집>이 비록 시각적으로는 동양의 전통 건축을 직접적으로 지시할 뿐만 아니라 한국문화원에서 설치되었을 때에는 고국에 심리적으로 얽매어 있는 디아스포라를 위한 것이었다고 할지라도 호우한루와 제롬 상스의 눈에는 코스모폴리탄의 태도처럼 비추어졌을 것임을 짐작하게 한다.

게다가 <서울 집>은 장소 특정성을 표방한다는 점에서도 호우한루와 제롬 상스의 관심을 끌기에 충분했다. 호우한루와 제롬 상스는 2000년 2월 인터뷰에서 전시란 그것이 진행되는 장소와 밀접한 관계를 맺어야 한다고 거듭

87) 제롬 상스, 「“대화를 통한 글로벌 아트: 실험”」, pp. 124-125에서 직접 인용. “또 이번 전시는 집에 대한 새로운 세대의 변화된 태도에 기반을 둡니다. 전에는 집이 영구적인 것이었죠. 사람들은 여러 세대에 걸쳐 집이나 아파트에서 살았어요. 그러나 오늘날처럼 유동적인 세상에서 집은 그 개념부터 바뀌었어요. 국제적인 성향의 새로운 세대는 집을 사지 않아요. 집을 노매딕(nomadic) 개념에서 생각하죠.”

88) Suh, “Seoul Home/L.A. Home,” 34. “As we all move around from one country to another, from one city to another, and from one space to another, we are always crossing boundaries of all sorts. In this constant passage through spaces, I wonder how much of one’s own space one carries along with oneself. I would like to believe that home is infinitely portable and transportable.”

강조하였다. 예컨대 호우한루는 “상황이나 공간의 특성과 관계없이 똑같은 것을 보여주는 전시는 별 의미가 없다”고 하면서 “전시 기획에서 중요한 것은 공간의 특성, 특정한 순간이나 문화와 동시대 작가의 작업을 연결하여 새로운 의미를 유발시키는 것”이라고 이야기하였다.⁸⁹⁾ 상스 역시 자신이 1996년 뉴욕 소호 지역에서 진행한 《쇼핑(Shopping)》을 예로 들면서 “사회성과 현장성을 고려”하여 “환경에 맞는 특수한” 전시를 꾸미는 것이 중요하다고 말하였다.⁹⁰⁾

로스앤젤레스에서 <서울 집>의 전시는 앞서 밝혔듯 그것이 설치되는 장소의 특성을 적극적으로 고려한 전시였다. 서도호는 로스앤젤레스한국문화원에 <서울 집>을 설치하면서 로스앤젤레스폭동 이후 로스앤젤레스 한인 디아스포라의 상황을 헤아렸다. 그리고 그는 한국문화원의 층별 구성을 꼼꼼하게 파악하여 작업의 의미로 구체적으로 연결시켰다. 전시가 그 진행 장소의 맥락을 고려해야 한다고 믿었던 두 큐레이터는 로스앤젤레스의 도시적 상황과 로스앤젤레스한국문화원의 공간적 특성을 유기적으로 고려한 1999년 <서울 집>의 전시에 흥미를 보였을 것이다.

89) 후 한루, 「“전시는 우리의 삶을 변화시킨다”」, 김성원과의 인터뷰, 『Art』(2000년 4월), p. 132에서 직접 인용.

90) 제롬 상스, 「“대화를 통한 글로벌 아트 실험”」, p. 129에서 직접 인용; 《쇼핑》은 1996년 뉴욕 소호 지역에서 다이치프로젝트(Deitch Project)의 일환으로 의류 매장, 양복점, 레스토랑 등 소호 지역에 위치해 있던 가게들과의 협업 하에 진행되었다. 상스는 당시 상업지구로 급격히 부상하고 있던 소호 지역의 특성에 주목하여 상품진열창, 탈의실과 같은 공간에 작품을 마치 상품처럼 설치하였다. 또는 몇몇 작품들은 상품이 판매될 때마다 함께 지급되는 덤 같은 형태를 띠었다. 그는 전시 도록 대신 작품의 광고 전단을 제작하여 그것을 타임아웃(Time Out)이라는 타블로이드 신문에 끼워 돌렸다. 이러한 독특한 전시 형태는 상업지구로서 소호 지역의 상황에 자연스럽게 녹아들면서 그곳을 더욱 역동적으로 만들었다. 이 전시에 대해서는 “Shopping.” Booklet for *Shopping: 26 Art Installations in 26 Shops Throughout Soho, September 5-21, 1996*. 1996.

2. 집이란 무엇인가

두 큐레이터와 서도호는 언뜻 완벽한 합의에 도달한 것처럼 보였다. 그들의 생각은 집의 개념을 동시대적인 맥락에서 바라본다는 측면에서든, 작품과 전시 장소 사이의 관계를 중시한다는 측면에서든 정확하게 합치된 듯했다. 그러나 그들의 생각에는 실제로는 커다란 간극이 존재하였다. 작품과 그 설치 장소 사이에 어느 수준의 관계가 형성되어야 하는지는 일치를 보지 못했던 것이다. 가령 서도호는 1999년 로스앤젤레스한국문화원에서 전시를 가졌던 당시에 도시의 사회적·역사적 배경과 한국문화원의 공간적 특성을 구체적으로 참작하여 <서울 집>을 설치하였다. 반면 두 큐레이터는 이전까지 전시와 그 진행 장소 사이의 연결고리를 매우 느슨하게 설정해 오고 있었다. 그들은 앞서 언급한 2000년 2월의 인터뷰에서 이를 설명할 때 ‘상황’, ‘문화’, ‘환경’이라는 단어를 사용한 것에서도 유추할 수 있듯 전시에 장소의 맥락을 광범위하고 비교적 험거운 수준에서 개입시켜도 된다고 보았다.⁹¹⁾ 이러한 생각은 《나의 집은 너의 집》에도 동일하게 적용되었다. 결과적으로 두 큐레이터가 염두에 둔 장소는 로댕갤러리가 아닌 서울이었다. 그들이 서울의 맥락을 끌어들이고자 생각해 둔 방식도 작가들에게 서울에서 작업을 현장 제작하게 하는 정도였다.⁹²⁾

91) 제롬 상스, 「“대화를 통한 글로벌 아트의 실험”」, p. 129. “<쇼핑전>은 뉴욕의 당시 상황이 중요합니다. … 나는 국제적으로 잘 알려진 15명의 작가를 선정하여 환경에 맞는 특수한 작품을 제작하도록 요구했죠.” 후 한루, 「“전시는 우리의 삶을 변화시킨다”」, p. 132. “전시 기획을 한다는 것은 기획자에게 주어진 ‘컨텍스트’ 또는 ‘상황’을 해석하고 이것을 현대미술과 연결시키는 일이라고 생각합니다. … 상황이나 공간의 특성과 관계없이 똑같은 것을 보여주는 전시는 별 의미가 없다고 생각합니다.”

92) 이러한 사실은 본래 영문으로 작성되었다가 국문으로도 번역되어 함께 실린 전시 서문에서 극명하게 드러난다. 장소 특정성이라는 용어는 2000년만 하여도 국내 미술계에서는 ‘완전히’ 자리 잡지는 못한 상태였다. 따라서 번역가는 서문을 국문으로 옮길 때 이 용어가 사용된 맥락을 스스로 파악하여 의역하여야 했다. 이때 번역가가 장소 특정적 미술의 번역어로 선택한 단어는 ‘현장설치’였다. 후 한루·제롬 상스, 『나의 집은 너의 집, 너의 집은 나의 집』, 『나의 집은 너의 집, 너의 집은 나의 집: 아시아 유럽 현대 작가전』(로댕갤러리, 2000), p. 11. “작품들은 대부분 현장설치

그러나 이것은 두 큐레이터와 서도호 사이에 존재하였던 또 다른 간극에 비하면 경미한 수준에 불과했다. 그들의 지향점은 근본적으로 달랐던 것이다. 이 무렵 호우한루와 제롬 상스는 기존의 전시 관행을 전복시키는 데 관심을 쏟고 있었다. 그들은 대부분의 전시가 별다른 차이 없이 일관된 형식을 띠고 여러 차례 불만을 표출하였다. 따라서 당시 그들의 인터뷰에는 미술관이 과연 일정한 규칙을 필요로 하는지 과감하게 문제를 제기하는 대목이 자주 등장한다. 호우한루와 상스는 미술관이 늘 동일한 시간대에 제한적으로 운영되어야만 하는지, 전시 공간이 늘 화이트큐브의 형태를 따라야만 하는지, 작품이 기존과는 다른 방식으로 설치될 수는 없는지 등 근본적인 차원에서 의문을 제기하면서 이제는 과거와는 전적으로 다른 전시 모델을 모색하여야 한다는 견해를 피력하였다.⁹³⁾

작품이다.”; 장소 특정성이라는 용어가 당시 국내 미술계에 ‘완전히’ 자리 잡지 못했다는 점은 월간미술의 2000년 12월호에 실린 호우한루와 제롬 상스의 인터뷰에서도 드러난다. 당시 인터뷰를 담당하였던 윤동희는 장소 특정성이 미술가의 국적을 논하는 데 사용되는 용어라고 오인하였다. 윤동희, 「공유와 소통을 통한 탈경계」, 후 한루·제롬 상스와의 인터뷰, 『월간미술』(2000년 12월), p. 80. “그렇다면 예술에 있어 한 작가의 국적, 또는 그 작가가 속한 장소성(site-specific)은 어떤 의미를 갖는가?”

93) 후 한루, 「공유와 소통을 통한 탈경계」, 윤동희와의 인터뷰, 『월간미술』(2000년 12월), p. 75. “우리는 현존하는 미술관 시스템에 대해 다시 한 번 생각해 보아야 한다. 이 조직은 극히 섬세하면서도 구속력이 강한 센서에 의해 지배되고 있다. … 현재 활동을 하고 있는 큐레이터들과 예술가들은 이 센서에 감지되는 범위 안에서 활동하고 있으며, 이는 곧 물리적인 구속을 의미한다.” 제롬 상스, 「공유와 소통을 통한 탈경계」, 윤동희와의 인터뷰, 『월간미술』(2000년 12월), p. 75. “왜 전 세계의 미술관은 다 같은 모습으로 전시를 하고 있는 것일까? 왜 항상 규제가 있고 미리 정해 놓은 선례가 있어야 하는가? 왜 모든 미술관은 각기 다른 전문성을 가지고 특징을 유지할 수 없는가? 왜 다 하나의 고정된 모습으로 전시가 마무리되어야 하는가? 왜 미술관이 다 화이트 큐브(white cube) 내에서만 전시해야 하는가? 우리는 이제 전시 공간이 제한될 수 있다고 가정할 필요가 없다. 왜 모든 미술관은 똑같은 관람 시간을 가지고 있는가?” 상스는 팔레드도쿄(Palais de Tokyo)의 개관을 준비하면서 이와 같은 질문들을 구체화할 수 있었다. 팔레드도쿄는 파리 16구에 위치한 실험적인 미술 전시 공간으로, 큐레이터 니콜라 부리요와 제롬 상스가 1998년부터 준비하기 시작하여

이 논의는 사실 1990년대 전반부터 마리아 린트(Maria Lind, 1966-), 한스 울리히 오브리스트(Hans Ulrich Obrist, 1968-), 바바라 반 데어 린든(Barbara van der Linden, 1965-), 니콜라 부리요(Nicolas Bourriaud, 1965-) 등 유럽 지역의 큐레이터들에게 공유되던 것이다. 미술사학자 클레어 비숍(Claire Bishop, 1971-)에 따르면 이 큐레이터들은 당시 유럽의 작가들 사이에서 새롭게 나타나던 경향에 반응하여 적절한 전시 모델을 탐색하고 있었다. 흔히 ‘실험실(laboratory)’, ‘건설 현장(construction site)’, ‘미술 공장(art factory)’에 비유되던 이 모델은 특히 관람자와의 상호작용을 강조하는 미술을 대상으로 하였다. 그 작업들은 대개 개념적으로 치밀하게 고안되기보다는 관람자가 직접 이용하고 참여한다는 데 의의를 두었다. 즉 이 작업들은 하나의 완결된 의미를 갖추기보다는 관람자에게 경험의 기회를 제공하고 일시적으로나마 대화와 소통의 장을 마련하는 데 만족하였다. 호우한루와 제롬 상스를 비롯한 유럽 지역의 이 큐레이터들은 새로운 경향을 선도하는 작가들을 초대하여 미술관을 역동적이고 활기 넘치는 체험 공간으로 바꾸어 내고자 하였다. 그 대표적인 예로 리르크리트 티라바니자(Rirkrit Tiravanija, 1961-)는 미술관 안에서 음식을 만들어 관람자와 나누어 먹었으며 때로는 전시장으로 집을 옮겨와 관람자가 잠을 자거나 요리를 하는 등 자유롭게 이용할 수 있게 하였다(도 31). 또 다른 예로 리암 길릭(Liam Gillick, 1964-)은 작품의 일환으로 전시장 내에 바, 독서 라운지 등 편의시설을 마련하기도 했다(도 32).⁹⁴⁾

《나의 집은 너의 집》 역시 이와 같은 맥락에서 새로운 미술관을 표방하면서 기획된 전시였다.⁹⁵⁾ 두 큐레이터는 이 전시가 완결된 메시지를 전달하기보다는

2002년에 개관하였다.

94) Claire Bishop, “Antagonism and Relational Aesthetics,” *October* 110 (Fall 2004): 51-79. 니콜라 부리요의 ‘관계 미학(relational aesthetics)’로 설명되는 이 작업들은 1990년대 말에서 2000년대 초 사이에 유럽에서 유행하고 귀국한 국내의 작가들에게도 종종 포착된다. 그 대표적인 예로는 1999년 성곡미술관에서 진행된 정연두(鄭然斗, 1969-)의 퍼포먼스 작업이 참고할 만하다. 당시 정연두는 성곡미술관에서 자장면을 요리해 관람객과 나누어 먹는 작업을 했다.

95) 제롬 상스, 「공유와 소통을 통한 탈경계」, p. 75. “그래서 이번 전시는 이런 모든 선례와 규율을 재검토하여 새로운 모습을 구현하는 데 있다.”

대화와 소통, 참여와 체험의 장을 여는 데 목표를 둔다고 설명하였다.⁹⁶⁾ 《나의 집은 너의 집》에 참여한 미술가들은 대부분 두 큐레이터와 미리 알고 지내던 사이로 이러한 형태에 부합하는 작업을 능숙하게 제시하였다. 가령 스라시 크솔윙(Surasi Kusolwong, 1965-)은 1997년부터 1999년까지 호우한루가 오브리스트와 함께 기획한 《움직이는 도시들(Cities on the Move)》에 참여하고 2000년에는 상스와 타이페이비엔날레를 함께 진행하고 있었던 작가로 로댕갤러리에는 즉흥적인 이벤트의 형태로 <럭키 서울, 2000(Lucky Seoul, 2000)>을 선보였다(도 33). 그는 로댕갤러리의 입구에 냉장고, 텔레비전, 오디오, 가습기, 다리미 등 각종 가전제품과 티셔츠, 소파, 인형 등 태국에서 가져온 일상용품을 진열하였다. 이후 그는 그 옆으로 반투명한 상자를 놓고 서서 관람자가 종이에 이름을 적어 넣도록 유도하였다. 관람자가 제출한 종이는 경품 이벤트를 위한 응모권으로 사용되었으며 이 물품들은 모두 추첨을 통하여 삼백 명 이상의 관람자에게 분배되었다. 그중 최고상은 5박 6일 동안 태국을 여행할 수 있는 관광 티켓이었다. 당첨자는 방콕에서는 호텔을 무료로 이용하고 크솔윙의 고향인 아유타야(Ayutthaya)를 방문할 때에는 작가의 집에서 묵을 수 있었다.⁹⁷⁾

한편 1990년대 말부터 호우한루와 교류해 온 김홍석(1964-)은 이 전시에서 김소라(1965-)와 함께 <리빙룸(L(i:)ving Room)>을 선보이면서 관람자에게 편의 공간을 제공하였다(도 34).⁹⁸⁾ 그들은 한 서울 시민의 집에서 가구를

96) 제롬 상스, 「공유와 소통을 통한 탈경계」, p. 78. “또 이번 전시는 관객의 적극적인 참여를 요구한다. … 작가와 대중 사이의 대화와 상호작용을 중시했기 때문이다. 무엇보다 사람들이 이번 전시를 통해 무언가 얻어가야 한다는 생각 자체를 버리길 바란다. 우리는 단지 제공할 뿐이다. 이는 마치 영화를 보는 것과 같다. 감독은 시나리오에 맞춰 영화를 제작하지만 관객들이 영화가 끝난 후에 무엇을 얻어 갈지는 예측하지 못한다. 나는 사람들의 감정을 내가 원하는 대로 움직이고 싶지 않다. 관객들은 각기 주관적인 감흥을 가지고 전시를 볼 것이다. 전시를 기획했다고 해서 관객들에게 어떠한 반향을 강요한다면 그는 독재자에 불과하다.”

97) <럭키 서울, 2000>의 작가 노트와 설치 전경은 Surasi Kusolwong, “Lucky Seoul, 2000,” 『나의 집은 너의 집, 너의 집은 나의 집: 아시아 유럽 현대작가전』(로댕갤러리, 2000), pp. 116-129 참고.

98) 김홍석과 호우한루의 관계에 대해서는 김홍석, 「혼돈의 2000년대를 보는 법」, 김장

빌려와 로댕갤러리 안에 재배치하였다. 그 결과 전시장 안에는 실제 가정의 모습이 재현되었다. 김홍석과 김소라는 전시장 가운데에 꽃으로 장식된 탁자와 여러 개의 의자를 배치하여 관람자가 편안하게 이야기를 나눌 수 있게 하였다. 또한 두 작가는 그 옆으로는 커다란 장식장을 놓고 각종 식기와 다기를 구비해 두어 관람자가 이 물건들을 자유롭게 사용하면서 대화에 차와 간식을 곁들일 수 있게 하였다. 또한 그들은 전시장 한 쪽에 소파와 텔레비전을 두어 누구든지 마음껏 이용할 수 있게 하였다. 심지어 관람자는 로댕갤러리 안에 마련된 이 휴식 공간에서 전화로 배달 음식을 주문하여 식사도 할 수 있었다.⁹⁹⁾

또 다른 예로 역시 1997년부터 2000년까지 호우한루와 오브리스트 기획의 《움직이는 도시들》에 참여한 바 있는 츠요시 오자와(小澤剛, Tsuyoshi Ozawa, 1965-)는 로댕갤러리에서는 관람자가 빈부격차의 심화에 따라 양극화되어 가는 집의 형태를 체험할 수 있도록 <캡슐호텔 프로젝트(Capsule Hotel Project)>를 선보였다(도 35, 36). 그는 미술관 안에 일본의 회사원들이 주로 이용하는 캡슐호텔과 노숙자들이 거주 공간으로 사용하는 텐트를 동일한 크기로 재현해 놓았다. 캡슐호텔은 내부에 텔레비전과 새하얀 침구가 구비되어 있어 깔끔한 인상을 전달하였다. 반면 텐트는 그 안에 낡고 해진 이불이 놓여 있고 짐들이 정리되지 않은 채 쌓여 있어 너저분한 느낌이 강했다. 츠요시는 캡슐호텔과 텐트를 서로 연결하여 관람자가 두 공간을 오가면서 대조적인

언·유진상·이주요·기혜경·장승연·정현과의 라운드테이블, 『다시, 바로, 함께, 한국미술』, 2019년 7월 27일, https://www.gokams.or.kr:442/visual-art/discourse/time/time_view.asp?idx=1250&b_code=21&r_b_ex1=2000년대&r_b_ex2=. “제 경우는 제가 어떻게 서구의 전시에 알려지게 된 것인지 정확히 모르겠지만 프랑스 미술계에 있던 후한루로부터 시작된 것은 분명했다. … 독일에서 졸업 후 한국에 돌아오고 이 후 90년대 말 큐레이터 후 한루와 만난 후, 그와 재미있게 이야기를 나누던 것 중 하나가 비물질적인 것이 갖는 정치성, 무장소성과 장소 특정성의 개념을 넘나드는 미술의 가능성이었다. 그러면서 2000년에 후 한루가 서울, 동경에서 기획한 《너의 집은 나의 집, 나의 집은 너의 집[나의 집은 너의 집, 너의 집은 나의 집]》 전시에 참여하면서…”

99) <리빙 룸>의 작가 노트와 설치 전경은 Kim Sora and Gimhongsok, “L(i:)ving Room,” 『나의 집은 너의 집, 너의 집은 나의 집: 아시아 유럽 현대작가전』(로댕갤러리, 2000), pp. 88-103 참고.

체험을 해볼 수 있도록 유도하였다.¹⁰⁰⁾

이처럼 《나의 집은 너의 집》에 참여한 다른 작가들은 관람자의 참여를 무엇보다도 중요하게 생각하였다. 그들은 관람자가 원하는 대로 작업을 만지고 활용하면서 스스로 경험해 보는 것을 우선적인 가치로 상정하였다. 따라서 철저한 고안과 개념적인 접근은 불필요할뿐더러 도리어 관람자의 경험을 제약하는 굴레로 여겨졌다. 그 결과 그들의 작업은 필연적으로 즉흥적인 형태를 띠었다.

반면 <서울 집>은 이 작업들과는 대조적인 성격을 지녔다. 관람자의 참여는 그의 작업에서는 부수적인 요소였다. 상기해 보자면 그는 로스앤젤레스에서 <서울 집>을 전시할 당시에 관람자가 이 작업을 경험할 수 있는 틀을 미리 설정해 두었다. 따라서 서도호는 작업의 제작 과정에서 많은 시간과 노동력을 들여야 함은 물론 설치하는 과정에서도 개념적인 타당성을 고려하는 등 치밀한 계산을 해야만 했다.

제가 처음에 이 전시에 투입되었을 때 저는 “내가 여기에 어울릴까” 하고 생각했습니다. 여기에 있는 다른 미술가들은 이벤트와 퍼포먼스를 하면서 관람자와 미술가 사이의 소통에 관심이 많습니다. 하지만 저는 그렇지 않습니다. 제게는 작품을 만드는 과정이 매우 중요합니다. 다른 미술가들은 종종 즉흥적으로 작업을 하지만 제 작품은 가끔 거의 숨이 막힌다 싶을 정도로 수고스럽고 뻣뻣하지요.¹⁰¹⁾

100) <캡슐 호텔 프로젝트>의 작가 노트와 설치 전경은 Tsuyoshi Ozawa, “Capsule Hotel Project.” 『나의 집은 너의 집, 너의 집은 나의 집: 아시아 유럽 현대작가전』(로댕갤러리, 2000), pp. 142-155 참고.

101) Do Ho Suh, “Artist’s reflection on personal, interpersonal space,” interview by Hye-jean Chung, *Korea Times*, December 13, 2000. “When I first was included in the exhibition, I thought, Will I fit in? The other artists here are very interested in the interaction between the viewer and artist, having events and performances, but I am not like that. To me, the process of making a piece of artwork is very important. Other artists improvise sometimes, but as for me, my work is painstakingly tight, almost suffocating at times.”

위의 인터뷰는 서도호가 《나의 집은 너의 집》에 합류하였을 당시에 느꼈던 곤혹스러운 감정을 매우 생생하게 보여준다. 그는 전시에 합류하자마자 다른 작가들과의 괴리를 절감하였다. 그는 다른 작가들의 작업이 관람자와의 상호작용을 중점에 두면서 즉흥적인 이벤트 또는 퍼포먼스의 형태를 띤다고 생각하였다. 반면 그는 자신의 작업이 관람자의 참여를 중요하게 고려하지 않으며 제작과 설치 과정에 엄밀한 검증을 거치며 많은 시간을 들인다고 느꼈다.¹⁰²⁾

결국 문제는 두 큐레이터가 이러한 차이를 중요하게 인식하지 못한 채 작가를 선발하였다는 점에 있었다. 《나의 집은 너의 집》은 매우 촉박한 일정 속에서 마련되었다. 큐레이터 이영철(李榮喆, 1957-)에 따르면 이 전시는 그들이 2000년 2월 서울행 비행기 안에서 대화를 나누다가 갑작스럽게 구상되었다. 그들은 서울에 도착하자마자 전시 공간을 섭외하고 작가를 선발하였다. 이에 소요된 시간은 단 사흘에 불과했다. 당시 호우한루와 제롬 상스는 각각 상하이비엔날레와 타이페이비엔날레의 커미셔너를 맡고 있었기 때문에 그 준비를 위해서는 서둘러 한국을 떠나야 했기 때문이다.¹⁰³⁾ 즉 두 큐레이터는 전시의 대략적인 틀만을 마련해 둔 상태에서 급박하게 작가를 선발하였던 것이다.

두 큐레이터가 작가를 탐색하고 선정하는 과정은 그들과 서도호 사이의 소통을 더욱 어렵게 만든 직접적인 요인이 되었다. 호우한루와 제롬 상스는

102) 서도호와 다른 작가들이 보여주는 작업 경향의 차이는 궁극적으로는 당시 미국과 유럽의 미술이 얼마나 커다란 차이를 지니고 있었는지 보여준다. 이에 대해서는 다음 책의 서론과 6장을 참고할 것. Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (London and New York: Verso, 2012).

103) 이영철, 「유목주의와 전지구화에 대한 오해」, 『Art in Culture』(2001년 1월), pp. 54-55. “이 전시 큐레이터들과 가까운 필자가 아는 바로는 적어도 그 전시 프로젝트는 매우 짧은 기간, 불확실한 내용, 적은 예산 그리고 큐레이터 자신들이 다른 프로젝트(상하이·타이페이비엔날레)로 인해 아주 바쁜 상태에서 성급하게 준비된 행사였다는 점이다. ‘나의 집이 너의 집이고 너의 집이 나의 집’이라는 시의적절한 테마는 서울행 비행기 안에서 정해졌고, 큐레이터들은 서울에 도착하자마자 사흘간 장소와 작가를 찾기 위해 몹시 서둘렀다.” 이영철은 2000년 10월부터 11월까지 진행된 부산국제아트페스티벌(Pusan International Contemporary Art Festival: PICAF)에서 호우한루와 공동 커미셔너를 맡았다.

국내 작가들을 잘 알지 못했으며 직접 알아볼 시간도 충분하지 않았다. 따라서 두 큐레이터는 주한프랑스문화원을 통하여 국내의 평론가들과 큐레이터들에게 도움을 요청하였다. 국내의 평론가들과 큐레이터들은 각자 열 명의 작가들을 추려 호우한루와 상스에게 간략한 포트폴리오를 만들어 주었다. 두 큐레이터는 이를 기반으로 사흘간 오전과 오후에 한 번씩 인터뷰를 진행하고 전시에 참여할 작가를 확정하였다.¹⁰⁴⁾ 이를 통해 보았을 때 서도호와 두 큐레이터 사이의 오해는 당연한 결과였다.

따라서 서도호는 이 난관을 돌파할 방법을 찾아야 했다. 그는 작가들과의 소통을 중시하였던 상스와 만나 적극적으로 교섭을 시도하였다. 그 결과 그는 집에 대한 동시대적인 해석을 시도하는 데만 집중해도 좋다는 동의를 얻어냈다.¹⁰⁵⁾ 두 큐레이터와 다른 미술가들과의 괴리를 극복할 수 없음을 인정하고 그들과의 유일한 공통분모에만 주안점을 두기로 한 것이다. 그러나 이것은

104) 이영철, 「유목주의와 전지구화에 대한 오해」, pp. 54-55. “유럽·아시아 작가 전시에 한국 작가를 2명 선발할 예정으로 하루에 2회(아침 8시 30분과 오후 5시) 면접한다고 작가들에게 포트폴리오를 지참하고 프랑스 문화원에 모이도록 했다. 한국의 평론가들은 문화원의 요청에 작가를 기꺼이 추천하기도 했다. 이것은 외국에서는 거의 볼 수 없는 풍경이다. 한국의 작가들은 아침 일찍 문화원에 도착해 심사를 기다리거나 원형 테이블에 둘러앉아 돌아가며 영어로 답변을 해야 했다.” 유진상, 「혼돈의 2000년대를 보는 법」, 김홍석·정현·기혜경·김장언·신보솔·장승연과의 라운드테이블, 『다시, 바로, 함께, 한국미술』, 2019년 7월 27일, https://www.gokams.or.kr:442/visual-art/discourse/time/time_view.asp?idx=1250&b_code=21&r_b_ex1=2000년대&r_b_ex2=.

“마침 그때 프랑스 문화원에서 연락이 왔는데 열 명의 작가를 추천해 달라는 요청이었다. 그래서 추리고 포트폴리오를 만들어 프랑스 문화원에 방문했더니 다른 여러 큐레이터들에게도 같은 요청을 한 것이었다. 한 방 안에 후 한루와 제롬 상스가 앉아 있었고 우리는 바깥에서 줄을 서서 그 사람들에게 작가들과 함께 포트폴리오를 보여줘야 하는, 면접을 봐야 하는 그런 상황이 벌어졌다. 당시 그런 상황이 그들이 원해서 그렇게 되었던 것인지는 알 수 없는데, 아마도 프랑스 문화원에서 그렇게 구성을 했던 것 같다.”

105) Suh, “Artist’s reflection on personal, interpersonal space.” “Jerome Sans is very flexible. He wants an organic relation between curator and artist and seems to like it when something unexpected turns up. ... I decided to adjust myself to conform with the initial intention of the exhibition and to look at the conceptual aspect from a different angle.”

달리 보면 그 스스로에게도 중요한 의미를 띠는 화두에 몰두하여 작업을 발전시킬 수 있는 좋은 기회였다.

서도호는 이를 <서울 집>을 또 다른 방향으로 확장하는 기회로 적극 활용하였다. 그는 이번에는 당시 그가 살고 있었던 뉴욕 아파트를 로댕갤러리로 옮겨 오기로 결심하였다. 먼저 서도호는 서울 집과 동일한 과정을 거쳐 뉴욕 아파트의 복제물을 제작하였다. 이 작업은 서도호가 뉴욕 아파트 내에 있는 모든 구조물을 정밀하게 측정하고 그 치수에 의거해 제작하였다는 점에서 <뉴욕 아파트>를 위한 장소 특정적 작업이었다. 그러나 서도호가 궁극적으로 의도한 것은 이미 언급하였듯 원래의 장소를 현상학적으로 경험하게 하는 것은 아니었다. 그 대신 그는 1990년대 전반 바느질과 천, 그리고 옷이 지녔던 함의에 기반을 두고 이 작업을 뉴욕 아파트에서 있었던 기억을 투영한 작업으로 만들고자 하였다. 이를 위하여 그는 바느질 솔기를 꼼꼼하게 표현하였으며 이 장치는 서도호가 그 장소를 오랜 시간 동안 되뇌고 기억하고자 하였음을 드러냈다. 또한 그는 이 작업을 완성한 후에는 “맞춤 제작한 옷”이라고 비유하였다. 이러한 표현은 1990년대 전반에 옷이 부재하는 이를 대신하기 위한 환유적 사물로 여겨졌던 것을 고려한다면 결국 멀리 떨어져 있는 뉴욕 집을 환기하기 위한 대응물을 의미하였다.¹⁰⁶⁾

다음 단계는 뉴욕 아파트의 천 복제물을 서울의 로댕갤러리로 옮겨 새로운 맥락으로 연결하는 것이다(도 37). 그러나 서도호는 장소와 통합된 경험을 만들어 냈던 한국문화원 전시와는 달리 이번에는 장소를 통하여 이주자에게 집이 무엇을 의미하는지 의문을 자아내는 담론적인 논의로 나아가고자 하였다. 그 과정에서 장소성을 고려하는 방식도 달라졌다. 그는 로댕갤러리의 공간적 특성이나 서울의 역사적·사회적 특수성에 대하여 고민하지 않았다. 그 대신

106) Suh Do-Ho, “348 West 22nd Street, Apt. A, New York, NY 10011, USA at The Rodin Gallery 1st Fl., Samsung Life Insurance Bldg. 150, Taepyungro 2ga, Joong-ku, Seoul, Korea,” 『나의 집은 너의 집, 너의 집은 나의 집: 아시아 유럽 현대작가전』(로댕갤러리, 2000), p. 175. “All the architectural details will be faithfully rendered by the seams which makes this ‘custom-fitted clothing’ for the room similar to a made-to-measure garment.”

그는 이전 작업인 <서울 집>을 연결시키면서 자전적인 맥락에서 서울의 장소성을 고려하였다.

이 작품은 비슷한 과정을 거쳤지만 정확히 반대 방향을 취하는 나의 이전 작품 <서울 집/L.A. 집/뉴욕 집>의 후속 작품이다. 나의 <서울 집/L.A. 집/뉴욕 집>에서 내가 자란 한 칸짜리 전통 한옥은 동일한 방식을 활용하여 서울에서 로스앤젤레스를 거쳐 다시 미국 뉴욕으로 옮겨졌다. 이 작품은 계속해서 어딘가로 나의 개인적인 공간, 집/고향, 그리고 근원을 옮기면서 다른 공간과 도시를 떠돌아다닐 것이다. 내가 로댕갤러리를 위하여 제안하는 이 프로젝트는 집의 개념을 더욱 복잡하게 만든다. 왜냐하면 나는 나의 근원적인 고향으로 이제는 나의 현재 “집”이 된 외국의 거처를 옮겨올 것이기 때문이다. 나는 언젠가 나의 “원래/근원적인 집”이었던 곳으로 나의 현재 “외국 집”을 가져오으로써 개인·집단·국가·문화 차원의 공간 개념과 원본의(original), 근원적인(originary), 이차적인(secondary), 복제(copy)와 같은 차원에서 오리진(origin) 개념에 대하여 더욱 깊이 생각해 본다.¹⁰⁷⁾

위의 노트는 서도호가 그의 자전적인 배경과 연계하여 서울과 뉴욕의 장소성을 어떻게 설정하였는지 선명하게 보여준다. 그에 따르면 서울은 서도호가 태어나

107) Suh, “348 West 22nd Street,” 175. “This piece forms a sequel to my previous work, “Seoul Home/L.A. Home/New York Home” which followed similar steps but in the exact reverse direction. In my “Seoul Home/L.A. Home/New York Home” the traditional Korean one-room house in which I grew up was transported, using the same method, from Seoul to Los Angeles and then again to New York, USA. This piece will travel to other spaces and cities, thus continuously transporting elsewhere my personal space, home/homeland, and origin. The project I am proposing for the Rodin Gallery complicates further the notion of home, since I will transport into my originary homeland, the foreign residence which has by now become my current “home”. By bringing my current “foreign home” back into what was once my “original / originary home” I reflect further on the notion of space — personal, collective, national, cultural — and origin — original, originary, secondary, copy.”

미국으로 이주하기 전까지 살았던 곳으로 원래의 집이자 근원적인 고향을 의미한다. 그 대립항을 이루는 뉴욕은 서도호가 당시 살고 있었던 곳으로 이주한 지 얼마 되지 않았을 때에는 일종의 대체재로서 이차적인 집이었으나 당시로서는 온전히 집이라고 부를 수 있게 된 곳이다. 즉 뉴욕 아파트의 복제물을 서울로 옮겨오는 것은 단순히 한 장소에서 다른 장소로 특정한 공간을 옮기는 것을 의미하지 않았다. 그것은 ‘과거의 집’과 ‘현재의 집’, ‘근원적인 집’과 ‘부차적이었지만 더 이상 부차적이지 않게 된 외국의 집’을 중첩시키는 행위였다. 서도호는 이를 통하여 관람자로 하여금 국제적인 이동이 증가한 현대 사회에서 이주자에게 집이 무엇을 의미하는지 생각하게 하고자 하였다. 그는 특히 서울 집의 복제물이 이와는 반대 방향으로 서울을 떠나 뉴욕에 머무르고 있다는 정보를 제공함으로써 이러한 의문을 증폭시키고자 하였다.

3. 유목주의라는 꼬리표

서도호가 <뉴욕 아파트>를 통하여 말하고자 한 것은 당시에 국내 미술계에서는 구체적으로 검토되지 못하였다.¹⁰⁸⁾ 정확하게 말하자면 그것은

108) 미술사학자 존 키(Joan Kee)는 서도호의 의도를 정확하게 파악하고 있었을 가능성이 높다. 존 키는 로댕갤러리에서 《나의 집은 너의 집》이 열리고 있을 때 서울을 방문하여 이 전시를 관람하고 미술 잡지 다큐먼트(Documents)에 평론을 기고하였다. 다만 이 글은 다큐먼트가 폐간되어 사라지면서 현재는 구해 보기 어렵게 되었다. 그러나 존 키는 2003년 밴쿠버아트갤러리(Vancouver Art Gallery)의 《홈 앤 어웨이(Home and Away)》에 실은 글에서 <뉴욕 아파트>의 원래 의도를 정확하게 복구하였다. Joan Kee, “Evanescent Terrain: The Unknowable Home in the Works of Do-Ho Suh,” in *Home and Away*, ed. Deanna Ferguson (Vancouver, B.C.: Vancouver Art Gallery, 2003), 13-19; 후술하겠으나 <뉴욕 아파트>는 이후 제롬 상스에 의하여 유목주의를 구현한 작업으로 널리 홍보되었다. 다만 이것은 서도호가 바란 것은 아니었다. 존 키는 이러한 상황을 정확하게 인지하고 있었다. Joan Kee. 『저스트 인 비트윈-서도호』, EBS, 2004년 12월 14일 방송, 비디오, 약 60분. “Yes, he went to the United States, he left Korea. But the other thing

논의의 대상조차 되지 못하였다. 이러한 상황이 벌어진 가장 큰 이유는 큐레이터들이 전시를 설명하는 데 쓴 용어에 있었다. 호우한루와 제롬 상스는 당시 《나의 집은 너의 집》을 소개하면서 유목주의라는 용어를 반복적으로 사용하였다. 유목주의는 1990년대 국제 미술계에서 이동에 대한 낭만을 집약적으로 표현하는 용어였다. 국제 미술계에서 평론가들과 큐레이터들은 이 용어를 통하여 수많은 사람들이 국경을 넘나들며 이동한 결과 이제는 민족, 지역, 국가에 따른 구분이 무의미해졌다고 이야기하고자 하였다. 그들은 이를 통하여 세계시민사회가 본격적으로 도래하였다고 낙관적인 전망을 내비치고자 하였다.¹⁰⁹⁾ 즉 “전 세계를 대상으로 한 이주와 유목의 시대에 와 있다”는 두

about Do Ho is that he also keeps close contact with Korea, itself. So he's not really a true nomad in the sense that he has no home. Because he's very conscious of both his being home in New York, but also being home in Seoul. And I think that the term nomadism is a little bit inappropriate, just because, it also, umm..., it's a very fashionable term, obviously, this idea of transnational movement, so it's popularly applied to contemporary Asian artists. Um, so, I think that the term does him a disservice in the sense that it forces a certain kind of frame onto his work that really doesn't match up with how he really lives his life for how he tries to negotiate with the world around him.”

109) 국제 미술계에서 유목주의가 사용된 방식을 파악하려면 다음의 글을 참고. Carol Becker, “The Romance of Nomadism: A Series of Reflections,” *Art Journal* 58, no. 2(Summer 1999): 22-29. 특정 작가들을 유목주의와 연관하여 설명한 글로는 다음을 참고할 것. Demos, *The Migrant Image*, 10-15. Jean-Pierre Criqui, “Like a Rolling Stone: Gabriel Orozco,” *Artforum* (April 1996): 88-93. James Meyer, “Nomads,” *Parkett* 49 (1997): 205-214. 다만 마이어는 이 글에서 서정적 유목주의(lyrical nomadism)과 비판적 유목주의(critical nomadism)로 나누어 설명한다. 그는 전자의 작가로는 리르크리트 티라바니자와 가브리엘 오로스코를, 후자의 작가로는 르네 그린과 크리스티안 필립 뮐러를 제시하였다. 그가 지지하는 쪽은 후자의 작가군으로 이들은 마이어가 1990년대 전반부터 함께 전시하며 이론적 뒷받침을 꾸려온 작가들이기도 하다. 이 작가들은 1990년대 돌아다니면서 장소와 관련된 작업을 하며 장소를 담론 개념으로 확장하고 상호텍스트적으로 작업을 재배치하였다. 마이어가 이들을 지원하기 위하여 만든 용어는 ‘기능적 장소(functional site)’이다. 이 이론은 권미원이 장소 특정적 미술의 계보를 구축하는 데에도 큰 영향을 미쳤다.

큐레이터의 서문은 이동이 급증한 구체적인 사회상을 지시하는 동시에, 그 결과 전 세계가 보편의 가치를 공유하며 탈국가적인(postcolonial) 사회로 접어들었다고 하는 이상적인 선언과 같았다.¹¹⁰⁾

그러나 당시 국내 미술계에서 유목주의는 이와는 다른 방식으로 작동하고 있었다. 물론 일부 평론가와 큐레이터들은 호우한루와 제롬 상스가 의도한 의미를 잘 알고 있었으나 국내 미술계에는 유목주의를 물리적 이동은 물론 구체적인 사회적 현상과 연결 짓지 않고자 하는 강력한 움직임이 형성되어 있었다. 이를 주도한 인물은 이영철로 그는 1990년대 중반부터 국내 미술계에서 빠른 속도로 영향력을 키워가고 있던 큐레이터였다. 이영철은 유목주의를 그 말이 처음 사용된 질 들뢰즈(Gilles Deleuze, 1925-1995)의 철학적 논의 안에 남겨두고자 하였다. 그는 제2회 광주비엔날레 《지구의 여백》을 비롯하여 여러 전시와 평론에서 들뢰즈의 논의를 상세하게 적었다. 그의 글에는 늘 ‘탈영토화’, ‘리좀’, ‘흠 패인 공간’ 등 들뢰즈의 저작에서 사용되는 용어들을 원형 그대로 고수하려는 의지가 돋보였다.¹¹¹⁾ 이영철의

110) Hou Hanru and Jérôme Sans, “My Home Is Yours, Your Home Is Mine,” 『나의 집은 너의 집, 너의 집은 나의 집: 아시아 유럽 현대작가전』(로댕갤러리, 2000), p. 8. “In the age of global migration and nomadism, most of established concepts and values of social life including cultural and artistic activities are being profoundly modified and changed to adapt to the new reality of globalization.” 후 한루, 「공유와 소통을 위한 탈경계」, p. 75. “지적인 대로 지금 세계는 전 세계를 대상으로 한 이주와 유목의 시대에 와 있다. 사회생활과 문화예술 활동의 기존 개념과 가치 체계가 세계화라는 새로운 사고와 현실에 적응하기 위해 크게 수정되고 변형되고 있다.”

111) 이영철은 1997년 제2회 광주비엔날레를 기점으로 유목주의를 본격적으로 사용하기 시작하였다. 이때부터 그의 글에는 유목주의가 거의 빠짐없이 등장한다. 사실 그가 유목주의를 들뢰즈와 가타리의 철학적 논의에 남겨두고자 했던 것은 그의 전시 철학과 깊이 관련되어 있다. 그는 기존의 미술사적 회고전을 거부하면서 열린 해석이 가능한 새로운 전시 방식을 추구하였다. 그는 하나의 주제를 중심으로 작품들을 단선적으로 연결하는 것을 꺼렸으며 도리어 이질적인 작품들을 서로 가까이 둘 경우 그 사이에서 새로운 의미가 계속해서 생성되고 전시도 의미 차원에서 계속해서 팽창할 수 있을 것이라고 믿었다. 이영철은 그의 큐레이팅 방식이 들뢰즈 이론의 핵심인 리좀 구조, 탈영토화와 유비적인 관계를 맺는다고 생각하였다. 즉 이영철이 유목주의를 세계화로 인한 코

입장은 마침 국내에 들뢰즈의 후기구조주의 철학이 유행하고 있어 평론가들의 지지를 얻기에도 쉬웠다.

그러자 국내 평론가들은 《나의 집은 너의 집》에서 유목주의가 잘못 사용되고 있다고 비판하는 데 혈안이 되었다.¹¹²⁾ 먼저 이영철은 2001년 1월

스모폴리탄 사회의 출현과 연결하지 않고 들뢰즈 이론의 원형대로 남겨두고자 한 것은 결과적으로는 자신의 큐레이팅 철학을 변호하기 위한 선택으로 보인다. 이에 대하여 살펴보려면 이영철, 「지구의 여백'에 대하여」, 『지구의 여백』(광주비엔날레, 1997). 이영철, 「오늘날 현대적 미술전시는 어떤 의미를 갖는가? - 전시 엔지니어링의 개념적 상상력을 위하여」, 『미술세계』(2001년 2월), pp. 47-65; 이영철의 생각에 가장 큰 반감을 드러냈던 세력은 포럼에이의 필진들이었다. 포럼에이의 필진들은 이영철의 전시 방식이 세련된 이론으로 포장되어 있을 뿐 작품을 한국의 현실과 전혀 연결시키지 못한다고 생각하였다. 이영철이 미술세계에 기고한 글은 바로 포럼에이 필진들에 대한 반론이었다. 이영철의 큐레이팅 방식에 대한 포럼에이의 비판을 살펴보려면 박찬경, 「'지구의 여백'의 지도그리기」, 『포럼에이』 창간준비호(1998년 3월), pp. 9-12. 전용석, 「진정으로 창안적인 접속을 위한 모색」, 『포럼에이』 창간준비호(1998년 3월), pp. 12-14. 전용석의 글은 이를 직설적으로 드러내는 글로 주목된다. “필자가 여러 부분에 있어서의 동의에도 불구하고 이렇게 시비를 거는 이유는 결국 기획자가 자신의 시도를 문제의 해결이 아닌 해소의 차원에 둘 수밖에 없는 결정적 기획의 부재 때문이다. 결정적 기획이라 함은 예술을 어떻게 현실로 내릴 것인가의 방법을 말한다. … 횡단과 접속, 유격과 여백 등 세련된 터미널로지에 빠져 허우적거릴 게 아니라 전시라는 자신의 작품을 무기로 실제로 장애를 횡단하고 새로운 가능성에 접속하는 유격전을 감행하여 이 팍팍한 삶에 여백을 확보해야 할 것 아닌가. 도대체 이 ‘비유(比喩)의 블랙홀’을 어찌 할 것인가. … 리좀(rhizome), 리좀, 리조오움!…하며 주문을 외운다고 리좀의 그물망이 형성되는 것은 아닐 것이다. 어디까지나 그런 비유는 방법론에 해당하는 것이다. 방법론 자체가 내러티브를 구성해주지는 않는다.”(p. 13)

112) 사실 《나의 집은 너의 집》은 평론가들이 그동안 쌓아 왔던 불만을 표출하는 기폭제에 가까웠다. 당시 유목주의가 국내 미술계에서 활용되는 방식은 매우 다양했다. 국제 미술계에서 통용되던 의미를 잘 알고 있는 평론가와 큐레이터도 있었다. 그러나 2000년을 전후로 하여 유목주의를 별다른 의미 없이 남용하는 전시와 미술 프로젝트가 급증하였다. 이 프로젝트들은 대개 실제로 거리를 옮겨다니면서 진행되는 해프닝이나 퍼포먼스가 많았다. 즉 물리적인 이동을 유목이라는 말로 치환하여 사용한 것이다. 이해를 돕기 위하여 몇 개의 예를 들자면 윤진섭이 기획한 《유목프로젝트》, 인사동 일대에서 열린 서울국제행위예술제(Seoul International Performance Art Festival), 문예진흥원의 《노마드적 변위와 상호침투: 2000 한국현대미술 중심의 이동》 등이 있다. 그

아트인컬처에 두 큐레이터가 이 전시에서 유목주의를 잘못 사용하고 있다고 조목조목 비판하였다. 이때 그는 전시된 작품에 대해서는 한 차례도 구체적으로 언급하지 않았다.¹¹³⁾ 이영철의 입장을 이어받아 미술 잡지 미술세계도 2001년 2월 유목주의의 개념을 바로잡겠다는 취지로 특집호를 마련하였다.¹¹⁴⁾ 이 특집호에서 평론가 고충환(高忠煥, 1961-)은 호우한루와 상스가 유목주의를 해석하는 방식이 “유목주의의 실천에 역행”한다고 적었다.¹¹⁵⁾ 안성열 역시 《나의 집은 너의 집》이 “‘유목주의’에 대한 피상적이고 자의적인 해석이 ‘돋보이는’ 한 예”라고 하면서 “‘유목’이라는 단어가 가진 아우라(후광)를 이용”하려고만 한다고 비판하였다. 이처럼 유목주의에 대한 평론가들의 집착은 비평의 초점을 개개의 작품에서 완전히 떨어뜨려 놓는 결과를 초래하였다.¹¹⁶⁾

외에도 2000년에 출판된 전시 도록에는 유목과 관련된 말이 여러 차례 등장한다.

2000년 문예진흥원에서 열린 김구림의 귀국전 도록도 그 중 하나이다.

113) 이영철, 「유목주의와 전지구화에 대한 오해」, pp. 52-55.

114) 「‘유목’을 넘어 ‘유목’으로」, 『미술세계』(2001년 2월), p. 37.

115) 고충환, 「동시대 미술에 있어서 유목주의(nomadism)의 이해-유목주의, 탈경계와 탈정체의 실천-」, 『미술세계』(2001년 2월), pp. 44-47.

116) 안성열, 「정처 없이 떠도는 유목주의와 현실의 유목자들」, 『미술세계』(2001년 2월), pp. 53-57. “최근 로댕갤러리에서 열린 <아시아 유럽 현대작가전: 나의 집은 너의 집, 너의 집은 나의 집> 또한 ‘유목주의’에 대한 피상적이고 자의적인 해석이 ‘돋보이는’ 한 예로 지적될 수 있다. … 굳이 ‘유목’이라는 말을 사용하지 않아도 될 부분에 ‘유목’이라는 단어를 사용하고 있기 때문이다. … 그런데 왜 굳이 ‘유목’이라는 단어를 사용하길 고집하려고 할까? 아마도 ‘유목’이라는 단어가 가진 아우라(후광)를 이용하고 싶기 때문일 것이다. ‘유목’ 또는 ‘유목주의’라는 말이 가진 후광효과는 들뢰즈의 차이의 철학에서 나왔다고 볼 수 있다. 다시 말해 로댕갤러리 전시는 암묵적으로 ‘유목’이라는 말에 새로운 인식론, 존재론적 의미를 부여하고 있는 들뢰즈의 철학이 인문과학 전반에 미치고 있는 힘과 효과를 이용하고 싶은 것이다. 그런데 이 전시의 주제를 설명하기 위해 사용하고 있는 ‘유목’이라는 말은 그 단어가 가질 수 있는 철학적 함의와 거리가 멀 뿐만 아니라, 원래 그 단어가 반대하고자 하는 상황을 긍정하는 정반대의 방향으로 나아가고 있는 것으로 보인다. … 유목주의를 표방했던 전시들에서 유목주의는 ‘이동’, ‘이질적인 문화와의 우연한 만남’, ‘탈경계와 탈정체’, ‘학제간의 경계 넘나들기’ 등의 의미로 해석되어 왔다. 그러나 유목주의를 ‘이질적인 문화와의 만남’으로 이해될 경우, 차이보다는 문화적 동질성에 강조가

물론 국내의 모든 평론가들이 유목주의라는 용어의 사용에만 집중하여 《나의 집은 너의 집》을 바라본 것은 아니었다. 그러나 다른 평론가들 역시 서도호의 작업을 구체적으로 살펴보지 않은 것은 마찬가지였다. 당시 국내 미술계에는 작품에 대한 비평이 정상적으로 작동하지 못하고 있었다. 일례로 작가이자 오랫동안 평론가로 활동해 온 박찬경은 2000년 12월 미술 잡지 포럼에이의 이메일 좌담에서 “90년대 이래 비평은 완전히 공백”이라고 이야기하면서 이 상황을 신랄하게 비판하였다.¹¹⁷⁾ 그는 1990년대 후반부터 국내에 전시가 양적으로 팽창한 데 비해 그 누구도 작품을 세밀하게 검토하지는 않는다고 지적하였다. 그는 이로 인하여 작품이 유의미한 성찰을 담고 있다고 하더라도 제대로 논의되지 못하고 있다고 불만을 토로하였다.¹¹⁸⁾ 즉 한 전시 안에서도 개개의 작품을 꼼꼼하게 살피고 분석하는 평론가가 당시 국내 미술계에는 부재하였던 것이다.

게다가 당시 로댕갤러리에 함께 설치된 작업들도 <뉴욕 아파트>가 개념적으로 검토되지 못한 데 일조하였다. 전술하였듯 《나의 집은 너의 집》에 전시된 작업들은 대부분 개념적인 접근 대신 관람자의 참여만을 강조하였다. 가령 김홍석과 김소라의 <리빙룸>은 관람자로 하여금 그들이 서울 시민에게서

두어질 수 있고, 잘못하면 또 다른 방식으로 서구에 종속되는 결과를 낼 수 있다. ... 들뢰즈가 말하는 ‘유목’의 개념적 의미를 포기하고 정처 없이 움직인다는 의미만을 가지고 ‘유목’을 생각할 경우 현실은 더욱 차갑게 다가오고 지식은 공소하게 느껴진다.”

117) 박찬경, 「포럼A E-mail 좌담」, 『포럼A』 8(2000년 12월 26일), p. 14에서 직접 인용. 이 라운드테이블에는 이영욱, 장영혜, 백지숙, 이동석, 정서영, 이정우, 정혜승, 최진욱, 이정혜, 박찬경, 공성훈, 전용석이 참여하였다.

118) 박찬경, 「포럼A E-mail 좌담」, pp. 2-5. ‘비평의 공백’과 관련해서는 최진욱의 발언도 함께 주목할 것. 최진욱, 「포럼A E-mail 좌담」, 『포럼A』 8(2000년 12월 26일), p. 6. “역사적 삶이란 담론의 삶이고 여기에 작가와 관객 외에 미적인 판단자로서 화랑, 평론, 저널 3자의 역할이 주축이 됩니다. 물론 미술관은 담론이 축적되는 곳입니다. 화랑, 평론, 저널은 서로 맞물려 돌아가며 담론을 생산해내며, 작가들에게 전원고도 같이 끊임없는 생산의 동기를 부여합니다. 하지만 우리 미술에 그런 전원 공급은 끊겨 있습니다. 상업 화랑은 긴 안목 없이 상업적이기만 하고, 평론은 잠을 자고, 저널은 부탁 받은 자작시를 쓰고 있습니다. 맞물려 돌아가고 있는 모습과는 전혀 거리가 멀죠. 공유할 의식과 담론이 한 쪼가리도 없기 때문입니다.”

빌려온 가구에 앉아 텔레비전을 시청하고 자유롭게 대화를 나눌 수 있게 하는데 궁극적인 의의를 두었다. 츠요시 오자와의 작업은 관람자로 하여금 그가 마련해 둔 캡슐호텔과 노숙자의 임시 주거지를 오가며 대조적인 체험을 해보게 하는 것을 최종적인 목표로 삼았다. 스라시 크솔빙의 작업은 관람자가 추첨 행사에 참여하고 경품을 집으로 가져가면서 완성되었다. 그 결과 《나의 집은 너의 집》은 누구든 가벼운 마음으로 즐길 수 있는 오락과 레저 공간 정도로 비추어졌다. 그 누구도 이 전시에서 진지한 메시지를 읽어낼 수 있을 것이라고 기대하지 않았다.¹¹⁹⁾ 서도호의 작업은 이 같은 국내 미술계의 미비한 비평 체계와 《나의 집은 너의 집》의 오락적인 분위기를 고려하였을 때 진지하게 분석될 리 만무하였다.

서도호의 작업은 큐레이터들의 간략한 설명에 맞추어 피상적으로 언급되었다. 이러한 현상은 특히 미술 잡지 월간미술의 협조로 더욱 가속화되었다. 월간미술은 전시가 개막한 지 며칠 지나지 않아 2000년 12월호를 《나의 집은 너의 집》의 특집호로 발간하였다. 이 특집호는 당시에도 이영철이 지적하였던 것처럼 작품과 전시를 분석하지 않고 홍보해 주는 역할을 하였다.¹²⁰⁾ 그것은 미술사학자 진휘연(陳輝涓, 1965-)의 글을 제외하고 모두 큐레이터들의 글과 인터뷰로 구성되었다. 특히 공동 큐레이터로 참여한 안소연은 전시 도록에 실은 글을 상당 부분 그대로 옮겨 놓았다.¹²¹⁾ 그러나 유의할 점은 큐레이터들이 서도호의 의도를 구체적으로 설명해 주거나 이론적으로 뒷받침해 주지는 않았다는 점이다. 큐레이터들은 도리어 전시의 큰 틀에 맞추어 서도호의 작업을 완전히 다른 방향으로 이끌어 버렸다.

119) 심상용, 「My Home Is Yours, Your Home Is Mine」, 『공간』(2001년 2월), p. 173; 당시 언론에서 《나의 집은 너의 집》을 수식하는 문구는 심지어 “가족 동반 전시회”였다. 박윤철, 「로댕갤러리 ‘나의 집은…’ 전시회」, 『동아닷컴』, 2000년 12월 19일, 최종 수정일 2009년 9월 21일, <https://www.donga.com/news//article/all/20001219/7624321/1>. 송영주, 「‘유목생활’하는 현대인에 집은 무엇?」, 『한국일보』, 2000년 11월 27일, <https://www.hankookilbo.com/News/Read/200011270065814984>.

120) 이영철, 「유목주의와 전지구화에 대한 오해」, p. 52.

121) 안소연, 「주고받기의 만남」, 『나의 집은 너의 집, 너의 집은 나의 집: 아시아 유럽 현대작가전』(로댕갤러리, 2000), pp. 58-63과 안소연, 「아시아 유럽의 유목민-작가들」, 『월간미술』(2000년 12월), pp. 60-61을 비교하여 볼 것.

<뉴욕 아파트>는 전시 도록에서 사적인 공간을 관람자에게 공개하는 작업으로 소개되었다.¹²²⁾ 이것은 관람자의 참여를 유도하고 그들에게 경험의 기회를 제공한다는 전시의 전체적인 틀에 맞춘 해석이었다. 큐레이터들의 서술은 이후 월간미술에서 가공 없이 그대로 반복되었다.¹²³⁾ 그 과정에서 천에 대한 해석도 바뀌었다. 천은 본래 1990년대 전반 서도호에 의하여 상실, 부재, 기억의 담론과 관련하여 채택되었다. 그러나 월간미술은 서도호가 천의 반투명한 성질을 이용하여 공간을 공유하는 효과를 극대화하고자 하였다고 서술하였다.¹²⁴⁾ 그 결과 국내 언론은 큐레이터들과 월간미술의 해석을 별다른 고려 없이 재생산하였다. 중앙일보 기자 조현욱은 <뉴욕 아파트>가 “사적인 공간을 대중에게 보여주는 전시”라고 이야기하였다.¹²⁵⁾ 한국경제 기자 이성구는 <뉴욕 아파트>가 “자신이 살던 뉴욕의 ”생활 공간“을 관객에게 공개”한 것이라고 하였다.¹²⁶⁾

또한 큐레이터들은 <뉴욕 아파트>를 유목주의를 시각화한 작품으로 설명하였다. 그들은 서도호를 “국경을 넘나드는” “유목자”이자 “글로벌한 여행자”로 언급하였다.¹²⁷⁾ 이후 그들은 <서울 집>과 <뉴욕 아파트>를

122) 안소연, 「주교 반기의 만남」, p. 63. “국경을 넘나드는 생활 속에서 유목자로서 삶을 기록하고 그 경험에 타자가 개입할 여지를 남겨 두는 행위...” Hou and Sans, “My Home Is Yours,” p. 12. “In the meantime, this is also a space in which people from different places and backgrounds can share and re-interpret the experience.”(밑줄은 필자 강조)

123) 안소연, 「아시아 유럽의 유목민-작가들」, p. 61. “국경을 넘나드는 생활 속에서 유목자로서 삶을 기록하고 그 경험에 타자가 개입할 여지를 남겨 두는 행위.”

124) 편집부, 「Suh Do Ho」, 『월간미술』(2000년 12월), p. 64. “또한 이 집은 작가의 사적인 공간인데도 대중적인 공간에, 내부를 훤히 들여다볼 수 있는 천으로 만들어져 타인에게 제공하게 된다. … 한마디로 그의 집은 서로 다른 지역과 배경을 가진 사람들의 경험을 나누고 다시 해석할 수 있는 공간이다.”;

125) 조현욱, 「로댕갤러리서 ‘집’ 주제 현대작가전」, 『중앙일보』, 2000년 11월 28일, <https://news.joins.com/article/4002868>.

126) 이성구, 「'집' 닫힌 공간서 열린 세계로.. '나의 집...' 주제 현대작가전 개막」, 『한국경제』, 2000년 11월 24일, <https://www.hankyung.com/life/article/2000112381321>.

127) Hou and Sans, “My Home Is Yours, Your Home Is Mine,” 10. “Creating

포괄하여 국경을 자유롭게 넘나드는 코스모폴리탄의 집으로 소개하였다. 이러한 서술은 유목주의의 의미를 알고 있던 국내의 평론가들에게는 무리 없이 받아들여졌다. 예컨대 진휘연은 서도호가 <서울 집>과 <뉴욕 아파트>를 통하여 “공간과 지역의 절대성의 소멸을 뚜렷이 드러낸다”고 서술하였다.¹²⁸⁾ 심상용(沈相龍, 1961-)도 코스모폴리탄의 집이라는 큐레이터들의 서술에 동의하는 모습을 보였다.¹²⁹⁾ 진휘연과 심상용의 입장은 물론 당시 이주

soft replicas of his own habitats in both Asia and abroad, he has developed a highly interesting “survival kit” for a global traveler who revisits his memory.” 안소연, 「주고 받기의 만남」, p.63. “국경을 넘나드는 생활 속에서 유목자로서 삶을 기록하고 그 경험에 타자가 개입할 여지를 남겨 두는 행위”(밑줄은 필자 강조)

128) 진휘연, 「나의 집은 어디인가? 탈경계 담론의 실천이 집으로 이동하다」, 『월간미술』(2000년 12월), p. 73에서 직접 인용.

129) 심상용, 「My Home Is Yours, Your Home Is Mine」, pp. 172-173. 심상용은 《나의 집은 너의 집》에 참여한 큐레이터들과 작가들이 탈국가적인 사회를 지향하며 국경에 얽매이지 않고 살아가고 있다고 생각하면서도 이에 대해서 구체적으로는 부정적인 입장을 취한다. 그 큐레이터들과 작가들이 중국에는 신자유주의적인 세계화를 촉진하고 한편으로는 전 세계적인 동질화를 조장하는 존재라는 것이다. 심상용의 진술은 당시 유목주의에 대한 회의적인 시선의 주된 근거였다. 이에 대해서는 캐롤 베키의 글을 참고할 것. 심상용의 진술은 다음과 같다. “전시는 「이주의 확산으로 유목생활이 일반화된 현대의 삶」을 조망하는 것이 전시의 중요한 취지 중 하나라고 밝힌다. 흥미롭게도 전시가 도달하고자 하는 제안의 궁극은 이미 전시를 기획한 두 사람의 상징적인 면면과 그 만남에 의해 범주화될 수 있다. 우선 프랑스인 제롬 상스는 스위스 베른 출신인 하랄트 제만에게 수학했고, 베니스비엔날레의 덴마크관을 꾸몄으며, 알다시피 지금 서울에서 도쿄를 거쳐 유럽으로 향하는 유라시아의 문화로를 실현하는 중이다. … 중국 출신인 후 한루는 주로 파리에 거주하며 세계를 무대삼아 동가식서가속하는 자천타천의 진정한 방랑자며 유목민이다. 날짜 분계선을 넘으며 비행기 안에서 시계바늘을 돌리는 데 익숙한 이들의 철새다운 라이프 스타일은 그 자체로 이미 전시된 작품을 능가할 만큼 발언의 힘을 가진다. 또 그것은 작품들의 태도를 실제적으로 대변하기도 한다. … 서도호는 서울에서 태어났지만 뉴욕에 거주하면서 이주민처럼 서울을 방문하고 있고, 아마도 그 이주민으로서의 체험이 어느 정도 투영되었을 결과물을 들고 곧 베니스로 갈 것이다. … 국외에 거주하기, 국경을 부단히 넘나들기와 그 되풀이, 유목에 유리한 것들, 국외자에 대한 경외심과 그를 통해

작가들에 대한 국내 미술계의 변화된 태도를 대변하는 것이기도 했다. 2000년에 들어서면서 국내 미술 잡지에는 해외에 거주하고 있는 작가나 한국계 미국인 작가들을 소개하는 글이 늘어났으며 그 작가들은 종종 지역성에 얽매이지 않는 존재로 비추어지고 있었기 때문이다.¹³⁰⁾

이처럼 <뉴욕 아파트>는 서울에서 서도호가 본래 의도하였던 대로는 전혀 논의되지 못하였다. 그러나 특히 유목주의를 시각화한 작업으로 인식된 것은 서도호에게 좋지 않은 결과만을 가져다준 것은 아니었다. 유목주의는 당시 그 어떤 담론보다도 국제 미술계에서 중요한 화두였기 때문이다. 전 세계적인 영향력을 자랑하던 제롬 상스는 이후 한국을 떠나서도 서도호를 유목주의와 관련 지어 언급하였다.¹³¹⁾ 이에 힘입어 서도호는 국제 미술계에서 유목주의 담론을 통하여 지속적으로 회자되었다. 아트포럼(Artforum)에 실린 평론가 프랜시스 리처드(Frances Richard)의 글에서도 확인할 수 있듯 그의 작업은 2002년 1월 무렵이면 유목주의의 상징처럼 이야기되고 있었다.¹³²⁾ 이처럼

암암리에 권장되는 정착지의 게토화, 비행기 티켓, 가구, 시계 ... 열 개의 질문형과 동원가능한 이주민적 어휘들로 정착민의 문명을 문제삼는다. 물론 그러는 중에도 「이상스럽게도 표준화된」 이국 취향이 은밀히 권장되고 있음은 분명하다.” Becker, “The Romance of Nomadism,” 22-29.

130) 권소원과 니키 리에 대한 언급이 그 대표적인 예이다. 김흥희, 「포스트모던 페미니즘의 전위, 386 여성작가」, 『월간미술』(2000년 5월), p. 113.

131) Jérôme Sans, date unspecified. In Katie Clifford, “A Soldier’s Story,” ARTnews (January 2002): 105. “Today, we constantly travel, and we are always taking our reality with us and reconnecting it with another. Suh uniquely captures this idea of contemporary nomadism.”

132) Frances Richard, “At Home in the World: The Art of Do-Ho Suh,” *Artforum* (January 2002): 115. “Suh’s vision of “intrinsically transpotable and translatable space” takes for granted a world in which the peregrination of an artist who commutes between Seoul and New York while preparing for exhibitions in Venice and LA makes perfect sense. But if theories of nomadism and globalization have matured to the status of received truths, their formal enactment becomes proportionally more important: It’s hard to deny that concepts like subjectivity and nationality are fragmentary, rhizomatic, virtual, but it’s also hard to create for them concise visual figures as such. *Seoul*

유목주의라는 꼬리표는 물론 《나의 집은 너의 집》에서는 서도호의 의도를 감추어 버렸다. 그러나 그것은 이와 동시에 그가 국제적으로 논의되는 데에는 결정적인 역할을 하였다.

Home... does this, and it's psychosocial eloquence perhaps explains why the piece has been something of an icon over the last few years ...“

제 5 장

베니스, 2001

글로벌리즘

1. 박경미와 전략적 로컬리티

《나의 집은 너의 집》이 개막을 앞두고 있던 2000년 11월 초, 한국 미술계에는 묘한 긴장감이 형성되었다. 이듬해 6월에 있을 베니스비엔날레가 서서히 화두로 등장하기 시작한 것이다. 베니스비엔날레는 당시 ‘한국 미술의 세계화’에 집요하게 매달려 있던 한국 미술계로서는 매우 고무적인 행사였다. 한국 미술계는 1995년 한국관의 설립 이래 3회 연속으로 특별상을 획득하고 그 주역들은 국제무대에서 놀라운 정도로 부상하였기 때문이다. 예컨대 1995년의 수상자였던 전수천(全壽千, 1947-2018)은 특별상을 받은 이듬해에 뉴욕과 상파울로를 오가면서 작품을 선보였고 1997년의 수상자였던 강익중(姜益中, 1960-)은 미국에 비하여 상대적으로 덜 알려져 있던 일본과 유럽에서도 전시할 기회를 얻었다.¹³³⁾ 1999년의 수상자였던 이불(李晞, 1964-)은 물론 1990년대 후반 미주, 유럽, 아시아 할 것 없이 이미 국제적인 명성을 획득한 상태였으나 수상과 동시에 전 세계 유수의 미술관으로부터 개인전을 열자는 제안을 수차례 받게 되었다.¹³⁴⁾

이 광경을 목격한 한국 미술계는 2001년에도 수상자를 배출할 수 있을지 촉각을 곤두세웠다. 수상자 배출의 막중한 임무를 맡게 된 인물은 다름 아닌

133) 강익중은 1994년 백남준(白南準, Nam June Paik, 1932-2006)과 뉴욕 휘트니미술관에서 2인전을 열면서 미국 미술계에는 이미 잘 알려져 있던 상태였다.

134) 이불의 사이보그 연작에 대해서는 노현정의 논문을 참고할 것. 이 논문은 이불이 뮤지엄 멤버들과 감수성을 공유하면서 <사이보그>를 구상하기 시작하였으나 이후 국제 미술계의 수용에 민감하게 반응하면서 작업을 변주하게 되었다고 주장한다. 1999년 베니스비엔날레는 이때 <사이보그> 연작의 변화에 중요한 기점이 된다. 노현정, 「이불(李晞, 1964-)의 <사이보그> 연작 연구」(서울대학교 고고미술사학과 미술사학전공 석사학위논문, 2021).

박경미로, 그는 1990년대 국제화랑의 디렉터로 일하면서 국내외 미술계를 연결한 인물이었다.¹³⁵⁾ 조덕현(曹德鉉, 1957-), 육근병(陸根丙, 1957-), 최재은(崔在恩, 1967-) 등 여러 작가들을 국제무대로 진출시킨 경험으로 국제 미술계의 동향에 적절하게 대처할 수 있게 된 그는 이번에는 한국 미술계에 다시 한 번 수상의 영예를 안겨주고자 전략적으로 접근하였다.¹³⁶⁾

우선 박경미는 국제적으로 이미 잘 알려져 있는 작가를 선발하기로 하였다.¹³⁷⁾ 국제무대에서 활발하게 활동하고 있다는 것은 그 작가가 이미 검증되어 있음을 의미하였기 때문이다. 그러나 이 조건은 사실 베니스비엔날레의 특성을 고려한 것이기도 하였다. 잘 알려져 있듯 베니스비엔날레는 그 규모가 거대하고 매회 참가하는 작가의 수도 매우 많다. 즉 미술계의 관계자들은 현실적으로 모든 작품을 볼 수 없고 대개 친분이 있는

135) 1990년대 박경미의 활동에 대해서는 양성희, 「프리랜서 큐레이터 박경미」, 『문화일보』, 1999년 12월 10일, <http://www.munhwa.com/news/view.html?no=1999121019000101>.

136) 박경미가 한국관 커미셔너로 선정된 것은 국내 미술계에 커다란 논란을 불러일으켰다. 평론가들은 박경미가 오랫동안 상업 갤러리에 소속되어 있었기 때문에 한국관 커미셔너에 적합하지 못하다고 생각하였다. 그들은 박경미가 이미 독립 큐레이터로 활동하고 있었음에도 불구하고 한국관에 전시할 작가를 선정하는 데 그동안의 개인적인 이해관계를 배제할 수 없을 것이라고 회의감을 표출하였다. 이러한 비판은 특히 박경미가 종로구 화동(현 삼청동) 일대에 PKM갤러리를 열고자 준비하고 있다는 소식이 전해지면서 더욱 거세졌다. 그러나 박경미를 둘러싼 논란은 얼마 지나지 않아 곧 불식되었다. 그것은 물론 박경미가 10월 20일 이미 국제커미셔너회의에 한국관 커미셔너로 참석하여 별다른 도리가 없었기 때문일 것이다. 또한 평론가들은 박경미가 베니스비엔날레를 마칠 때까지 PKM갤러리를 개관하지 않겠다고 선언하면서 더 이상 상업성을 문제 삼기도 어려웠던 듯하다. 이러한 상황에 대해서는 손경여, 「베니스비엔날레 한국관 커미셔너 선정, 진짜 문제는 무엇인가?」, 『미술세계』(2000년 12월), pp. 140-142. 정재숙, 「[미술] 베니스 비엔날레 한국관 박경미씨 커미셔너 맡아」, 『한겨레』, 2000년 11월 5일, <http://legacy.www.hani.co.kr/section-009100008/2000/009100008200011052029011.html>.

137) 박경미, 김한수, 「在美 미술가 서도호·마이클 주씨 ‘베니스 비엔날레’ 한국 대표로 선정」, 『조선일보』, 2000년 11월 21일, p. 23. “베니스 비엔날레라는 세계 최고의 무대에서 충분히 빛을 볼 수 있도록 세계 미술계에 충분히 알려진 ‘준비된 작가’를 전략적으로 선정했다.”

작가나 그들에게 익숙한 작가의 작품을 우선적으로 찾아본다. 따라서 국제적인 인지도는 필연적으로 수상에 직접적인 영향을 미칠 수밖에 없다.¹³⁸⁾ 이것은 박경미가 1995년부터 직접 베니스비엔날레를 보고 경험하면서 체득한 교훈이기도 하였다.

서도호는 국제적으로 잘 알려진 작가를 찾던 박경미에게는 최적의 작가였다. 1997년 뉴욕 미술계에 서서히 알려지기 시작한 서도호는 이듬해 카파미술상에 지원할 무렵부터는 그 활약이 더욱 대단했기 때문이다. 가령 1998년 그가 브루클린의 공공미술 프로젝트 《기념비를 넘어서(Beyond the Monument)》에 참가하면서 선보인 <공인들(Public Figures)>은 열띤 호응으로 인하여 전시 기간이 일 년 연장되었다. 이 무렵 그는 권미원이 미술 잡지 프리즈(frieze)에 기고한 평론 덕분에 국제 미술계에서 집중적인 조명을 받았다.¹³⁹⁾ 또한 앞서 확인하였듯 <서울 집>은 로스앤젤레스한국문화원에서 공개되자마자 로스앤젤레스현대미술관에 소장되었다.¹⁴⁰⁾ 아울러 그가 국제적인

138) 국제적인 무대에서 활동한 작가가 수상에 유리하다는 인식은 국내 미술계에도 이미 형성되어 있었다. 국내 언론은 1997년 강익중이 특별상을 수상하자 1993년 독일관 대표로 참가하여 황금사자상을 수상한 백남준, 1995년 전수천, 1997년 강익중의 공통점을 해외에서 주로 활동하였다는 점에서 찾았다. 김한수, 「독립관 마련 2년 만에 잇달아 영광」, 『조선일보』, 1997년 6월 16일. “공교롭게도 백남준 씨나 전수천, 강익중 씨 등 베니스비엔날레의 역대 수상자들은 모두 뉴욕에서 오래 활동한 작가들이란 공통점을 갖게 됐다.”; 작가가 큐레이터, 그리고 비평가와의 두터운 친분을 지니고 있을 경우 수상에 더욱 유리하다는 인식은 1997년을 기점으로 한국 미술계에서 커져갔다. 이 현상은 1997년 이형우(李兄雨, 1955-)가 수상에 실패하면서 촉발되었다. 이주현, 「변화의 기로에 선 미술 올림픽」, 『월간미술』(1997년 7월), p. 76. “이형우는 강익중과 껍 조화하는 작품을 내놓았을 뿐 아니라, 다른 작가들과 비교해서도 꽤 완성도가 높은 작품을 출품했다. … 하지만 개인적으로 아직 그의 국제적 인지도가 높지 않다는 점과 설치미술에는 너무 성격이 강한 우리나라 전시관의 구조적 한계에 치여 국가관상 수상 또는 그 개인의 수상이라는 결실을 맺는 데는 실패했다. 앞으로 우리나라 젊은 작가들을 외국에 공세적으로 소개하는 일이 상당히 중요한 문화 정책 사항임을 새삼 일깨워 주는 사례가 아닐 수 없다.”

139) Miwon Kwon, “Uniform Appearance,” *Frieze* 38 (January/February 1998): 68-69.

140) 또한 2000년에는 서도호의 작품 세 점이 뉴욕의 주요 미술관에 소장되었다.

영향력을 자랑하는 호우한루와 제롬 상스와 함께 일하고 있다는 사실은 국내 미술계에 이미 알려진 상태였다.

무엇보다도 서도호는 2000년 2월 《대 뉴욕》을 계기로 미국 미술계에서 엄청난 주목을 받고 있었다. 뉴욕현대미술관과 MoMA PS1이 뉴욕 지역의 신진 작가를 발굴하기 위하여 기획한 이 전시는 당시 미술계에서 큰 화젯거리였다. 이 전시는 두 기관의 첫 협업이었을 뿐만 아니라 작가를 섭외하는 데 브라이언 오도허티(Brian O'Doherty, 1928-), 클라우스 비즌바흐(Klaus Biesenbach, 1967-) 등 두 기관의 저명한 큐레이터들, 심지어는 뉴욕현대미술관 관장 글렌 라우리(Glenn Lowry, 1954-)까지 참여하였기 때문이다. 모두의 눈길을 끌었던 이 전시에서 서도호는 <서울 집>을 설치하고 약 150명의 작가가 참가한 가운데 누구보다도 극찬을 받았다.¹⁴¹⁾ <서울 집>의 전시 장면은 뉴욕타임즈, 빌리지보이스(Village Voice)

<청록교(Blue Green Bridge)>는 뉴욕 솔로몬구겐하임미술관의 컬렉션에 포함되었으며 <도어매트: 웰컴(Doormat: Welcome)>과 <우리는 누구인가?>가 뉴욕현대미술관에 유입되었다. 그러나 이 작업들은 언제 각 미술관으로 입수되었는지 알 수 없기 때문에 박경미가 한국관의 작가를 선정하는 데 영향을 미쳤을지는 분명하지 않다. 흥미로운 점은 <청록교>를 구입하는 데 필요하였던 기금이 일부 리만머핀갤러리의 대표인 레이첼 리만에 의하여 마련되었다는 점이다; <도어매트: 웰컴>은 팔레스타인에서 태어나 런던에서 주로 활동하고 있는 모나 하툼(Mona Hatoum, 1952-)의 <도어매트(Doormat)>(1996)와 연관된 듯하다.

141) Ariella Budick, "This handful of works adds luster to the show," *Newsday*, March 3, 2000. "The most satisfying room features a number of monster works, including a stunningly diaphanous house sewn from green silk and suspended from the ceiling by Do-Ho Suh."; Jerry Saltz, "Greater Expectations," *The Village Voice*, March 14, 2000. "... but a couple of high-production numbers stand out. If you took up you will see one of the show's better moments: Do-Ho Suh's marvelous life-size house, a ghost of his childhood home in Korea, sewn in translucent, iridescent celadon silk."; Alice Thorson, "Call it Now York; 'New York Now' exhibit offers hugely exhilarating look at contemporary art," *Kansas City Star*, April 16, 2000. "A high point is Do-Ho Suh's re-creation, in translucent green silk, of the one-room Korean home in which she grew up."; 이러한 사실은 곧 국내에도 알려졌다. 안미희, 「뉴욕

등 미국 주요 언론의 일면을 장식할 정도였다(도 38).¹⁴²⁾

이처럼 서도호는 2000년 11월 미국을 중심으로 국제적으로 각광 받고 있던 신진 작가였다. 그러나 국제무대에서 주목받고 있다는 이유만으로 한국을 대표하는 작가로 선발할 수는 노릇이었다. 당시 한국 미술계에는 베니스비엔날레에서 ‘한국성’을 보여주어야 한다는 요구가 여전히 이어지고 있었기 때문이다.¹⁴³⁾ 따라서 한국의 이미지를 드러낼 수 있는 작업을 선보이는 것은 필수적이었다. 단 한국의 이미지를 드러내는 것은 당시로서는 매우 신중하게 접근해야 할 문제였다. 이 무렵 비서구의 이미지를 환기하는 것은 자칫 얻는 것보다 잃는 것이 더 많을 수 있었기 때문이다.

서구 미술계는 비서구 미술에 대하여 더 이상 예전과 같은 태도를 보이지 않았다. 그 태도는 다문화주의의 움직임이 미술계에 접화되기 시작한 1980년대 후반과는 분명 달랐다. 서구 미술계는 적어도 이전만큼은 아시아계, 아프리카계, 히스패닉 작가들에게 ‘동등한’ 기회를 주어야 한다고 말하지 않았다. 1990년대 전반 다문화주의가 급속하게 제도화되면서 서구의 미술관과 갤러리는 이미 비서구 문화를 환기하는 이미지로 가득하였기 때문이다. 그러나 더 큰 문제는 1990년대 중반 무렵부터 서구 미술계에서 이러한 작품들을 진부하게 여기는 인식이 점차 커져갔다는 사실이다. 그 현상은 물론 비서구

현대미술의 144가지 얼굴』, 『미술세계』(2000년 5월), p. 121. “뉴욕 타임즈는 물론 여러 리뷰를 통한 찬사와 함께 전시회 중 가장 관심을 끌었던 작품 중의 하나인 서도호의 대형 설치 작품 「서울 집/LA 집/뉴욕 집」은 3층에 위치한 대형 전시장에 전시되고 있다. 관객들의 머리 위로 거대하게 설치되어 있는 옥색의 아름다운 은사로 만들어진 이 작품은 그 입구에 들어서자마자 관객들을 압도한다. 작품이 전시된 장소의 이름을 제목으로 이용하여 실제 작가가 살았던 전통적인 한국의 집을 은사로 옮겨, 투명한 구조물을 통해 한국 건축물의 섬세함을 한눈에 느끼게 한다.”

142) <서울 집>의 설치 전경이 실린 기사로는 Saltz, “Greater Expectations.”와 Holland Cotter, “New York Contemporary, Defined 150 Ways,” *The New York Times*, March 6, 2000.

143) 2001년 베니스비엔날레 한국관에는 서도호와 마이클 주가 작품을 전시하였다. 서도호는 이미 한국을 떠난 지 십 년째 되었으며 마이클 주는 미국 태생의 한국계 미국인이다. 따라서 당시 국내 미술계에는 이들이 한국을 대표하는 것이 옳은지 항의가 빗발쳤다. 서도호도 한국관의 대표 작가로 선정된 후 놀라움을 표하였다. 이와 같은 사건은 국내 미술계가 여전히 ‘한국성’의 문제에 천착해 있음을 보여준다.

출신의 작가들이 미술관과 갤러리의 문턱을 쉽게 넘고자 타자를 자처하면서 작품에 비서구의 이미지를 무분별하게 들여온 결과였다.¹⁴⁴⁾

그러나 서구 미술계는 이 작품들을 식상하다고 생각하는 수준에 그치지 않았다. 그들은 더 나아가 비서구 미술이 서구 사회와 과연 어떠한 관계를 맺을 수 있을지 근본적인 회의감을 표하였다. 물론 이것은 결코 작가들만의 탓은 아니었다. 문화적인 차이를 강조하면서 이른바 ‘자기주변화(self-marginalization)’에 빠진 것은 비서구 출신의 큐레이터들과 평론가들도 마찬가지였기 때문이다.¹⁴⁵⁾ 서구 미술계는 이러한 양상이 날이 갈수록 심화되자 비서구 미술에 공감하지 못하기 시작하였다. 심지어 몇몇 큐레이터들과 평론가들은 비서구 미술이 독자적인 맥락을 형성하여 이제는 보편적인 소통 가능성을 잃었다고까지 보았다.¹⁴⁶⁾ 다만 서구 미술계는 회의적인 시선을 공공연하게 드러내지는 못하고 일정 정도로는 비서구 출신의 작가들을 늘 포함시켜야 하였다. 비서구 출신의 작가들을 포용하는 것은

144) 이러한 상황을 전반적으로 살펴보려면 Jean Fischer, “The Syncretic Turn: Cross-Cultural Practices in the Age of Multiculturalism,” in *New Histories: The Institute of Contemporary Arts*, ed. Steven Nelson and Lia Gangitano (Boston: The Institute, 1996), 32-39.

145) 물론 이것은 다문화주의의 제도화가 조장한 것이기도 하다. 당시 몇몇 비서구계 평론가들은 자국 출신의 작가들을 다루는 것을 일부러 기피하면서 자기주변화에 빠지지 않고자 경계하기도 하였다. 이에 대한 글로는 Mónica Amor, “Whose World? A Note on the Paradoxes of Global Aesthetics,” *Art Journal* 57, no. 4 (Winter 1998): 29-36. Miwon Kwon, “Flash in the East, Flash in the West,” in *The Migrant’s Time: Rethinking Art History and Diaspora* (Williamstown, Massachusetts: Sterling and Francine Clark Art Institute, 2011), 199-201.

146) 1997년 제10회 카셀도큐멘타(Documenta X, Kassel)는 예외적으로 비서구 출신의 작가들을 대거 배제하여 크게 논란을 빚었다. 그해 도큐멘타의 감독을 맡은 카트린 다비드(Catherine David, 1954-)는 도큐멘타에 참가한 작가가 총 128명인 데 반해 아프리카 출신은 두 명, 라틴아메리카 출신은 네 명, 아시아 출신은 두 명만을 선발하였다. 그는 당시 이에 대한 해명을 적극적으로 내놓지는 않았다. 다만 그는 작가를 어떻게 선정하였는지 그 결과를 발표하기에 앞서 한 기자회견에서 아시아권 미술이 독자적인 성격 때문에 보편적으로 공감하기 어렵다고 말하였다고 한다. 이용우, 「카셀 글로벌리즘의 허구」, 『월간미술』(1997년 8월), pp. 54-55.

‘정치적 올바름(political correctness)’을 표방한 윤리적인 요구에서 시작되었던 만큼 사실상 철회는 불가능했기 때문이다. 그렇다고 할지라도 이러한 상황 속에서 한국의 이미지를 선βολ리 드러내는 것은 진부하고 공감하기 어렵다고 비판받을 위험에 스스로를 노출시키는 것과 다름없었다.

박경미는 동시대 비서구 미술을 바라보는 국제 미술계의 양가적인 태도를 충분히 인지하고 있었다. 그는 ‘한국적인’ 작품을 선보이는 것이 얼마나 위험한지 잘 알고 있었다. 사실 그는 1997년과 1999년 한국관이 성공적인 결과를 거둔 이유가 수상작들이 한국의 이미지를 즉각적으로 환기하되 한국의 독자적인 맥락으로만 읽히지 않았기 때문이라고 판단하였다.¹⁴⁷⁾ 그는 1997년 베니스비엔날레 참관기에서 강익중이 특별상을 수상할 수 있었던 이유가 작품에 “서양인들이 공감할 수 있는 표현 형식을 통해 우리 고유의 정서를 담아냈다는 점”에 있다고 이야기하였다.¹⁴⁸⁾ 또한 그는 1999년 참관기에서는 이불이 “한국의 체험적인 대중문화를 최근 국제 미술계에서 참여하게 다루어지고 있는 담론의 문맥 내에서 재해석해내는 과정을 보여주어” 가시적인 성과를 이루었다고 적었다.¹⁴⁹⁾ 따라서 그는 2001년에도 “폭넓은 의미의 한국적

147) 1995년 한국관 전시는 이와 상반되게 이국성을 극도로 강조하는 경향을 보였다. 한국 미술계는 당시 한국관의 개관을 기념하면서 퍼레이드를 준비하였다. 서울예술단은 산마르코성당 앞 광장에서 카스텔로공원까지 화려한 색상의 한복을 입고 팽과리, 장구 등을 연주하면서 퍼레이드를 이어갔다. 또한 곽훈과 전수천의 작품은 공공연하게 이국성을 무기로 삼았다. 곽훈의 <겹/소리-마르코 폴로가 가져오지 못한 것들>은 대금 연주에 맞추어 스님과 비구니들이 참선 수행을 하는 퍼포먼스였다. 전수천의 <방향하는 흑성들 속의 토우-그 한국인의 정신>은 토우를 이용한 설치 작업이었다. 당시 대부분의 국내 언론은 한국성을 효과적으로 구현하였다고 찬사를 보냈다. 이국성을 노골적으로 드러내는 방식에 회의적인 시선을 보내고 비판한 인물로는 안규철(安奎哲, 1955-)이 거의 유일했다. 조우석, 「베니스 비엔날레 한국관 개관 선진문화로의 교두보 비엔날레 - 베니스 비엔날레 한국관 오픈의 의의와 전후」, 『아르코웍진』(1995년 7월), https://www.arko.or.kr/zine/artspaper95_07/19950703.htm. 안규철의 글은 월간미술 1995년 7월호에 실려 있다.

148) 박경미, 「베니스 비엔날레. 물의 도시에 흘러 넘친 세기 말 미술 파노라마」, 『시사저널』, 1997년 7월 3일, <https://www.sisajournal.com/news/articleView.html?idxno=114865>.

149) 박경미, 「[문화] 베니스 비엔날레참관기 - 박경미」, 『스포츠조선』, 1999년 6월 1

정서를 국제 미술계의 맥락에서 적절히 표출”하는 전략을 취하기로 결정하였다.¹⁵⁰⁾ 그는 1997년과 1999년 한국관의 성공을 교훈으로 삼아 그 구체적인 방식으로는 크게 두 가지를 고려하였다. 하나는 서구의 미학적 전통에 기대어 한국의 이미지를 드러내는 것이었고 다른 하나는 인류 보편의 문제이면서도 특히 한국의 사회적 현상과 직결되는 주제를 다루는 것이었다.

먼저 <서울 집>은 이 과정에서 자연스럽게 선택지에서 배제되었다. <서울 집>은 시각적으로 ‘한국성’을 공공연하게 보여줄 위험이 컸기 때문이다. 그런데 또 아이러니하게도 이 작업은 《대 뉴욕》을 기점으로 ‘한국성’을 온전히 대표할 수도 없게 되었다. 《대 뉴욕》은 뉴욕 지역의 작가들만을 대상으로 한 전시로 당시 <서울 집>은 뉴욕의 다문화화를 보여주는 작품이자 한국계 미국인 이주자를 표상하는 작업으로 알려졌기 때문이다.¹⁵¹⁾

그 대신 서도호에게는 박경미의 전략과 정확하게 부합하는 또 다른 작업들이 있었다. 서도호가 1990년대 초부터 제작해 온 이 작업들은 집단주의 또는 전체주의와 관련된 것으로 이 주제는 즉각적으로 ‘한국성’ 또는 ‘동양성’을 연상시킬 수 있었다. 가령 전체주의는 서양이 동양에 대하여 갖는 오랜 스테레오타입에 해당하였다. 또한 집단주의는 1990년대에 이르러서는 일부 아시아 국가들에 의하여 아시아의 고유한 특성으로 조명되기도 하였다. 싱가포르, 방콕, 한국을 비롯한 아시아 국가들은 1990년대 급속한 경제 성장을 이루면서 그 비결로 ‘아시아적 가치’를 내세웠으며 이때 개인이 집단의 이익을 위하여 희생하는 태도도 아시아적 가치로 제시되고 있었기 때문이다. 아울러 이 주제는 1990년대 국제 미술계에서도 동아시아 사회와 직결되어 논의되고 있었다. 팡리쥘(方力鈞, Fang Lijun, 1963-), 리우웨이(Liu Wei, 1962-) 등

5일, <https://sports.chosun.com/mobile/amp/article.amp3.htm?name=/news/old/199906/19990615s167>.

150) 박경미, 「“국제적인 맥락에서 생각해야...”」, 윤동희와의 인터뷰, 『월간미술』(2001년 7월), p. 93에서 직접 인용.

151) Cotter, “New York Contemporary, Defined 150 Ways.” “Their presence gives a clear picture of how the demographics of art in New York are being reconfigured.” Catherine Hong, “United Artists,” *Harper’s Bazaar* (May 2000), 132-133. “a good third are foreign-born, underscoring the changing demographic of the New York art scene.”

‘냉소적 사실주의(Cynical Realism)’ 또는 ‘정치적 팝(Political Pop)’으로 통칭되는 중국의 화가들이 당시 문화대혁명 시기를 주제로 집단주의를 비판적으로 다루고 있었기 때문이다. 한국과 일본의 작가들도 이에 합세하여 집단주의를 주제로 한 작품을 활발하게 제작하고 있었다.¹⁵²⁾

서도호는 한국에서 직접 겪은 경험을 바탕으로 <메탈 재킷(Metal Jacket)>, <고등학교 유니-폼(High School Uni-Form)>, <우리는 누구인가?(Who Am We?)> 등 여러 작품들을 통하여 집단주의를 다루어 오고 있었다. 특히 <고등학교 유니-폼>과 <우리는 누구인가?>는 1998년 이미 권미원의 평론을 통하여 한국 사회에 대한 작업으로 널리 이해되고 있었다. 권미원은 이 글에서 어린 시절 자신이 한국에서 직접 경험한 것을 술회하면서 서도호의 작업이 어떻게 한국 사회의 단면을 담아내는지 설명하였다.¹⁵³⁾

그러나 서도호의 작업들은 한국의 지역적인 맥락으로 완전히 경도되지는 않았다. 그 대표적인 예가 <우리는 누구인가?(Who Am We?)>이다(도 39). 이 작업에 대하여 구체적으로 살펴보자면 서도호는 먼저 그의 고등학교 졸업 앨범에서 동창들의 사진 약 37,000개를 스캔하였다. 그는 이 사진들을 얼굴을

152) 비록 흔한 사례는 아닌 듯하나 당시 미술 비평에서도 간혹 아시아적 가치가 언급되었다. Niru Ratnam, “‘Asia City,’” *Third Text* 12, Iss. 44 (1998): 93-96; ‘냉소적 사실주의’ 또는 ‘정치적 팝’ 계열의 작가들은 아킬레 보니토 올리바가 1993년 베니스비엔날레에 전시 공간을 마련해 주면서 국제적인 명성을 획득하였다. 그러나 그들은 호우한루를 위시한 중국의 평론가들과 큐레이터들에게 셀프오리엔탈리즘의 예로 비판받기도 하였다. 동양에 대한 오랜 스테레오타입을 전면에 내세워 지름길을 택한다는 것이다. 이에 대해서는 Hou Hanru, “Towards an ‘Un-Official Art’: De-ideologicalisation of China’s Contemporary Art in the 1990s,” *Third Text* 10, no. 34 (1996): 37-52; 서도호가 개인과 집단의 관계에 대한 작업을 공개하였을 때 뉴욕타임즈의 평론가인 홀랜드 코터는 이 주제가 동시대 한국 출신의 작가들에게 자주 활용되는 것이라고 이야기한 바 있다. Holland Cotter, “Art in Review; Do-Ho Suh, Lehmann Maupin, Through Oct. 7,” *New York Times*, September 29, 2000. “The subject of the individual adhering to or resisting established norms recurs in the contemporary art of Korea, where social conformity is rewarded and bucking the system invites reprisals like the suppression of student movements.”

153) Kwon, “Uniform Appearance,” 68-69.

인식할 수 있는 최소 크기로 축소하였다. 그 후 그는 극도로 작게 축소된 사진들을 종이 위에 일렬로 나열하여 인쇄하고 그것을 하나의 건축적 공간을 가득 채우는 벽지로 사용하였다. 이때 사진 속 인물들은 벽에 매우 가까이 다가갔을 때에는 한 명 한 명 식별될 수 있다(도 40). 그러나 사진 속 인물들은 관람자가 벽에서 조금만 떨어져도 무수한 점의 연속처럼 보이게 된다. 사진 속 인물들은 관람자의 위치에 따라 때로는 각기 개성적으로 파악되기도 하고 때로는 획일화된 패턴으로 읽히기도 하는 것이다.

이 작업은 개인과 집단의 긴장 관계를 다룬다는 점에서 주제적으로는 동아시아 사회와 연결되어 이해된다. 또한 작업에 가까이 다가갔을 때 인식되는 인물의 외양은 한국인까지는 아니더라도 동아시아인의 모습을 뚜렷하게 드러낸다. 그러나 이 작업은 형식적인 측면에서는 미니멀리즘의 어법을 확장한 것이기도 하다. 관람자가 스스로 벽과의 거리를 조절하면서 이미지를 인식하는 방식은 현상학적 주체로서 관람자에게 신체를 되돌려주는 미니멀리즘의 원리를 계승한다. 단 이 작업은 궁극적으로는 미니멀리즘의 원리를 예상치 못한 방향으로 전환시킨다. 벽지 속 각 개인의 이미지와 전시장 전체 공간이 결코 동시에 파악될 수 없다는 점은 관람자로 하여금 스스로 신체적 한계를 깨닫게 하기 때문이다. 이 작업은 1998년 이미 권미원에 의하여 “미니멀리즘 조각의 현상학적 논리를 공유하면서 또 다른 방향을 제시한다”고 소개되었다.¹⁵⁴⁾

1998년 《기념비를 넘어서》를 통하여 공개된 <공인들>은 단순히 ‘한국성’으로 설명되지 않는 또 다른 작업이었다(도 41). 이 작업에서는 우선 청동으로 제작된 작은 인간 군상들이 대리석으로 된 거대한 좌대를 받치고 서있다. 좌대 위에는 관습적으로는 국가적 영웅을 기리기 위한 기념 조각이 놓이나 <공인들>의 경우 좌대 위에는 아무 것도 올려 있지 않다. 이를 통하여 서도호는 수많은 사람들이 함께 지탱하고 있는 집단 이데올로기의 표상이 결국 허울뿐인 것임을 폭로하고자 하였다.

<공인들>은 집단주의 혹은 전체주의에 대한 비평적 작업으로서 동아시아 사회와 연결되어 이해될 수 있다. 그러나 이 작업은 형식적으로는 서구 기념비

154) Kwon, “Uniform Appearance,” 69에서 직접 인용.

조각의 전통에 기대어 있다.¹⁵⁵⁾ 또한 더욱 중요하게는 이 작업에서 좌대를 떠받치고 있는 인물상들은 모두 특정 인종으로 제한되지 않는다(도 42). 즉 <공인들>은 서도호의 출신을 의식할 경우 한국적인 작업으로 생각될 수 있다. 그러나 <공인들>은 작가의 출신을 의식하지 않을 경우 집단주의라는 전 세계 어디서든 보편적으로 존재하는 사고방식에 대한 작업으로 생각될 수 있다. 실제로 <공인들>은 아시아와 관련된 맥락 없이 브루클린 메트로테크커먼스공원(MetroTech Commons)에 설치되었을 때 인류 보편적인 문제를 다룬다고 이야기되었다.¹⁵⁶⁾

이처럼 개인과 집단의 관계를 예민하게 다룬 서도호의 작업들은 한국의 지역적 성격을 강하게 환기하면서도 서구의 미학적 전통을 효과적으로 활용한다. 또는 서도호의 작업들은 한국 사회에 대한 비평적 작업이면서 이와 동시에 인류 보편적인 이슈를 다룬 작업으로도 이해될 수 있다. 이를 고려한 결과 박경미는 서도호를 한국계 미국인 작가 마이클 주(Michael Joo, 주우정, 1966-)와 함께 2001년 한국관 대표로 선정하였다.¹⁵⁷⁾ <우리는 누구인가?>와

155) <공인들>은 본래는 브루클린 메트로테크센터(MetroTech Center, Brooklyn) 내 광장의 양 끝을 천천히 이동하도록 설계되었다고 한다. 평론가 재닛 크레이낙(Janet Kraynak)은 이와 같은 장치 역시 텅 빈 좌대와 함께 기념비 전통에 대한 비판적인 접근으로 이해될 수 있다고 주장하였다. 크레이낙의 해석은 기념비 조각이 본래 장소성과 밀접하게 결부되어 있다는 점을 고려한다면 매우 설득력 있다. Janet Kraynak, "Traveling in Do-Ho Suh's World," in *La Biennale di Venezia. Korean Pavilion. Do-Ho Suh*, ed. Kyung-mee Park (Seoul: Korean Culture & Arts Foundation, 2001), 43. 기념비 조각과 장소성의 관계에 대해서는 Rosalind Krauss, "Sculpture in the Expanded Field," *October* 8 (1979): 31-44 참고.

156) Ken Johnson, "A Fertile Garden of Sculptures," *The New York Times*, August 13, 1999, 33. "In Mr. Suh's piece, a large, empty, simulated-marble pedestal of the sort that would have supported an equestrian statue a hundred years ago is held aloft by a regiment of foot-high ordinary people cast in bronze. With the witty succinctness of an op-ed page cartoon, Mr. Suh's work comments on our loss of heroes and the triumph of the kind of faceless bureaucracy on which a place like Metrotech is founded."

157) 마이클 주는 국내에는 1995년 제1회 광주비엔날레, 2000년 아트선재센터의 《코리아메리카코리아》, 2000년 미디어시티서울을 통하여 알려졌다. 그는 2000년 휘트니비

<공인들>은 이듬해 한국관에 설치하기로 확정되었다.

또한 박경미와 서도호는 두 작업과 함께 <쌈/원(Some/One)>을 함께 전시하기로 결정하였다(도 43). <쌈/원>은 서도호가 2001년 4월 휘트니미술관 필립모리스분관(Whitney Museum at Philip Morris)에 전시하기 위하여 준비하고 있던 작업이자 서도호가 1992년 로드아일랜드스쿨오브디자인에서 제작한 <메탈 재킷(Metal Jacket)>을 거대한 스케일로 확대한 작업이었다. 이 작업을 위하여 서도호는 수만 개의 군번표를 엮어 거대한 갑옷 형상을 만들었다. 군번표는 이름, 군번, 혈액형 등을 기록하여 군인이 사망할 경우 신원을 확인할 수 있도록 한 타원형의 얇은 쇠붙이로, 즉 그것은 최소한의 정보로 개인을 대표하는 사물이다. 따라서 군번표 수만 개가 형성하는 하나의 갑옷 형상은 수만 명의 군인들로 구성된 집단적인 군대 문화를 비유적으로 나타낸 것으로 해석될 수 있다. 이 갑옷 형상은 거대한 스케일로 구현되어 관람자로 하여금 단번에 위압감을 느끼게 한다. 이러한 모습은 언뜻 개개인이 모여 집단의 압도적인 힘을 만들어 내는 것처럼 보인다. 그러나 이 경우 개인을 이미 몇 개의 문자로 환원시켜 버린 군번표는 거대한 형상 속에서 더 이상 그 존재를 드러내지 못하게 된다. 이처럼 서도호는 <쌈/원>을 통하여 관람자로 하여금 집단주의의 양면적인 성격을 직시할 수 있게 하였다.

<쌈/원>은 집단주의에 대한 비평적 작업이라는 점에서 당시의 분위기를 고려한다면 한눈에 동아시아 사회를 연상시킨다. 그러나 <쌈/원>은 앞서 언급한 <우리는 누구인가?>, <공인들>처럼 ‘한국성’으로 완전히 귀결되기는 어렵다. <쌈/원>에 활용된 재료들은 모두 미군을 위하여 미국에서 생산된 것이기 때문이다. <쌈/원>에 사용된 군번표에는 한글 대신 알파벳과 숫자가 가득 새겨져 있다(도 44).¹⁵⁸⁾ 또한 갑옷의 틀을 잡는 데 이용된 라이너(liner)도 미군의 군복에서 온 것이다. 관람자는 이 사실을 알게 될 경우

엔날레에 참가한 작가 중에서는 유일한 한국계 작가였다.

158) <쌈/원>에 사용된 군번표 중 상당수는 정보가 잘못 기입되거나 누락되어 실제로 쓰이지 못하고 버려진 것들이다. 서도호는 로드아일랜드스쿨오브디자인에 다닐 때 학교 주변의 군인용품을 파는 상점 주인으로부터 도움을 받아 군번표에 직접 정보를 새겨 넣기도 하였다. <메탈 재킷>과 <쌈/원>의 제작 과정과 그와 관련된 일화에 대해서는 Suh, ““Some/One” and the Korean Military” 참고.

집단주의가 더 이상 한국 또는 동아시아만의 현상이 아님을 깨닫게 된다.

또한 <썸/원>은 서도호가 서구의 미학적 전통에 숙련되어 있음을 다시 한 번 보여준다. <썸/원>은 관람자의 신체적 움직임을 동원하는 미니멀리즘의 어법을 활용하여 관람자로 하여금 집단주의의 양면성을 극적으로 성찰하게 한다. 관람자는 전시장 입구에 들어설 때 먼저 갑옷 형상의 후면을 마주하게 된다. 관람자는 전시장 중앙의 갑옷 형상을 향해 다가가서 그 주변을 돌아야 마침내 갑옷 형상의 정면을 직면할 수 있게 된다. 그러나 충격적이게도 관람자가 최종적으로 확인하는 것은 이 형상의 텅 빈 내부와 그 안에 설치된 거울이다. 관람자는 갑옷 내부에 설치된 거울을 통하여 스스로의 모습을 비추어 볼 때 집단 이데올로기에 매몰된 개인이 그 자신과도 무관하지 않음을 돌이켜 보게 된다.

이후 박경미는 2001년 베니스비엔날레 한국관 전시도록과 홍보용 리플릿에서 <우리는 누구인가?>, <공인들>, <썸/원>을 서구 미학을 능숙하게 활용한 작업이자 글로벌과 로컬을 변증법적으로 결합한 작업으로 설명하였다. 박경미는 이 작업의 기저에는 분명 서도호가 한국에서 겪은 자전적인 경험이 자리해 있다고 이야기하였다. 그러나 그는 이 작업들이 전하는 이야기의 경우 결코 한국 사회에만 적용되는 것이 아니라고 말하였다. 그는 서도호가 서구 미학을 효과적으로 활용할 뿐만 아니라 이주 작가로서 그 자신의 뿌리를 간직하면서도 스스로 마주하는 문화에 따라 그 정체성을 변주할 줄 안다고 강조하였다. 박경미는 따라서 서도호의 작업이 한국을 기반으로 하면서도 궁극적으로는 전 세계 어디서든 유효하게 논의를 전개할 수 있다고 주장하였다.¹⁵⁹⁾

159) Kyung-mee Park, "Dialectical Identity," in *La Biennale di Venezia. Korean Pavilion. Do-Ho Suh*, ed. Kyung-mee Park (Seoul: The Korean Culture & Arts Foundation, 2001), 7-9. 이 글은 서도호의 한국관 홍보 리플릿에 동일하게 실렸다. 《서도호: The 49th International Art Exhibition La Biennale di Venezia》 리플릿, 2001, MI02968/0004; 한편 박경미의 논지는 한국관 전시 도록에 실린 또 다른 글을 통하여 이론적으로 탄탄하게 뒷받침되었다. 평론가 재닛 크레이낙은 서도호가 세 작업에서 어떻게 서구 미학을 활용하여 사회적 논의를 전개하였는지 상세하게 설명하였다. Kraynak, "Traveling in Do-Ho Suh's World," 41-46.

2. 베니스의 스펙터클

그런데 사실 박경미의 결정은 서구 대 비서구, 글로벌 대 로컬 담론의 변화를 살핀 결과만은 아니었다. 그것은 분명 아르세날레에서 열린 본 전시와도 매우 긴밀하게 연결되어 있었다. 그해 본 전시는 1999년에 이어 다시 한 번 하랄트 제만이 주도하였다. 1969년 《태도가 형식이 될 때(When Attitudes Become Form)》, 1972년 제5회 카셀도큐멘타 등 파격적인 전시로 1960년대 말부터 기획력을 인정받아 온 제만은 1990년대에 이르러서는 그 권위를 더욱 공고히 하고 있었다. 가령 한스 울리히 오브리스트, 제롬 상스를 비롯한 독립 큐레이터들은 이 무렵 모두 그의 후계자를 자처하였으며 비엔날레는 그가 기획에 참여할 경우 그 사실만으로도 엄청난 홍보 효과를 누렸다. 일례로 이영철은 1997년 제2회 광주비엔날레의 총감독을 맡았을 때 “제만이 커미셔너를 수락한 후 다른 외국 커미셔너 섭외는 일사천리”로 진행되었다고 밝힌 바 있다.¹⁶⁰⁾ 또한 제만이 시도한 전시 형식은 곧 큐레이터들 사이에서 새로운 흐름을 형성하였다. 심지어 그가 선택한 미술가는 “하루아침에 스타로” 부상한다고 여겨지기까지 했다.¹⁶¹⁾

서도호는 한국관 대표로 선발될 무렵 제만으로부터 본 전시에도 초청 받은 상태였다. 제만은 2000년 11월 MoMA PS1의 도움을 받아 뉴욕에 있는 서도호의 스튜디오를 방문하였다. 그는 본 전시에 설치할 작업으로 불과 한 달 전 뉴욕 리만머핀갤러리(Lehmann Maupin)에서 공개된 <바닥(Floor)>과 <우리는 누구인가?>를 염두에 두고 있었다. <바닥>에 대하여 살펴보자면 이 작업은 미니멀리즘의 어휘를 확장하여 개인과 집단의 관계를 재치 있게 다룬 작업이다. 이 작업에는 두 팔을 높이 들고 유리판을 떠받치고 있는 수만 개의 PVC 인물 모형들이 등장한다(도 45). 인물상들은 인종과 성별이 다양하고 머리 모양과 복장도 각기 다른 모습을 하고 있다. <바닥>은 전시 방식이 매우 독특하다. 이 작업은 제목처럼 전시장의 바닥에 설치된다. 따라서 관람자는 별도의 안내가 없는 한 자신도 모르는 사이에 작업 위에 올라서게 된다.

160) 김한수, 「세계의 문화 권력 “미술의 수도는 파리가 아니라 ‘나’다”」, 『조선일보』, 2001년 1월 10일, p. 40에서 직접 인용.

161) 위와 같음.

관람자는 처음에는 인물상과의 거리로 인하여 그들을 모두 획일화된 모습으로 인식하게 된다. 그러나 관람자는 자세를 낮추어 작품을 자세히 들여다보았을 때 각 인물상이 모두 다른 생김새를 하고 있다는 점을 알아차릴 수 있게 된다(도 46). 다만 관람자는 그가 수많은 인물상들을 딛고 서있다는 발견하게 된 후로는 계속해서 묘한 감정에 휩싸이게 된다. 제만과 서도호는 상의 끝에 <바닥>과 <우리는 누구인가?>를 본전시예 출품하기로 그 자리에서 곧바로 확정하였다.¹⁶²⁾

반면 박경미는 12월 중순이 지나서야 겨우 한국관에 설치할 작업을 선정하였다. 주목할 점은 그가 선정한 작업들이 묘하게 제만이 선택한 작업들을 상기시킨다는 사실이다.¹⁶³⁾ 가령 <공인들>은 한눈에 보기에 도 <바닥>과 매우 유사한 형식을 띤다. <공인들>은 청동으로 제작된 다양한 인물 군상이 대리석 좌대를 떠받치고 있는 형태로 되어 있다(도 42). 이 형태는 <바닥>에서도 동일하게 반복된다. <바닥>은 유리판과 수만 개의 작은 PVC 인물상으로 이루어져 있다(도 46). 이 PVC 인물상들은 <공인들>의 인물 군상과 마찬가지로 두 손을 높이 뻗어 유리판을 지탱하고 있다. <공인들>과 <바닥>은 각각 기념비 조각 전통과 미니멀리즘의 어법에 바탕을 둔다는 점에서는 구별되나 분명 시각적으로 유사한 형식을 환기한다. 실제로 두 작업은 당시에 도 비슷한 형식을 보인다고 이야기되었다.¹⁶⁴⁾ 아울러 두 작업은

162) 윤정국, 「[2001 이 작가] 설치미술가 서도호」, 『동아일보』, 2001년 1월 30일, 최종 수정일 2009년 9월 21일, <https://www.donga.com/news/article/all/20010130/7641612/1>. “하랄트 제만이 지난 해 11월 뉴욕 22번가 그의 스튜디오를 둘러보고 선정했다.”

163) 한국관에 전시할 작업이 결정된 시점은 정확하게는 알려져 있지 않다. 단 박경미가 서도호의 본 전시 출품작이 결정된 이후에 한국관 출품작을 확정하였다는 점은 분명하다. 서도호는 2000년 12월 5일 코리아헤럴드(Korea Herald) 인터뷰를 통하여 제만의 전시에는 <바닥>과 <우리는 누구인가?>를 설치하기로 하였다고 밝혔다. 반면 그는 한국관에 전시할 작품의 경우 아직 정해지지 않았다고 이야기하였다. Do Ho Suh, “In search of ‘ultimate home’,” interview by Mi-hui Kim, *The Korea Herald*, December 5, 2000, 18.

164) 임형준, 「세계 미술계의 ‘만남의 장’ - 제49회 『2001년 베니스비엔날레』 국제미술전을 보고」, 『문화예술』(2001년 7월), p. 98. “서도호가 제만에 의해 선정되어 본 전

개인과 집단의 관계를 다룬다는 점에서 주제적으로도 공통된다.

한편 <우리는 누구인가?>의 경우 한국관과 본전시에 모두 설치되었다. 사실이 작업은 2001년 1월 말까지만 하여도 한국관에 전시하기로 예정되어 있지 않았다.¹⁶⁵⁾ 그러나 박경미는 2001년 5월 21일 기자회견에서 <썸/원>, <공인들>과 함께 이 작업을 한국관에 설치하겠다고 그 계획을 돌연 바꾸어 발표하였다.¹⁶⁶⁾ 이러한 정황은 2000년 11월 박경미가 본래 서도호의 경우 본전시와 중복되지 않게 한국관 전시를 꾸미겠다고 이야기하였던 점을 고려하면 매우 의미심장하다.¹⁶⁷⁾ 박경미는 국제 미술계에서 제만의 권위를 적절하게 활용하고자 했던 듯하다.

박경미는 이후 한국관 홍보 자료를 통하여 이 작업들을 적극적으로 연결시켰다. 본전시에 설치된 작업들과 한국관에 설치된 작업들은 그의 글에서 모두 하나의 작업군으로 설명되었다. 그는 <썸/원>, <우리는 누구인가?>,

시에 출품한 작품은 <공인들>과 유사한 컨셉인 *Floor*(바닥)으로 ...”

165) 윤정국, 「[2001 이 작가] 설치미술가 서도호」. “그는 옥내 공간에 작품 한 점을 전시하는 외에 한국관 건물 앞 옥외에도 한 점을 더 설치한다. “새로 만드는 옥내 전시 작품은 설치와 조각을 넘나드는 큰 옷 같은 형태가 될 겁니다. 이를 떼면 조선시대 왕비 옷이나 도포 같이 공중에 매달아 놓아 옷자락이 바닥에 짝 깔리는, 그런 모습이 되겠지요. 관객은 그 위를 밟고 다녀도 됩니다.” ... 대신 그는 옥외 작품에 대해서는 “인물 동상 없는 좌대(座臺)를 600개 가량의 작은 청동 인물들이 떠받치는 형태의 조각 작품”이라고 밝혔다. ... 한편 그는 비엔날레 본 전시에 지난해 뉴욕에서 발표했던 두 점의 작품을 선뎠다. 남녀노소 여러 사람들의 사진을 깨알처럼 축소해 띠처럼 벽지에 인쇄한 작품, 18만개의 작은 플라스틱 인형들이 사람이 다니는 유리 마루 바닥을 떠받치고 있는 작품이다.”

166) 윤정국, 「서도호-마이클 주, 베니스비엔날레 밝힐 한국작가」, 『동아일보』, 2001년 5월 22일, <https://www.donga.com/news/article/all/20010522/7693182/1>. “이에 따르면 서도호의 작품은 썸원(Some/One), 공인들(Public Figures), 우리는 누구인가(Who am We) 3점이다.”

167) 박경미, 「“국제적인 무대에서 준비된 젊은 작가 선정에 주력”: 제49회 베니스비엔날레 커미셔너 박경미」, 손경여와의 인터뷰, 『미술세계』(2000년 12월), p. 142. “또한 서도호 씨는 전시 기획안을 가지고 접촉하던 중, 하랄드 제만이 PS1을 통해 그의 뉴욕 스튜디오를 방문, 본 전시에 초대했다. 작업이 겹치지 않는 한에 함께 하자고 했고, 서도호는 한국관과 본 전시 모두 참여하게 되었다.”(밑줄은 필자 강조)

<공인들>, <바닥>이 개인과 집단의 관계라는 공통된 주제를 다루면서 천으로 된 집 연작과 구분되는 하나의 축을 형성한다고 설명하였다.¹⁶⁸⁾

박경미는 베니스비엔날레를 보러 온 미술계 관계자들에게 이 글을 광범위하게 배포하였다. 주목할 점은 한국관이 2001년부터 본격적으로 홍보에 노력을 기울이기 시작하였다는 사실이다. 한국 미술계는 이전까지 작품을 제작하고 설치하는 데에만 급급할 뿐 홍보에는 미숙했다. 그러나 그들은 베니스비엔날레에 참가하면서 그 중요성을 깨달아 갔다. 베니스비엔날레가 열리기 몇 달 전부터 재팬파운데이션(Japan Foundation)과 일본 내 기업들을 통하여 작가들을 홍보하는 일본관과 솔로몬구겐하임재단(Solomon R. Guggenheim)을 중심으로 미국 기업들의 전폭적인 지원을 받아 활발한 홍보 작업을 펼치는 미국관의 모습은 한국 미술계에도 커다란 자극으로 다가왔을 것이다.¹⁶⁹⁾ 그 결과 한국관은 마침내 2001년에는 홍보를 전담해 줄 인물을 고용하였다.¹⁷⁰⁾ 그해 한국관의 홍보 담당자로는 큐레이터 정도련(Doryun Chong)과 엘런 오(Ellen Oh)가 참여하였다. 또한 2001년에는 LG전자가 홍보 자료를 인쇄하는 데 발생하는 비용을 모두 지원해 주었다. 그 결과 본전시와 한국관을 잇는 박경미의 글은 베니스에 대량으로 보급되었다.

박경미의 전략은 인터넷을 통하여 그 효과가 더욱 극대화되었다. UiU(Universes in Universe)는 1997년 2월 전 세계의 비엔날레와 아트페어에 관한 정보를 공유하기 위하여 개설된 웹사이트로 이 사이트는 2001년 베니스비엔날레 당시 본전시와 각 국가관의 전시 정보를 종합적으로

168) Park, "Dialectical Identity," 8-9.

169) 한국관 작가들은 종종 전시를 마친 후 인터뷰에서 국가관 홍보를 게을리하지 말아 달라고 당부하였다. 전주천, 「<인터뷰> 베니스 비엔날레 수상 작가 전주천씨」, 연합뉴스 인터뷰, 『연합뉴스』, 1995년 6월 17일, <https://news.naver.com/main/read.nhn?mode=LSD&mid=sec&sid1=103&oid=001&aid=0003998404>. "한국 미술의 세계 진출에 교두보 역할을 할 한국관이 성과를 거두려면 한국 참가 작가와 작품에 대한 조직적인 홍보가 급선무입니다. 이를 위해서는 행사 개막 최소한 2-3달 전에 현지에 요원이 파견돼 일을 해야 합니다. 또 좋은 작품이 나올 수 있도록 작가에 대해서도 전폭적인 지원이 이뤄져야 하리라고 봅니다."

170) Ho Kyoung-yun, "The History of Korean Pavilion," *The Counterbalance* (2017): 36.

제공하였다. UiU는 제만이 마련한 서도호의 본전시와 박경미가 마련한 한국관 전시를 링크를 통하여 연결시켰다. 이때 UiU는 <바닥>과 <공인들>의 시각적 유사성을 강조하여 드러냈다. 수많은 인물 모형이 두 팔을 들고 각각 유리판과 대리석 좌대를 떠받치고 있는 <바닥>과 <공인들>의 형상은 모두 확대된 사진으로 제시되었다(도 47, 48). 그 결과 한국관의 대표 작가는 제만이 선택한 작가로 쉽게 파악되었다. 한국관 전시는 본전시의 연장선상에서 파악할 수 있게 되었다.

한편 한국관에 대한 지원은 2001년부터 매우 스펙터클한 방식으로 이루어졌다. 사실 한국 미술계는 한국관이 건립되기 전부터 로비 활동의 중요성을 자각하여 왔다. 예컨대 백남준은 1993년 한 인터뷰에서 베니스비엔날레가 “화상들의 머니게임이 극성을 부리는” 현장이라고 언급하였다.¹⁷¹⁾ 1995년 한국관 커미셔너를 맡았던 평론가 이일(李逸, 1932-1997) 역시 1994년 12월 미술 잡지 미술세계를 통하여 로비 활동의 필요성을 역설하면서 기업과 국가 차원의 후원을 촉구하였다. 그는 1964년 로버트 라우셴버그(Robert Rauschenberg, 1925-2008)가 미국 작가로서 처음으로 수상에 성공하고 20세기 후반 뉴욕이 미술의 중심지로 확고하게 자리 잡은 사실을 언급하면서 “뉴욕의 화상(畫商)들이 톨톨 뭉쳐 라우셴버그를 떠받치는 로비를 벌인 결과”라고 강조하였다.¹⁷²⁾

한국 미술계는 1995년 한국관이 마련된 후에는 현장에서 그 필요성을 실감나게 확인하였다. 예컨대 1995년에는 미국 기업과 정부가 빌 비올라(Bill Viola, 1951-)에게 황금사자상을 안겨주기 위하여 지나칠 정도로 로비 활동을 벌여 논란이 불거졌다. 또한 1997년에는 프랑스관의 파브리스 이베르(Fabrice Hybert, 1961-)가 심사위원들에게 좋은 반응을 얻지 못하였음에도 불구하고 프랑스 정부의 도움으로 황금사자상을 수상하여 크게 논란을 빚었다. 이 사건은 당시 평론가들의 집단 야유를 받았으며 더욱 값진 상을 기대하였던 한국 미술계에게도 좌절감을 가져다주었다.¹⁷³⁾

171) 백남준, 「“미술사에 남기, 가장 큰 관심”」, 김태익과의 인터뷰, 『조선일보』, 1993년 7월 20일에서 직접 인용.

172) 이일, 「베니스비엔날레 한국관 개관에 즈음하여」, 『미술세계』(1994년 12월), p. 85에서 직접 인용.

173) 이주헌, 「변화의 기로에 선 미술 올림픽」, p. 74. “특히 강익중과 이형우 두 출품

결국 한국 미술계는 베니스비엔날레에서 로비 활동이 수상의 당락을 좌우한다는 사실을 깨닫고 2001년에는 본격적으로 로비 활동을 벌였다. 박경미는 국제 미술계의 평가를 받고 수상 여부가 결정되는 시사회 기간 동안 서도호와 마이클 주를 위하여 성대한 오찬 파티를 마련하였다(도 49). 이 파티는 삼성문화재단의 전적인 후원하에 페기구겐하임미술관(Peggy Guggenheim)의 옥상 테라스에서 진행되었다. 1989년 이래 매회 미국관의 리셉션 파티가 열리기도 하였던 이곳으로는 한국 미술계에서 미리 예약해 둔 수상 택시가 주기적으로 오갔으며 호화로운 음식과 실내악 공연이 제공되었다(도 50). 한국관의 오찬 파티에는 사백여 명에 달하는 인원이 참석하였다. 그중에는 솔로몬구겐하임미술관 관장 토머스 크렌스(Thomas Krens, 1946-)와 부관장 주디스 콕스(Judith Cox), 스톡홀름현대미술관(Moderna Museet, Stockholm) 관장 데이비드 엘리엇(David Elliott, 1949-), yBa를 대표하는 작가 데미안 허스트(Damien Hirst, 1965-) 등 국제 미술계를 좌우하는 인물들이 여럿 포함되어 있었다. 이에 뉴스위크(Newsweek)의 평론가 피터 플래겐스(Peter Plagens, 1941-)는 “유명 인사를 끄는 것도 재능이라면 한국의 서도호는 최상위 수준에 속할 것”이라고 말하면서 조소를 보낼 정도였다.¹⁷⁴⁾

작가의 이질적이면서도 잘 조화되는 작품 세계는 한국관을 국가관상 후보로 올려놓을 정도로 밀도가 높은 것이었으나, 의외의 복병 프랑스관에 밀려 국가관상 수상에는 실패했다. 프랑스가 15일의 시상식에서 국가관상을 수상할 때 일단의 저널리스트들과 평론가들로부터 야유를 받았는데, 이는 그 수상이 무엇보다 순전히 로비력에 의한 것이라는 불신과 의구심 때문이었다. 프랑스의 수상(파브리스 위베르 단독 작품)은 한국 체코 영국 헝가리 독일 등 국가관상 수상 후보로 거명된 나라들 사이로 단 한 번도 프랑스가 거론된 적이 없어 더욱 의외로 받아들여졌다.”

174) Peter Plagens, “Blase at the Biennale,” *Newsweek*, June 18, 2001, 66. “If celebrity draw is any indication of talent, then Korea’s Do-Ho Suh ranks near the top. His work “Some/One,” a totemic figure made from, and rising out of a sea of, military dogtags, forms the centerpiece of the Korean pavilion, which hosted one of the Biennale’s poshest opening parties. Top art-world honchos scuffled for seats on the water taxis that ferried invitees directly from the Giardini to the Guggenheim Collection, where they attended a live-chamber-music luncheon on the roof, which offers one of the best views

3. 세계적인 한국 작가의 탄생

결과적으로 한국관은 2001년 베니스비엔날레에서 열렬한 호응을 얻었다. 당시 한국관은 시사회가 시작된 지 단 이틀 만에 일만여 명의 관람객을 유치하였다. 그중에는 미술계에서 강력한 영향력을 행사하던 인물들이 여럿 포함되어 있었으며 상당수가 관람 후에 찬사를 남겼다. 가령 뉴욕현대미술관의 관장 글렌 라우리는 “한국 전시관은 이번 베니스비엔날레에서 가장 훌륭한 국가 전시관 중의 하나”라고 말하였으며 평론가 로버트 모건(Robert C. Morgan, 1947-)은 캐나다관, 독일관, 영국관, 프랑스관, 덴마크관과 함께 한국관의 전시가 인상적이었다고 이야기하였다.¹⁷⁵⁾

서도호는 마이클 주에 비해서도 특히 폭발적인 반응을 이끌어 냈다. 쥘비에브 브레렛트(Geneviève Breerette), 리처드 코크(Richard Cork, 1947-) 등 이전에는 그를 알지 못했던 평론가들은 한국관에 전시된 서도호의 작품을 칭찬하면서 유망한 신진 작가를 발굴하게 되었다고 크게 기뻐하였다.¹⁷⁶⁾ 그 외에도 윌리엄 패커(William Packer), 마이클 김멜만(Michael Kimmelman, 1958-), 제롬 상스를 비롯한 여러 평론가들과 큐레이터들이 서도호의 작품을 긍정적으로 평가하였다.¹⁷⁷⁾ 프랑스의 미술 잡지 아르프레스(Art Press)는

in the Venice.”(밑줄은 필자 직접 인용)

175) 글렌 라우리의 평가는 윤정국, 「베니스 비엔날레 한국 전시관 개관식」, 『동아일보』, 2001년 6월 8일에서 직접 인용. 로버트 모건, 「베니스를 바라보는 다양한 시선」, 『월간미술』(2001년 7월), p. 78. “국가관은 전체적으로 2년 전에 비해 매우 인상적이었다. 캐나다·독일·영국·프랑스·한국 그리고 덴마크의 국가관은 2년 전보다 많은 내용을 담고 있었다.”

176) Breerette Geneviève, “Tour de jardin à la Biennale de Venise,” *Le Monde*, juin 12, 2001. Richard Cork, “Too many tours spoil the broth,” *The Times*, June 15, 2001. “But my interest quickened again at the Korean pavilion where Do-Ho Suh, an artist unknown to me ...”

177) William Pecker, “Wallinger marks the spot,” *Financial Times*, June 16, 2001, 7. “The most memorable sculpture is by Do-Ho Suh in the Korean pavilion, a totemic figure covered in a chain-mail of military identification tags that covers it entirely, and flows down, on and out across the floor.” Michael Kimmelman, “A Carnival in Venice,” *New York Times*, June 20, 2001.

베니스비엔날레를 소개하는 기사에서 <썸/원>을 대표 이미지로 사용하면서 서도호를 유력한 수상 후보로 지목할 정도였다.

박경미의 전략도 모두 계획대로 이루어졌다. 평론가들은 제만의 전시와 한국관에서 열린 전시를 연계하여 바라보았다.¹⁷⁸⁾ <썸/원>, <우리는 누구인가?>, <공인들>은 <바닥>과 함께 모두 한국의 지역적 기반으로 하면서 인류 보편적인 논의를 전개한다고 평가되었다. 흥미롭게도 이 맥락에서 제만이 비엔날레의 전시 제목으로 붙인 ‘인류의 고원(Plateau of Humankind)’이 찬사로 활용되었다. 제만은 ‘인류의 고원’이 지역성을 토대로 인류 보편적인 주제를 다루는 것을 의미한다고 하였다.¹⁷⁹⁾ 그러나 ‘인류의 고원’은 결코 비엔날레에 참가한 수많은 작가들을 포괄할 수 없었다. 따라서 평론가들은 당시 이 제목이 허울뿐이라고 비판하였다. 그러나 그들은 서도호의 작품이 아이러니하게도 제만의 제목을 효과적으로 시각화하여 설명해 주었다고 평가하였다.¹⁸⁰⁾ 또한 평론가들은 서도호의 작업들이 서구의 미학적 전통을 능숙하게 활용하여 사회적인 이슈를 성찰하게 한다고 평가하였다.¹⁸¹⁾

제롬 상스, 「베니스를 바라보는 다양한 시선」, 『월간미술』(2001년 7월), p. 80. “개인의 정체성을 상징하는 금속 라벨을 이용하고, 마치 벽화를 연상케 하는 한국의 서도호 … 가 인상적이었다.”

178) Catherine Fox, “World comes to Venice; Call it art of the global village, with eclectic works from 64 nations overwhelming the senses,” *Cox News Service*, June 15, 2001. “His work, displayed in both “Plateau” and the Korean Pavilion, is witty, beautiful and thoughtful.”

179) Harald Szeemann, statement. Cited in “Plateau of Humankind,” *Universes in Universe*, accessed June 3, 2021, <http://universes-in-universe.de/car/veneziaa/bien49/e-plateu.htm>. “… but appeal to what is eternal in man, on the basis of local rootedness.”

180) Christopher Knight, “A Dearth in Venice,” *Los Angeles Times*, July 7, 2001. “The show’s title, though, is a veritable description of an enchanting sculpture by South Korea’s Do-Ho Suh …”; Fox, “World comes to Venice.” “… talk about a plateau of mankind …”; “Le corps-à-corps de Venise,” *Le Point*, juin 21, 2001.

181) 로버트 모건, 「베니스를 바라보는 다양한 시선」, p. 78. “비록 수상하지는 못했지만, 미니멀리즘을 확장하여 모호한 상징성을 표현한 서도호의 작품도 좋았다.” Fox, “World

그러나 서도호는 정작 6월 9일 그해 베니스비엔날레의 시상식에서는 어떤 상도 받지 못했다. 황금사자상은 개별 작가의 경우 리처드 세라와 싸이트웬블리(Cy Twombly, 1928-2001)가 받았으며 국가관에 출품한 작가의 경우 독일관의 그레고어 슈나이더(Gregor Schneider, 1969-)가 받았다. 인터내셔널상은 캐나다관의 재닛 칼디프(Janet Cardiff, 1957-)와 조지 벌스 밀러(George Bures Miller, 1960-) 부부, 이탈리아관의 마리사 메르스(Marisa Merz, 1926-2019), 프랑스관의 피에르 위그(Pierre Huyghe, 1962-)에게 주어졌다. 특별상은 알바니아의 앤리 살라(Anri Sala, 1974-), 미국의 존 필슨(John Pilson, 1968-), 과테말라의 아니발 아스트루발 로페스 후아레스(Aníbal Astrubal López Juárez, 1964-2014), 코스타리카의 페데리코 에레로(Federico Herrero, 1978-)가 수상하였다.

이러한 결과는 한국관이 설립된 이래 4회 연속 수상을 기대하였던 국내 미술계에는 큰 실망을 안겨 주었다. 그러나 서도호가 그해 베니스비엔날레에서 수상하지 못할 것이라는 점은 사실 어느 정도는 예상된 일이었다. 왜냐하면 황금사자상과 인터내셔널상은 그동안 늘 서구의 백인 작가들에게 주어졌고 특별상만이 비서구 출신 작가들의 몫이었는데, 2001년에 특별상은 라틴아메리카나 아프리카 출신의 작가들에게 돌아가기로 내정되어 있었기 때문이다. 그것은 1999년 베니스비엔날레 당시 아시아 출신의 작가들에게 특혜를 주었다고 논란을 빚었던 제만이 그 다음 회에는 미술계의 여론을 강하게 의식하면서 벌어진 일이었다.¹⁸²⁾

comes to Venice.” “On the subject of obsessives, Korean-born, New York- and Seoul-based artist Do-Ho Suh is terrific. ... He plays with the minimalist aesthetic in “Floor“, a raised grid of glass plates that you might just walk across until you realize that they’re “held up” by thousands of tiny plastic figurines.”

182) 제만은 1999년 제48회 베니스비엔날레에서 미술사적으로 권위 있는 작가들을 대상으로 하던 이탈리아관과 35세 이하의 젊은 작가들의 작품을 전시하던 아페스토(Aperto)를 통합하였다. 그리고 이를 아페르투토(Apertutto)라고 명명하면서 총 99명의 작가를 섭외하였다. 그런데 그중에는 중국 출신의 작가가 스무 명에 달하여 미술계에 논란이 일었다. 이에 대해 제만은 1997년 리옹비엔날레를 준비하면서 중국을 방문했을 때 그곳에서 본 작가들이 매우 인상적이었기 때문이라고 해명하였다. 그러나 미술계는 제만의 결정이 국제 사회에서 중국의 위상을 고려한 정치적인 계산이라고

국내 미술계는 분한 마음을 감추지 못하면서도 그 결과에 승복할 수밖에 없었다. 베니스비엔날레의 차별적인 시상에 대한 국내의 반응은 평론가 정형탁의 글에서 집약적으로 드러난다.

지난 99년 행사 때 일반의 예상을 깨고 중국 작가를 20여 명이나 초청해 미국 등의 비위를 거스르며 ‘새 얼굴’들을 등용시킨 하랄드 제만이 이번 49회 댄 중남미와 아프리카로 양념을 바꿨다. 평소 ‘백인 중심의 제1세계 작가들만 상대하는 엘리트주의’라는 비판 때문이었을까? 그래도 별려 눈 잔치상에 집안 어른이 빠진다는 건 있을 수 없었을 것이다. 그래서 많이 속상했을 백인 노인들에게 대신 줄줄이 메달을 걸어 주었다. 이처럼 멋진 조합이 있을까? 거장을 우대하는 것에 대해, 지역의 안배에 대해 비판을 할 수는 없을 것이다. 적당히 버무려서 맛있는 양념장을 만드는 것은 훌륭한 요리를 위한 필요조건인 것처럼, 매회 진행되는 행사에 소외된(?) 거장을 적당히 초청하거나, 소외된 지역을 적절히 안배하는 걸 뭐라 할 수 없다. 그러나 철저히 그들이 만든 잔치상에 우리가 적절히 안배되는 짝두기 정도로 차려진다면, 뭐라 해야 할까?¹⁸³⁾

위의 글은 정형탁이 2001년 베니스비엔날레 당시 한국관이 수상에 실패한 것을 본 후 느꼈던 복합적인 감정을 가감 없이 드러낸다. 정형탁은 베니스비엔날레가 여전히 서구 중심의 구도를 유지하고 있다고 냉소를 지었다. 그는 그해 베니스비엔날레를 통하여 서구와 비서구의 위계가 분명하게

생각하였다. 더욱 큰 문제는 당시 아페르투토에 참가한 중국 출신 작가들의 작품이 다른 작품들에 비하여 개념적으로 치밀하지 못했을 뿐만 아니라 다수가 스위스의 컬렉터 울리 지그(Uli Sigg, 1946-)의 소장품이었다는 점이다. 1999년 베니스비엔날레의 상황에 관해서는 이영철, 「유목주의를 통한 베니스의 부활」, 『월간미술』(1999년 7월), pp. 72-73; 2001년 아시아 출신 미술가들이 수상에 실패한 까닭을 1999년의 연장선에서 파악한 글로는 윤동희, 「인류의 지평에서 바라본 21세기 미술」, 『월간미술』(2001년 7월), p. 91. “그러나 전수천(1995), 강익중(1997), 이불(1999) 등 3회 연속 특별상을 수상한 한국은 이번 수상에서 제외되어 다소 아쉬움을 남겼다. 지난 48회에서 중국 작가들에게 상을 몰아준 데 대한 부담감이 결국 아시아 작가들을 시상에서 배제한 게 아니냐는 평이 설득력을 얻는 순간이었다.”
183) 정형탁, 「베니스 비엔날레, 터놓고 냉소하자」, 『미술세계』(2001년 7월), p. 41.

존재하고 있다는 점을 다시 한 번 확인하였다고 하였다.¹⁸⁴⁾ 그는 결국 베니스비엔날레가 서구를 위한 행사이며 비서구의 경우 이에 곁들여지는 부차적인 존재일 뿐이었다고 하면서 허탈감을 드러냈다. 서도호 역시 시상식이 끝난 후 “역시 주류는 바뀌지 않는군요”라고 하면서 씩씩한 감정을 그대로 내비쳤다.¹⁸⁵⁾

그러나 베니스비엔날레는 결과적으로는 서도호에게 예기치 못한 방식으로 커다란 성공을 안겨다 주었다. 그 성과는 먼저 베니스에서 멀리 떨어지지 않은 바젤에서 곧바로 가시화되었다. 서도호는 베니스비엔날레에 이어 아트바젤(Art Basel)에서도 폭발적인 반응을 이어갔다. 바젤에 모여든 컬렉터들은 네오 라우흐(Neo Rauch, 1960-), 프란체스코 베졸리(Francesco Vezzoli, 1971-), 나오야 하타케야마(畠山直哉, 1958-) 등 베니스에서 긍정적인 평가를 받았던 다른 작가들과 함께 서도호의 작품을 구하기 위하여 필사적인 노력을 벌였다. 다만 이때 아트바젤에는 서도호의 작품이 나와 있지 않았기 때문에 컬렉터들은 서도호가 소속되어 있는 리만머핀갤러리로 연락을 취했다. 리만머핀갤러리의 대표인 데이비드 머핀(David Maupin)은 당시 바젤에서 있었던 열렬한 반응을 묘사하면서 전 세계에서 서도호의 작품을 구매하려는 문의가 쇄도했다고 기쁨에 차 이야기하였다.¹⁸⁶⁾

184) 베니스비엔날레가 서구 출신 작가와 비서구 출신 작가를 구분하여 시상한다는 점은 그 해에 유독 여러 차례 지적되었다. 조안 기, 「베니스비엔날레 속의 제3세계 미술」, 『월간미술』(2001년 7월), p. 67. “게다가 비엔날레 심사위원들이 이들의 작품에 특별상을 주는 것에서 볼 수 있듯이 아직도 ‘제1세계’와 ‘제3세계’라는 카테고리가 여전히 존재한다는 점을 확실히 드러냈다.” 김한수, 「베니스비엔날레 올해도 ‘서구작가 큰 잔치’」, 『조선일보』, 2001년 6월 22일, p. 20. “베니스비엔날레는 본상(본상)이라 할 인터내셔널상은 서구작가들이 거의 독식하고 제3세계권 작가들에게는 아카데미로 치면 ‘외국어영화상’ 같은 ‘특별상’ 정도로 배려하는 것으로 정평 있다.”

185) 서도호. 김한수, 「베니스 비엔날레 올해도 ‘서구작가 큰잔치’」에서 인용.

186) Ken Bensinger, “Art & Money,” *Wall Street Journal*, June 15, 2001. “Korean-American artist Do-Ho Suh generated so much buzz in Italy. Collectors have been telephoning his dealer David Maupin in Basel—even though none of Mr. Suh’s work is on sale there. ‘The response have been incredible,’ Mr. Maupin said. ‘Collectors from all over the world are here asking me about his work.’ Among those calling, he says, is the Baltimore

또한 서도호는 베니스비엔날레를 통하여 개인과 집단의 관계에 대하여 성찰한 작품들뿐만 아니라 집 연작까지도 널리 알릴 수 있었다. 당시 박경미는 한국관의 전시 도록과 홍보 리플릿에서 집 연작에 대해서도 상세하게 설명하였으며 이것은 서도호를 그해 비엔날레의 유력한 수상 후보로 지목하였던 아르프레스도 마찬가지로 때문이다. 뉴욕 뉴뮤지엄(New Museum of Contemporary Art, New York)의 큐레이터 앤 엘굿(Ann Ellegood)이 아르프레스에 기고한 글은 비록 그 분량이 많지는 않았으나 그동안 서도호가 제작하였던 작품들을 하나의 흐름으로 엮어내고자 한 글이었다.¹⁸⁷⁾

그러나 무엇보다도 중요한 수확은 그가 서구 유수의 미술관에서 개인전을 열게 되었다는 점에 있었다. 서도호는 베니스비엔날레가 개막한 지 이 주가 채 지나지 않아 서펜타인갤러리의 큐레이터로 있었던 리사 코린으로부터 메일을 받았다. 당시 서펜타인갤러리는 국제 미술계에서 각광 받는 젊은 작가들로 전시를 꾸미면서 테이트, 하이워드갤러리(Hayward Gallery), ICA(Institute of Contemporary Arts) 등 런던 내 여러 미술관과 갤러리 사이에서 경쟁력을 유지하고 있었다.¹⁸⁸⁾ 따라서 국제적으로 갖 주목받기 시작한 작가를 물색해야

Museum of Art.”; 노스캐롤라이나의 애클랜드미술관(Ackland Museum of Art, North Carolina)은 베니스비엔날레에서 서도호의 작품을 눈여겨보았다가 2002년 4월 <바닥>을 구입하였다. 애클랜드미술관은 이때 총 다섯 점의 작품을 구매하면서 총 91,100달러를 지출하였으며 <바닥>은 사만 달러로 그중에서도 가장 높은 금액을 기록하였다. Susan Brioli, “Ackland listens to visitors in choosing new additions to collection,” *Chapel Hill Herald*, April 6, 2002.

187) Anne Ellegood, “Do-Ho Suh: Who Am We?,” *Art Press* 269 (June 2001): 34-39.

188) 송미숙, 「서도호의 소재국, 안과 밖의 뒤집기」, 『월간미술』(2003년 8월), p. 123, 주 1 참고. “서펜타인 갤러리(Serpentine Gallery)는 이전에도 어느 정도의 명망은 있었으나 10여 년 전 화이트 채플 갤러리 관장으로 있던 줄리아 페이턴 존스(Julia Peyton Jones)를 관장으로 영입하면서 국제미술계에서 주목받고 있는 젊은 작가들을 연이어 초대하는 기획전으로 전시방향을 바꾼 후 급부상해 지금은 테이트, 하이워드, ICA등과 같은 반열에 끼게 되었다.”; 다만 줄리아 페이턴 존스가 화이트채플갤러리 관장으로 있었다는 서술은 오류이다. 그는 1988년부터 1991년까지는 하이워드갤러리에서 큐레이터로 일하였다. James Bustard, “Julia Peyton-Jones steps up as new director for the Serpentine Gallery,” *The Art Newspaper*, April 30, 1991,

했던 코린은 서도호에게 2002년 봄에 서펜타인갤러리에서 개인전을 열자고 제안하였다. 2000년 10월 뉴욕 리만머핀갤러리에서 이미 서도호의 작품을 접하고 그를 주시하고 있었다가 베니스에서 서도호가 주목받자 마침내 그의 가능성에 확신을 보인 것이다.¹⁸⁹⁾ 이처럼 서도호는 박경미의 전략적인 지원에 힘입어 세계적인 한국 작가의 반열에 오른 결과, 2002년 4월 런던의 대표적인 미술관인 서펜타인갤러리에서 첫 개인전을 갖게 되었다.

<https://www.theartnewspaper.com/archive/a-new-director-for-the-serpentine-gallery>.
189) 서펜타인갤러리에서 열린 서도호의 개인전은 곧이어 시애틀미술관을 순회하였다. 그것이 가능하였던 결정적인 계기는 리사 코린이 서펜타인갤러리의 수석 큐레이터로 일하고 2001년 8월부터는 시애틀미술관의 큐레이터로 옮겨가게 되었기 때문이다. 두 전시는 순회전으로 기획되었기 때문에 출품된 작품은 동일하다. 그러나 두 전시는 각각 다르게 보아야 한다. 필자가 이러한 주장을 펴는 이유는 시애틀에서 그의 전시가 독특한 형태를 띠었기 때문이다. 서도호의 전시는 시애틀미술관의 4층과 시애틀아시아미술관에서 절반씩 진행되었다. 이 이례적인 진행 방식은 시애틀아시아미술관의 상황을 고려한 데서 비롯되었다. 당시 시애틀아시아미술관은 비효율적인 운영으로 인하여 관객이 줄어들고 재정 상황이 악화되는 등 크게 곤혹을 치르고 있었다. 따라서 코린은 서도호의 개인전을 나누어 진행함으로써 시애틀아시아미술관에도 활기를 띠게 하고자 하였다. 관객은 서도호의 전시를 모두 보기 위해서는 필연적으로 시애틀아시아미술관까지 다녀와야 하였다. 서도호의 전시는 의도대로 성공적인 결과를 거두었다. 이러한 상황에 대해서는 Sheila Farr, "The million pieces that form the house of Do-Ho Suh. Many parts create a whole. This is the essence of Suh's brilliant sculptural installations, which bring into question notions of self and the creation of society," *The Seattle Times*, August 11, 2002. Sheila Farr, "Curator's first year at SAM is a coup," *The Seattle Times*, March 16, 2003.

제 6 장

런던, 2002

재현의 짐*

1. 오리엔탈리즘의 관성

서펜타인갤러리에서 전시가 열리기 세 달 전인 2002년 1월, 서도호는 문득 복잡한 심경을 내비쳤다. 그는 댄 플래빈, 쿠사마 야요이 등 미술사적으로 권위 있는 작가들이 거쳐간 이 유수의 미술관에서 첫 개인전을 갖게 되었다는 사실에 기대감을 감출 수 없었다. 그러나 그는 한편으로는 이 전시가 자신의 미래에 큰 영향을 주지는 않을지 부담감을 느꼈다. 서도호는 이러한 상황 속에서 마음을 굳게 다잡으면서 한 가지 뚜렷한 목표를 내세웠다. 그는 “서구 미술계가 아직은 교련 수업, 군대 체험 등 한국 출신인 내 개인적 이력에 호기심을 갖고 보고 있는 것이 사실”이라고 하면서 이 전시를 통하여 서구 미술계가 자신에게 품고 있는 이국적인 환상을 극복해 보겠다고 포부를 밝혔다.¹⁹⁰⁾

* ‘재현의 짐’은 미술사학자 코베나 머서(Kobena Mercer, 1960-)의 글에서 빌려온 용어이다. 포스트식민주의와 관련하여 다수의 글을 발표한 머서는 1990년 다문화주의에 대한 논의가 갖 진행된 영국 미술계의 상황을 통찰하면서 써드텍스트(Third Text)에 한 글을 기고하였다. 이 글에서 머서는 ‘Burden of Representation’이라는 용어를 처음 사용하였는데, 사실 이 용어에서 ‘representation’은 두 가지 의미를 담고 있기 때문에 한국어로 정확하게 번역되기는 어렵다. 머서의 논의에서 ‘representation’은 ‘재현’과 ‘대표’의 뜻을 갖는다. 머서는 당시 영국 미술계에서 아시아계 작가들과 아프리카계 작가들이 처한 난처한 상황에 대하여 설명하였다. 그는 그동안 비서구 출신의 작가들에게는 전시를 가질 기회가 거의 없었기 때문에 이 작가들의 경우 자신들이 속해 있는 문화를 ‘대표’하여 보여주어야 한다는 부담을 지니고 있다고 적었다. 머서에 따르면 이와 동시에 그들은 자신들이 속해 있는 문화를 ‘재현’할 것이라는 기대를 늘 지니고 있기도 하였다. Kobena Mercer, “Black Art and the Burden of Representation,” *Third Text* 4, no. 10 (1990): 61-78.

그러나 서도호의 야심찬 계획은 전시가 시작되자마자 모두 수포로 돌아가고 말았다. 대부분의 평론가들은 서도호의 전시를 소개하면서 ‘동양’, ‘한국’, ‘비서구’라는 수식어를 눈에 띄게 앞세웠다. 그들은 서도호의 작업을 구체적으로 분석하려는 노력 없이 서도호가 한국 출신이라는 점에 전적으로 기대어 논의를 시도하였다. 한 평론가는 도입부부터 서도호가 한국 출신임을 직접적으로 강조하면서 이를 기반으로 글의 흐름을 일관되게 이끌어 갔다.¹⁹⁰⁾ 베니스비엔날레에서 한국을 대표한 이력은 이제 서도호의 작업을 ‘한국적인’ 것으로 단순화하여 규정 짓기 위한 수단으로 활용될 뿐이었다.¹⁹²⁾ 다음으로 필자는 런던의 평론가들이 서도호의 작업에 어떻게 접근하였는지 살펴볼 것이다. 서펜타인갤러리에서 서도호는 개인과 집단의 관계를 다룬 작업들과 천으로 된 집 연작을 모두 전시하였다.¹⁹³⁾ 필자는 이 두 갈래로 나누어

190) 서도호. 김한수, 「재미 미술가 서도호씨 ‘아트 포럼’ 등 특집 기사·영 명문 미술관 초대전… “완벽주의로 서구 장벽 넘겠다”」, 『조선일보』, 2002년 1월 14일, p. 38에서 직접 인용.

191) Rachel Cambell-Johnston, “Watch out for the little people,” *The Times*, May 1, 2002. “Suh comes from South Korea, a context which brings such questions into sharp focus.”

192) John McEwen, “Sex and the Queen Bee of Cool Art,” *Sunday Suteleaph*, April 28, 2002, 7. “One can be sure of two things with the best contemporary oriental art. … So it is with the installations of the Korean artist Do-Ho Suh at the Serpentine Gallery (until May 26, sponsored by Bloomberg), which were well received when shown at the last Venice Biennale.”

193) 서펜타인갤러리에 전시된 작품은 다음과 같다. 필자는 전시 도록의 체크리스트를 참고하여 다음을 작성하였다. 즉 필자는 본문에서와는 달리 천으로 된 집 연작의 제목에 그 여정을 모두 기록하였다. 또한 서펜타인갤러리에서 열린 이 전시는 시애틀미술관을 순회하였기 때문에 천으로 된 집 연작의 제목에는 시애틀이 함께 표기되어 있음을 주지하기를 바란다. ① 개인과 집단의 관계를 다룬 작품: <고등학교 유니-폼(High School Uni-Form)>(1996), <고등학교 유니-페이스(High School Uni-Face)>(1997), <바닥(Floor)>(1997-2000), <도어매트: 웰컴(Door mat: Welcome)>, <우리는 누구인가?(다색)(Who Am We?(Multi))>(2000), <썸/원(Some/One)>(2001) ② 천으로 된 집 작업: <서울 집/L.A. 집/뉴욕 집/볼티모어 집/런던 집/시애틀 집(Seoul Home/L.A. Home/New York Home/Baltimore Home/London Home/Seattle Home)>(1999), <348 웨스트 22번가, 아파트 A, 뉴욕, NY 10011, 서울 로댕갤러리/토쿄오페라시티아트갤러리/

서도호의 작업이 당시 평론가들에게 어떻게 받아들여졌는지 분석하고 그 수용 방식이 당시 런던의 독특한 지형 속에서 발현되었음을 이야기하고자 한다.

먼저 개인과 집단의 관계를 성찰한 작업들은 베니스에서 있었던 반응과는 대조적으로 인류 보편적인 문제를 다룬다고는 전혀 이야기되지 못하였다.¹⁹⁴⁾ 런던의 평론가들은 모두 이 작업들에서 동아시아의 특성을 읽어내는 데 급급했다. 그들은 이 작업들을 설명하기 위하여 집단주의와 관련될 만한 한국 사회의 일면을 온갖 방식으로 끌어왔다. 예컨대 한 평론가는 서도호의 작업들에서 동아시아의 유교적인 사고방식을 찾고자 하였다.¹⁹⁵⁾ 또 다른 평론가는 서도호의 작업들에서 한국이 겪었던 식민통치와 독재 정치의 흔적을 포착하고자 하였다. 심지어 이 평론가는 ‘한국성’을 이야기하기 위하여 작품과 무관하다는 것을 잘 알고 있으면서도 북한과의 지리적 인접성을 언급하였다.¹⁹⁶⁾

런던 서펜타인갤러리/시드니비엔날레/시애틀미술관(348 West 22nd St., Apt. A, New York, NY 10011 at Rodin Gallery, Seoul/Tokyo Opera City Art Gallery/Serpentine Gallery, London/Biennale of Sydney/Seattle Art Museum)>(2000), <348 웨스트 스트 22번가, 아파트 A, 뉴욕, NY 10011, 서울 로댕갤러리/토쿄오페라시티아트갤러리/런던 서펜타인갤러리/시드니비엔날레/시애틀미술관(복도)(348 West 22nd St., Apt. A, New York, NY 10011 at Rodin Gallery, Seoul/Tokyo Opera City Art Gallery/Serpentine Gallery, London/Biennale of Sydney/Seattle Art Museum (Corridor))>(2001) ③ 드로잉: <머릿속을 떠나지 않는 집(Haunting House)>(1999), <나의 집(My House)>(1999), <우리나라(My Country)>(1999)

194) 클로이 킨즈맨의 비평은 서도호의 작업들이 인류 보편의 문제를 다룬다고 서술한 유일한 예이다. Chloe Kinsman, “Do-Ho Suh. Serpentine Gallery, London,” *Tema Celeste* (July/August 2002): 96.

195) Martin Gayford, “Making light of bricks. Do-Ho Suh’s art is avant-garde with an Eastern twist, says Martin Gayford,” *The Daily Telegraph*, May 1, 2002. “Some of Suh’s work tackles questions with a Far Eastern flavour. ... Here the idiom is part of the international vocabulary of contemporary art (the Chapman brothers’ magnum opus was also made up of many model figures), but Suh is using it to address the way Eastern cultures expect individuals to submit to convention and authority in a Confucian sort of way.”

196) Campbell-Johnston, “Watch out for the little people.” “Suh comes from

이러한 반응들은 당시 전시 도록에 실렸던 권미원의 글을 고려하면 매우 의아하게 느껴진다. 그 글에서 권미원은 박경미의 입장을 이어받아 개인과 집단의 관계를 다룬 서도호의 작업들에 대하여 지역성을 넘어서는 논의를 제시하였기 때문이다. 그는 이 글에서 서도호의 작업들이 미니멀리즘의 어휘를 어떻게 확장하고 있는지 상술하였으며 아울러 이 작업들이 한국에 국한되지 않고 전 지구적인 현상을 반추하게 한다고 강조하였다.¹⁹⁷⁾ 권미원의 글에는 이 작업들을 ‘한국적인’ 것으로 가두지 않으려는 노력이 강하게 드러나 있었다. 그럼에도 불구하고 당시 런던의 평론가들은 서도호의 작품들을 바라보는 데 권미원의 주장에 대해서는 일절 언급하지 않았다. 그들은 서도호의 작업에서 ‘한국적인’ 것을 찾아내는 데에만 치중해 있었다.¹⁹⁸⁾

그러나 사실 이주 작가에게 ‘비서구적인’ 이미지만을 강요하는 것은 런던

South Korea, a context which brings such questions into sharp focus. To the north lies the threat of the world’s last Stalinist state, a nation in which the individual is no more than a component of the totalitarian machine. And though the democratic South Koreans (nicknamed “the Irishmen of the Orient” for their spirited sense of character) prize individuality, they have suffered a long history of invasion and occupation. Citizens have had to learn to work collectively to resist and remains strong.” 필자는 식민통치와 독재 정치가 서도호의 작업과 무관하다고 주장하는 것은 절대 아니다. 다만 서도호의 작업에서 구체적인 분석 없이 이 요소 ‘만’을 찾고 고정된 방식으로 소비하려 하는 것이 오리엔탈리즘의 대표적인 예라고 말하는 것이다.

197) Miwon Kwon, “The Other Otherness: The Art of Do-Ho Suh,” in *Do-Ho Suh*, ed. Lisa G. Corrin and Miwon Kwon (London: Serpentine Gallery; Seattle: Seattle Art Museum, 2002), 9-17.

198) 몇몇 평론가들은 서도호의 작업에서 한국의 이미지를 잃어낸 후에는 진부하고 상업적이라고 비판하였다. Adrian Searle, “Have you ironed your room yet?: Adrian Searle visits Do-Ho Suh’s fabulous fabric flats,” *The Guardian*, April 23, 2002, 12. “If a western artist were to make works that portrayed Koreans - or Chinese or Japanese people for that matter - as militaristic communitarians, they would be lynched. ... You never need to look at these more than once.” Gayford, “Making light of bricks.” “I must admit I found the exhibition easily digestible, but perhaps a bit insubstantial - rather like some Eastern cuisine.”

미술계에서 그다지 특별한 일은 아니었다. 그것은 런던 미술계에서는 이전부터 반복적으로 나타난 고질적인 현상이었다. 이를 이해하기 위해서는 1990년대 런던의 상황으로 거슬러 올라가야 한다.¹⁹⁹⁾ 미술사학자 코베나 머서(Kobena Mercer, 1960-)에 따르면 1990년대 미국을 시작으로 다문화주의가 전세계적으로 급속도로 상업화되고 제도화되었으며 여기에는 영국도 결코 예외가 될 수 없었다. 영국 내 미술관과 갤러리는 전 세계적인 흐름에 뒤지지 않기 위하여 아시아와 아프리카 출신의 작가들에게 작품을 선보일 수 있도록 풍부한 기회를 제공하였다. 그러나 당시 영국에는 이와는 상충되는 또 다른 흐름이 작동하고 있었다. 1990년대 영국에는 국수주의적인 경향이 함께 나타나고 있었던 것이다. 영국의 국수주의 세력은 “쿨 브리태니아(Cool Britannia)”라는 슬로건과 함께 대내외적으로 ‘영국적 정체성’을 선전하였다. 그들은 ‘영국적 정체성’을 확립하는 데 비서구 출신의 작가들이 걸림돌이 된다고 생각하였다. 따라서 그들은 비서구 출신의 작가들을 지원하기 위하여 설립된 국제시각미술협회(Institute of International Visual Art; inIVA)에 휘방을 놓는 등 다문화주의의 움직임에 끊임없는 제동을 걸었다.

이처럼 1990년대 영국 미술계는 머서의 말을 빌리자면 “퇴행적인 신민족주의와 다문화주의의 표준화가 모순되게 공존”하는 독특한 지형에 놓여 있었다.²⁰⁰⁾ 이러한 상황 속에서 스티브 매퀸(Steve McQueen, 1969-), 크리스 오펀리(Chris Ofili, 1968-), 잉카 쇼니바레(Yinka Shonibare, 1962-) 등 비서구계 미술가들은 새로운 노선을 모색하였다. 우선 그들은 아시아와 아프리카를 연상시키는 문화적인 도상을 활용하면서 다문화주의의 혜택을 누리하고자 하였다. 그러나 그들은 정체성의 정치, 후기식민주의로 작품의 메시지를 귀결시키지 않기 위하여 신중을 기했다. 식민주의와 오리엔탈리즘의 역사 속에서 그들이 차별, 왜곡, 억압을 견뎌야 했다고 직접적으로 비판하는

199) 필자는 1990년대 런던 미술계의 지형을 설명하기 위하여 머서의 논의를 전체적으로 참고하였다. Kobena Mercer, “Ethnicity and Internationality: New British Art and Diaspora-Based Blackness,” *Third Text* 49 (Winter 1999-2000): 51-62.
 200) Mercer, “Ethnicity and Internationality,” 59에서 직접 인용. “... the contradictory coexistence of regressive neo-nationalism and multicultural normalization within its art world.”

것은 신민족주의 세력의 반감을 사기에 더욱 쉬웠기 때문이다. 그 대신 그들은 문제가 될 법한 정치적인 확언을 삼가고 작업을 통해서만 모호한 태도만을 드러냈다. 그들은 ‘재현의 문제’를 다루는 데 복잡한 장치를 개입시켜 관람자가 스스로 비판적인 검토를 거칠 수 있게 하였다. 또는 그들은 정체성의 정치와는 무관한 주제를 다루거나 팝아트, 미니멀리즘, 개념미술 등 미술사적 전거를 뚜렷하게 드러내면서 미학적인 논의로 시선을 유도하고자 하였다.

그러나 런던의 평론가들은 이 작가들이 어떠한 전략을 취하였는지 관심을 두지 않았다. 다문화주의와 국수주의 양 진영 모두가 민족 정체성에 몰두하는 상황 속에서 그들의 작품은 늘 민족 정체성과 관련된 논의로 모일 뿐이었다. 이에 따라 영국 내 이주 작가들은 민족 정체성과 관련된 언급을 멈추어 달라고 호소하기에 이르렀다.

저는 다른 사람들이 해온 것 덕분에 이 자리에 있을 수 있었습니다. 저는 이에 분명 감사함을 느낍니다. 하지만 이와 동시에, 네, 저는 흑인입니다. 저는 영국인이기도 하지요. 하지만 마일스 데이비스는 “그래서 어찌라고?” 하고 이야기한 바 있지요. 저는 그렇게 경박하게 이야기하지는 않습니다만 저도 여느 사람들처럼 제 작품에 저다운 어떤 것들을 다룹니다. 저는 사람들로 하여금 생각하게 하기 위해 작품을 만듭니다.²⁰¹⁾

위의 인용문은 카리브해 아프리카계 영국인(British African-Caribbean) 스티브 매퀸의 인터뷰 중 일부이다. 이 인터뷰에서 매퀸은 자신의 작업에 정체성의 잣대를 적용하지 말아 달라고 강경한 입장을 취하였다. 그는 자신의 정체성을 분류하고 규정하는 일이 까다로울 뿐만 아니라 무의미한 일이라고

201) Steve McQueen, “Let’s Get Physical,” interview by Patricia Bickers, *Art Monthly* 202 (December-January 1996-1997): 5. Cited in Mercer, “Ethnicity and Internationality,” 59. “I’m in a position I am because of what other people have done and I’m grateful, for sure. But at the same time, I am black, yes. I am British as well. But Miles Davis said, ‘So What?’ I don’t say that flippantly but like anyone else I deal with certain things in my work because of who I am. I make work in order to make people think.”

일축하였다. 그는 자신의 작업이 결코 정체성에 대한 고민에서 시작되지 않는다고 강조하였다. 즉 그의 작품에 민족 정체성의 잣대를 들이치는 것은 작품의 본래 의미를 가리는 것이므로 이를 멈추어 달라고 호소한 것이다.

이처럼 런던 미술계는 1990년대부터 오랜 시간에 걸쳐 이주 작가들에게 ‘비서구적인’ 이미지를 강요하여 왔다. 영국의 이주 작가들은 이에 맞서 그들의 작품을 정체성의 문제로 바라보지 말아 달라고 간곡하게 당부하였다. 그러나 그들의 요구는 늘 무용지물이었다. 이러한 시선은 쉬린 네샷(Shirin Neshat, 1957-)을 비롯하여 서펜타인갤러리를 거쳐간 이주 작가들 모두가 비껴갈 수 없었다.²⁰²⁾ 서도호는 이와 같은 분위기가 지배적이었던 런던 미술계에서 그에 대한 이국적인 환상을 극복할 수 있을 리 만무했다.

한편 천으로 된 집 연작에 대한 반응도 크게 다르지 않았다. 평론가들의 반응은 오리엔탈리즘의 전형에 가까웠다. 먼저 런던의 평론가들은 천으로 된 집 연작에서 동시대적인 것보다는 과거의 전통적인 요소를 발견하고자 애썼다.²⁰³⁾ 일례로 한 평론가는 반투명한 천이 투과성 강한 창호지와 유사해 보인다고 하면서 천이 “전통 또는 한국 문화에 뿌리 두고 있음”을 증명한다고 말하였다.²⁰⁴⁾ 이러한 평은 서도호의 전시가 열리기 사 년 전 서펜타인갤러리에서 이미 천을 재료로 한 작품들을 모아 현대적인 해석을

202) Charles Darwent, “Don’t just stand there—Think something!; Do-Ho Suh Serpentine Gallery London,” *Independent on Sunday*, April 28, 2002, 12. “This seems particularly acute because the gallery’s exhibitions policy leans towards the exotic: Cuban conceptualists, Iranian film-makers and now a Korean sculptor. The overall effect is to suggest that non-European art, no matter how political, is stylish, decorative and, my dear, so chic, as though the Serpentine were a duty-free shop for designer ethnography.”

203) 동양과 서양을 이분법적으로 나누어 각각 정체된 과거와 발전하는 현대로 비추어 바라보는 것은 오리엔탈리즘의 대표적인 예이다. 이에 대해서는 David Clarke, “Contemporary Asian Art and Its Western Reception,” *Third Text* 16, no. 3 (2002): 237-242.

204) Searle, “Have you ironed your room yet?” “The translucency and ephemerality of his chosen material speak of tradition or rootedness in a culture — think of rice and mulberry paper sliding walls and screens, the fluidity and permeability of inside and outside in much eastern architecture.”

시도한 전시가 있었음을 고려한다면 더욱 놀랍게 느껴진다.²⁰⁵⁾

물론 천과 창호지를 연결 짓고 전통성으로 귀결시킨 이 해석에는 서도호가 어느 정도 빌미를 제공한 것이 분명하다. 이 해석은 사실 코린이 서도호에게 건넨 질문에서 비롯된 것으로, 당시 서도호는 천과 창호지에서 유사한 느낌을 받고 천을 재료로 선택한 이유가 창호지에서 비롯되었는지 묻는 코린에게 적절한 답을 제공하지 않았다. 그는 천으로 작업을 제작한 것이 그저 ‘자연스러운’ 과정이었을 뿐이라고 일축하면서도 한편으로는 천의 효과와 창호지의 효과가 비슷해 보인다는 의견에는 흔쾌히 동의하였다.²⁰⁶⁾ 천을 선택한 이유에 대하여 합리적인 설명을 듣지 못한 런던의 평론가들은 천과 창호지를 직결시키는 대안을 선택하고 이를 통하여 전통성을 찾았던 것이다.²⁰⁷⁾

205) 필자가 언급하는 전시는 1998년 서펜타인갤러리에서 열렸던 《성긴 실(Loose Threads)》로, 이 전시는 서펜타인갤러리의 웹사이트에서 제공되는 정보에 따르면 “회화와 조각, 언어와 이미지, 컴퓨터로 만든 것과 손으로 직접 만든 것, 남성성과 여성성, 고급미술과 공예 등 이 모든 경계를 무너뜨리는 매체”로 천을 조명하고자 하였다. 흥미로운 점은 이 전시에 김수자의 보따리 작업이 포함되었으며 심지어는 전시의 대표 이미지로 채택되었다는 사실이다. 다만 필자는 현재로서는 《성긴 실》의 전시 도록이나 그에 대한 리뷰를 확인할 수 없어 각주로 대략적인 정보를 대신 제공한다.

206) Lisa G. Corrin and Do-Ho Suh, “The Perfect Home: A Conversation with Do-Ho Suh,” in *Do-Ho Suh*, ed. Lisa G. Corrin and Miwon Kwon (London: Serpentine Gallery; Seattle: Seattle Art Museum, 2002), 34. “Corrin: The fabrics you use are both diaphanous and porous, and the way you layer them often creates shadows. Does your use of fabric reflect the symbiotic relationship between the external and internal spaces you have described in Korean architecture? Suh: It was very natural for me to use fabric as a basis for my work. It is a particularly translucent material, like rice paper which is an integral part of architecture in Korea.”

207) 천의 유래를 창호지에서 찾는 것은 2002년 서펜타인갤러리에서 서도호의 개인전이 열렸을 때 처음 나타난 현상이다. 서도호는 2001년 1월에도 창호지 사이로 외부의 빛과 소리가 스며드는 어린 시절의 기억을 회상한 바 있으나 이때에는 천과 창호지를 직접적으로 연결 짓지 않았다. 서도호는 2003년 아트21의 인터뷰에서도 천이라는 재료가 자연스럽게 떠올랐다는 입장을 여전히 고수하였다. Do-Ho Suh, “Do-Ho Suh: Space is a Metaphor for History,” interview by Priya Malhotra, *Tema Celeste*

또한 런던의 평론가들은 천으로 된 집 연작을 구체적으로 분석하지 않고 서구 미술과 피상적으로 연결 지으면서 그 영향 관계 속에서 이해하고자 하였다.²⁰⁸⁾ 한 평론가는 천을 재료로 썼다는 이유만으로 클래스 올덴버그(Claes Oldenburg, 1929-)의 ‘부드러운 조각(soft sculpture)’과 연관시켰다.²⁰⁹⁾ 또 어떤 평론가는 공간을 소재로 다룬다는 점에만 착안하여 서도호의 작업을 올덴버그, 그레고어 슈나이더, 에드 키엔홀츠(Ed Kienholz, 1927-1994), 레이첼 화이트리드(Rachel Whiteread, 1963-)의 작업과 연결시켰다(도 51).²¹⁰⁾ 심지어 한 평론가는 천으로 된 집 연작이 화이트리드의

83 (January 2001): 52. “I grew up in a traditional Korean house where the walls were thin pieces of paper; neither transparent nor opaque, you could make out the shadows of those who lived there. There was no sense of privacy or personal space.”

208) 이와 관련해서는 피오토르 피오토로브스키의 ‘수직적 미술사(vertical art history)’ 논의가 참고할 만하다. ‘수직적 미술사’는 제3세계의 미술을 그 작품이 생산된 지역에 대해서는 고려하지 않고 서구 패러다임 안에서만 서술하는 것을 의미한다. 피오토로브스키는 이러한 서술 방식이 중심-주변의 위계를 해체하지 않고 제3세계의 미술을 마치 “서구에서 정립된 글로벌 또는 보편적 미술사의 파편”처럼 만들어 버린다고 비판하였다. Piotr Piotrowski, “Toward a Horizontal History of the European Avant-Garde,” translated by Marek Wilczyński, in *European Avant-Garde and Modernism Studies* 1, ed. Sascha Bru and Peter Nicholls (Berlin: De Gruyter, 2009), 49-58.

209) Claire Bishop, “Silken threads lead to indecision,” *The Evening Standard*, April 25, 2002, 55. “It’s like a walk-in Oldenburg with Oriental precision: a quiet, shimmering and delicate riposte to the sombre domestic monuments Rachel Whiteread showed in the same room last summer.”

210) Searle, “Have you ironed your room yet?,” 12. “They seem to belong alongside other examples of artworks that take real spaces as their starting point—Oldenburg’s vinyl bedroom, Gregor Schneider’s terrifying *Dead House*, Ed Kienholz’s bars and brothels and fetid rooms, Rachel Whiteread’s casts, Ily Kabakov’s Soviet Interiors. Yet Suh’s works do not belong, either in one place or another.”; 필자는 서도호의 작업과 화이트리드의 작업이 무관하다고 보는 것은 아니다. 그러나 두 작업은 단순히 소재의 공통성과 재료의 차이 수준에서 접근되어서는 안 된다. 두 작업이 공유하고 있는 것은 시각성에 대한 회의가 만연해 있던 1990년대

작품과 매우 유사하다고 하면서 서도호가 yBA의 영향 하에 있다고 말할 정도였다.²¹¹⁾ 서도호는 이주 작가들을 끊임없이 타자로 설정하는 당시 런던 미술계의 분위기를 미리 알고 있었다.²¹²⁾ 그럼에도 불구하고 서도호는 런던 미술계가 그에게 부과하는 스테레오타입에서 스스로 벗어나기에는 역부족이었다.

2. '이동 가능한 장소 특정적 미술' 논란

서도호의 작업들은 기존에 지니고 있던 스테레오타입을 투사하여 바라보려는 런던의 평론가들에 의하여 끊임없이 타자화되었다. 그러나 이러한 상황은 당시 런던의 지역적인 분위기가 강하게 작용한 결과로 이후 서도호가 활동을 이어가는 데에는 별다른 타격을 입히지 않을 수 있었다. 그러나 서도호는 서펜타인갤러리에서 더욱 심각한 위기에 봉착하였다. 천으로 된 집 작업의 핵심적인 원리인 '이동 가능한 장소 특정적 미술' 개념이 비판의 대상으로 대두된 것이다.

'이동 가능한 장소 특정적 미술' 개념은 2000년대 초 <서울 집>과 <뉴욕

의 분위기이다.

211) Gayford, "Making light of bricks." "Now 40, Suh is, roughly speaking, a member of the Britart generation, and his work - despite the fact that it has an identifiable Korean inflection - is similar in spirit. For example, two of his best pieces take the form of ordinary dwelling places, transformed into something very different by a substitution of material. Rachel Whiteread famously took a bog-standard house and turned it into something extraordinary by filling its voids with concrete. Do-Ho Suh performs a similar but converse trick."

212) Do Ho Suh. Cited in Stillion, "Do-Ho Suh, A Citizen of Art." "If you start with 'Korean-born artist,' then you start to pigeonhole and don't see other things. I am kind of sensitive about it. Especially in London. It was harder to be perceived as just an artist in Europe, more so than in America, where there is more diversity."

아파트>에 평론가들과 큐레이터들의 관심이 쏠릴 수 있었던 핵심 요인이었다. 이 개념은 그가 서구의 미학적 논의에 적극 참여한다는 점에서 수많은 이주 작가들 사이에서 돋보일 수 있었던 주된 요인이었다. 당시 <서울 집>과 <뉴욕 아파트>에 대한 비평에는 ‘이동 가능한 장소 특정적 미술’이라는 말이 빠짐없이 인용되었으며 이 개념은 코린이 서도호를 높이 평가한 이유이기도 하였다.²¹³⁾

그러나 ‘이동 가능한 장소 특정적 미술’ 개념은 런던에서 서도호의 첫 개인전이 열리자마자 그 실효성에 의문이 제기되었다. 놀랍게도 이를 문제시한 인물은 다름 아닌 권미원으로, 앞서 언급하였듯 그는 1990년대 말 서도호가 국제적으로 이름을 알리는 데 중요한 발판을 마련해 주었던 평론가이다. 물론 그때 그가 긍정적인 평가를 내리면서 지지한 작업들은 개인과 집단의 관계를 다룬 작업들이었다. 그러나 권미원은 그 작업들과는 달리 천으로 된 집 연작에는 비판적인 태도를 취하였다. 심지어 권미원의 비판이 담긴 글은 서도호의 전시 도록에 실린 것으로, 도록에는 서도호와 코린의 인터뷰, 그리고 이 글만이 있었다. 그럼에도 불구하고 권미원은 이 글에서 천으로 된 집 연작의 ‘이동 가능한 장소 특정적 미술’ 개념이 기존의 장소 특정적 미술에

213) Richard, “Home in the World,” 115. “Each time and the piece is shown, its link to an original or fixed location is further diluted, and the virgules that puncture its title multiply until permanence dissolved into its own shadow, or in Suh’s words, until “site-specificity becomes portable.”” Lisa Corrin. In “Do Ho Suh Lecture, Seattle Art Museum,” filmed August 2002 at Seattle Art Museum, video. “And I’d like to shared with you what I think he adds to our knowledge of sculpture. And it comes with the word, site specificity, … and it is this tradition that, really, what Do Ho Suh is part of. And what he’s done is taking site specificity into a whole new realm, by doing something that he calls ‘portable site specificity’, that is to say, something that even the artist could carry in his back pocket and set up just about anywhere, because that portable site specificity we connect the work back to his own identity, to his own past, to his own experience of his own country, and his [?] to use his objects as cultural transitions between the places he’s from and the new place in which he’s arrived, which is here in the United States.”

적절한 대안을 제시하지 못한다고 주장하였다. 그는 <서울 집>과 <뉴욕 아파트>가 어디서 전시되든 그 의미에 변화가 없다고 지적하였다. 그는 두 작업이 이동해 다니면서 장소성을 드러내기는커녕 그저 떠돌아다니기만 한다고 하였다. 그는 이러한 경향이 “자율성의 복귀”를 의미하며 두 작업은 결국 “전통적인 의미에서 조각과 다름없다”고 이야기하였다.²¹⁴⁾

권미원의 비판은 전시 도록에 실린 글임을 고려한다면 상당히 직설적이고 신랄하게 보인다. 이러한 반응은 1999년 로스앤젤레스한국문화원에서 그가 <서울 집>에 보냈던 찬사를 돌이켜보면 놀랍게 느껴지기도 한다. 그러나 사실 권미원은 1999년에도 ‘이동 가능한 장소 특정적 미술’ 개념에는 그다지 공감하지 못하였다. 당시 권미원의 평가에는 <서울 집>이 로스앤젤레스의 한인 디아스포라를 위하여 떠나온 고향과 이어져 있는 듯한 상상의 경험을 만들어 냈다는 언급은 나타나지 않았다. 그는 단지 서도호가 로스앤젤레스한국문화원의 계단을 활용하여 구현한 현상학적 경험에 크게 만족하였을 뿐이다. 즉 그는 당시 <서울 집>이 관람자에게 풍부한 신체적 경험을 제공한다는 점에 흡족해하면서 ‘이동 가능한 장소 특정적 미술’ 개념에 대한 비판을 유보하였을 뿐이다.

그러나 관람자는 2000년 PS1의 《대 뉴욕》을 시작으로 <서울 집>을 통하여 더 이상 풍부한 신체적 경험을 할 수 없게 되었다.²¹⁵⁾ 이때부터 서도호는

214) Kwon, “The Other Otherness,” 20-22. “... even as transportability is proposed in *Seoul Home... and 348 West 22nd St...* as a critique of the conventional notion of site-specific art, it simultaneously leads to what looks like the return of the autonomy of the artwork. ... the meaning of *Seoul Home... and 348 West 22nd St...* is self-contained and not easily given to redirection; it remains intact no matter where it is installed. Are the London and Seattle installations of *Seoul Home... and 348 West 22nd St...* fundamentally different to the prior versions in New York or Los Angeles? Does the status of the original sites that these works represent change from city to city? Suh’s practice would seem to teach us that in the very moment of transporting site specificity, indexical procedures become iconic images, or simply sculpture in a more traditional sense.”(밑줄은 본문에서 인용된 부분)

215) 서도호는 《대 뉴욕》에 참가하기 전에 권미원과 <서울 집>의 설치 방식을 주제로

<서울 집>을 전시장의 천장에 매달아 설치하였기 때문이다. 관람자는 신문 기사나 전시 도록의 사진에서 흔히 포착되듯 고개를 치켜들고 멀찍이 서서 <서울 집>을 바라볼 수만 있게 되었다. <서울 집>은 관람자와 거리를 유지하면서 시각적인 감상만을 허용하게 된 것이다. 이러한 설치 방식은 권미원에게 이미 이동을 거치면서 물화된 <서울 집>을 다시 한 번 “구체적인 사회적 상황에서 분리하여” “순수 미학적 감상의 오브제로 격상하는 것”으로 비추어졌다.²¹⁶⁾ 그 결과 그는 더 이상 ‘이동 가능한 장소 특정적 미술’ 개념에 대한 비판을 미룰 필요가 없다고 판단한 것이다.²¹⁷⁾

대화를 나누었다. 그는 당시 PS1의 큐레이터들에게 두 개의 선택지를 받았다. 하나는 3층 천장에 매달아 설치하는 것이었고 다른 하나는 로스앤젤레스한국문화원에서 하였던 것처럼 계단에 설치하는 것이었다. 이를 들은 서도호는 곧바로 전자로 마음이 기운 상태였으나 권미원에게 전화를 걸어 조언을 구하였다. 권미원은 대개 반복된 형태로 전시하는 것을 꺼리는 경향이 있으면서도 계단에 설치하는 것을 권하였다. 왜냐하면 그는 본문에서 서술한 것처럼 <서울 집>의 경우 현상학적 경험이 탈각된다면 오브제로 환원되고 만다고 생각하였기 때문이다. 그러나 서도호는 결국 <서울 집>을 천장에 매달아 설치하였으며 권미원은 당시 뉴욕타임즈의 1면에서 이를 확인하고 크게 탄식하였다고 한다. 이에 대해서는 Kwon, “Walkthrough” 참고.

216) Kwon, “The Other Otherness,” 18. “... the physical elevation of *Seoul Home*... to a height above the heads and out of reach of its viewers not only reifies the space, it objectifies the work and ‘elevates’ it as a precious object of pure aesthetic contemplation. The otherworldliness of *Seoul Home*... becomes a new kind of idealism, disconnected from the materiality of social conditions that constitute the basis of even our dreams.”

217) 국제 미술계에서 서도호를 논하는 데 ‘이동 가능한 장소 특정적 미술’이 언급되는 일은 이전에 비하여 줄어들었다. 이것은 물론 2000년대 전반 이후 장소 특정적 미술에 대한 관심이 비교적 사그라진 결과일 것이다. 그러나 필자는 이에 권미원의 글도 어느 정도 영향을 미쳤으리라고 생각한다. 권미원은 1990년대 전반부터 장소 특정적 미술 담론에서는 권위 있는 평론가이자 미술사학자로 자리매김한 상태였기 때문이다. 그는 1994년 할 포스터(Hal Foster, 1955-), 헬렌 몰스워스(Helen Molesworth, 1966-) 등 영향력 있는 평론가, 큐레이터, 작가들과 함께 장소 특정적 미술을 주제로 대담을 진행하였으며 1997년에는 장소 특정적 미술의 계보를 정리한 논문으로 크게 찬사를 받았다. 무엇보다도 권미원이 천으로 된 집 작업의 ‘이동 가능한 장소 특정적 미술’에 대하여 비판한 시기는 그가 장소 특정적 미술 담론에서 독보적인 지위를

사실 권미원의 비판은 장소 특정적 미술에 대한 그의 오랜 신념과 단단히 결부되어 있다. 권미원은 1990년대 전반부터 장소 특정적 미술을 원래의 장소에서 분리하는 것에 대하여 줄곧 회의적인 시선을 보내 왔다. 그는 1994년 한 라운드테이블에서 자신에게 장소 특정적 미술이란 “작업과 장소가 분리될 수 없는 것”을 의미한다고 분명하게 밝혔다.²¹⁸⁾ 그는 1960년대와 1970년대의 장소 특정적 미술이 미술관과 미술 시장으로 대거 복귀하였던 1990년대 전반의 현상에 대해서도 동일한 입장을 표명하였다. 이에 대하여 그는 “시공간 측면의 장소 특정성이 무의미하게 되었고” “고정된 미술 오브제로

획득한 때이다. 권미원은 서도호의 첫 개인전이 서펜타인갤러리에서 시애틀미술관과 시애틀아시아미술관으로 옮겨가고 있던 사이에 『한 장소 다음에 다음 장소: 장소 특정적 미술과 지역적 정체성(One Place after Another: Site Specific Art and Locational Identity)』를 출간하였다. 이 책은 그의 박사 논문과 그간 기고해 온 평론과 논문을 기반으로 쓰였으며 출판되자마자 곧바로 미술계에 커다란 영향력을 발휘하였다. 권미원의 책이 당시에 갖던 파급력에 대해서는 2003년 T. J. 데모스의 리뷰를 참고하였다. T. J. Demos, “Rethinking Site-Specificity,” review of *One Place after Another: Site Specific Art and Locational Identity*, by Miwon Kwon, *Art Journal* 62, no. 2 (Summer 2003): 98. “... indeed it has already influenced discussions of contemporary art ...”; 실제로 서도호가 2003년 서울 아트선재센터에서 개인전을 가질 때 윤난지는 그와 인터뷰를 진행하면서 권미원의 의견에 대하여 어떻게 생각하는지 의견을 물었다. 서도호는 이에 대하여 권미원의 비판에 반론을 제시하면서 기존의 입장을 견지하였다. 서도호, 「작가와의 대담」, pp. 93-94; ; 한편 권미원이 <뉴욕 아파트>보다도 <서울 집>을 신랄하게 비판하는 것은 이 작업이 지니는 ‘한국성’ 때문이기도 하다. ‘타자의 재현’과 관련된 권미원의 입장은 1993년 휘트니비엔날레에 대한 옥토버의 라운드테이블을 참고. Hal Foster, Rosalind Krauss, Silvia Kolbowski, Miwon Kwon and Benjamin Buchloh, “The Politics of the Signifier: A Conversation on the Whitney Biennial,” *October* 66 (Autumn 1993): 3-27.

218) 다음의 라운드테이블에서 권미원의 발언을 참고할 것. Hal Foster, Renée Green, Mitchell Kane, Miwon Kwon, John Lindell, and Helen Molesworth, “On Site-Specificity,” *Documents* 4-5 (Spring 1994): 16. “... the very idea of moving a site-specific work, in a way, is to destroy it. Certainly Richard Serra and many artists of his generation who initiated site-specific work thought so. The very term implies for me the inseparability of the site and the work.”

전환되었다”고 비판하였다.²¹⁹⁾ 즉 장소 특정적 미술이 이동한다는 것은 그에게는 탈맥락화(decontextualization)와 동시에 물화(reification)를 의미하였다. 이러한 생각은 1997년 옥토버(October)에 기고한 글이 2002년 그의 저서에 그대로 실린 것에서도 확인할 수 있듯 그의 머릿속에 나름의 이론으로 구축된 상태였다.²²⁰⁾

그러나 장소 특정적 미술이 이동하는 것이 그에게 문제시된 것은 단순히 오브제로 환원된다는 차원에서만은 아니었다. 그가 한 단계 더 나아가 우려하였던 것은 “미술가가 작업 의미의 일차적 원천으로서 권위를 되찾게 되는 복귀 현상”이었다.²²¹⁾ 즉 권미원에게 저자성은 장소 특정성과는 늘 대치되는 개념이었으며 관람자가 장소를 경험하고 파악하는 데 방해가 되는 요소였다. 이러한 맥락에서 보았을 때 작업에 자전적인 서술을 직접적으로 들여오면서 이동해가며 새로운 장소를 비춘다고 표방하는 천으로 된 집 연작은 적어도 권미원에게는 결코 이해될 수 없는 것이었다. 이는 그가 천으로 된 집 연작의 의미로 오직 자전적 서술‘만’을 인정한 데서 분명하게 드러난다.²²²⁾

219) Kwon, *One Place after Another*, 38. “the specificity of the site in terms of time and space is rendered irrelevant”

220) Kwon, *One Place after Another*, 33-45. 1997년의 글은 Miwon Kwon, “One Place after Another: Notes on Site Specificity,” *October* 80 (Spring 1997): 85-110.

221) Kwon, *One Place after Another*, 42. “the artist’s *authorship* as producer of objects is reconfigured as his/her *authority* to *authorize*”

222) Kwon, “The Other Otherness,” 17-18; 한편 이 글에서 권미원은 1990년대 ‘떠돌아다니는 미술가들(itinerant artists)’의 작업을 비판하면서 서도호를 예로 다루었다고 이야기하였다. 그러나 ‘떠돌아다니는 미술가들’에 대한 권미원의 입장은 결코 단일하지 않다. 그는 특히 마크 디온(Mark Dion, 1961-), 르네 그린(Renée Green, 1959-) 등 미술사학자 제임스 마이어(James Meyer, 1962-)의 비호를 받는 작가들에게는 관대한 모습을 보였다. 비록 권미원은 이 작가들이 마이어의 지원을 받고 있으며 자신은 여전히 회의적인 입장을 취한다고 이야기하나 이 작가들에 대한 권미원의 입장이 비교적 우호적인 것은 매우 분명해 보인다. 그 이유는 권미원과 이 작가들이 공유하고 있는 지적 배경, 즉 휘트니미술관의 독립연구프로그램(Independent Study Program; ISP)과도 관련이 있을 듯하다. 이들은 모두 1980년대 후반에 ISP에 속해 있었으며 모두 ISP를 자신의 기반으로 중요하게 생각한다. ISP는 옥토버의 필진들과도 매우 밀접

물론 권미원의 지적은 타당성이 있다. 천으로 된 집 연작은 그가 주장한 것처럼 분명 관람자에게 작가의 자전적인 기억이 결부된 조각처럼 받아들여진다. <서울 집>과 <뉴욕 아파트>는 각각 서도호가 과거에 살았던 고향집과 이주한 후에 머무르고 있던 집을 복제한 작업으로 읽힌다. 그러나 그럼에도 불구하고 서도호의 ‘이동 가능한 장소 특정적 미술’ 개념이 완전히 무효하다고 보는 권미원의 비판에는 재고가 필요하다. 비평가이자 미술사학자인 할 포스터(Hal Foster, 1955-)는 「미니멀리즘이라는 교차점(The Crux of Minimalism)」에서 지각이 성, 인종, 역사, 권력 등 관람자가 처해 있는 정치·사회·문화적 맥락과 결코 무관하게 진행될 수 없다고 이야기하였다.²²³⁾ 이를 상기해 본다면 각 관람자가 <서울 집>과 <뉴욕 아파트>에 대하여 구체적으로도 모두 동일한 경험을 하였다고 말할 수 있을까? 입방체의 미니멀리즘 조각이 실제 세계의 재현을 거부하면서 한때 관람자의 지각을 순진무구한 것으로 환원시켰다고 비판받았다면, 천으로 된 집 연작에 드러나는 자전적인 서술은 역으로 관람자가 작업을 더욱 복잡하게 경험할 수 있는 장을 열어 주지는 않았을까? 무엇보다도 이주자에 대한 인식이 다양하게 나타났던 때에 서도호의 작업은 각 지역에서 이주자를 어떻게 인식하는지 새로운 방식으로 그 장소성을 드러내고 있지는 않았을까?

지금까지의 여정을 돌이켜 보았을 때 천으로 된 집 연작은 아시아, 유럽,

한 관계를 맺으며 즉 ‘재현의 문제’에 매우 민감했다. 한편 필자는 권미원의 글을 이해하는 데에는 그의 세 가지 배경을 염두에 두어야 한다고 생각한다. 첫째 휘트니미술관의 독립연구프로그램에서 키워온 학문적 배경, 둘째 미술사를 전공하기 이전에 건축학에 토대를 두고 연구하였다는 점, 셋째 한국계 미국인으로서 늘 자기주변화에 대하여 경계한다는 점이다. 권미원의 입장에 대해서는 Kwon, *One Place after Another*, 24-31, 46-55, 159-160. ISP에 대해서는 Scott Gutterman and Miwon Kwon, *Independent Study Program: 25 Years (1968-1993)* (New York: Whitney Museum of American Art, 1993). 디온과 권미원의 대화도 함께 참고할 것. Mark Dion, “Miwon Kwon in Conversation with Mark Dion,” Interview by Miwon Kwon, in *Mark Dion* (London: Phaidon Press, 1997), 8-35.
223) Hal Foster, “The Crux of Minimalism,” in *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century* (Cambridge, Massachusetts; London, England: The MIT Press, 1996): 43-44, 59-60 참고.

북미 지역을 돌아다니면서 각 도시에서 다양한 반응을 이끌어냈다. 각 지역의 관람자들은 천으로 된 집 연작에 나타나는 서도호의 이주 경험을 통하여 그들이 이주자를 어떻게 인식하고 있는지 보여주었다. 가령 로스앤젤레스의 관람자들은 <서울 집>을 통하여 이주자를 디아스포라로 떠올렸다. 반면 <서울 집>이 뉴욕으로 옮겨갔을 때 뉴욕의 관람자들은 이주자를 다문화의 한 구성원으로 받아들이는 모습을 보였다. 이와는 또 다르게 런던의 관람자들은 <서울 집>을 통하여 이주자를 여전히 타자로 바라보고 있음을 명료하게 드러냈다. <뉴욕 아파트>는 서울에서는 평론가들이 이주자를 국경에 얽매이지 않는 코스모폴리탄으로 보고 있음을 확인해 주었다. 반면 <뉴욕 아파트>는 런던에서 평론가들에게 <서울 집>과 크게 구별되게 논의되지 않았다. 즉 <뉴욕 아파트>는 런던의 평론가들이 이주자를 타자로 인식하고 있음을 더욱 확연하게 드러내는 계기를 마련하였다. 천으로 된 집 연작에 대한 각 지역의 서로 다른 반응들은 앞서 확인하였듯 모두 각 지역의 독특한 지형 속에서 발현된 결과물이었다.

물론 서도호는 로스앤젤레스와 서울에서 각 지역의 장소성을 고민하여 작업을 설치한 데서 확인할 수 있듯 처음부터 이러한 양상을 온전히 예상하지는 못했을 것이다. 그러나 그는 1999년 천으로 된 집 작업이 본격화되고 여러 지역을 돌아다니게 된 지 오래 지나지 않아 이를 빠른 시간 내에 깨달았다. 서도호는 그에 대한 스테레오타입이 서구뿐만 아니라 한국에서도 작동하고 있으며 그것이 자신의 작업에 투사된다는 점을 곧 알아차렸다.²²⁴⁾ 그러나 그는 각 지역이 그와 그의 작업에 부과하는 이미지에 크게 동요하지 않았다. 그는 “제 작품을 어떻게 해석하건 그것은 그들만의 자유”라고 한 후 도리어 이를 ‘이동 가능한 장소 특정적 미술’ 개념을 고수하는 근거로 삼았다.²²⁵⁾ “새로운 특정 장소에 작품이 들어가면 그 장소는 그것이 지니는 물리적 조건 외에도 역사, 문화, 정치 등 눈에 보이지 않는 장소의 특수성과 함께 작품에 새로운 의미를 부여한다”는 말은 그가 자신의

224) 서도호, 「작가와와의 대담」, p. 96. “한편 외국에서 활동한다는 이유로 국내에선 저를 또 다른 시각으로 바라보더군요. 앞서 언급한 해외 평론가들이 제 작품을 스테레오타입화하는 문제는 제 작품을 한국에서 보였을 때도 제기될 수 있을 것 같습니다.”

225) 서도호, 「작가와와의 대담」, p. 96에서 직접 인용.

뜻을 굽히지 않았음을 분명하게 드러낸다.²²⁶⁾ 서도호는 천으로 된 집 연작의 출발점인 자신의 자전적인 이주 경험이야말로 <서울 집>과 <뉴욕 아파트>가 이주와 관련하여 각 지역의 장소성을 드러낼 수 있게 하는 핵심이라고 보게 된 것이다.

런던에서 겪었던 일들은 서도호에게는 난관이라고 할 만하였다. 권미원이 ‘이동 가능한 장소 특정적 미술’ 개념을 신랄하게 비판함으로써 그를 다문화주의의 혜택에 기댄 작가만으로 만들려 한 것은 서도호에게는 분명 커다란 충격이었다. 그러나 이를 계기로 그는 천으로 된 집 연작의 핵심 원리로 표방하였던 ‘이동 가능한 장소 특정적 미술’ 개념을 정돈할 수 있었다. 또한 그는 자전적인 서술이 작업에서 갖는 힘에 대해서도 확신을 갖게 되었다. 이러한 맥락에서 런던에서 가졌던 전시는 그에게는 하나의 통과 의례와도 같았다.

226) 서도호, 「작가와와의 대담」, p. 94에서 직접 인용.

제 7 장 결 론

런던에서 첫 개인전을 마친 서도호는 시애틀, 뉴욕 등 여러 도시를 거쳐 이듬해 서울로 돌아왔다. 이번에는 소격동의 아트선재센터에서 개인전을 열기 위해서였다. 이 전시는 서도호가 1991년 미국으로 유학을 떠난 지 십이 년 만에 국내에서 연 첫 개인전이었다. 당시 기자들과 평론가들은 전시 소식을 접하고 신문과 잡지에 이를 알리는 글을 쏟아냈다. 그들은 모두 한 목소리로 서도호의 전시를 반겼다. “예일대 등 화려한 학벌”, “유명 미술관에서 잇달아 전시”, “외국 우수 미술지에 대서특필”, “한국 미술의 미래”, “진작 이루어졌어야 할 때늦은 귀환” 등 서도호의 귀국전은 흡사 금의환향에 가깝게 그려졌다.²²⁷⁾

그러나 이 전시를 특별하게 생각한 것은 비단 국내의 기자들과 평론가들뿐만은 아니었다. 몇 년 간 세계를 무대로 돌아다니면서 수십 개의 전시에 참가한 서도호일지라도 이 전시가 아무렇지 않게 느껴질 수는 없었다. 다만 그는 런던에서 한 차례 통과외례를 거쳤던 만큼 그간의 일들을 돌이켜보고 정리하는 시간을 갖고자 했다. 아트선재센터에서 처음 공개된 <낙하산병- I (Paratrooper- I)>은 서도호가 이전까지의 여정을 되돌아보면서 제작한 자화상 격의 작품이다(도 52). 이 작품에는 낙하산을 잡고 있는 군인 모형이 주인공처럼 등장한다. 이 군인 모형은 한국에서 미국으로, 그리고

227) 정재연, 「설치작가 서도호 국내 첫 개인전」, 『조선일보』, 2003년 6월 25일. “40대 초반·예일대 등 화려한 학벌·유명 미술관에서 잇달아 전시·외국 우수 미술지에 대서특필… 지난 몇 년간 화단에서 ‘한국 미술의 미래’, 혹은 전도유망한 기대주를 꼽을 때마다 꼽을 때마다 ‘서도호’라는 이름 석자가 자주 거론되곤 했다. 가장 각광받는 이름 중 하나로 떠오른 서도호(41)씨가 한국에서 첫 개인전(28일~9월 7일까지 아트선재센터)을 연다. 왜 서도호인지 한국 관객이 직접 확인해 볼 기회다.” Shinyoung Chung, “Do-Ho Suh, ArtSonje Center, Seoul,” *Art Asia Pacific* 38 (Fall 2003): 75. “Four fine art degrees, New York gallery representation, and seven international solo exhibitions later, Do-Ho Suh is back in Korea with a solo show, a homecoming long overdue.”

이후에는 전 세계를 돌아다녔던 서도호 자신을 상징한 것이다. 군인 모형은 상공에서 뛰어내려 갓 착지한 듯 기단 위에 엉겨주춤 서있다. 그는 자신을 무사히 지상에 내려올 수 있게 도와준 낙하산을 접으려 하고 있다. 그런데 흥미롭게도 이 낙하산을 구성하고 있는 것은 바로 서도호의 지인들과 그의 전시에 다녀갔던 관람객 사천여 명의 서명이다(도 53). “한 땀 한 땀 서명을 수놓으면서”, “다른 사람들의 지원과 배려에 감사하는 마음을 표하고자 했다”는 서도호의 진술은 이 작품을 이해하는 데 직접적인 단서를 제공한다.²²⁸⁾ 한 신문기사의 소개 문구처럼 그는 세계적인 작가의 반열에 오를 것이 한국을 떠나 미국으로 옮겨가 “홀로 이루어낸 것”이 아니라 “여럿의 노력 덕에 가능했던 것”이라고 주변에 헌사를 바치려는 듯 보인다.²²⁹⁾

그러나 군인 모형에 나타나는 구체적인 형상은 결코 이 작품을 그렇게 단순하게 독해할 수는 없게 만든다. 이 작품에서 군인 모형은 한 손에 실을 둘러 감고 낙하산을 팽팽하게 당긴 채 마치 그것에 끌려가지 않으려는 듯 힘껏 버티고 있다(도 54). 낙하산에 의존하여 이 나라에서 저 나라로 이동할 수 있었던 군인 모형은 이제는 그것에 휩쓸리지 않으려고 처절하게 저항하는 듯 보인다. 이 작업의 예비 스케치는 군인 모형과 낙하산이 대치하는 모습을 극적으로 보여준다(도 55). 서명한 사람들은 이제 앞서 언급한 진술과는 다르게 비추어진다. 그들은 서도호에게 지원을 아끼지 않았으나 그 관계는 늘 호혜를 유지하려는 긴장된 관계였다.

<낙하산병-I>이 보여주듯 서도호의 부상은 그가 한국에서 미국으로 옮겨가면서 시작되었다. 그러나 그것은 결코 서도호가 이주 작가라는 사실만으로 세계적인 작가의 반열에 오를 수 있었음을 의미하지는 않았다.

228) Do-Ho Suh, “Social Structures and Shared Autobiographies: A Conversation with Do-Ho Suh,” interview by Tom Cszasz, *Sculpture* (December 2005). “... by making this piece, stitching each person’s signature, and trying to bring each thread one by one to one point, it became a gesture to appreciate all the supports, concerns, and considerations of other people.”

229) “Sculpture for the Masses at Artsonje,” *Korea Times*, June 7, 2003. “You might be able to do your own thing, it seems to say, but only because your freedom is a group effort.”

또한 그는 혼자만의 힘으로 그 위치에 오른 것도 아니었다. 군인 모형이 수천 개의 서명으로 이루어진 낙하산 덕분에 한 지역에서 또 다른 지역으로 이동할 수 있었듯 그가 국제적으로 활발한 활동을 이어갈 수 있었던 것은 큐레이터, 평론가, 갤러리스트 등 여러 사람들의 도움 덕분이었다. 물론 그 관계는 실제로는 늘 상보적인 것이었다. 즉 서도호의 부상은 이주 작가로서 그의 정체성, 이주의 흔적이 적절한 형식과 개념을 통해 구현된 작품, 그리고 그를 도와 미술계에 적극 개입하고자 한 주변 네트워크의 합작으로 이해될 수 있다.

본 논문은 세계화 시대에 이주 작가들의 부상을 새로운 시각에서 바라볼 수 있기를 희망하면서 시작되었다. 그동안 이주 작가들은 작품에 그들의 문화 정체성과 관련된 이미지를 들여와 미술계에서 주목받을 수 있었다고 이야기되어 왔다. 필자는 이러한 입장을 완전히 부정하는 것은 아니다. 다만 이러한 입장은 이주 작가들의 작품을 미학적 논의에서 배제하고 그들의 작품에 구현된 다양한 특징과 성격을 정확하게 파악하기 어렵게 만든다. 필자는 “‘한국 출신 작가’라는 점에서 시작한다면”, “곧 여기에 매몰되어 다른 것들을 보지 못하게 될 것”이라고 한 서도호의 말을 참고하여 추후 이주 작가들의 부상에 관한 연구가 작품에 대한 구체적인 분석에서 시작될 수 있기를 기대한다.²³⁰⁾ 이러한 접근은 궁극적으로는 이주 작가들뿐만 아니라 미술계의 다양한 현상들을 서구 대 비서구, 글로벌 대 로컬의 이분법적인 논리를 뛰어넘어 더욱 폭넓은 시각으로 바라볼 수 있게 할 것이다.

230) Do Ho Suh. In Stillion, “Do-Ho Suh, A Citizen of Art.” “‘If you start with ‘Korean-born artist,’ then you start to pigeonhole and don’t see other things.”

참 고 문 헌

[국문 전시 도록]

- 광주비엔날레 편, 『지구의 여백』, 광주비엔날레, 1997.
- 삼성미술관 학예연구실·로댕갤러리 공편, 『나의 집은 너의 집, 너의 집은 나의 집: 아시아 유럽 현대작가전』, 로댕갤러리, 2000.
- 삼성미술관 Leeum 편, 『서도호: 집 속의 집』, 삼성미술관 Leeum, 2012.
- 서울대학교미술관 편, 『미국 속의 한국 작가 11인전』, 서울대학교미술관, 2009.
- 아트선재센터 편, 『Do-Ho Suh』, 아트선재센터, 2003.

[국문 단행본 및 학술 논문]

- 김성원, 「“I is Another”」, 강태희·권영진·이영욱 엮음, 『동시대 한국미술의 지형』, 학고재, 2009, pp. 146-177.
- 김세희, 「한국 현대미술의 노마디즘(Nomadism)에 대한 연구」, 서울대학교 대학원 협동과정 미술경영 석사학위논문, 2013.
- 김준자, 「42. 미술 작가 발굴을 위한 미술상의 KAFA 초대 회장 오경자」, 『한인보: 세계 속에 빛나는 한국인의 기록』, 다트앤, 2017, pp. 144-146.
- 김현, 「현대미술의 노마디즘적 경향과 이동성의 문제: 서도호와 김수자의 작품을 중심으로」, 홍익대학교 예술학과 석사학위논문, 2008.
- 김형미, 「한국 현대미술의 동시대성에 관한 연구: 1990년대 작가들의 활동을 중심으로」, 서울대학교 대학원 협동과정 미술경영전공 박사학위논문, 2019.
- 노현정, 「이불(李晞, 1964-)의 <사이보그> 연작 연구」, 서울대학교 대학원 고고미술사학과 미술사학전공 석사학위논문, 2021.
- 오아나 바보이, 「서도호의 작품에 투영된 한국인의 정체성」, 서울대학교 대학원 국제학과 한국학 전공 석사학위논문, 2008.
- 이영아, 「서울의 방을 LA로 옮겨 전시, 서도호 설치미술가」, 『미국을 빛내는

- 한국인들: 나는 이렇게 꿈을 이루었다』, 뿌리출판사, 2001, pp. 282-287.
- 이지은, 「서도호의 설치작업을 중심으로 본 공동체에 대한 질문들」, 『인문과학연구논총』 32, 2011, pp. 353-368.
- 장나운, 「‘움직이는 기억’의 공간: 기억과 공간 개념을 중심으로 한 서도호의 집 시리즈 분석」, 홍익대학교 예술학과 석사학위논문, 2013.
- 장혜성, 「한국 노마드 미술에 관한 연구: 서도호, 김수자, 양혜규, 신미경을 중심으로」, 홍익대학교 미술대학원 예술기획 전공 석사학위논문, 2018.
- 전유신, 「한국현대미술과 글로컬리즘: 김수자와 서도호의 사례를 중심으로」, 『한국현대미술 읽기』, 눈빛, 2013, pp. 327-346.
- 전정은, 「한국현대미술을 보는 후기식민주의적 시각 연구: 김수자, 서도호, 이불을 중심으로」, 홍익대학교 교육대학원 교육학과 미술교육 전공 석사학위논문, 2013.
- 황호석, 「현대 미술에 있어서 이산과 유목주의의 경계와 차이에 대한 연구: 서도호의 작품을 중심으로」, 강원대학교 교육대학원 미술교육전공 석사학위논문, 2010.

[국문 정기 간행물]

- 「‘유목’을 넘어 ‘유목’으로」, 『미술세계』, 2001년 2월, p. 37.
- 고충환, 「동시대 미술에 있어서 유목주의(nomadism)의 이해-유목주의, 탈경계와 탈정체의 실천-」, 『미술세계』, 2001년 2월, pp. 44-47.
- 권미원, 「유니-폼, 그 동질성과 획일성」, 장지영 옮김, 『Art』, 1999년 12월, pp. 79-80.
- 김홍석·김장언·유진상·이주요·기혜경·장승연·정현, 「혼돈의 2000년대를 보는 법」, 『다시, 바로, 함께, 한국미술』, 2019년 7월 27일, http://www.gokams.or.kr:442/visual-art/discourse/time/time_view.asp?idx=1250&b code=21&r b ex1=2000년대&r b ex2=.
- 김홍희, 「포스트모던 페미니즘의 전위, 386 여성작가」, 『월간미술』, 2000년

- 5월, pp. 110-113.
- 박찬경, 「'지구의 여백'의 지도그리기」, 『포럼에이』 창간준비호, 1998년 3월, pp. 9-12.
- 박찬경·이영욱·장영혜·백지숙·이동석·정서영·이정우·정혜승·최진욱·이정혜·공성훈·전용석, 「포럼A E-mail 좌담」, 『포럼A』 8, 2000년 12월 26일.
- 손경여, 「베니스비엔날레 한국관 커미셔너 선정, 진짜 문제는 무엇인가?」, 『미술세계』, 2000년 12월, pp. 140-142.
- 송미숙, 「서도호의 소재국, 안과 밖의 뒤집기」, 『월간미술』, 2003년 8월, pp. 118-123.
- 심상용, 「My Home Is Yours, Your Home Is Mine」, 『공간』, 2001년 2월, pp. 172-173.
- 안미희, 「뉴욕 현대미술의 144가지 얼굴」, 『미술세계』, 2000년 5월, pp. 120-121.
- 안성열, 「정처 없이 떠도는 유목주의와 현실의 유목자들」, 『미술세계』, 2001년 2월, pp. 53-57.
- 안소연, 「아시아 유럽의 유목민-작가들」, 『월간미술』, 2000년 12월, pp. 60-61.
- 오경자, 「재능 있는 한인 화가 미 주류 미술계에 소개하는 KAFA Korea Arts Foundation of America 최고 권위자에 심사 위촉 재능 있는 화가 미 화단에 소개」, 『여성중앙』, 1992년 2월.
- 윤난지, 「서도호: 정체성에 대한 끊임없는 질문」, 『공간』, 1996년 3월, pp. 95-98.
- _____, 「얇고 불투명한 옷입기」, 『Art』, 1999년 12월, pp. 75-77.
- 윤동희, 「인류의 지평에서 바라본 21세기 미술」, 『월간미술』, 2001년 7월, p. 91.
- 이영철, 「유목주의를 통한 베니스의 부활」, 『월간미술』, 1999년 7월, pp. 72-73.
- _____, 「유목주의와 전지구화에 대한 오해」, 『Art in Culture』, 2001년 1월, pp. 52-55.

- _____, 「오늘날 현대적 미술전시는 어떤 의미를 갖는가? - 전시 엔지니어링의 개념적 상상력을 위하여」, 『미술세계』, 2001년 2월, pp. 47-65.
- 이용우, 「카셀 글로벌리즘의 허구」, 『월간미술』, 1997년 8월, pp. 53-60.
- 이일, 「베니스비엔날레 한국관 개관에 즈음하여」, 『미술세계』, 1994년 12월, pp. 84-85.
- 이주현, 「변화의 기로에 선 미술 올림픽」, 『월간미술』, 1997년 7월, pp. 73-76.
- 임형준, 「세계 미술계의 '만남의 장' - 제49회 『2001년 베니스비엔날레』 국제미술전을 보고」, 『문화예술』, 2001년 7월, pp. 96-100.
- 전승보, 「서도호: 인식의 씨줄과 날줄을 엮어가는 작업」, 『가나아트』, 1996년 3·4월, pp. 104-105.
- 전용석, 「진정으로 창안적인 접속을 위한 모색」, 『포럼에이』 창간준비호, 1998년 3월, pp. 12-14.
- 정형탁, 「베니스 비엔날레, 터놓고 냉소하자」, 『미술세계』, 2001년 7월, pp. 40-43.
- 조안 기, 「베니스비엔날레 속의 제3세계 미술」, 『월간미술』, 2001년 7월, p. 67.
- 조우석, 「베니스 비엔날레 한국관 개관 선진문화로의 교두보 비엔날레 - 베니스 비엔날레 한국관 오픈의 의의와 전후」, 『아르코웹진』, 1995년 7월, https://www.arko.or.kr/zine/artspaper95_07/19950703.htm.
- 줄리 라자, 「달팽이의 집 옮기기」, 장지영 옮김, 『Art』, 1999년 12월, p. 81.
- 진휘연, 「나의 집은 어디인가? 탈경계 담론의 실천이 집으로 이동하다」, 『월간미술』, 2000년 12월, pp. 72-73.
- 편집부, 「Suh Do Ho」, 『월간미술』, 2000년 12월, p. 64.

[국문 신문 기사]

- 김한수, 「독립관 마련 2년 만에 잇달아 영광」, 『조선일보』, 1997년 6월 15일.
- _____, 「在美 미술가 서도호·마이클 주씨 '베니스 비엔날레' 한국 대표로 선정」, 『조선일보』, 2000년 11월 21일, p. 23.

- _____, 「세계의 문화 권력 “미술의 수도는 파리가 아니라 ‘나’다」, 『조선일보』, 2001년 1월 10일, p. 40.
- _____, 「베니스비엔날레 올해도 ‘서구작가 큰 잔치」, 『조선일보』, 2001년 6월 22일, p. 20.
- _____, 「재미 미술가 서도호씨 ‘아트 포럼’ 등 특집 기사·영 명문 미술관 초대전… “완벽주의로 서구 장벽 넘겠다”」, 『조선일보』, 2002년 1월 14일, p. 38.
- 박경미, 「베니스 비엔날레. 물의 도시에 흘러 넘친 세기 말 미술 파노라마」, 『시사저널』, 1997년 7월 3일, <https://www.sisajournal.com/news/articleView.html?idxno=114865>.
- _____, 「[문화] 베니스 비엔날레 참관기 - 박경미」, 『스포츠조선』, 1999년 6월 15일, <https://sports.chosun.com/mobile/amp/article.amp3.htm?name=/news/old/199906/19990615s167>.
- 박윤철, 「로댕갤러리 ‘나의 집은…’ 전시회」, 『동아닷컴』, 2000년 12월 19일, 최종 수정일 2009년 9월 21일, <https://www.donga.com/news//article/all/20001219/7624321/1>.
- 송영주, 「‘유목생활’하는 현대인에 집은 무엇?」, 『한국일보』, 2000년 11월 27일, <https://www.hankookilbo.com/News/Read/200011270065814984>.
- 양성희, 「프리랜서 큐레이터 박경미」, 『문화일보』, 1999년 12월 10일, <http://www.munhwa.com/news/view.html?no=1999121019000101>.
- 윤자경, 「[아셈축하행사] 유럽과 아시아 문화의 만남」, 『매일경제』, 2000년 10월 17일, <http://news.naver.com/main/read.nhn?mode=LSD&mid=sec&sid1=103&oid=009&aid=0000057805>.
- 윤정국, 「[2001 이 작가] 설치미술가 서도호」, 『동아일보』, 2001년 1월 30일, 최종 수정일 2009년 9월 21일, <https://www.donga.com/news/article/all/20010130/7641612/1>.
- _____, 「서도호-마이클 주, 베니스비엔날레 밝힌 한국작가」, 『동아일보』,

- 2001년 5월 22일,
<https://www.donga.com/news/article/all/20010522/7693182/1>.
- _____, 「베니스 비엔날레 한국 전시관 개관식」, 『동아일보』, 2001년 6월 8일.
- 이성구, 「‘집’ 닫힌 공간서 열린 세계로.. ‘나의 집…’ 주제 현대작가전 개막」,
『한국경제』, 2000년 11월 24일,
<https://hankyong.com/life/article/2000112381321>.
- 정숙희, 「카파미술상 30년」, 『미주한국일보』, 2020년 1월 7일,
<http://www.koreatimes.com/article/1289050>.
- 정재숙, 「[미술] 베니스 비엔날레 한국관 박경미씨 커미셔너 맡아」, 『한겨레』,
2000년 11월 5일,
<http://legacy.www.hani.co.kr/section-009100008/2000/009100008200011052029011.html>.
- 정재연, 「설치작가 서도호 국내 첫 개인전」, 『조선일보』, 2003년 6월 25일.
- 조현욱, 「로댕갤러리서 ‘집’ 주제 현대작가전」, 『중앙일보』, 2000년 11월 28일,
<https://news.joins.com/article/4002868>.

[국문 인터뷰]

- 로버트 모건, 「베니스를 바라보는 다양한 시선」, 월간미술 인터뷰, 『월간미술』,
2001년 7월, p. 78.
- 박경미, 「“국제적인 무대에서 준비된 젊은 작가 선정에 주력”: 제49회 베니스비엔날레 커미셔너 박경미」, 손경여와의 인터뷰, 『미술세계』,
2000년 12월, p. 142.
- _____, 「“국제적인 맥락에서 생각해야…”」, 윤동희와의 인터뷰, 『월간미술』,
2001년 7월, p. 93.
- 백남준, 「“미술사에 남기, 가장 큰 관심”」, 김태익과의 인터뷰, 『조선일보』,
1993년 7월 20일.
- 서도호, 「서도호: 정체성에 대한 끊임없는 질문」, 윤난지와의 인터뷰, 『공간』,
1996년 3월, p. 99.
- _____, 「어릴 때 읽은 식물도감이 나를 미술가로 키웠다」, 『중앙일보』, 2012년

- 6월 7일, <https://news.joins.com/article/8392436>.
- _____, 「익숙한 세상과 이질적 세상」, 『호암상 수상자 11인의 수상한 생각』, 김영사, 2020, pp. 66-101.
- 전수천, 「<인터뷰> 베니스 비엔날레 수상 작가 전수천씨」, 연합뉴스 인터뷰, 『연합뉴스』, 1995년 6월 17일, <http://news.naver.com/main/read.nhn?mode=LSD&mid=sec&sid1=103&oid=001&aid=0003998404>.
- 제롬 상스, 「“대화를 통한 글로벌 아트 실험”」, 김경아와의 인터뷰, 『Art』, 2000년 4월, pp. 124-129.
- _____, 「베니스를 바라보는 다양한 시선」, 월간미술 인터뷰, 『월간미술』, 2001년 7월. p. 80.
- 후 한루, 「“전시는 우리의 삶을 변화시킨다”」, 김성원과의 인터뷰, 『Art』, 2000년 4월, pp. 130-135.
- 후 한루·제롬 상스, 「공유와 소통을 통한 탈경계」, 윤동희와의 인터뷰, 『월간미술』, 2000년 12월, pp. 75-81.

[국문 영상 자료]

- 『저스트 인 비트윈 - 서도호』, EBS, 2004년 12월 14일 방송, 비디오, 약 60분.

[영문 전시 도록]

- “Project 53: Oliver Herring, Leonilson: the Museum of Modern Art, New York, January 18-March 12, 1996.” Catalogue printed by the Museum of Modern Art, New York, 1995.

Basualdo, Carlos, Nancy Princenthal, and Andreas Huyssen. *Doris Salcedo*. London: Phaidon, 2000.

Breslin, David, David W. Kiehl, Julie Ault, Gregg Bordowitz, and Cynthia Carr. *David Wojnarowicz: History Keeps Me Awake at*

- Night*. New York: Whitney Museum of American Art, 2018.
- Corrin, Lisa, and Miwon Kwon. *Do-Ho Suh*. London: Serpentine Gallery; Seattle: Seattle Art Museum, 2002.
- Derrida, Jacques. *Memoirs of the Blind: The Self-Portrait and Other Ruins*. Translated by Pascale-Anne Brault and Michael Naas. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1993.
- Felshin, Nina. *Empty Dress: Clothing as Surrogate in Recent Art*. New York: Independent Curators Incorporated, 1993.
- Gumpert, Lynn. *Christian Boltanski*. Paris: Flammarion, 1994.
- Gutterman, Scott, and Miwon Kwon. *Independent Study Program: 25 Years (1968-1993)*. New York: Whitney Museum of American Art, 1993.
- Jacob, Mary Jane. *Places with a Past: New Site-Specific Art at Charleston's Spoleto Festival*. New York: Rizzoli International Publications, 1991.
- John Michael Kohler Arts Center, ed. *Discursive Dress*. Sheboygan, Wis.: John Michael Kohler Arts Center, 1994.
- Larson, Karl, and Dahila Morgan. *American Art Today: Clothing as Metaphor*. Miami, Florida: Art Museum at Florida International University, 1993.
- Martin, Richard, and Barry A. Rosenberg. *Fall from Fashion*. Ridgefield, Conn.: Aldrich Museum of Contemporary Art, 1993.
- Park, Kyoung-mee, ed. *La Biennale di Venezia. Korean Pavilion. Do-Ho Suh*. Seoul: Korean Culture & Arts Foundation, 2001.
- Seegull, Fran, and Elizabeth A. Brown. *Guys Who Sew*. Santa Barbara: University Art Museum, University of California, 1994.
- Tucker, Marcia, and Tim Yohn. *A Labor of Love*. New York: New Museum of Contemporary Art, 1996.
- Yee, Lydia, and Arlene Raven, ed. *Division of Labor: "Women's Work"*

in Contemporary Art. Bronx, N.Y.: Bronx Museum of the Arts, 1995.

[영문 단행본 및 학술 논문]

Bishop, Claire. "Antagonism and Relational Aesthetics." *October* 110 (Fall 2004): 51-79.

_____. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London and New York: Verso, 2012.

Brier, Jennifer. *Infectious Ideas: U.S. Political Responses to the AIDS Crisis*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2009.

Bryan-Wilson, Julia. *Fray: Art + Textile Politics*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2017.

Capozzola, Christopher. "A Very American Epidemic: Memory Politics and Identity Politics in the AIDS Memorial Quilt, 1985-1993." *Radical History Review* 82 (Winter 2002): 91-109.

Chang, Edward Taehan. "Los Angeles Riots and Korean-African American Conflict." 『미국학』 25, 2002년 12월, pp. 305-340.

Crimp, Douglas. *On the Museum's Ruins*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1993.

Demos, T. J. *The Migrant Image: The Art and Politics of Documentary during Global Crisis*. Durham and London: Duke University Press, 2013.

Derrida, Jacques. *Memoirs of the Blind: The Self-Portrait and Other Ruins*. Translated by Pascale-Anne Brault and Michael Naas. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1993.

Fischer, Jean. "The Syncretic Turn: Cross-Cultural Practices in the Age of Multiculturalism." In *New Histories: The Institute of Contemporary Arts*, edited by Steven Nelson and Lia Gangitano, 32-39. Boston: The Institute, 1996.

- Foster, Hal. *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge, Massachusetts; London, England: The MIT Press, 1996.
- Foster, Hal, ed. *Vision and Visuality*. Seattle: Bay Press, 1988.
- Hou, Hanru. *On the Mid-Ground*. Edited by Yu Hsiao-Hwei. Hong Kong: Timezone 8 Ltd., 2002.
- Ikegami, Hiroko. *The Great Migrator: Robert Rauschenberg and the Global Rise of American Art*. Cambridge: The MIT Press, 2014.
- Jay, Martin. *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1993.
- Kee, Joan. "Evanescant Terrain: The Unknowable Home in the Works of Do-Ho Suh." In *Home and Away*, edited by Deanna Ferguson, 13-19. Vancouver, B.C.: Vancouver Art Gallery, 2003.
- Kho, Esther Eunsil. "Korean Border-Crossing Artists in the New York Artworld: An Examination of the Artistic, Personal and Social Identities of Do-Ho Suh, Kimsooja, and Ik-Joong Kang." PhD diss., Florida State University, 2006.
- Krauss, Rosalind. "Sculpture in the Expanded Field." *October* 8 (1979): 31-44.
- Kwon, Miwon. "One Place after Another: Notes on the Site Specificity." *October* 80 (Spring 1997): 85-100.
- _____. *One Place after Another: Site Specific Art and Locational Identity*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2002.
- _____. "Flash in the East, Flash in the West." In *The Migrant's Time: Rethinking Art History and Diaspora*, edited by Saloni Marthur, 196-205. Willamstown, Massachusetts: Sterling and Francine Clark Art Institute, 2011.
- Meyer, Laura. "Power and Pleasure: Feminist Art Practice and Theory

- in the United States and Britain.” In *A Companion to Contemporary Art since 1945*, edited by Amelia Jones, 317-342. Malden, Mass.; Oxford: Blackwell Pub., 2006.
- O’Brien, Mary Elizabeth. *The AIDS Challenge: Breaking through the Boundaries*. Westport, Conn.: Auburn House, 1995.
- Piotrowski, Piotr. “Toward a Horizontal History of the European Avant-Garde.” Translated by Marek Wilczyński. In *European Avant-Garde and Modernism Studies 1*, edited by Sascha Bru and Peter Nicholls, 49-58. Berlin: De Gruyter, 2009.
- Ruskin, Cindy, ed. *The Quilt: Stories from the NAMES Project*. New York: Pocket Books, 1988.
- Sturken, Marita. *Tangled Memories: The Vietnam War, the AIDS Epidemic, and the Politics of Remembering*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1997.
- Weyergraf-Serra, Clara, and Martha Buskirk, eds. *The Destruction of Tilted Arc: Documents*. Cambridge: MIT Press, 1991.

[영문 정기 간행물]

- Amor, Mónica. “Whose World? A Note on the Paradoxes of Global Aesthetics.” *Art Journal* 57, no. 4 (Winter 1998): 29-36.
- Becker, Carol. “The Romance of Nomadism: A Series of Reflection.” *Art Journal* 58, no. 2 (Summer 1999): 22-29.
- Cameron, Dan. “Absence Makes the Art: Doris Salcedo.” *Artforum* (October 1994): 88-91.
- Carrier, David. “The New Sculpture 1965-75. New York, Whitney Museum of American Art.” *The Burlington Magazine* (May 1990): 377-378.
- Chung, Shinyoung. “Do-Ho Suh, ArtSonje Center, Seoul.” *Art Asia Pacific* 38 (Fall 2003): 75.

- Clarke, David. "Contemporary Asian Art and Its Western Reception." *Third Text* 16, no. 3 (2002): 237-242.
- Clifford, Katie. "A Soldier's Story." *Artnews* (January 2002): 102-105.
- Criqui, Jean-Pierre. "Like a Rolling Stone: Gabriel Orozco." *Artforum* (April 1996): 88-93.
- Demos, T. J. "Rethinking Site-Specificity." Review of *One Place after Another: Site Specific Art and Locational Identity*, by Miwon Kwon. *Art Journal* 62, no. 2 (Summer 2003): 98-100.
- Ellegood, Anne. "Do-Ho Suh: Who Am We?." *Art Press* 269 (June 2001): 34-39.
- Felshin, Nina. "Clothing as Subjects." *Art Journal* 54, no. 1 (Spring 1995): 20-29.
- Foster, Hal, Renée Green, Mitchell Kane, Miwon Kwon, John Lindell, and Helen Molesworth. "On Site-Specificity." *Documents* 4-5 (Spring 1994): 10-22.
- Foster, Hal, Rosalind Krauss, Silvia Kolbowski, Miwon Kwon, and Benjamin Buchloh. "The Politics of the Signifier: A Conversation on the Whitney Biennial." *October* 66 (Autumn 1993): 3-27.
- Hapgood, Susan. "Remaking Art History." *Art in America* (July 1990): 114-122, 181-182.
- Hawkins, Peter S. "Naming Names: The Art of Memory and the NAMES Project AIDS Quilt." *Critical Inquiry* 19, no. 4 (Summer 1993): 752-779.
- Haynes, Charlayne, and Robert Bianchon. "New Museum show of sculptural works addresses the body's fragility and mortality." *The New Museum Views* 1, no. 1 (Winter 1993): 30.
- Ho, Kyoung-yun. "The History of Korean Pavilion." *The Counterbalance* (2017): 30-38.
- Hong, Catherine. "United Artists." *Harper's Bazaar* (May 2000):

- 132-133.
- Hou, Hanru. "Towards an 'Un-Official Art': De-ideologicalisation of China's Contemporary Art in the 1990s." *Third Text* 10, no. 34 (1996): 37-52.
- Kim, Elaine H. "Home Is Where the *Han* Is: A Korean American Perspective on the Los Angeles Upheavals." *Social Justice* 20, nos. 1-2 (Spring 1993): 1-21.
- Kinsman, Chloe. "Do-Ho Suh, Serpentine Gallery, London." *Tema Celeste* (July/August 2002): 96.
- Koplos, Janet. "Review of exhibitions: Oliver Herring." *Art in America* 82, no. 5 (May 1994): 119.
- Kwon, Miwon. "Uniform Appearance." *Frieze* 38 (January/February 1998): 68-69.
- Mercer, Kobena. "Black Art and the Burden of Representation." *Third Text* 4, no. 10 (1990): 61-78.
- _____. "Ethnicity and Internationality: New British Art and Diaspora-Based Blackness." *Third Text* 49 (Winter 1999-2000): 51-62.
- Merewether, Charles. "Naming Violence in the Work of Doris Salcedo." *Third Text* 7, no. 24 (1993): 35-44.
- Meyer, James. "Nomads." *Parkett* 49 (1997): 205-214.
- Ratnam, Niru. "'Asia City.'" *Third Text* 12, Iss. 44 (1998): 93-96.
- Richard, Frances. "Home in the World: The Art of Do-Ho Suh." *Artforum* (January 2002): 114-118.
- Schapiro, Miriam, and Melissa Meyer. "Waste Not Want Not: An Inquiry into What Women Saved and Assembled—Femmeage." *Heresies* 1, no. 4 (Winter 1977-1978): 66-69.
- Serra, Richard. "'Tilted Arc' Destroyed." *Art in America* (May 1989): 34-47.

Sturken, Marita. "Conversations with the Dead: Bearing Witness in the AIDS Memorial Quilt." *Socialist Review* 22, no. 2 (April-June 1992): 65-95.

[영문 신문 기사]

"Sculpture for the Masses at Artsonje," *Korea Times*, June 7, 2003.

Bensinger, Ken. "Art & Money." *Wall Street Journal*, June 15, 2001.

Bishop, Claire. "Silken threads lead to indecision." *The Evening Standard*, April 25, 2002, 55.

Brioli, Susan. "Ackland listens to visitors in choosing new additions to collection." *Chapel Hill Herald*, April 6, 2002.

Budick, Ariella. "This Handful of Works Adds Luster to the Show." *Newsday*, March 3, 2000.

Bustard, James. "Julia Peyton-Jones steps up as new director for the Serpentine Gallery." *The Art Newspaper*, April 30, 1991, <https://www.theartnewspaper.com/archive/a-new-director-for-the-serpentine-gallery>.

Campbell-Johnston, Rachel. "Watch out for the little people." *The Times*, May 1, 2002.

Cork, Richard. "Too many tours spoil the broth." *The Times*, June 15, 2001.

Cotter, Holland. "New York Contemporary, Defined 150 Ways." *The New York Times*, March 6, 2000.

_____. "Art in Review; Do-Ho Suh, Lehmann Maupin, Through Oct. 7." *New York Times*, September 29, 2000.

Darwent, Charles. "Don't just stand there—Think something!: Do-Ho Suh Serpentine Gallery London." *Independent on Sunday*, April 28, 2002, 12.

Farr, Sheila. "The million pieces that form the house of Do-Ho Suh.

- Many parts create a whole. This is the essence of Suh's brilliant sculptural installations, which bring into question notions of self and the creation of society." *The Seattle times*, August 11, 2002.
- _____. "Curator's first year at SAM is a coup." *The Seattle Times*, March 15, 2003.
- Fox, Catherine. "World comes to Venice; Call it art of the global village, with eclectic works from 64 nations overwhelming the senses." *Cox News Service*, June 15, 2001.
- Gayford, Martin. "Making light of bricks. Do-Ho Suh's art is avant-garde with an Eastern twist, says Martin Gayford." *The Daily Telegraph*, May 1, 2002.
- Johnson, Ken. "A Fertile Garden of Sculptures." *The New York Times*, August 13, 1999, 33.
- Kimmelman, Michael. "A Carnival in Venice." *New York Times*, June 20, 2001.
- Knight, Christopher. "MOCA's 'New Sculpture' a Fine Match of Work, Space." *Los Angeles Times*, February 20, 1991.
- _____. "A Dearth in Venice." *Los Angeles Times*, July 7, 2001.
- McEwen, John. "Sex and the Queen Bee of Cool Art." *Sunday Suteleaph*, April 28, 2002, 7.
- Pecker, William. "Wallerger marks the spot." *Financial Times*, June 16, 2001, 7.
- Plagens, Peter. "Blase at the Biennale." *Newsweek*, June 18, 2001, 66.
- Rodriguez, Richard. "Multiculturalism with No Diversity." *Los Angeles Times*, May 10, 1992.
- Saltz, Jerry. "Greater Expectations." *The Village Voice*, March 14, 2000.
- Searle, Adrian. "Have you ironed your room yet?: Adrian Searle visits Do-Ho Suh's fabulous fabric flats." *The Guardian*, April 23, 2002, 12.

- Sher, Emil. "The AIDS Quilt. We know the names of the famous. The AIDS Quilt is a moving testament to all the rest." *Toronto Star*, November 29, 1991, A29.
- Silverthorne, Jeanne. "Two Serious Ladies." *The Village Voice*, April 9, 1996.
- Smith, Roberta. "Minimalism on the March: More and More Less and Less." *New York Times*, January 26, 1990.
- Stillion, Ann-Marie. "Do-Ho Suh, A Citizen of Art." *Northwest Asian Weekly*, August 16, 2002, 5.
- Thorson, Alice. "Call It Now York; 'New York Now' Exhibit Offers Hugely Exhilarating Look at Contemporary Art." *Kansas City Star*, April 16, 2000.
- _____. "Home Study; Fabric 'homes' at Kemper bridge artist's two cultures." *Kansas City Star*, January 12, 2003.

[영문 인터뷰]

- Boltanski, Christian. "The White and the Black: An Interview with Christian Boltanski." Interview by Georgia Marsh. *Parkett* 22 (1989), 36-47.
- Dion, Mark. "Miwon Kwon in Conversation with Mark Dion." Interview by Miwon Kwon. In *Mark Dion*, 8-35. London: Phaidon Press, 1997.
- Herring, Oliver. "Knitting Factory." Interview by Guy Trebay. *The Village Voice*, March 5, 1996.
- Lazar, Julie. "A Conversation between Kathy Rae Huffman and Julie Lazar." Interview by Kathy Rae Huffman. *Crumb*. Accessed May 12, 2021, <http://crumbweb.org/getInterviewDetail.php?id=2&op=3>.
- Lehmann, Rachel. "Rachel Lehmann — Interview." Interview by Chris Moore. *Ran Dian*. September 25, 2018,

https://www.randian-online.com/np_feature/rachel-lehmann-interview/.

Leonard, Zoe. "Zoe Leonard Interviewed by Anna Blume." Interview by Anna Blume. In *Secession: Zoe Leonard*, 8-23. Wien: Wiener Secession, 1997.

_____. "Interview of Zoe Leonard." Interview by Sara Schulman. ACT UP Oral History Project. January 13, 2010.

Strick, Jeremy. "MOCA's Two Heads." Interview by Kristine McKenna. *LA Weekly*, June 9, 1999, <http://www.laweekly.com/mocas-two-heads/>.

_____. "Q&A; MOCA Director a Curator to the Core." Interview by Christopher Knight. *Los Angeles Times*, August 6, 1999.

_____. "MOCA's New Guard." Interview by Irit Krygier. *Artnet*, November 16, 1999, http://www.artnet.com/magazine_pre2000/features/krygier/krygier11-16-99.asp.

Suh, Do-Ho. "Artist's Interview—Suh Do-Ho." Interview by Lyu Chi-Ah. In *Promenade in Asia*, edited by Yoshiyuki Irie and Masaki Higuchi, 91-92. Tokyo: Shiseidō Kigyō Bunkabu, 1997.

_____. "Do-Ho Suh: Space is a Metaphor for History." Interview by Priya Malhotra. *Tema Celeste* 83 (January 2001): 52.

_____. "'Seoul Home/L.A. Home'—Korea and Displacement." Interview by ART21. *Art 21*, originally published in September 2003, republished in November 2011, <https://art21.org/read/do-ho-suh-seoul-home-la-home-korea-and-displacement/>.

_____. "'Some/One' and the Korean Military." Interview by ART21. *Art 21*, originally published in September 2003, republished in November 2011,

<https://art21.org/read/do-ho-suh-some-one-and-the-korean-military/>

- _____. “Social Structures and Shared Autobiographies: A Conversation with Do-Ho Suh.” Interview by Tom Cszaszar. *Sculpture* (December 2005): 34-41.
- Suh, Do Ho. “In search of ‘ultimate home’.” Interview by Mi-hui Kim. *The Korea Herald*, December 5, 2000, 18.
- _____. “Artist’s Reflection on Personal, Interpersonal space.” Interview by Hye-jean Chung. *Korea Times*, December 13, 2000.
- _____. “Making Memories from Silk.” Interview by Michele Urton. *Unframed*, December 16, 2009, <https://unframed.lacma.org/2009/12/16/making-memories-from-silk>.
- _____. “Do Ho Suh – Perfect Home.” Interview by Kanae Hasegawa. *Studio International*, January 16, 2013, <https://www.studiointernational.com/index.php/do-ho-suh-perfect-home>.
- _____. “How Artist Do Ho Suh Fully Reimagines the Idea of Home.” Interview by Jennifer Sauer. *CR Men*, May 20, 2020, <https://www.crfashionbook.com/mens/a32626813/do-ho-suh-fully-artist-interview-home-korea/>.

[영문 음성 및 영상 자료]

- Kwon, Miwon. “Walkthrough: Miwon Kwon (6/23/16).” Recorded June 23, 2016 at The Geffen Contemporary at MOCA, Los Angeles, CA. Audio, 59:14, <https://soundcloud.com/mocalosangeles/walkthrough-miwon-kwon-62316>.
- Suh, Do Ho, and Lisa G. Corrin. “Do Ho Suh Lecture, Seattle Art Museum.” Filmed August 2002 at Seattle Art Museum, Seattle,

WA. Video, 1:14:51.

[영문 아카이브 자료]

“Shopping.” Booklet for *Shopping: 26 Art Installations in 26 Shops Throughout Soho, September 5-21, 1996*. 1996.

《서도호: The 49th International Art Exhibition La Biennale di Venezia》
리플릿, 2001, MI02968/0004.

[영문 웹사이트]

HIV.gov. “A Timeline of HIV and AIDS.” Accessed March 27, 2021,
<https://www.hiv.gov/hiv-basics/overview/history/hiv-and-aids-timeline>.

KAFA. “Juror’s Statement.” Accessed March 12, 2021,
<http://kafa.us/portfolio-item/do-ho-suh/>.

Universes in Universe. “Plateau of Humankind.” Accessed June 3, 2021,
<http://universes-in-universe.de/car/veneziaa/bien49/e-plateu.htm>.

[불문 신문기사]

“Le corps-à-corps de Venise.” *Le Point*, juin 21, 2001.

Geneviève, Breerette. “Tour de jardin à la Biennale de Venise.” *Le Monde*, juin 12, 2001.

도 판 목 록

- 도 1. View of *Room 516* after the installation of *Room 516-I*
- 도 2. Richard Serra, *Tilted Arc*, 1981, Steel, 365.7 x 3657.6 x 30.45 cm, Destroyed, Photo: Anne Chauvet, © Richard Serra
- 도 3. Installation view of *Room 516-II*
- 도 4. Do Ho Suh, *Hallway*, 1993, Laminated birch and pine, 399 x 190.5 x 127 cm, Installation view at Rhode Island School of Design © Do Ho Suh
- 도 5. Do Ho Suh, *White Room*, 1993, Polyurethane rubber and pebbles, 914 x 914 x 213 cm, Installation view at Rhode Island School of Design © Do Ho Suh
- 도 6. Do Ho Suh, *Red Conjunction*, 1995, Polyester, 304.8 x 4572 cm, Installation view at Columbia University, New York © Do Ho Suh
- 도 7. 도 3의 세부
- 도 8. AIDS Quilt panel (Ruskin, Cindy, ed. *The Quilt: Stories from the NAMES Project*. New York: Pocket Books, 1988, 82)
- 도 9. Thousands of people examine the individual panels of the AIDS Memorial Quilt as it is displayed in Washington in 1992. Photo by Stephen R. Brown
- 도 10. Sewing panels for the AIDS Quilt, ca. 1988, Courtesy of The NAMES Project
- 도 11. Zoe Leonard, *Strange Fruit (For David)*, 1992-1997, 295 Banana, orange, grapefruit, lemon, and avocado peels, thread, zippers, buttons, sinew, needles, plastic, wire, stickers, fabric, trim, wax, Dimension variable, Philadelphia Museum of Art
- 도 12. 도 11의 세부

- 도 13. 도 11의 세부
- 도 14. David Wojnarowicz, *Bread Sculpture*, 1988-1989, Bread, string, and needle with newspaper, Bread: 7.6 x 33 x 15.2 cm, Newspaper: 29.2 x 35.9 cm, Collection of Gail and Tony Ganz
- 도 15. Oliver Herring, *Untitled (A Flower for Ethyl Eichelberger)*, 1991-1992, Knit transparent tape, 215.9 x 215.9 cm, Private collection, Courtesy Meulenstein, New York, Photo by Dennis Cowley
- 도 16. 도 3의 세부
- 도 17. Twelve-by-twelve-foot section of the AIDS Memorial Quilt. Photo by David Alosi and Ron Vak. NAMES Project Foundation (Sturken, Marita. "Conversations with the Dead." 187.)
- 도 18. Oliver Herring, *Queensize Bed with Coat*, 1993-1994, from the series *A Flower for Ethyl Eichelberger: An Ongoing Project*, Knit silver mylar, parachute nylon, 223.52 x 144.78 x 30.48 cm, Collection of Eileen and Peter Norton, Santa Monica, California
- 도 19. Christian Boltanski, *Storeroom (Réserve)*, 1989, Used clothing, 20 lamps, Dimensions variable, The Israel Museum, Jerusalem
- 도 20. Ann Hamilton, *Indigo Blue*, 1991/2007, Cotton clothing, wood and steel platform, wood table and stool, book, eraser, pink pearl eraser, Dimensions variable, Collection SFMOMA, © Ann Hamilton
- 도 21. Doris Salcedo, *Untitled (detail)*, 1989-1990/2013, Cotton shirts, steel, and plaster, Five parts, overall dimensions: 178.3 x 231 x 26.3 cm, Private Collection
- 도 22. Doris Salcedo, *Atrabiliarios*, 1993, Plywood, shoes, bladder and surgical thread, 31.1 x 124.5 cm, Collection of Museum of Contemporary Art Chicago
- 도 23. Do Ho Suh, *Metal Jacket*, 1992/2001, 3000 dog tags on U.S. military jacket fabric liner, 160 x 139.7 x 38 cm, Courtesy the

artist and Lehmann Maupin

- 도 24. 로스앤젤레스 한국문화원 1층 전시실 내 연경당의 사진
- 도 25. <서울 집/L.A. 집>의 세부
- 도 26. <서울 집/L.A. 집>의 세부
- 도 27. 로스앤젤레스 한국문화원 1층 전경, 1999
- 도 28. <서울 집/L.A. 집>의 설치 전경, 1999
- 도 29. <서울 집/L.A. 집>의 설치 전경, 1999
- 도 30. Armed Korean American volunteers guard California market from approaching looters in Koreatown, Los Angeles, California during the second day of the 1992 Los Angeles Riots, © Hyungwon Kang from Los Angeles Times
- 도 31. Rirkrit Tiravanija, *Untitled (Free/Still)*, 1992/1995/2007/2011-, Refrigerator, table, chairs, wood, drywall, food and other materials, Dimensions variable, Museum of Modern Art, New York
- 도 32. Liam Gillick, *Revision / 22nd Floor Wall Design*, 1998. Courtesy the artist and Corvi-Mora, London
- 도 33. 스라시 크솔윙의 <럭키 서울 2000> 설치 전경, 서울 로댕갤러리, 2000
- 도 34. 김홍석, 김소라의 <리빙룸> 설치 전경, 서울 로댕갤러리, 2000
- 도 35. 츠요시 오자와의 <캡슐 호텔 프로젝트> 설치 전경, 서울 로댕갤러리, 2000
- 도 36. 츠요시 오자와의 <캡슐 호텔 프로젝트> 설치 전경, 서울 로댕갤러리, 2000
- 도 37. 서도호, <뉴욕 아파트> 설치 전경, 서울 로댕갤러리, 2000
- 도 38. *The Village Voice*, March 14, 2000.
- 도 39. Do Ho Suh, *Who Am We? (Multi)*, 2000, Offset wallpaper, sheet: 61 x 90.8 cm, overall dimensions vary upon installation, Museum of Modern Art, New York
- 도 40. Installation view of *Inset: Who Am We? (Brown)* at the Cooper

Union, New York, 1997.(Park, Kyung-mee, ed. *La Biennale di Venezia, Korean Pavilion, Do-Ho Suh*. Seoul: The Korean Culture & Arts Foundation, 2001, 22)

- 도 41. Do Ho Suh, *Public Figures*, 1998, Stone and bronze, 284 x 209.4 x 275 cm, © Do Ho Suh
- 도 42. 도 41의 세부
- 도 43. Do Ho Suh, *Some/One*, 2001, Stainless steel military dogtags, fiberglass resin, Dimensions variable. Installation view at Korean Pavilion, Biennale di Venezia, Venice. Courtesy of the Artist and Lehmann Maupin Gallery, New York.
- 도 44. 도 43의 세부
- 도 45. Do Ho Suh, *Floor*, 1997-2000, PVC figures, glass plates, phenolic sheets, polyurethane resin, 40 parts each: 100 x 100 x 8 cm
- 도 46. 도 45의 세부
- 도 47. UiU 《인류의 고원》 사이트. 서도호.
- 도 48. UiU 제49회 베니스비엔날레 한국관 사이트. 서도호.
- 도 49. 제49회 베니스비엔날레 한국관 작가 홍보 리셉션 초대장
- 도 50. 제49회 베니스비엔날레 한국관 작가 홍보 리셉션 오찬 전경, 2001, 베니스 페기구겐하임미술관
- 도 51. Rachel Whiteread, *Ghost*, 1990, plaster on steel frame, overall: 269 x 355.5 x 317.5 cm, National Gallery of Art, Washington
- 도 52. Do Ho Suh, *Paratrooper-I*, 2003, Linen, polyester thread, cast stainless steel, cast concrete, plastic beads, 309.9 x 388.6 x 609.6 cm.
- 도 53. 도 52의 세부
- 도 54. 도 52의 세부
- 도 55. *Spread from sketchbook*, 2002, 19.8 x 15.1 cm

도 판



도 1 View of *Room 516* after the installation of *Room 516-I*



도 2 Richard Serra, *Tilted Arc*, 1981, Steel, 365.7 x 3657.6 x 30.45 cm, Destroyed, Photo: Anne Chauvet, © Richard Serra



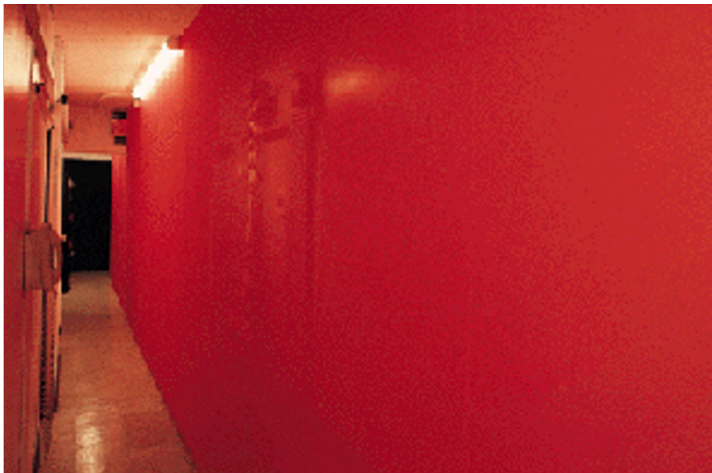
도 3 Installation view of *Room 516-II*



도 4 Do Ho Suh, *Hallway*, 1993, Laminated birch and pine, 399 x 190.5 x 127 cm, Installation view at Rhode Island School of Design © Do Ho Suh



도 5 Do Ho Suh, *White Room*, 1993, Polyurethane rubber and pebbles, 914 x 914 x 213 cm, Installation view at Rhode Island School of Design © Do Ho Suh



도 6 Do Ho Suh, *Red Conjunction*, 1995, Polyester, 304.8 x 4572 cm, Installation view at Columbia University, New York © Do Ho Suh



도 7 도 3의 세부



도 8 AIDS Quilt panel (Ruskin, Cindy, ed. *The Quilt: Stories from the NAMES Project*. New York: Pocket Books, 1988, 82)



도 9 Thousands of people examine the individual panels of the AIDS Memorial Quilt as it is displayed in Washington in 1992. Photo by Stephen R. Brown



도 10 Sewing panels for the AIDS Quilt, ca. 1988, Courtesy of The NAMES Project



도 11 Zoe Leonard, *Strange Fruit (For David)*, 1992-1997, 295
 Banana, orange, grapefruit, lemon, and avocado peels, thread,
 zippers, buttons, sinew, needles, plastic, wire, stickers, fabric,
 trim, wax, Dimension variable, Philadelphia Museum of Art



도 12 도 11의 세부



도 13 도 11의 세부



⊕ 14 David Wojnarowicz, *Bread Sculpture*, 1988–1989, Bread, string, and needle with newspaper, Bread: 7.6 x 33 x 15.2 cm, Newspaper: 29.2 x 35.9 cm, Collection of Gail and Tony Ganz



⊕ 15 Oliver Herring, *Untitled (A Flower for Ethyl Eichelberger)*, 1991–1992, Knit transparent tape, 215.9 x 215.9 cm, Private collection, Courtesy Meulenstein, New York, Photo by Dennis Cowley



도 16 도 3의 세부



도 17 Twelve-by-twelve-foot section of the AIDS Memorial Quilt. Photo by David Alosi and Ron Vak. NAMES Project Foundation (Sturken, Marita. "Conversations with the Dead." 187.)



☞ 18 Oliver Herring, *Queensize Bed with Coat*, 1993–1994, from the series *A Flower for Ethyl Eichelberger: An Ongoing Project*, Knit silver mylar, parachute nylon, 223.52 x 144.78 x 30.48 cm, Collection of Eileen and Peter Norton, Santa Monica, California



☞ 19 Christian Boltanski, *Storeroom (Réserve)*, 1989, Used clothing, 20 lamps, Dimensions variable, The Israel Museum, Jerusalem



도 20 Ann Hamilton, *Indigo Blue*, 1991/2007, Cotton clothing, wood and steel platform, wood table and stool, book, eraser, pink pearl eraser, Dimensions variable, Collection SFMOMA, © Ann Hamilton



도 21 Doris Salcedo, *Untitled (detail)*, 1989-1990/2013, Cotton shirts, steel, and plaster, Five parts, overall dimensions: 178.3 x 231 x 26.3 cm, Private Collection



도 22 Doris Salcedo, *Atrabiliarios*, 1993, Plywood, shoes, bladder and surgical thread, 31.1 x 124.5 cm, Collection of Museum of Contemporary Art Chicago



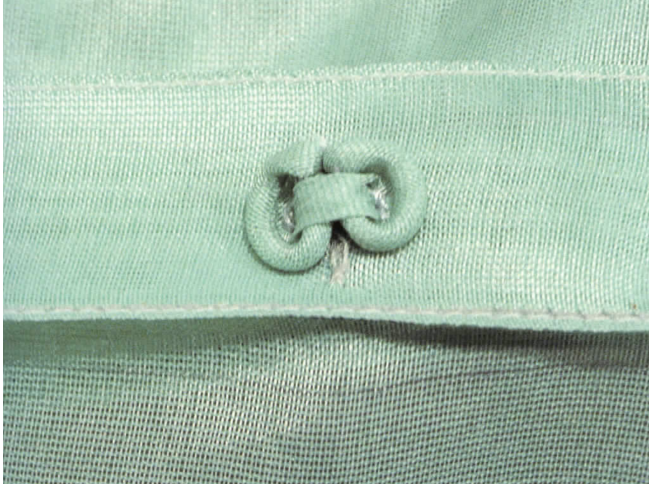
도 23 Do Ho Suh, *Metal Jacket*, 1992/2001, 3000 dog tags on U.S. military jacket fabric liner, 160 x 139.7 x 38 cm, Courtesy the artist and Lehmann Maupin



도 24 로스앤젤레스 한국문화원 1층 전시실 내 연경당의 사진



도 25 <서울 집/L.A. 집>의 세부



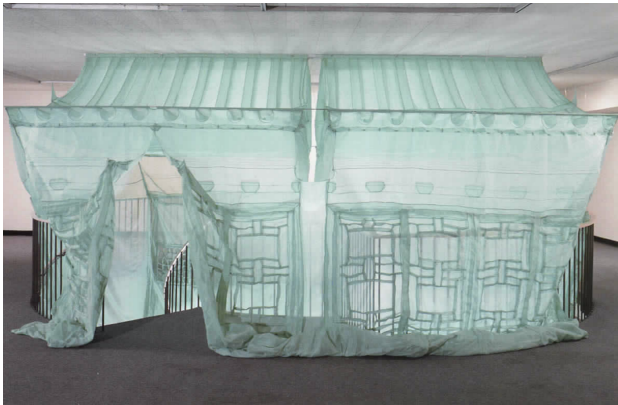
도 26 <서울 집/L.A. 집>의 세부



도 27 로스앤젤레스 한국문화원 1층 전경, 1999



도 28 <서울 집/L.A. 집>의 설치 전경, 1999



도 29 <서울 집/L.A. 집>의 설치 전경, 1999



도 30 Armed Korean American volunteers guard California market from approaching looters in Koreatown, Los Angeles, California during the second day of the 1992 Los Angeles Riots, © Hyungwon Kang from Los Angeles Times



도 31 Rirkrit Tiravanija, *Untitled (Free/Still)*, 1992/1995/2007/2011-, Refrigerator, table, chairs, wood, drywall, food and other materials, Dimensions variable, Museum of Modern Art, New York



도 32 Liam Gillick, *Revision / 22nd Floor Wall Design*, 1998. Courtesy the artist and Corvi-Mora, London



도 33 스라시 크솔빙의 <럭키 서울 2000> 설치 전경, 서울 로댕 갤러리, 2000



도 34 김홍석·김소라의 <리빙룸> 설치 전경, 서울 로댕갤러리, 2000



도 35 츠요시 오자와의 <캡슐 호텔 프로젝트> 설치 전경. 서울 로댕갤러리, 2000



도 36 츠요시 오자와의 <캡슐 호텔 프로젝트> 설치 전경, 서울 로댕갤러리, 2000



도 37 서도호, <뉴욕 아파트> 설치 전경, 서울 로댕갤러리, 2000

The First Offspring of an Art World Marriage

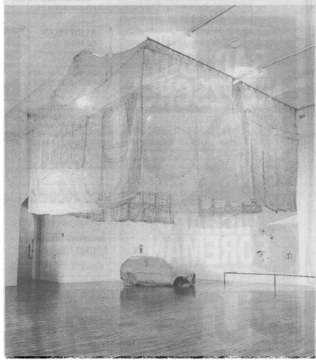
GREATER EXPECTATIONS

By JERRY SALTZ

GREATER NEW YORK
P.S. 1 Contemporary Art Center
2220 Jackson Avenue
Long Island City
Through May 16

"Greater New York," the five-week behemoth that fills every nook and cranny of P.S. 1, has no theme, statement, or position. It's not about art, race, sex, movements, globalization, or nationalism. It's about group energy, celebration, ornamentation, and informed art wading to happen. It's about how, in spite of the tremendous obstacles artists face living in New York, they continue to come here in great numbers. If you can't find artists to like in this show, you might consider getting out of contemporary art. "Greater New York" is like a lesser Woody Allen movie: It's loaded with parables, a light on its feet, but short on overall heft. The aim is to showcase artists who have become prominent in the last five years, yet the exhibition ranges from artists still in art school to those who have been exhibiting for almost two decades, and from artists who have had museum shows to those with no shows, I wish they had simply given 20 known artists and 20 unknowns a room of their own, maybe then "Greater New York" would have been great. By my count, at least 60 of the 146 already have gallery representation, and seven of those show with Audre Kuper. Admittedly, however, the exhibition demonstrates how many art works there are in New York, and proves you can do a multimedia, multi-cultural, and multinational show without leaving town.

This is the first collaboration between MOMA and P.S. 1 since their merger last year, and judging by appearances, they're looking pretty frisky about being together (P.S. 1 even calls itself "P.S.1 + MOMA affiliate"). The heads of both institutions, Glenn Lowry and Alison Fiorio, were greeting people at the opening, a euphoric event that not surprisingly had people lined up around the block. So, how did the tag team of more than 30 curators pull together this flawed but lively group of artists in less than six months, on a budget of only \$280,000? The selection process seems to have been unusually democratic. An open call for slides went out, followed by another. There were marathon slide sessions, during which more than 2,000 artists were screened. If accidentally walked into one last November that was taking place in a room behind the usual buffet during a press preview for "Modern Stars." Open.) Later, the curators played art world professionals for suggestions on what to include, but I declined to make any). The last artist was invited two days before the opening. More remarkable were tales of artists being visited by two MOMA heavyweights, Lowry and Rick VanOrsdon, at one. Vikes Generalization?) Intentionally or not, "Greater New York" is a response to last summer's Venice Biennale and what Peter Schjeldahl perceptively called "Medievalism"—the international style of giant installations. Much of the work is portable, thoughtful but not ponderous, and refrains from theatricality.



DO-DO DUE'S ERIKA KOMIKA, A MOMA (1996) AND, AT RIGHT, MICHELLE LOPEZ'S BOY (2001) AT P.S. 1

Medium-wise, painting dominates, accounting for more than a quarter of the show. In addition to being well installed, the work is well behaved, and there's little that qualifies as sensational, especially in the British sense of the word. There are no dead animals, no female sanitary products, and very little sex. But there is a lot that's good. A playlet with Lisa Ringer, Lucky DeBellevue, David Dupuis, and Jeff Casati is a testament to the power of color. Ringer, Lucky DeBellevue, David Dupuis, and Jeff Casati is a testament to the power of a younger and a person dressed as I wish to be a study in design and domestic, and all but by pervaporation color. Newercomer Casati includes a diptych that mixes an L.A. like proleban for architectural graphics with something profoundly bourgeois, while DeBellevue's pipe-chamber corner piece is a work of greater fun. This may be a low-budget exhibition, but a couple of high-production numbers stand out. Paul Pfeiffer's mesmerizing video, assembled from over 5000 digitized images of a basketball as it pulsates but never moves, is like a outside-my-Lava lamp. I couldn't take my eyes off this fabulously weird thing. Then there's Julian LaVerriere's two-story Albert Speer-the monument, *First Attempted Trans-Atlantic*

be happy for years. Next door is a riotous painting by Erik Parker, a hip-hop list of art world movers and shakers, with names serewed in sawn-plate thought balloons. Parker gets Philip Guston, Bill Sout, Rufus, and Rick Ford to relate to one another.

Parker's painting signals a nice sub-ridge of mid-diagrammers. Mark Lombardi, at 48 the oldest artist in the show (the youngest is 23), likes to track the monetary machinations of shady characters; here he blends the research and preparatory sketches used to make the large diagram on view that has something to do with a bank scandal (not George Bush and Saddam Hussein do business). Terence Gower's idea of shadowing his client's research and preparatory sketches (he graphs the emotional ups and downs he imagines the artist subject might have). Elsewhere, you can see the initial impetus of Dylan Snow's unusual impossible project to photograph every building in Manhattan or the park, hyperreal drawing that track Elizabeth Campbell's wild imagination. Beginning with last December's P.S. 1 studio visit, though, I'm split into scores of branches, one leads to "recognition," another to broken marriage, bad body image, and an inability to reach orgasm. Talk about racing thoughts.

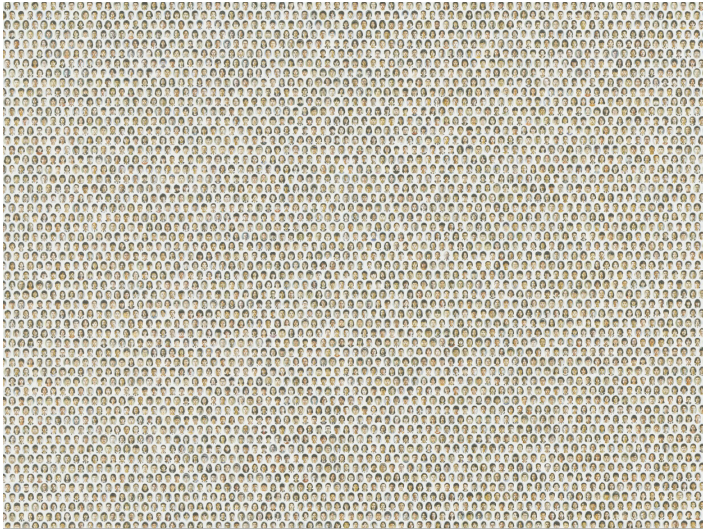
I imagine Campbell taking a moment in the empty room that plays host to Stephen Vito's silent sound piece, looking out the window at Manhattan, and drifting away, or sitting in front of Jeremy Black's hypnote-changing video painting with soundtrack, down in the basement. She might even be thankful for Ricci Albenda's sexy Dr. Calligart installation in the boiler room.

Ugh, yes. This collage makes unexpected connections between race and formalism in an untidy slinky black canvas that could be called *The Siding Game*. Because the only way you can see the character on its surface is by standing to one side. From here, if you look up you will see one of the show's better moments: De-De-Suh's marvspace life-size house, a ghost of the childhood house in Korea, seen in translucent, iridescent outdoor silk.

Many other artists deserve mention. Shahrin Sikander's small Indian-style temples, more formally and psychologically wrought than ever. Jesse Hirsch's woodblock doorway installation, one of the few messy-silk pieces. Karen Yastinsky's crude, stop-action animation of skull-dragging. Romy Paine's marvspace, artificial masterpiece field. Jesse Brandtler's gigantic wall drawing of paranoid America. Serrini Kardestanyan's stitched floor; Francis Cape's carpenter interventions. John Maloney's sexually autistic map painting; Javier Taylor's birdbuses as insane asylum; Adriana Aronson's wacky, cotton-candy karaoke video, and Jennifer Bornstein's mini-mini-complex.

Regardless of this show's shortcomings, it is probably a better, bigger, more representative look at current New York art than MOMA on its own would allow, and it's definitely a brighter, lighter, less polemical show than P.S. 1. If its own devices, could have managed. Whatever else you think about it, "Greater New York" books well for their experimental marriage. **B**

MARCH 14, 2000 VILLAGE VOICE 67



도 39 Do Ho Suh, *Who Am We? (Multi)*, 2000, Offset wallpaper, sheet: 61 x 90.8 cm, overall dimensions vary upon installation, Museum of Modern Art, New York



도 40 Installation view of *Inset: Who Am We? (Brown)* at the Cooper Union, New York, 1997.(Park, Kyung-mee, ed. *La Biennale di Venezia, Korean Pavilion, Do-Ho Suh*. Seoul: The Korean Culture & Arts Foundation, 2001, 22)



도 41 Do Ho Suh, *Public Figures*, 1998, Stone and bronze, 284 x 209.4 x 275 cm, © Do Ho Suh



도 42 도 41의 세부



도 43 Do Ho Suh, *Some/One*, 2001, Stainless steel military dogtags, fiberglass resin, Dimensions variable. Installation view at Korean Pavilion, Biennale di Venezia, Venice. Courtesy of the Artist and Lehmann Maupin Gallery, New York.



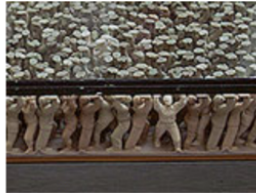
도 44 도 43의 세부



도 45 Do Ho Suh, *Floor*, 1997-2000, PVC figures, glass plates, phenolic sheets, polyurethane resin, 40 parts each: 100 x 100 x 8 cm



도 46 도 45의 세부



See also the works
at the [Korean Pavilion](#)

Floor, 1997-2000
Plastic figures, glass plates, phenolic boards, polyurethane resin,
40 modules, 100 x 100 cm each

도 47 UiU 《인류의 고원》 사이트. 서도호.

Public Figures, 2001
Glass fiber reinforced resin, bronze, steel
structure. 2094 x 2748 x 2840 cm



See also [his work](#) in
Plateau of Humankind.

도 48 UiU 제49회 베니스비엔날레 한국관 사이트. 서도호.



도 49 제49회 베니스비엔날레 한국관 작가 홍보 리셉션 초대장



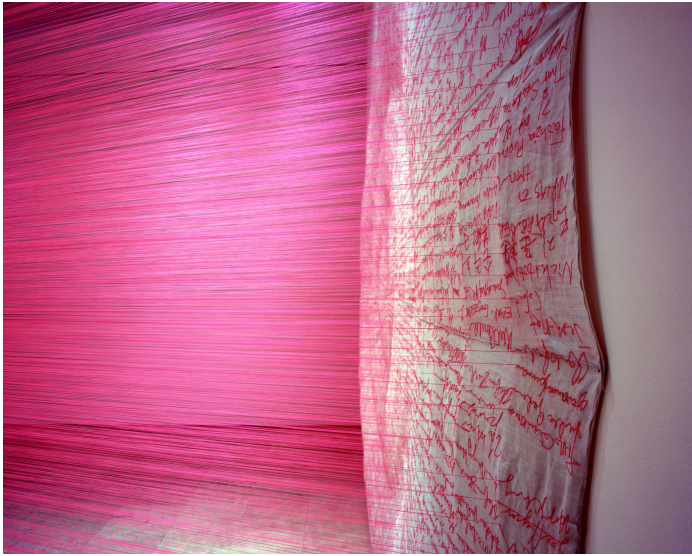
도 50 제49회 베니스비엔날레 한국관 작가 홍보 리셉션
오찬 전경, 2001, 베니스 페기구겐하임미술관



도 51 Rachel Whiteread, *Ghost*, 1990, plaster on steel frame, overall: 269 x 355.5 x 317.5 cm, National Gallery of Art, Washington



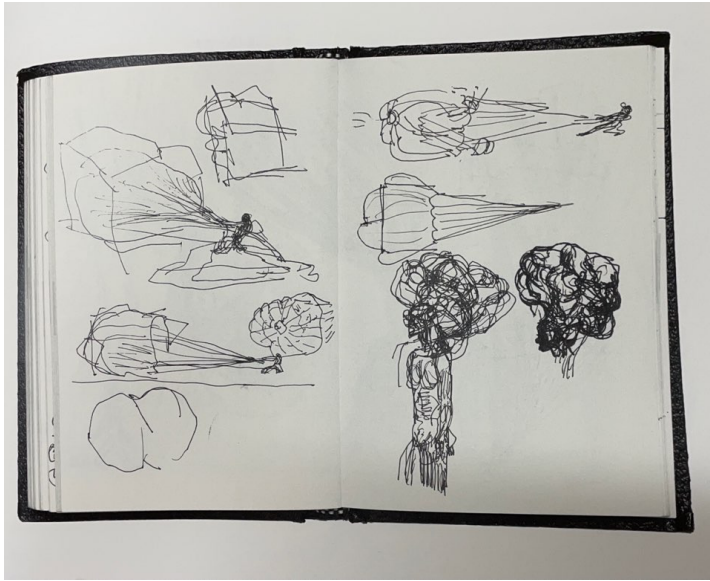
도 52 Do Ho Suh, *Paratrooper-I*, 2003, Linen, polyester thread, cast stainless steel, cast concrete, plastic beads, 309.9 x 388.6 x 609.6 cm



도 53 도 52의 세부



도 54 도 52의 세부



도 55 *Spread from sketchbook*, 2002, 19.8 x 15.1 cm

Abstract

Contingent Mobility

Do Ho Suh and the Rise of Migrant Artists in the Age of Globalization

LEE Jaehee

Department of Archaeology and Art History

The Graduate School

Seoul National University

The 1990s and early 2000s witnessed the great emergence of migrant artists in the world art scene. However, art communities had no coherent attitudes towards them. While migrant artists were often called ‘diasporic artists’ because of their association with uprooting, they were also regarded as ‘nomadic artists’ as if they were navigating without any constraints. They were even referred to as ‘glocal artists,’ as they were considered successful in representing both the global and the local.

This thesis explores Do Ho Suh’s international activities in the late 1990s and early 2000s within this complex historical context in which migrant artists were situated in the globalized art world. Tracing Suh’s itinerary focusing on the four cities he visited—Los Angeles, Seoul, Venice, and London, it closely analyzes Suh’s works as well as the

ways in which they were received in Asia, Europe, and North America. This study examines the ambivalent nature of Suh's art in terms of its migrant image. While his fabric homes deal with nostalgia and longing, they can also be understood as cosmopolitan artworks in that these homes travel freely from one country to another with their titles increasing as they move. This duality is also conspicuous in his other works—*Who Am We?*, *Public Figures*, *Floor*, *Some/One*—in relation to the global and the local. While they are deeply associated with his experience in Korea, they simultaneously evoke global circumstances, effectively using the Western artistic language. This study argues that this ambiguity allowed art communities to see him as a 'diasporic artist,' a 'nomadic artist,' and a 'glocal artist' respectively. It must be noted, however, that art communities in each city shared common interests although they reacted to Suh's presence and his artworks in different ways. They were all concerned with actively participating in the world art scene through Suh in the midst of the emergence of migrant artists.

In fact, it was not simply because of his migrant identity that Suh won international acclaim. Though rarely explored in previous studies, 'transportable site-specific art,' the key concept that Suh suggested for his fabric homes, also played a crucial role. Through this concept, he was not only able to powerfully visualize his personal experience of moving from Korea to the United States, but also able to engage with the aesthetic discourse on site specific art that sparked a heated debate in the art world at the moment. Furthermore, this concept attracted the interest of curators who tried to generate a sense of uniqueness, originality, and authenticity for their exhibitions by promoting site specific art. Before examining his peripatetic activities, this study revisits the artist's preliminary work for fabric homes. It brings to light

how Suh developed his artistic language of 'transportable site-specific art' in dialogue with the American art scene of the early 1990s, which is an important aspect that has been widely neglected. This thesis analyzes how his idea aroused diverse interests and discussions from the art world during his trip.

This thesis sets itself at odds with previous studies that have viewed Suh's global rise as a result of the artist's strategic incorporation of 'Koreanness' or 'Asianness' into his works. Instead, it argues that his international success was achieved through cross-cultural interplay in which art communities strove to find their own ways to engage in the international art scene when migrant artists rose to prominence. Through this investigation, this study aims to provide a new perspective on the rise of migrant artists beyond the Western/non-Western and the global/local binary.

keywords : Do Ho Suh, migrant artist, globalization, diaspora, nomadism, glocalism, site specific art

Student Number : 2017-26455