

1999-2009년 한국미술의 공간/매체적 재구성, 그리고 아르코미술관의 전시들

장승연

장승연은 한국 현대미술에 관한 연구와 저술, 강의를 하고 있다. 미술전문지 『아트인컬처』 기자와 편집장을 역임했고, 홍익대 대학원 미술사학과에서 ‘1990년대 시각문화의 패러다임 전환과 한국미술 출판의 전복적 표상’을 주제로 박사학위를 받았다. 최근에는 시각(성), 이미지, 일상(성), 시각문화, 개념(미술) 관련 담론을 중심으로 1990년대 이후 한국미술 관련 연구를 진행하고 있다. 저술로 「‘연표’를 의심하기」(『이것은 개념미술이 (아니)다』, 국립현대미술관 2026), 「《빠: 아메리칸 스탠다드》(1995)의 표상적 저항: ‘신세대 미술’의 용어적 한계와 재검토」(2025), 「안상수의 타이포그래피 실험과 『보고서\보고서』(1988~2000)의 기표 유희」(2024), 저서 『한국미술 다시보기 3: 1990년대-2008』(공저, 2022)가 있다.

20세기에서 21세기로

1999년 12월 31일, 여느 날처럼 평범하면서도 낯선 설렘과 긴장감이 동시에 감돌던 그날 저녁을 기억한다. 그 새벽을 기점으로 세상은 1900년대에서 2000년대, 즉 20세기에서 21세기로 이행했다. 두 세기 사이의 경계를 체감하는 경험은 예상보다도 훨씬 더 특별할 게 없었다. 하지만 숫자의 전개에 불과한 ‘세기’를 구분하는 사람들의 시간적 인식의 간극은 더 커졌다. 21세기라는 시간대는 분명 20세기와는 달라야 한다는 문제의식과 동시에, 공간을 둘로 양분하여 바라보는 당대의 담론적 구도 역시 뚜렷하게 포착할 수 있다. 바로 ‘온라인’과 ‘오프라인’이라는 공간과 그 경계에 관한 질문이다.

2026년 지금의 관점으로는 온라인/오프라인의 구분 자체가 낡은 이야기처럼 들릴지도 모른다. 그러나 온라인이라는 무한한 가상 공간이 빠르게 일상으로 확장되던 1990년대의 관점에서 당시 상황을 상기해 보자. 20세기에서 21세기로 전환하는 시점의 어수선했던 속에는 새롭게 열린 온라인 공간과 그것이 기존의 오프라인 세상에 끼칠 영향을 향한 희망과 불안이 동시에 교차하고 있었다. 따라서 온라인의 실용성과 활용도뿐만 아니라 그 무한한 공간에 대한 탐구와 사유 또한 중요한 담론적 주제로 활발하게 다뤄진 것이다. 21세기 온라인 세상은 “공간/시간에의 중독을 조장하고 고무”하는 비관적인 세계로 우리를 이끌 것인가? 아니면 “어느 곳에서나 무엇이든 가능한 시대”라는 청사진이 실현될 것인가? 오로지 예측할 수 있는 사실은 그 변화가 “제도(institution)로서의 미술에 막대한 영향”을 끼치리라는 것이었다.¹

¹ 윌리엄 카노트, 『20세기 쇼크』, 경향신문사, 1996, 서동진, 「디지털 부족들-접경의 연속체」, 『문화과학』, 제10호, 1996, p. 187에서 재인용; 김주환, 「디지털 시대의 미술」, 『월간미술』, 2001년 5월, p. 88.

실제로 이 당시 다채로운 온라인 플랫폼이 개설되어 다채로운 미술 정보를 모으고 새로운 기능을 활용하며, 심지어 미술인들의 연대를 가능하게 하는 새로운 무형의 무대로 기능하기 시작했다.

동시에, 이 시기 한국 ‘미술관’의 변화가 온라인뿐만 아니라 오프라인에서도 두드러진 점은 흥미롭다. 기존 ‘제도’에 대한 대안을 모색하는 미술 공간, ‘대안공간’이라 명명된 공간들이 연이어 문을 열며 미술 공간의 형태부터 형식, 운영에 이르는 변화가 이어진 것이다.² 그렇다면 한국미술의 지형도에 일어난 전례 없는 지각변동의 시기에 아르코미술관은 어떠한 궤적을 더했을까? 이 시기에 아르코미술관의 명칭이 두 차례 변경되었다는 점은 시사하는 바가 크다. 기존의 ‘문예진흥원 미술회관’에서 2002년 ‘마로니에미술관’으로, 다시 2005년 ‘아르코미술관’으로 개칭되었으며, 이러한 명칭의 변화는 새로운 21세기에 대응하고자 했던 미술관의 정체성과 방향성의 변화를 함축적으로 보여준다.³ 그 모색의 징후는 이미 1990년대부터 뚜렷하게 나타난다. 1974년 개관 이후 주로 대관 전시 중심으로 운영되던 아르코미술관은 1990년대부터 기획초대전과 주제 기획전을 본격적으로 개최하면서 미술관의 자체 기획력에 집중하며 미술관의 정체성을 모색하기 시작한다. 이 글은 그 대표 전시인 1999년 《’99 한국현대미술 신세대 흐름전 믹서&쥬서》(1999. 8. 13-24)부터 2009년 《2009 미디어-아카이브 프로젝트》(2009. 11. 12-12. 5)까지 10건의 아르코미술관 기획전시와 프로젝트를 연구 범주로 설정한다. 각 전시는 ‘세기의 전환’이라는 시대적 맥락과 ‘온/오프라인의 공간적 인식의 전환’이라는 시의적 주제에 대하여 아르코미술관이 어떠한 질문을 던지며 대응했는가를 탐색할 수 있는

² 1990년대 말에서 2000년대 초반 한국 미술계의 온/오프라인 공간의 지형 변화와 관련된 자세한 내용은 본인의 선행 연구에서 다룬 바 있다. 장승연, 『온/오프라인 문화 플랫폼의 확장』, 『한국미술 다시보기3: 1990년대-2008』, 현실문화연구, 2022, pp. 283-289.

³ 아르코미술관은 1974년 종로구 관훈동에 ‘한국문화예술진흥원 미술회관’으로 개관한 후 1979년 동숭동 현재 위치로 이전했다. 이 글에서는 시기별 명칭을 별도로 구분하지 않고 ‘아르코미술관’으로 통일 표기한다.

대표적 전시로 새롭게 조망할 수 있다. 특히 이번 전시에 소개된 소장품과 해당 작가들이 참여한 관련 주제의 기획전을 주축으로 조사하여 선형적인 흐름으로 연결하고 재구성했다. 온라인/오프라인이라는 양분된 경계로부터 자유로운 지금 여기에 이르기까지, 아르코미술관은 세기의 전환점에서 어떤 질문을 던져왔는가?

두 가지 ‘공간’

1999년 《’99 한국현대미술 신세대 흐름전 믹서&쥬서》 / 임민욱, 함양아

《한국현대미술 신세대 흐름전》(이하 《신세대 흐름전》)은 1992년에 시작되어 2002년까지 두 세기를 거치며 비정기적으로 기획된 대표적 기획전시 시리즈다.⁴ 회마다 현대사회가 당면한 특정 주제를 다룬 가운데, 1999년 ‘믹서&쥬서’라는 제목으로 개최된 《’99 신세대 흐름전》은 임박한 21세기를 앞둔 당시 미술 현장에서 체감되는 이질적인 변화 양상을 생생하게 포착하여 새로운 세기 미술의 비전과 패러다임을 제시하고자 했다. 당시 미술관 입구 정면에 설치된 현수막의 ‘절제, 예견, 체취를 통제하기’라는 난해한 문구가 관람객에게 낯선 혼란을 일으키며 단단히 예고했듯이, 기획자는 이 전시가 기성세대에게는 “비예술”로 받아들여질지도 모를 만큼 엄청난 에너지를 내포한 카오스의 상태, 즉 그 시기의 표현대로 “포스트모던 상황”을 그대로 제시한다고 설명한다.⁵

현수막은 작가 임민욱과 프레데릭 미송을 주축으로 구성된 콜렉티브 ‘피진(PIDGIN)’의 설치 작업이다. 피진은 문화관광부가 ‘2000년 새로운 예술의 해’를 추진하며 내세운 ‘문화의 세기가 다가오고 있다’라는

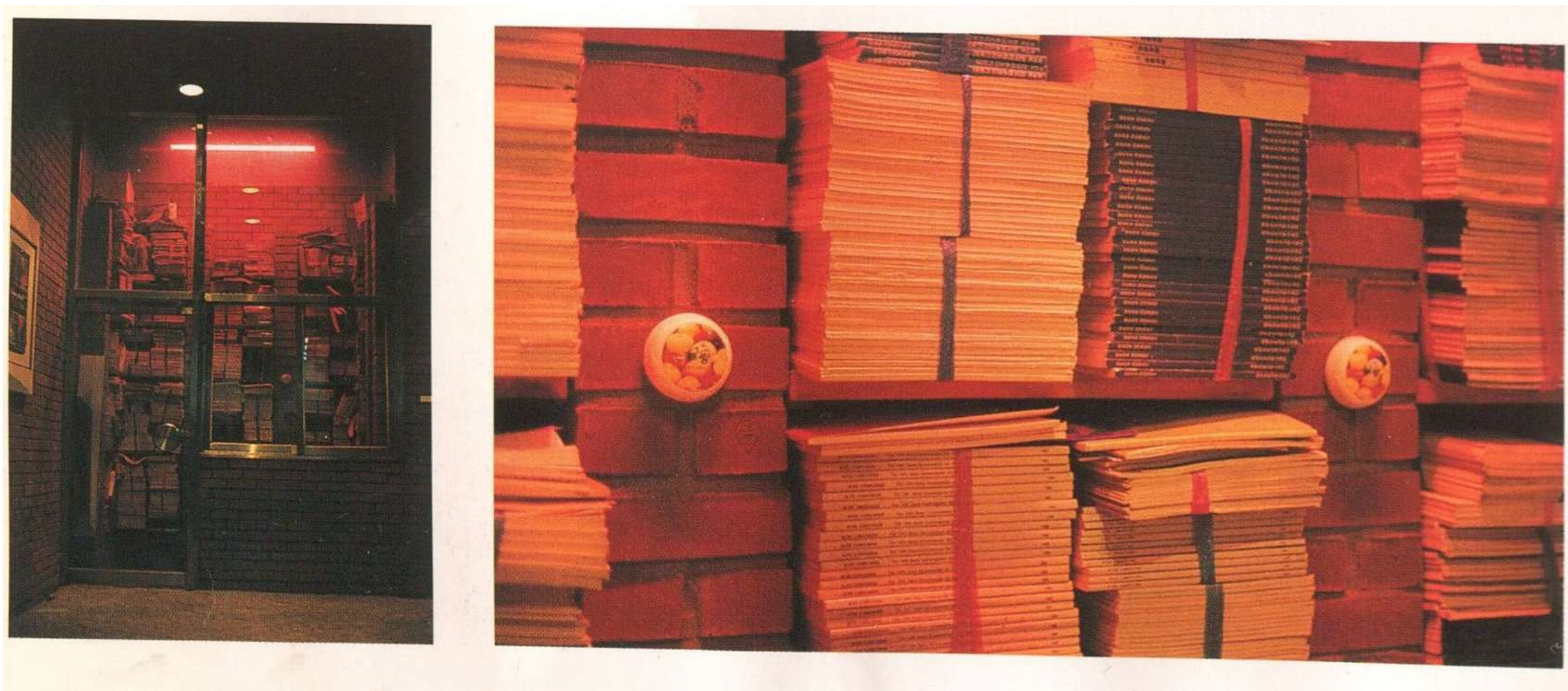
⁴ 《한국현대미술 신세대 흐름전》은 평론가, 미술이론가가 커미셔너를 맡아 진행되다가 1999년 《믹서&쥬서》부터 미술관 큐레이터가 직접 기획했다. ‘신세대’라는 용어를 사용한 것에서 알 수 있듯이 당시 젊은 작가들이 주도한 한국미술의 새로운 동향 소개에 초점을 맞춘 기획 시리즈이다. 이 전시에 관한 개론적 비평으로 다음 글이 있다. 임산, 「‘신세대’미술의 발견과 그 성장기: 아르코미술관의 〈한국현대미술 신세대흐름전〉(1993-2002)」, 『1974-2014 아르코미술관: 40년 전시의 기록』, 2015, pp. 79-85.

⁵ 김혜경, 「섞임과 공존의 미학, 그 지평에 서서」, 『’99 한국현대미술 신세대흐름전 믹서&쥬서』, 문예진흥원 미술회관 전시도록, 1999, 페이지 없음.

희망찬 슬로건을 ‘절제, 예견, 체취를 통제하기’라는 불분명한 문장으로 대체해 버렸다. 미래에 도래할 ‘문화의 세기’에 이끄는 문화의 ‘절제’, 그로 인해 잃게 될 것에 대한 ‘예측’, 그리고 문명의 발전에 따라 더욱 통제될 ‘체취’를 의미하는 이 짧은 문장은, 새로운 세기에 우리가 추구해야 할 가치의 방향을 전혀 다른 차원으로 전환해버린다. 전시 공간 외부의 일상적 장소에 강렬하게 침투한 이 작업을 비롯하여, 피진은 <사회적 고기(Social Meat)>(1999)라는 제목의 작업으로 미술관 곳곳에 개입하며 기존의 전시 방식과 공간의 질서를 전복시켰다. 관람객은 붉은 형광등과 강렬한 방향제를 설치하여 정육점 혹은 성매매업소를 연상시키는 경비초소에서 시작하여 모조 가죽, 보석, 털 등 값싼 재료들로 꾸민 전시장 통로를 거치며, 미술관의 폐기물을 모아 만든 울타리와 그 안에서 키우는 토끼 두 마리, 그리고 동물들이 만들어내는 냄새와 흔적 전부를 마주하게 된다.⁶ 여기서 사회적 ‘고기’란 문화를 강조하는 세련된 21세기



도 1 임민욱 & 프레데릭 미송, <사회적 고기-절제, 예견, 체취를 통제하기 (Social Meat-Saving, Foresight, Control the Body Order)>, 1999. 출처: 《한국현대미술 신세대흐름전: 믹서&쥬서》(1999) 도록



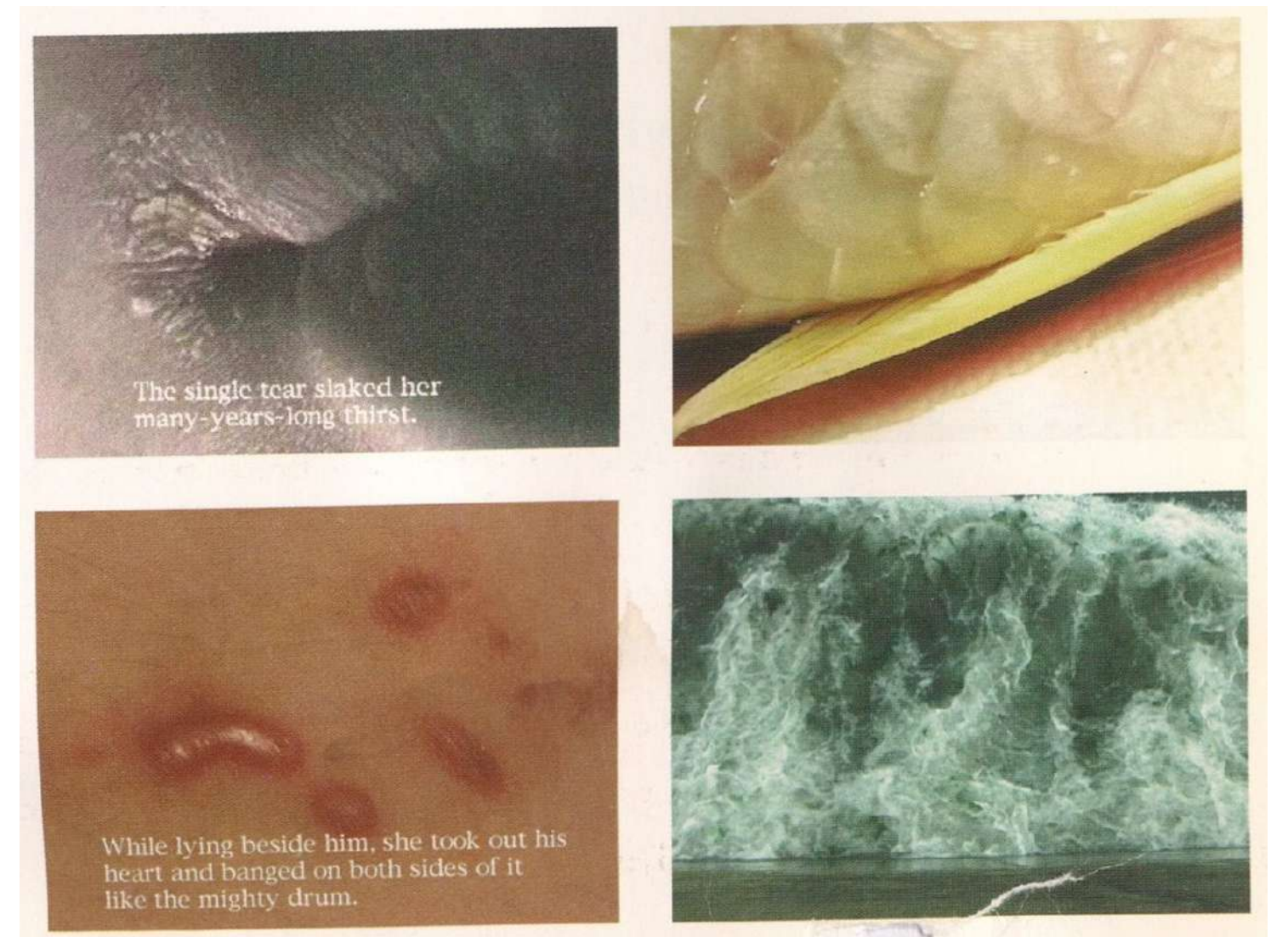
도 2 <사회적 고기> 전시 전경. 출처: 《한국현대미술 신세대흐름전: 믹서&쥬서》(1999) 도록

⁶ 작품 및 전시 관련 설명은 임민욱 홈페이지 참조, <http://www.minouklim.com/index.php?/exhibitions/social-meat/>(2026년 7월 27일 접속).

‘피진’은 구성 멤버나 명칭을 고정하지 않고 열린 형식으로 활동한 콜렉티브이다. 《99 신세대 흐름》이후 본 글에서 언급하는 아르코미술관 전시에서 각각 작업의 성격과 주제에 따라서 ‘피진 제공’, ‘피진 기록’이라는 명칭으로 참여한다.

문명 속에서 점차 제거될 신체적, 본능적 감각들을 상기시키며, 문화적 공간인 미술관은 소위 ‘문화’적인 것과는 반대되는 즉물적인 감각의 장소로 전환된 것이다.

피진의 파격적인 공간적 개입이 미술관을 물리적인 전시 공간을 넘어 그 공간에서 파생되는 다양한 사회, 문화, 정치적 맥락으로까지 주제의 범위를 확장했다면, 전시의 또 다른 작업은 관람객으로 하여금 더욱 몰입된 ‘보기’를 유도하며 감각적 경험을 온라인이라는 또 다른 공간으로 전이한다. 작가 함양아의



도 3 함양아, 〈상처〉, 1999.
출처: 《한국현대미술 신세대흐름전: 믹서&주서》(1999) 도록

2채널 비디오 〈상처(Scar)〉(1999)는 작가의 골똘한 관찰에서 시작된다. 1990년대 초반까지 회화 작업과 함께 연속적인 과정을 담아내는 사진과 설치 작업을 진행하던 작가는 시간의 흐름에 따른 변화를 움직이는 이미지로 표현할 수 있는 비디오 매체를 탐구하기 시작했다.⁷ 이 작업은 작은 상처에 점차 차오르는 붉은 핏방울, 예민하게 부어오르는 피부, 미세한 상처나 통증처럼 개인적인 영역에서 일어나는 식별하기 어려운 미시적 감각을 비디오 영상 속 공간 안에서 러닝타임의 시간성을 통해 담아낸다. 그 화면과 시간을 천천히, 매우 가까이에서 공유하는 관람자의 시각적 경험은 각자의 고유한 사유와 몰입의 공간을 형성하고 이내 내적인 사유의 영역으로까지 나아간다.

공간의 물리적 경험과 감각

《디아나의 노래: 디지털의 꿈과 아날로그의 욕망》(2001),

《공원 심포 사람들》(2003) / 양주혜

임민욱과 함양아의 1990년대 말 작업에서 경험과 감각적 공간으로서 오프라인과 온라인이라는 개별적인 영역을 굳이 나누어 생각해 본다면, 그 ‘경계’에 대한 질문을 본격적인 주제로 다룬 아르코미술관의 첫 전시로 2001년 《디아나의 노래: 디지털의 꿈과 아날로그의 욕망》(2001. 7. 9-29)을 꼽을 수 있다. 이 전시는 미술 현장에서 보편적인 화두로 부상한 디지털 방식과 기존의 아날로그적 방식 및 매체를 활용한 작업이 함께 활발하게 전개되던 당시의 상황을 한국미술의 특수한 시대적 단면으로 제시했다. 이는 아날로그와 디지털 매체의 경계뿐만 아니라 현실 속에 광범위하게 자리한 인위적이고 배타적인 다양한 경계가 실상 얼마나 모호한지를 가늠하고 예술적 맥락에서 재고하려는 의도를 담은 것이다.⁸ 이미 2000년대 초반에도 미술계의 관심은 온/오프라인의 경계 구분의 모호성을 향하고 있던 것이다.

작가 양주혜의 작업 〈Laminated Glass〉는 이 전시가 던지는 아날로그와 디지털 매체 간 경계의 모호성에 대한 문제의식을 경험과 감각을 이끄는 설치 형식으로 구체화했다. 작가는 불교 법계도의 2차원 이미지를 3차원의 공간 설치로 재해석하면서 비닐과 같은 일상적인 아날로그 재료에서부터 빔프로젝터를 통해 투사되는 디지털 이미지에 이르는 여러 매체를 병치, 활용했다. 2차원 이미지로 우주와 존재의 참된

이치를 도상화한 법계도의 의미는 관람자가 바닥의 점자 블록을 따라 공간을 직접 걸으며 반투명한 구획 사이로 투과되는 디지털 빛과 이미지를 감각하는 신체적 경험 속에서 새로운 차원으로 확장된다.

당시 양주혜는 색점과 색선의 작가로 불리며 회화부터 대형 설치를 넘나드는 경계 없는 매체 활동을 진행하고 있었다. 소장품 〈무제(無題)-노방 조각이불〉(1999)은 그의 색점 표현을 보여주는 대표적 평면 작업으로, 작가는 이불과 옷감 같은 일상적 천으로 캔버스를 대체하며 그 사물에 배어있는 시간과 흔적 모두를 작품의 일부로 포용한다. 여기서 색점은 가장 단일하고 보편적인 조형 단위이자, 색과 붓질의 정서를 담아내고 지속적인 덧칠에 따른 축적의 흔적과 시간의 깊이를 드러내는 표현 요소다. 이후 작가는 대규모 공간 설치를 진행하며 가장 작은 조형 단위인 색점에서 단순한 색선의 반복적인 조형 구조를 추구하기 시작했다. 2003년 《공원 쉼표 사람들 Park_ing》(2003. 8. 2-30)에서는 아르코미술관 건물 및 주변 공간과 장소를 작품의 일부로 끌어들었다. 작가는 미술관 외벽의 반복적인 벽돌 패턴에 색점과 색선을 새겨넣어 시각적 리듬을 생성하는 한편, 마로니에 공원에 곳곳에 발길 닿는 대로 색점을 남겨 놓아 ‘소요자’로서 작가의 움직임의 궤적을 관객을 위한 산책의 지표로 제시했다. 이로써 미술관의 역할은 작업을 위한 거대한 평면이자 배경으로서 외벽을 내어주는 데 그치지 않고, 공원과 긴밀하게 연계된 장소성을 획득하며 걷고 경험하고 감각하는 장소로 확장된다.



도 4 양주혜, 〈소요〉, 2003.
출처: 《양주혜: 길 끝의 길》(2005) 도록



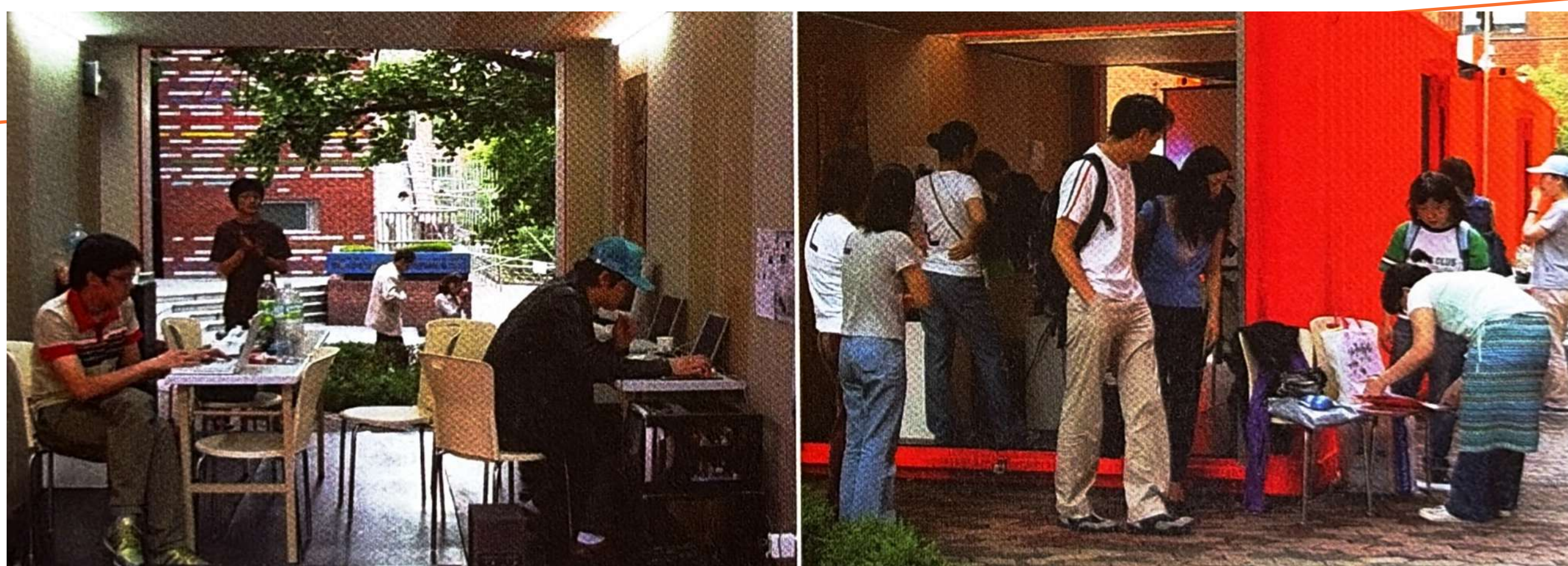
도 5 양주혜, 〈무제(無題)-노방 조각이불〉,
1999, 아르코미술관.

‘잉여’ 공간의 밀도

《구름 Rolling Space》(2004) / 임민욱과 박기원

2004년 기획전 《구름 Rolling Space》(2004. 6. 23-7. 31)의 제목이 불러일으키는 언어적 착각에서부터 다음 이야기를 시작해 보자. 여기서 ‘구름’은 우리가 일반적으로 떠올리는 하늘의 수증기 덩어리가 아니라 ‘구르다’의 명사형인 ‘구름’을 의미한다. 즉 ‘굴러가는 공간(Rolling Space)’이라는 제목은 공간을 다루는 또다른 접근 관점을 암시한다. 전시에서 미술관이라는 고정된 물리적 공간을 굴러가게 하는, 즉 변화하게 하며 새로운 공간적 가능성을 제시하는 주체는 작업으로서 공간에 개입하는 작가와 이를 감상하고 경험하는 관람자 모두에 해당한다. 전시는 작업을 선보이는 무대 혹은 배경으로서 미술관의 물리적 공간 역할에만 머물기를 거부하며, 각 작업에 대응하고 심지어 작업의 일부가 되며 관람자의 신체적, 심리적 반응과 경험으로 채워지는 상호 교류의 공간을 제안하고자 했다.

그 가능성은 흥미롭게도 때로는 건축의 공간적 구조에서 생성되는 여백 혹은 잉여 공간에서 시작될 수 있다. 전시에 참여한 피진 제공은 미술관 건물 앞 작은 공터에 2개의 컨테이너를 세우고 참여 프로그램 성격의 프로젝트 〈Lost ?〉를 진행했다. 이 임시 공간은 전시기간 동안 퍼포먼스, 콘서트, 자료 전시가 열리는 이벤트 장소로 사용되거나 관람객의 쉼터 혹은 작가들의 작업실이 되기도 했다. 그 과정에서 이 작은 공간은 보이지 않는 지식과 정보가 창출, 공유되며 상호적 교류가 일어나는 사회적 공간으로 기능하고, 관람자는 그 과정 전반의



도 6 피진 제공, 〈Lost ?〉, 2004.
출처: 《구름》(2004) 도록

능동적인 주체로 초대된다. 비가시적이지만 분명 파급력 있는 그 유동적인 교류의 흐름 속에서 관람객은 미술관이 다양한 무형의 지식과 관계를 작동시키는 사회적 제도라는 사실을 파악하게 된다.

한편, 같은 전시에서 작가 박기원은 전시 공간 내부의 표면, 그 피부에 시적인 변화를 시도했다. <더운 곳>은 노란색 투명 비닐을 동일한 규격으로 재단한 뒤 전시장의 모든 벽과 천장을 일정한 폭으로 덮은 설치 작업이다. 비닐의 노란 색상과 반짝거리는 재질이 전시장의 조명을 반사하며 적당히 달궜진 태양 빛을 연상시키고, 비닐 재료



도 7 박기원, <더운 곳>, 2004.
출처: 《구름》(2004) 도록

특유의 밀폐성은 실제 공간에 일시적으로 더운 공기를 생성한다.

이 약하고 가볍고 투명한 재질의 재료는 관람객의 움직임이 만들어내는 미세한 공기의 흐름에 따라 섬세하게 반응하며, 흔들리거나 반짝거리고 바스락거린다. 특정한 재료로 시작된 공간에 대한 감각은 지지체 바닥, 천장이라는 공간의 물리적 규격이 아닌 그 사이에서 포착하지 못하던 탈물질적인 섬세한 감각으로 이어진다. 즉 작가는 작품을 위한 공간이 아니라 “공간과 작품이 중립적”인 상태를 모색하고, 가늠하거나 기억하기 어려울 정도의 미세하고 느린 “공간의 움직임”을 찾아내고자 했다.⁹

즉 그가 공간을 ‘굴린’ 방식은 관람객이 익숙한 전시 공간에서 쉽게 놓치고 지나치는 공간 여백의 흐름과 움직임, 그 밀도였다. 소장품 <더운 곳>(2004)은 당시 공간의 미세한 움직임을 이끌어 낸 재료와 질감, 섬세한 노란색의 더운 공기를 현재로 어렵פות이 전달한다.

미술관의 ‘몸’, 관람객의 ‘몸’

《양주혜: 길 끝의 길》(2005), 《파멸(Ruin)》(2006) / 박기원과 양주혜



도 8 박기원, 〈파멸(Ruin)〉, 2006.
출처: 《파멸》(2006) 도록

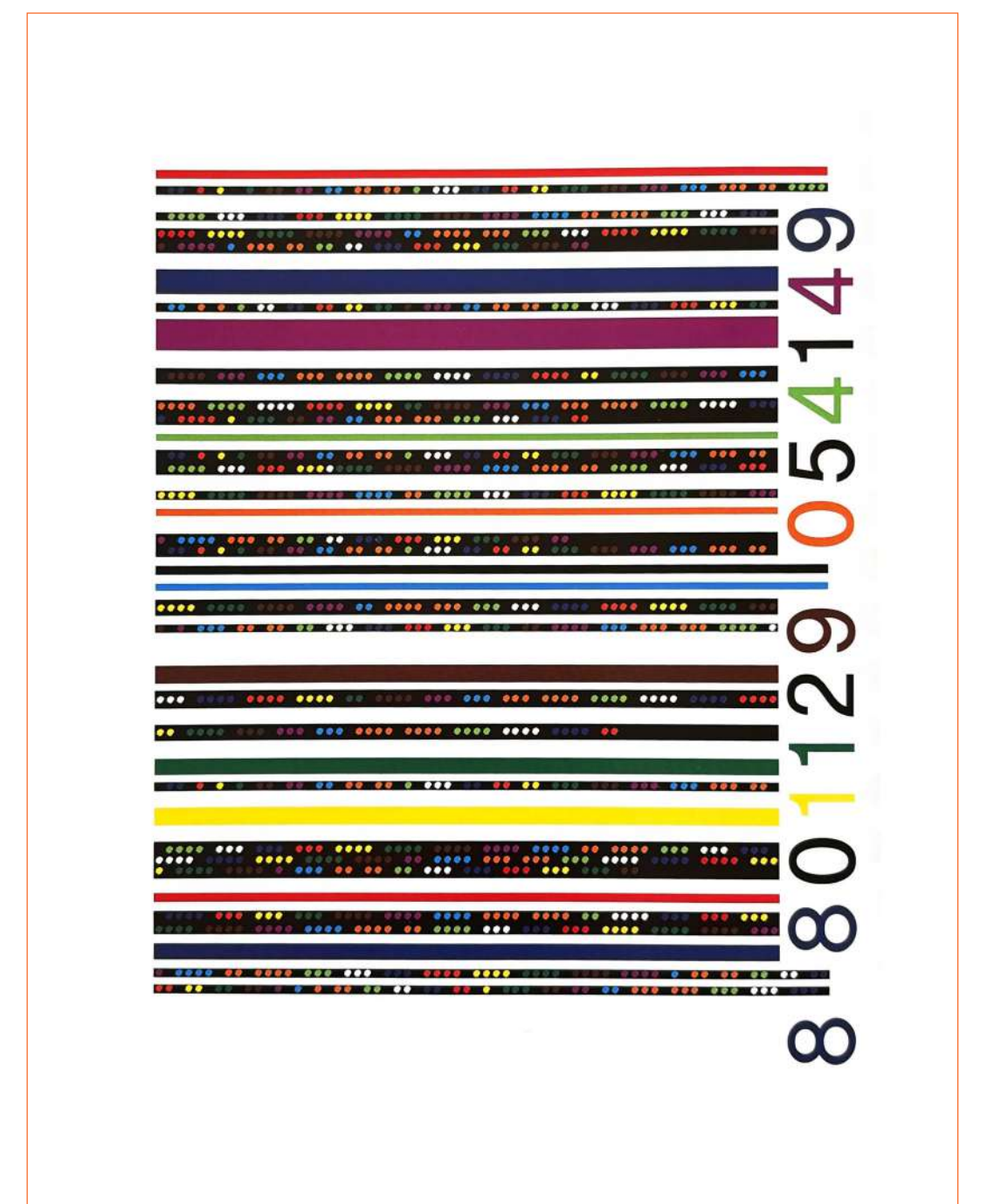
당신은 ‘파멸’된 공간으로서의 미술관을 상상할 수 있는가? 2006년 아르코미술관은 기획초대전의 주인공으로 박기원을 선정하여 다시 한번 그의 느린 호흡의 설치 작업에 미술관을 내맡겼다. 《파멸(Ruin)》(2006)이란 강렬한 제목에서 암시하듯, 흡사 거의 다 타버려서 잿더미의 골재만 남은 것 같은 전시장의 풍경은 모든 것이 ‘파멸’한 이후의

풍경을 재현한 듯 보인다. 이는 얇은 무늬목에 먹물을 덧바르고 말리는 과정을 반복한 다음, 벽부터 바닥까지 공간의 여백을 이 무늬목으로 한 장 한 장 채운 결과다. 쉽게 바스러지기 쉬운 얇고 연약한 재료로 뒤덮인 공간에서 비로소 관람객은 벽과 바닥, 천장 등 좀처럼 찬찬히 둘러보지 않았던 그 몸체를 감각하게 된다. 다음은 공기 중에 은은히 퍼지는 먹물의 냄새라던가 고요한 공간에서 포착되는 작은 소리까지, 즉 파멸을 연상시키는 이 공간에서는 새로운 감각적 경험이 생성되고 확장된다. 작가의 표현대로, 공간이라는 실체의 근본적인 무언가가 있다면, 그것은 우리가 알고 인지하는 모든 기존의 생각들을 0으로 만드는 파멸 이후에야 비로소 감각할 수 있는 것 아닐까?¹⁰

이 파멸의 풍경에서 찾을 수 있는 조형적 요소란 동일한 간격으로 공간을 덮은 재료의 폭, 그것이 반복되면서 생성되는 선이다. 이는 바로

전 해인 2005년, 박기원에 앞서 아르코 대표작가전에 선정된 양주혜의 대형 설치 작업을 떠올리게 한다. 2005년 아르코 대표작가 초대전 《양주혜: 길 끝의 길》(2005. 12. 28-2006. 2. 11)에서 작가는 디지털 세상의 대표적 기호인 ‘바코드’를 차용하여 빛과 색이 어우러지는 공간 차원의 감각적 화음으로 제시했다. 그의 기존 작업에서 색점이 언어의 이미지적 전환이자 그것에 집중하는 시간의 추이를 드러낸다면, 반복되는 바코드의 긴 색 선으로 이루어진 설치는 공간에 또다른 빛과 색, 그림자를 드리우며 사회 문화적 기호를 미술의 조형적이면서도 감각적 경험을 유발하는 설치적 조형 요소로 탈바꿈시켰다.

미술관이라는 몸체를 색과 점, 선과 빛의 감각적 공간으로 확장한 양주혜, 그리고 미술관 공간의 내부 표면에 가시화되지 않는 섬세한 감각들에 집중한 박기원의 전시는 ‘설치’라는 매체 확장의 시대적 조류 속에서 공간의 물리적 요소가 어떻게 활용되고 확장되었는지 가늠할 수 있는 대표적 사례이다. 2000년대 미술 패러다임의 중요한 변화 중 하나는 전시가 시각적 정보를 전달하는 방식, 즉 전시물(object) 중심에서 확장되어 신체적이고 감각적인 경험의 장으로 확장되었다는 점이다. 미술관이라는 거대한 ‘몸’을 변주하는 설치 작업은 동시에 관람자가 경험할 수 있는 ‘몸’의 감각 역시 확장됨을 의미한다. 요컨대, 두 전시는 대규모 스펙터클 설치의 등장과 함께 예측하기 힘든 다양한



도 9 《양주혜: 길 끝의 길》(2005) 도록에 실린 바코드 그래픽.

관객을 작품 경험과 감상을 완성의 주체로 설정하는 ‘과정’이 미술의 주요한 개념으로 대두했음을 엿보게 한다. 물론 이러한 의미는 관람객의 참여와 소통이라는 과정의 시간성을 작업의 주요한 요건으로 수용한 피진 제공의 프로젝트형 작업 〈Lost ?〉에서도 공통되게 포착할 수 있다. 이들 전시와 작업이 말해주듯이, 아르코미술관이 미술관이라는 공간 내외부의 물리적 요소들을 주요한 기획 주제로 삼는 과정은 분명 시대적 흐름 및 변화와 맞물리며 작동하고 있다.

경계 인식의 전환점

《쌍쌍 PAIRS》(2005), 《한국의 미디어 아트》(2005) / 박혜성

지금까지 살펴본 전시는 2003년부터 추진된 “마로니에미술관 중장기 발전계획” 아래 기획된 것이다. 새로운 세기의 시대적 요구에 걸맞은 미술관의 정체성을 모색하는 과정에서 미술관의 장소특정적 상황과 맥락이 주요한 주제로 다뤄졌고, 앞서 다룬 《공원 쉼표 사람들》(2003)과 《구름 Rolling Space》(2004), 그리고 대규모 설치에 집중한 양주혜, 박기원의 기획초대전(2005-2006)까지, 미술관과 주변 공간 및 장소성을 개념적으로 재해석했다는 점에서 같은 주제 아래 연결된다. 이 시리즈 기획은 2005년 《쌍쌍 PAIRS》(2005. 7. 29-9. 14)에서 새로운 전환점을 도모한다. 《쌍쌍》전은 미술관의 공간과 장소성을 탐색한 지난 전시 주제의 맥락을 유지하면서도, 물리적 구조에 대한 해석에서 나아가 그 공간에서 벌어지는 상황과 그 주체인 작가와 관객의 행위와 경험에 초점을 맞췄다.¹¹ 미술(관)과 사회, 작품과 관객 같은 수많은 구분 속에

자리하는 ‘쌍’의 관계를 재고하는 기회를 마련한 것이다.

전시에 참여한 작가 박혜성은 꾸준히 그 대립적 인식, ‘쌍’에 대한 질문을 던져온 작가이다. 그는 영상부터 설치까지 폭넓은 매체를 활용하며 남성과 여성, 서양과 동양, 미술과 마술, 엔터테인먼트와 주술, 제식 등 기존 인식에 자리하는 경계의 구조를 탐구해 왔다. 〈Welcome to the Goddess' World〉(2005)는 네 개의 방사형 평면 구조물을 주축으로 설치와 영상을 병치한 작업이다. 구조물 한쪽 면에는 거울을 설치하고 다른 면에는 아침, 점심, 저녁으로 바뀌어 가는 ‘사이’ 시간대의 자연 풍경을 촬영한 영상을 투사했다. 영상 속 화면은 그 자체로 외부 풍경 공간을 형성하는 동시에 각 구조체의 거울에 반사되어 공간적 환영을 만들어낸다. 여기에 마술상자와 공작새 오브제를 함께 설치하여 초현실적인 상태를 제시함으로써 관람객으로 하여금 그들이 보는 것 중에서 과연 무엇이 환상이고 실제인지를 의심하도록 이끈다. 현실과 가상(이미지) 사이에 뚜렷하게 존재한다고 확신했던 경계 인식은 사물과 이미지, 현실과 비현실, 상상과 구체성 사이의 중간 지점을 감각하는 사이, 모호하게 흩어져버린다. 이처럼 박혜성의 작업은 실제 온라인과 오프라인 매체를 두루 활용하면서도 정작 그 용어적 경계로는 포착되지 않는 시적인 경험으로 관람자를 이끌며, 결국 경계에 대한 고정된 지각과 인식을 확장해 보도록 제안한다.



도 10 박혜성, 〈Welcome to the Goddess' World〉, 2005.
출처: 《쌍쌍》(2005) 도록

퍼포먼스, 미디어, 기록의 재구성

《한국의 미디어 아트》(2005) / 박혜성과 송상희

2005년 같은 해에 진행된 프로젝트 《한국의 미디어 아트》(2005)를 지금 나란히 살펴본다면, 《쌍쌍 PAIRS》을 기점으로 2000년대 중반 이후부터 미술관의 방향성이 ‘미디어아트’에 주목하는 한 흐름을 포착할 수 있다. 《한국의 미디어 아트》는 디지털 시대의 미술이 펼쳐 놓은 가상적 공간에서 사회, 문화, 정치, 그리고 기술적 변화 양상과 같은 시대적 동향을 파악하는 것이 미술관의 새로운 역할이 되었음을 공언한다.¹² 전시에 선정된 박혜성의 싱글채널 비디오 작업 〈앵그르와 그의 친구들 (Ingres & His Friends)〉(2001)은 미술사 속 거장들의 대표적인 회화 이미지를 차용하지만 그 신화적 아우라에 기대거나 거장을 향한 존경과 경외를 표현하는 대신 우리의 일상적 삶과 관련된 개인적인 유희와 판타지를 만들어내고자 한다. 소장품 〈골콘다(Golconda)〉(2000) 또한 우리에게 친숙한 초현실주의 화가 르네 마그리트(René Magritte)의 동명의 회화 이미지를 상기시키는 비디오 작업이다. 검은색 옷을 입은 작가가 서울 곳곳에서 뛰어다니다가 공중으로 떠오른 뒤 수십 개의 몸으로 복제되는 퍼포먼스 영상은 〈골콘다〉의 유명한 회화 이미지를 차용한 것이다.¹³ 미술사 속 친숙한 회화의 초현실적인 분위기가 동시대 서울이라는 일상 공간의 실제 풍경으로 전이된 장면은 그 영상을 감상하는 관람자의 인식에 흥미로운 혼선을 일으킨다.



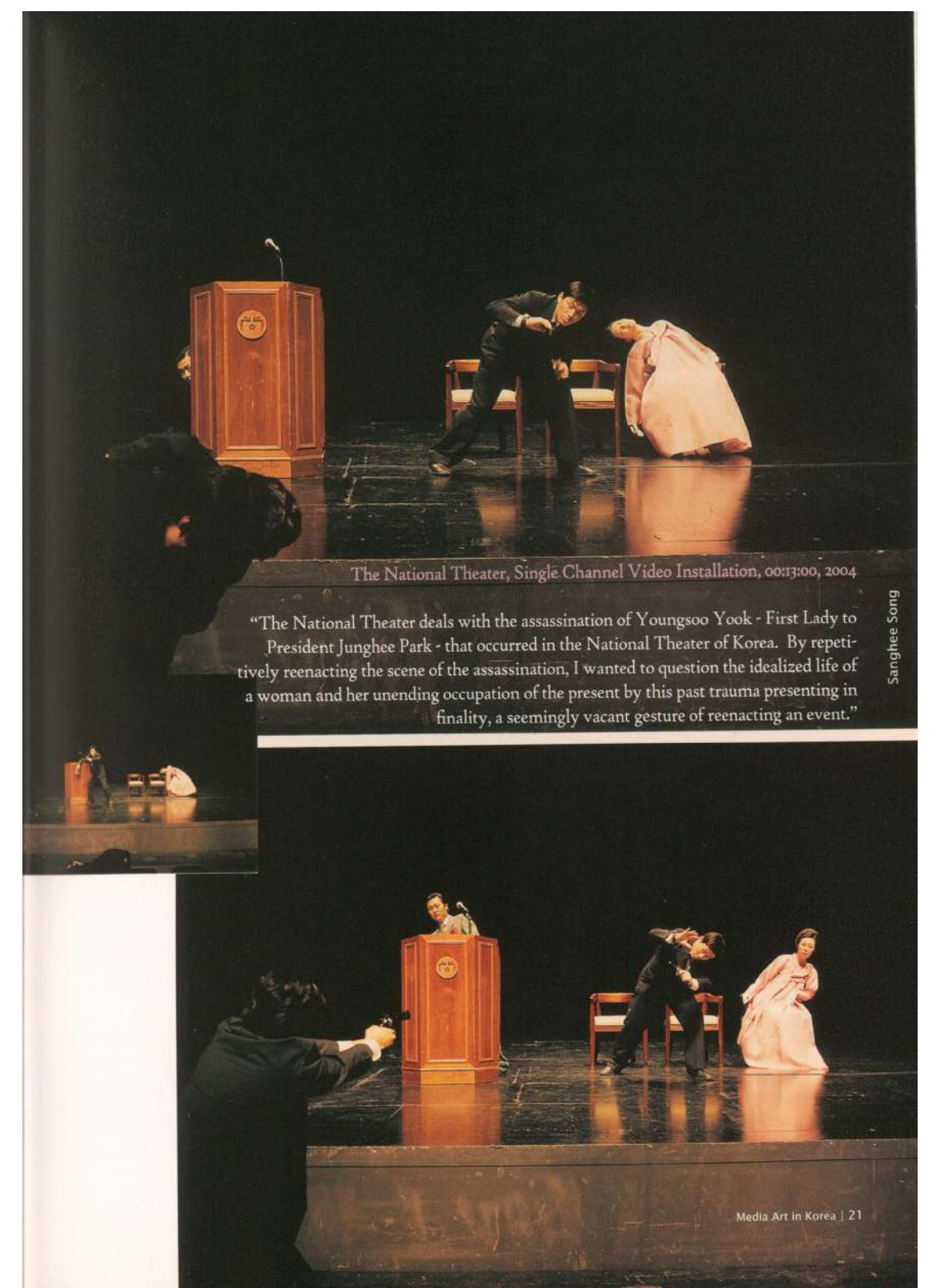
도 11 박혜성, 〈앵그르와 그의 친구들 (Ingres & His Friends)〉, 2001.
출처: 《한국의 미디어 아트》(2005)



도 12 박혜성, 〈골콘다(Golconda)〉, 2000, 아르코미술관.

작가의 ‘퍼포먼스’가 개입한 영상
작업이라는 새로운 카테고리에서 본다면
《한국의 미디어 아트》에 함께 선정된 작가
송상희의 〈국립극장〉(2004)도 함께 논의할
수 있다. 〈국립극장〉은 1974년 8월 15일
광복절 기념식 행사 도중 국립극장에서
일어난 영부인 육영수 여사 저격 사건을
퍼포먼스로 반복 재현하여 기록한 작업이다.
작가가 직접 육영수 여사를 연기함으로써,
작업이 던지는 문제의식을 역사적 사건 속
유명 인사에만 국한하지 않고 한 명의

여성으로서 작가 자신을 둘러싼 현실의 문제로 넓혔다. 사회가 강요하는
여성성에 대하여 질문을 던지는 송상희의 이 시기 작업 행보는 2004년
인사미술공간에서 열린 개인전 《푸른 희망》(2004. 11. 5-21)에서
본격화된 것으로 보인다. 동명의 사진 작업이자 소장품 〈푸른희망〉
(2004)은 월미도라는 장소에서 일어난 세 개의 상황을 재구성한 사진
설치 작업이다. 첫 번째 사진은 망부석 설화에 관한 내용으로 월미도에
서서 바다를 바라보며 타국으로 잡혀간 남편을 기다리다 돌이 되어버린
여인의 이야기를 묘사한다. 두 번째 사진은 1950년 6.25 한국전쟁 사진
아카이브 중 인천상륙작전 아카이브 흑백 사진을 컬러로 전환하여 확대
출력한 이미지이다. 마지막 사진은 사고로 한쪽 팔을 잃은 1970년대
버스 차장이 월미도 유원지에서 찍은 기념사진을 작가가 퍼포먼스로
재구성해 촬영한 것이다. 사진 속의 세 가지 상황은 공허하고 이루어질



도 13 송상희, 〈국립극장〉,
2004. 출처: 《한국의
미디어 아트》(2005)

12 『한국의 미디어 아트』, 아르코미술관 전시도록, 2005, p. 6.

13 〈골콘다〉는 2000년 문예진흥원 미술회관에서 개최한 《이미지미술관》(2000. 3. 4-14)전에서 소개된 작업이다. 이 전시는 당시 다양한 매체 및 시각문화의 발전 속에서 범람하는 ‘이미지’를 미술의 시의적 주제이자 질문의 대상으로 다루었다. 『이미지 미술관 Art Museum in Image』, 문예진흥원 미술회관 전시도록, 쌤넷, 2000.

수 없는 희망, 우울한 푸른색의 희망을 암시한다. 이처럼 송상희의 작업 세계는 과거와 현재를 분리된 시간성으로 보는 것이 아니라 복합적으로 얹혀 있는, 분리할 수 없는 시공간으로 제안한다. 즉 우리의 기억 속에 자리한 과거, 심지어 역사라고 불리는 공동의 기억, 나아가 ‘우리’라는 인식까지도 질문과 재구성의 대상으로 탐구한다. 여기서 사진, 영상이라는 매체는 과거와 현재, 사실과 픽션 사이의 경계를 유연하게 재구성하는 장치로 기능한다.



도 14 송상희, 〈푸른희망〉, 2004, 아르코미술관.

경계 인식의 재편

《2009 미디어-아카이브 프로젝트》(2009) / 임민욱 함양아

《2009 미디어-아카이브 프로젝트》(2009. 11. 12-12. 5)는 제목 그대로 ‘미디어’ 그리고 ‘아카이브’가 아르코미술관의 새로운 정체성으로 자리매김하는 계기가 된 전시이다. 2009년 미술관은 지난 30여 년간 수집, 기록해 온 전시 관련 자료와 작가 중심의 기록과 수집으로 구성된 인사미술공간 아카이브를 통합하여 ‘아르코 아카이브’를 구축했다.

그 과정에서 수집된 비디오, 디지털 애니메이션, 비디오퍼포먼스와 인터랙티브 전시 설치 상황 기록 영상 등을 ‘미디어 아카이브’로 분류, 구성하여 이를 관람객이 주도적으로 감상할 수 있는 공간을 만들고, 미디어아카이브 관련 학술프로그램을 개최한 바 있다.¹⁴ 즉 미술관 측은 작가와 관람자 사이에 일어나는 미술 작업 생산과 수용의 ‘중간’ 매개자로서의 정체성을 공고히 하기 위하여, 2000년대 말의 중요한 소통 채널로서 ‘미디어’라는 매체를 적극 활용한 것이다. 이 장면에서 우리는 미술관의 시의적인 변화 두 가지를 포착하게 되는데, 그 한 가지는 ‘아카이브’의 제도적 수용이며 또 다른 하나는 ‘미디어’ 매체의 정착이다. 그리고 이 글의 출발점으로 삼았던 10년 전 《믹서&쥬서》의 참여 작가 피진과 함양아의 작업을 이 전시에서 다시 함께 마주하게 된다.

피진 기록의 〈롤링스톡(Rolling Stock)〉(2003)은 일상의 평범함 속에서 포착하기 어려운 틈새를 관찰, 기록, 수집한 과정을 고스란히 담고 있다. 고속도로 휴게소에서 흔히 들리는 빠른 템포의 트로트 음악을 배경으로, ‘롤링스톡’이라는 제목이 의미하듯 바퀴로 움직이는 도시의 이동 수단을 담은 일상 풍경 이미지가 슬라이드쇼로 펼쳐진다. 이는 2000년 광주비엔날레 방문객을 위하여 제작된 문화 가이드북 형식의 작업을 다시 비디오 매체로 전환한 것이다. 책이라는 출판 인쇄 매체가 비디오 영상으로 전환되면서, 이미지와 정보가 지속적으로 이동하고 축적되는 동시대적 상황을 가늠하게 된다. 또한 작업을 보면서 관람객은 도시라는 장소성에 대하여 새롭게 질문하게 되는데, 도시란 고정된 풍경이 아니라 각자의 경험에 따라 동요하고 변화하기를 결코 멈추지 않는 공간임을 재감각하게 되는 것이다. 달리 말하면, 이미지나 정보와 같은

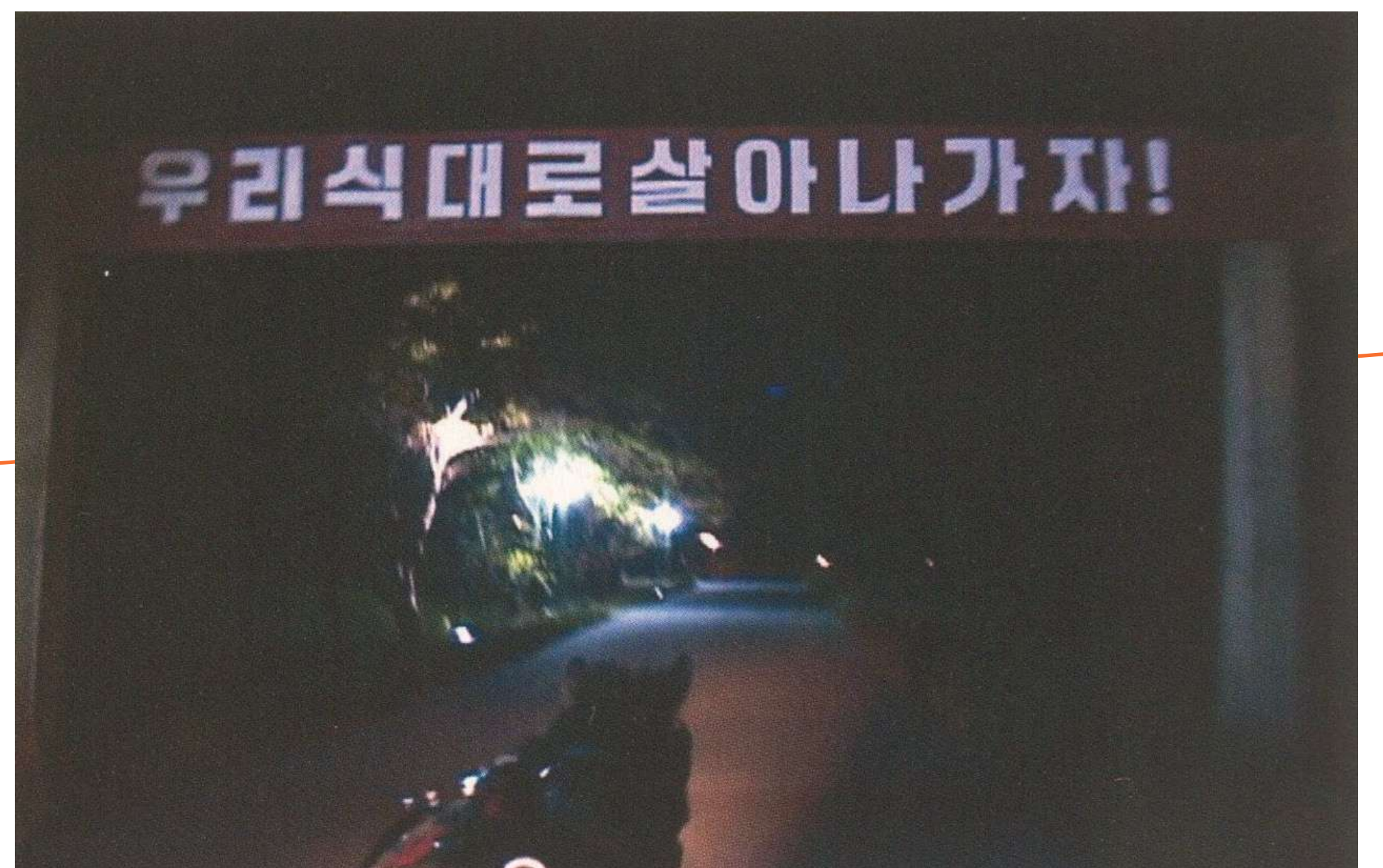
¹⁴ 2000년에서 2004년 인사미술공간(이하 인미공)은 유망작가 지원 미술전시공간의 역할에 집중했다. 공모를 통해 작가를 선정하고 전시 지원 중심으로 공간을 운영했다. 2005년 인미공아카이브 정비 당시에는 피진이 ‘피진아카이브’라는 이름으로 참여하여 아카이브의 개념과 미션 및 공간 구조 설정에 협업했다. 또한 2009년 아르코미술관이 아카이브를 재정비하고 주요한 기획 주제로 삼는 과정에서 미술관 건축의 물리적 한계를 극복하기 위하여 대대적인 리모델링을 진행했다. 건물 2층 통유리 공간을 활용하여 영상 프로젝션 프로그램을 기획하여 역동적인 미술관 공간의 이미지를 생성하고자 시도했다. 관련하여 인미공의 시기별 활동과 2009년 아르코 아카이브 구축 과정은 다음 두 글을 참조했다. 「아듀, 인미공 2000-2025」, 『월간미술』, 2025년 6월, p.66-83.; 세원, 「아르코 아카이브와 상호소통」, 『2009 미디어-아카이브 프로젝트』, 아르코미술관 전시도록, 2009, pp. 68-71.

미디어 시대의 탈물질화된 요소들은 오프라인의 생생한 물질적 세상과 분명 연동하며 작동한다. 같은 맥락에서, 미디어 아카이브로서 물리적 장소를 차지하지 않고 소장되는 비디오 작업 <롤링스톡>은 실제 미술관의 물리적 공간을 사회적 제도의 관계망 속에서 재고하거나 비가시적이나 분명 유동적인 어떤 흐름을 생성하는 네트워크의 장소로 전환한 <사회적 고기>, <Lost ?> 같은 피진의 기존 작업과 연장선상에 놓여 있다.

함양아의 <공산주의 관광>(2005) 또한 현실 속에서 일어난 실제의 모습과 상황, 그 경험을 담고 있다. 당시 현대그룹이 진행한 금강산 관광 사업을 다룬 작업으로, 그간 방문할 수 없었던 지역의 어둠 속에서 벌어지는 관광 경험과 그 과정에서 일어나는 흥미로움과 불안함이 영상 전반에서 느껴진다. 한밤중에 호텔로 향하는 관광마차에 탄 작가의 카메라는 마치 관람자도 그 마차에 타고 있는 것처럼 느낄 정도로 그 경험을 고스란히 기록한다. 영상이 우리에게 전달하는 것은 마차의 움직임에 따라 눈앞에서 조금씩 달라지는 풍경이나 생경하게 등장하는 북한의 슬로건 같은 시각적 요소에 그치지 않는다. 지속적으로 흔들리는 화면은 카메라를 들고 있을 작가의 몸이 마차의 요동에 따라 들썩이며 느꼈을 불편한 감각을 그대로 전달한다. 또한 마부의 현란한 안내와 설명, 일정한 속도로 지면을 치는 딱딱한 말발굽 소리, 밤의 공기와 풍경에서 생겨나는 이런저런 소음까지, 그 순간에는 정작 작가가 귀를 기울이거나 포착하지 못했을 수도 있는 다양한 소리까지 담고 있다.



도 15 임민욱 & 프레데릭 미송, <롤링 스톡(Rolling Stock)>, 2003. 출처: 『2009 미디어-아카이브 프로젝트』(2009)



도 16 함양아, <공산주의 관광>, 2005. 출처: 『2009 미디어-아카이브 프로젝트』(2009)

소장품 <제주도의 비너스>(2004)는 <공산주의 관광>보다 한 해 앞서 제작되었다. 이 영상에서도 작가의 눈(카메라)은 제주도라는 관광지의 밤거리를 배회하는 관광마차를 쫓고 있지만 <공산주의 관광>과는 달리 어느 정도 거리를 유지하며 바라본다. 영상은 휘황찬란한 조명과 조화로 한껏 치장한 모습으로 밤의 어두움을 가르는 유령 같은 마차의 불빛과 그 불빛이 어두운 배경에 남기는 궤적, 끊임없이 정적을 쪼개는 묵직한 말발굽 소리, 멀리서 들려오는 자동차의 굉음, 익숙하지만 근원을 알 수 없는 크고 작은 소음까지 고스란히 전달한다. 사람들이 관광을 통해 일시적이거나 현실로부터 일탈하기를 꿈꾼다면, 작가는 그 관광의 한 장면을 과장 없이 있는 그대로 생생히 전달함으로써 과연 현실과 환상의 경계를 구분할 수 있는지 되묻는다. “우리는 사적이나 공적으로 끊임없이 만들어지는 환상과 현실 사이의 이야기 구조 안에 살고 있다”는 작가의 언급처럼, 영상은 비현실적인 감정과 현실적인 감각이 지속적으로 교차하는 낯선 감각으로 보는 이를 유도한다.¹⁵ 다시 말하자면, 오프라인과 온라인, 현실과 환상 같은 모호한 경계 사이에 우리를 위치시키며, 영상과 이미지에 대한 관습적 고정관념으로부터 끊임없이 미끄러지도록 이끄는 새로운 공간을 구축한다. 지금의 관점에서 아날로그 매체에 가까운 함양아의 이 시기 작업은 비디오 영상 작업에 대한 미술의 초기 질문에 대한 하나의 답을 제안하는 것 같다. 온라인의 공간이란 무한한 가상 ‘속’으로 파고들어 생성되는 것이 아니라는 점을, 단순하지만 진중한 시각적, 청각적 경험으로 되묻는다. 온라인은 오프라인과 분리된 영역이 아니라 현실의 기록, 과정, 상황, 정보, 네트워크, 교류, 소통으로부터 파생되고, 동시에 그 다양한 요건을 생성하는 경계 없는 공간으로 자리하는 것이다.

¹⁵ 『함양아』, 사무소, 2011, p. 36. 관련하여 2004년 인사미술공간에서 열린 개인전 《Dream... In Life》(2004. 9. 23-10. 10)에서 함양아는 ‘환상’이라는 주제를 다뤘다. 영화제작 현장, 동호회 모임 등 서로 다른 직업을 가지고 다른 지역에서 살아가는 사람들을 만나 그들의 여정에 동반하고 기록하면서 현실의 삶에서 이탈하여 그들만의 환상의 세계를 누리는 순간을 영상으로 담은 것이다. 전시를 통해 작가는 환상이란 결국 현실과 분리된 영역이 아니라 현실과 연동하는 일종의 중간지대임을 탐색한다.

지금은 모든 종류의 ‘공간’적 경험으로

1990년대 말에서 2000년대, 아르코미술관은 물리적이고 매체적인 관점에서 ‘공간’에 대한 다양한 탐색을 시도하며 한국 미술계의 지평이 점차 확장되는 흐름과 과정에 동참했다. 그리고 그 과정에서 아르코미술관은 하나의 제도로써 미술관의 정체성과 역할, 기능을 시대에 맞게 모색해 간 흔적 또한 남기고 있다. 지금까지 이야기한 전시와 작업의 궤적은 온라인과 오프라인이라는 새로운 공간적 인식의 전환과 확장 과정 또한 ‘경계의 전복과 확장’이라는 동시대 미술의 중대한 주제와 맞물려 있다는 점을 드러내고, 이는 다채로운 매체 실험과 함께 시간, 영상, 디지털, 네트워크를 다루는 방식이 변화하는 전반적인 시대적 흐름과도 연동하고 있다. 그 결과, 오늘의 미술은 기존의 경계 구분으로부터 한층 유연해졌다. 온라인과 오프라인은 물론, 미술과 현실, 일상, 사회, 문화, 그리고 과거와 역사, 여성, 실제와 환상.... 지금 미술은 물리적이고 육체적이며 사회적이고 문화적인 다층의 기호를 표상하는 총체적이고 혼합적인 관점을 펼치며 경계 없는 모든 종류의 공간적 경험으로 확장해 가고 있다.

참고자료

아르코미술관 전시도록

- 『'99 한국현대미술 신세대흐름전 믹서&주서』, 전시도록, 1999.
- 『공원 심포 사람들 Park_ing』, 전시도록, 2003.
- 『구름 Rolling Space』, 전시도록, 2004.
- 『양주혜: 길 끝의 길』, 전시도록, 2005.
- 『박기원 | 파멸』, 전시도록, 2006.
- 『쌍쌍 PAIRS』, 전시도록, 2005.
- 『한국의 미디어 아트』, 전시도록, 2005.
- 『2009 미디어-아카이브 프로젝트』, 전시도록, 2009.

정기간행물

- 서동진, 「디지털 부족들-접경의 연속체」, 『문화과학』, 제10호, 1996, pp. 185-196.
- 김주환, 「디지털 시대의 미술」, 『월간미술』, 2001년 5월, pp. 84-88.
- 임산, 「‘신세대’미술의 발견과 그 성장기: 아르코미술관의 <한국현대미술 신세대흐름전>(1993-2002)」, 『1974-2014 아르코미술관: 40년 전시의 기록』, 2015, pp. 79-85.
- 장승연, 「온/오프라인 문화 플랫폼의 확장」, 『한국미술 다시보기3: 1990년대-2008』, 현실문화연구, 2022, pp. 283-289.
- 「아듀, 인미공 2000-2025」, 『월간미술』, 2025년 6월, p.66-83.

전시도록

- 『함양아』, 아트선재센터 전시도록, 사무소, 2011, p. 182.
- 『박기원, 대화』, 서울식물원 전시도록, 2022,

웹사이트

- 양주혜 홈페이지 <https://juhaeyang.net/>
- 임민욱 홈페이지 <http://www.minouklim.com/>
- 《디아나의 노래: 디지털의 꿈과 아날로그의 욕망》, 아르코미술관 전시 브로슈어 디지털 아카이브, 2001. <https://www.daarts.or.kr/visual/exhibition/2806>