

Standing on a Bridge

‘다리 위에 서서(Standing on a Bridge)’라는 본 전시의 제목은 마이클 주(Michael Joo)의 작품 제목에서 빌려온 것으로, 마이클 주는 2001년 베니스 비엔날레에 선보인 4명의 인물 상에 <다리 위에선 가족, 미래를 바라보며, 오줌누기(Family Standing on a Bridge, Looking into the Future, Pissing)>라는 작품 제목을 붙인 바 있다. 이 제목에서 ‘다리(Bridge)’라는 단어는 ‘통로(Passage)’를 상징하고, 이 통로는 바로 미래로 이어지는 현재(Present) 또는 지금(Now)이라는 시간의 다리라는 것이 그의 작품 제목이 함축하고 있는 의미라 할 수 있다. 하지만 다리가 무언가 나뉜 부분을 연결하는 의미를 지닌다고 할 때, 현재라는 시간의 다리는 단순히 미래로 연결된다는 의미만을 지니는 것은 아닐 것이다. 그것은 과거와 미래를 연결하는 다리로서 현재는 과거로부터 흘러나와 미래로 연결되는 흐름속의 순간이다. 과거와 미래를 연결하는 다리로서의 현재, 본 전시는 바로 이 지점에서 시작한다.

현재는 과거 속에서 이어져 미래로 나아가기에 과거는 끊임없이 현재에 영향을 미치고, 끊임없이 과거가 되어가고 있는 현재를 기반으로 미래는 형성된다. 그렇다면 작가들의 작품은 어떠한가. 현재라는 시간적 무대 위에 서있는 작가들에게 과거의 시간, 즉 기억 속의 시간은 그것이 개인적인 차원이건, 역사적인 차원이건 상관없이 작품의 주요 토대가 된다. 자신이 어린 시절 가지고 놀았거나 보았던 기억 속의 소재들을 사용하여 작품을 제작하는 작가들이 있는가 하면, 특정 시/공간 속에서 살아왔던 자신의 경험을 되돌아 보며 자아의 정체성을 탐구하는 작가도 있다. 또한 역사적 차원에서 과거의 시간을 되살려 내어 잊혀진 존재나 숨겨진 힘의 논리를 들추어 내는 작가들도 있다. 하지만 현재는 과거로 이어져 있는 것만은 아니기에 현재라는 시간의 무대 위에 서 있는 작가들은 끊임없이 변화해온 자신들의 삶을 기반으로 미래의 비전을 제시하기도 한다. 특히 발달하는 기술 문명은 작가들에게 많은 영감을 제공하며 새로 다가올 세계에 대한 창조적 발언의 촉매제가 되어온 바 있다. 하지만 작가들이 만들어 내는 미래도는 유토피아(Utopia)와 디스토피아(Distopia)¹라는 단어들 이 함의 하듯, 그것이 아직 현재화 되지 않은 시간이라는 점에 있어 작가의 독특한 세계관과 현재에 대한 관점에 기반하여 낙관적이거나 비관적, 또는 중간자적 입장에서 본 예상도 등 다양한 모습으로 나타난다.

뿌리적 개념²에 있어 한국인 작가들이라 할 수 있는 마이클 주, 서도호, 이불, 전광영, 조덕현, 코디 최의 작품을 전시함에 있어 아라리오 갤러리는 그 작품이 제작되었던 순간을 현재로 삼아 작가가 그/그녀의 시선을 어디에 두고 그것을 제작하였는지에 따라 1부와 2부의 전시를 구분한다. 하지만 1부에 포함된 작가들의 시점이 단순히 과거로만 향해 있거나 2부의 작가들이 어떤 기반도 없이 미래에 대한 언급을 하는 것은 아니다. 과거가 현재가 되고 현재가 또한 미래로 연결된다는 점을 염두에 두어야 하며, 그것은 분절의 개념이 아닌 하나의 유기적 흐름의 개념으로 이해되어야만 한다. 하지만 그 작품의 규모와 형태의 다양성은

이들의 작품을 모두 한 공간에 펼쳐 보여질 수 없다는 현실적 한계를 준다. 이에 아라리오 갤러리는 이 여섯 작가들의 소장품 중, Standing on a Bridge라는 주제에 들어 맞으면서도 그들의 작품 세계를 편협화 시키지 않을 수 있도록 다양한 작품들을 선택, 그들의 작품들을 1부와 2부로 나누어 전시한다.

우선 1부에는 전광영, 조덕현, 서도호의 작품들이 전시된다. 전광영은 한국적 요소의 차용 속에서 추상적 형태의 오브제 작품을 제작하며, 조덕현은 한국 근대 사진의 이미지를 빌려와 이를 회화로 변형 시키는 작업을 보여 준다. 현재는 미국에서 살며 작업을 하는 서도호는 패브릭 작업 또는 다양한 설치 작업을 통해 기억속의 시공간을 재현한다. 이 세 작가들의 작업 배경이 서로 상이하고 그 작품의 특성들이 또한 다양하다 할지라도 그들의 작품들은 과거의 시간들을 소재로 삼거나 차용하고 있다는 점에서 공통된 특성을 지닌다.

1960-70년대 극에 달했던 앵포르멜 추상화나 미니멀 조각 작품들이 진부하고 공허한 서구 미술의 모방이라 내몰리던 시기, 한국적 정서를 강하게 보여주면서 동시에 서구적 조형 감각을 갖춘 전광영의 작품은 한국 화단의 관심과 함께 세계적인 관심을 모을 수 있었다.³ 6명의 작가들 중 가장 연배가 높은 전광영의 작품들은 작가 자신의 기억 속에 남아있는 고서와 그가 어린 시절 아버지의 방 천정에서 보았던 약초 봉지들로부터 작품의 소재를 얻는다. 재료나 그것의 시각적 측면과 더불어 그의 작업 방식은 한문이 적혀진 고서로 스티로폼을 하나하나 싸고, 이를 마치 짚신을 꼬듯 하나의 큰 덩어리로 엮어나간다는 점에서 한국 전통의 수공적 정신과 맞닿아 있다. 전통적 소재와 작업 방식에도 불구하고 전광영 작품의 전체적 형상은 현대적이고 세련된 조형미를 갖추며 하나의 추상적 형태를 띄고 있다. 이렇듯 전광영이라는 작가는 자신의 기억 속에 있는 한국의 전통적 사물과 생활 양식을 차용하여 그것을 서구 미술의 추상적 형태와 결합시킴으로써 자신만의 독창적 예술 세계를 정립한다. 그리고 이와 같은 작업은 서구 미술 흐름이 무비판적으로 수용되던 1970-80년대, 작가가 자신의 시선을 한국 전통의 소재와 작업 방식으로 돌림으로써 한국적 정체성을 견지하면서도 국제적인 공감대를 형성할 수 있는 작품을 제작해냈다는 점에서 당시 한국 화단계에 하나의 돌파구를 제시하였다. 평면 위에 울퉁불퉁 빼곡히 들어찬 작은 덩어리들은 그의 작품을 평면 작업이자 동시에 하나의 오브제가 되도록 하는데, 이와 같은 작품의 이중적 특성은 <aggregation>과 같이 잘려진 캔버스(shaped canvas) 위에 제작된 작품들에서 더욱 분명하다. 한국 전통과 서구 미술의 영향을 접목시키고, 평면과 오브제, 구상(스티로폼을 싸고 있는 고서의 글씨가 구체적 내용을 지니고 있다는 점에 있어)과 추상이라는 형식적 구분의 경계를 넘어서는 그의 작품들은 새로운 것과 전통적인 것을 새롭게 결합시키며, 부호 체계를 혼합 시키고, 지방 특유의 언어들과 지역 전통을 도용하는 작업 방식을 선호하는 포스트 모더니즘의 전략과 일맥 상통하는 측면을 지니기도 한다.

조덕현은 1990년대 한국 근대 사진 이미지를 차용하여 극사실적 회화를 제작하는 작품들로

미술계의 시선을 집중시킨 작가 이다. <신식결혼>, <한국 근대사>와 같이 1940-50년대의 사진들을 모델로 그것을 그대로 캔버스 위에 복제해 놓는 그의 작품들은 사진보다 더한 사실성을 보여줌으로써 관객을 혼돈시키며 사진과 회화 사이의 장르 구분 사이에서 보는 이를 부유하게 한다. 회화가 마치 사진과 같아 보이는 형식적 장르의 붕괴는 회화와 설치의 경계를 넘나드는 작품들에서 또 한번 행해진다. 중앙의 조명을 중심으로 방사형으로 9개의 평면 작품들이 놓여지는 <20세기의 추억>은 개별 이미지로서는 평면 작품이지만 전체적으로는 하나의 설치 작품이 된다. 라이트 박스 위에 놓여진 어머니의 평면 이미지로부터 실재 광목 천이 펼쳐져 나오는 <어머니> 또한 평면과 설치의 경계를 넘나드는 작품 이다. 동시에 이 작품은 이미지 속의 과거 시간과 그것을 보는 관객의 현재 시간을 연결시키는 효과를 낳기도 한다. 과거의 공간과 시간이 관객이 서있는 현재의 시간과 공간 속으로 침투하는 그의 작품을 보며 우리는 과거는 끝나버린 시간과 공간이 아니며, 끊임없이 현재로 연결되는 어떤 것임을 발견 한다. 이 시점에서 우리는 그가 주로 소재로 삼는 이미지에 주목할 필요가 있는데, 이화여대에서 교수로 재직하는 조덕현은 한국 근대 여성 이미지를 주로 작품화 한다. <한국여성사>는 캔버스와 거울이 직각으로 연결됨으로써 캔버스 위의 이미지가 반사되어 비로소 전체 이미지가 완성되는 작품 이다. 거울은 미술사에 있어 여성 이미지와 그 정체성의 허구를 의미하는 소재로 주로 이용되곤 하였다. 진정한 자아의 모습을 보지 않고 항상 타인의 시선 속에서 자신의 모습을 발견하는 남근중심사회의 왜곡된 여성 주체를 상징적으로 드러내기 위해 사용되었던 거울. 이 거울과 한국 여성들의 이미지를 결합시킴으로써 작가는 전통적인 유교중심 사회 속에서 항시 타자로 존재했던 한국 여성들의 역사를 비판적으로 재현해 낸다.

과거의 기억은 현재의 삶에 끊임없이 영향을 미치며 현재의 경험과 뒤섞여 자아의 정체성을 형성하기 마련 이다. 서도호에게 있어 작품이 시작되는 지점은 그의 이주(displacement)의 경험이다. 미국으로 이주하여 현재 뉴욕에서 살며 작업하는 서도호는 타국으로 이민한 이민자들이 그러하듯 끊임없이 자신의 과거의 시간과 공간을 되돌아 보며, 그 과거의 기억과 현재의 괴리 속에서 경험되는 분열을 작품의 주요 소재로 삼는다. <High School Uni-Face>는 졸업 앨범에서 뽑아온 학생들의 이미지를 오버랩 시킴으로써 제작된 사진 작품 이다. 검은 교복과 남학생의 짧은 머리, 여학생의 갈래 머리, 그리고 그녀의 흰색 카라는 같은 교복을 입었던 세대에게는 향수와 그리움을 불러 일으킨다 할지라도, 비판적 관점에서 바라본다면 개개인의 다양성과 개성을 억압하고 획일화 하기 위해 사회의 재배권이 만들어 놓은 '평범한' 학생을 구성하는 코드들일 뿐 이다. 서도호는 1970-80년대의 한국 사회 속에서 개별 인간들을 컨트롤하고 사회를 통제하고자 설정되었던 스테레오타입 이미지를 개별 학생들의 이미지를 결합한 후 추출해낸 남/녀 학생의 사진 이미지로 표현해낸다. 이렇듯 서도호에게 있어 개별성과 집단성의 관계는 작품의 주요 소재가 된다. 특히 그는 자신의 기억 속의 이미지를 차용한 설치 작품에서 종종 개인이 차지하는 공간과 그 개인 외부의 공간의 거리를 시각적으로 표현하는 작업을 통해 개인과 집단, 개성과 획일화, 나와 타자의 관계 등을 탐

구 한다. <High School Uni-Forms>에서 완벽히 줄을 맞추어 서 있는 60개의 교복 세트는 상체 부분이 모두 붙어 있다. 개체의 집합이지만 실질적으로는 모두 하나의 덩어리로 붙어 있는 이 60개의 교복은 집단화 되고 획일화 된 한국 근대 사회의 인간상을 상징한다. 이와 같은 작품은 개개인의 주체성을 목살하고 개성을 억압함으로써 사회를 컨트롤하고자 하는 통제의 힘에 대한 비판이라 할 수 있다. 서도호는 “한명의 개별적 자아가 되기 위해 우리가 필요한 공간은 얼마만큼일까? 만약 사람들 사이의 공간을 모두 없애 버린다면 어떻게 될까? 그 사이의 공간이 모두 없어져 버릴 때, 우리는 어떻게 개인과 집단을 구별할 수 있단 말인가? 바로 이것이 나의 출발점 이다. 교복들 사이의 공간이 사라져버린다면 이 거대한 덩어리 속으로 개인 또한 사라질 것이다. 하지만 사람들은 이 사라짐 속에서 동시에 안도감을 느낀다”⁴라고 언급함으로써 사회의 개인을 통제하고 억압하는 힘을 노출 시키면서 동시에 그 통제의 힘을 수용하면서 안도감을 느끼는 개인의 나약성을 작품으로 표현한다.

코디 최의 <생각하는 사람(The Thinker)>은 서양 미술사의 주요 도상이라 할 수 있는 로댕의 생각하는 사람 이미지를 차용하여 제작된 작품 이다. 20대에 미국으로 이주하여 기존에 자신이 성장해온 문화와 낯선 미국 문화 사이에서 가질 수 밖에 없었던 문화적 충돌과 분열을 표현하기 위하여 코디 최는 로댕의 <생각하는 사람> 이미지와 미국 슈퍼마켓 어디서나 찾아볼 수 있는 위경련 약, 펩토 비즈멀을 선택하여 이주의 경험 속에서 자신이 느꼈던 문화적 충격(Culture shock)을 표현한다.⁵ 서구 미술계에서 로댕의 생각하는 사람은 화장실에 앉아 있는 사람의 모습과 비슷하다는 농담이 있어 왔다고 하는데, 작가는 이와 같은 속설에 한국에서는 사람들이 화장실에 앉아 많은 생각을 한다는 자신만의 아이디어를 결합켜 이 작품을 제작한다. 코디 최는 복통을 해소 시키는 펩토 비즈멀로 적신 휴지로 서구 미술사의 주요 도상인 <생각하는 사람>을 패러디 해냄으로써 서구 미술계 속에서 한국인이라는 정체성을 지닌 채, 서구 미술의 역사를 소화해 내고 나아가 자신의 독창적 작품을 만들어 내야만 했던 현실의 소화불량 상태를 표현한다. 결국 코디 최는 지나간 미술사적 도상과 그의 개인적 기억을 차용하면서 서구의 미술사의 밖에 서서 그 안을 들여다보고 그 노선 위에서 자신의 정체성을 세워야만 하는 한국인 작가의 분열된 경험과 주체를 농담과 같이 작품에 새겨넣는다. 이렇듯 기억속의 이미지와 소재, 경험 등의 과거 시간을 작품 속으로 끌어들이므로써 작가들은 현재를 비판하고 새로운 가능성을 제시한다.

2부에 전시된 작품들에서 코디 최, 이불, 마이클 주는 기존에 존재하는 이미들과 개념들의 결합과 차용 속에서 다가오지 않은 미래 이미지를 창조하며 독창적인 예술관과 세계관을 제시한다. 특히 오늘날 사회 변화의 핵심에 있는 테크놀러지의 발달은 인간 삶과 다가올 미래를 고민하는 작가들에게 창작의 촉매제가 된다. 과학 기술과 예술의 만남은 역사적으로도 그 유래가 깊다. 소급해가 본다면 그 유명한 레오나르도 다 빈치의 원근법 또한 16세기의 합리주의와 기술의 발달이 만들어 낸 산물이며, 러시아 구축주의자들이나 이탈리아 미래주의 작가들의 작품 속에서는 이미 기계적 인간 형태들이 등장한다. 나아가 기술의 발달은 비

디오 아트와 기타 미디어 아트 같은 새로운 미술 장르를 생겨나게도 했다. 이렇듯 사회 발달과 인간의 가치관을 변화시키는 원동력으로서의 기술 과학은 예술가들에게 있어 부정 또는 비판되어야 할 것이자, 동시에 새로운 세계와 가치관을 만들어 주는 촉발제가 되어 끊임 없이 상상력을 자극하는 요소가 되기도 한다.

코디 최는 컴퓨터 기술을 이용하여 새로운 데이터베이스 페인팅을 만들어 낸다. 코디 최의 데이터베이스 페인팅은 종이 위에 손으로 직접 그린 어떤 것이 아닌, 입력된 데이터들의 선택과 결합 속에서 기계적으로 이루어지는 새로운 회화 개념을 제시한다. 그는 자신의 아들이 동물원을 다녀와서 종이 위에 동물 그림을 그리지 않고 컴퓨터를 켜고 그 안에서 컴퓨터 그림을 그려내는 것을 보고 컴퓨터가 일상 삶의 도구가 된 세대의 출현을 체감한 듯 하다. 그는 디지털 세대를 살아가는 사람들에게 있어 캔버스 위에 손으로 그리는 그림이란 이미 구시대적 산물이며, 자신의 아들과 같은 디지털 세대들은 이미 장 보드리야르가 시뮬라크라의 시대라는 개념을 통해 언급한 바와 같이 끊임없이 복제될 수 있는 데이터의 결합 속에서 새로운 이미지를 창조하고 그에 어떤 부정적 의식도 가지고 있지 않음을 지적한다. 그는 아들 조이(Joy)와 함께 패커드 벨 컴퓨터에서 생산해낸 ‘크레용 매직 3D 색칠 공부’ 프로그램을 사용해 동물이 있는 풍경화를 제작함으로써 새로운 시대의 회화를 직접 실천 한다.⁶ 데이터베이스 페인팅이 완성되는 과정에서 수반되는 복잡한 공동작업과 수정작업은 컴퓨터에서 제공하는 색상표, 인쇄 문제와 출력 환경, 그리고 형태에 변화를 줄 수 있는 컴퓨터에 내장된 멀티 조합 시스템의 한계라는 기술적 문제에 속박되어 있다. 하지만 코디 최의 작품은 결과물 보다는 아이디어, 창조 보다는 차용, 독창성 보다는 패러디의 개념을 중시 여기는 포스트모더니즘과 맥을 함께 한다.

코디 최의 데이터베이스 페인팅이 예술과 기술이 결합된 하이브리드 페인팅이라면 이불은 기계와 인간 이미지가 결합된 혼성인간, 즉 사이보그 이미지를 만들어 낸다. 성형수술을 할 때 쓰는 의학용 실리콘과 안료를 주로 재료로 사용하는 이불의 반투명한 사이보그는 서양 미술사의 이상적인 여성도상의 포즈를 차용한다. 하지만 이불의 사이보그는 육체미를 과시하고 있으나 기관이 없다든지 머리, 팔 또는 다리가 잘린 기형의 신체를 하고 있고, 파편화된 신체라는 점에 있어 우리 기술의 완벽성에 대한 믿음과 환상에 의문을 제기한다. 더불어 이불은 그녀의 사이보그 이미지가 슈퍼 파워와 여성의 신체적 특징, 그리고 소녀의 연약한 성격을 동시에 가지고 있는 일본과 한국의 사이보그에 기반하고 있다고 말하는데, 만화 속에 등장하는 이들 여성 이미지들은 엄청난 파워를 지니고 있지만 실질적으로 그 주인이나 조종의 주체는 항시 남성이라는 지적이 바로 그녀의 포인트 이다. 이와 같은 사이보그 이미지를 통해 이불은 여성성의 구조와 개념은 아무리 사회가 변한다 할지라도 여전히 전통적인 남근 중심의 이데올로기에 의해 지배받고 있다는 문제를 제기하고, 이를 통해 궁극적으로는 기술의 발전과 그 기술을 소유하고 있는 권력의 관계에 대한 언급을 하는 것이다. 사이보그와 몬스터의 유기적인 결합인 ‘사이몬스터(cy-monster)’ <아마릴리스(Amaryllis)>는 신체, 특

히 여성 신체에 관한 이불 고유의 담론과 수공예적인 섬세한 방법이 상기시키는 여성성을 그 화두로 삼는다. 테크놀러지의 극대화된 증식과 분열, 몬스터와 사이보그가 혼재되어 있는 잡종의 한 단면처럼 매우 그로테스크하게 다가오는 사이몬스터의 이미지는 기술 문명의 가속도 속에서 변종이 되어버린 생명체의 모습을 만들어냄으로써, 기술발달과 이를 토대로 한 인간 삶의 변화를 꾀하는 우리삶의 미래상을 비판적으로 제시한다. 여성과 기계, 기계와 생물 이미지 등의 모순적 이미지들을 결합하여 작품을 제작하는 이와 같은 작업을 통해 이불은 줄리아 크리스테바가 복수화된 텍스트 속에서 혁명적 잉여가 있다고 언급한 바와 같이 예술과 문화, 기술, 그리고 이러한 요소들을 지탱하고 있는 부계적 사회계급 구조에 대한 재고를 유도하며 동시에 그것의 전복을 꾀한다.

대학에서 생물학을 전공한 마이클 주는 끊임없이 예술과 과학을 연결시켜 작업을 한다. 대자연의 순환하는 생명 논리를 기본으로 제작되는 그의 작품들은 인간의 과거와 미래를 끝내 버린 것이나 새로 시작될 어떤 것으로 본다고 보다는, 그 안에서 개별의 생명체들이 탄생하고 죽음을 끊임없이(어쩌면 영원히) 반복하는 순환적 개념으로 이해 한다. 알래스카의 삶과 풍속을 기록하는 박물관 섹션에 놓여져 있을 법한 그의 작품, Strait Man, Split(2002)는 어느 순간엔가 존재했을 생명체와 그것의 소멸에 관한 언급이며, 엘크의 뿔을 스테인레스 스틸로 연결한 Improved Rack #66(2002)은 자연에 대한 인간의 파괴와 기계 문명의 확대에 대한 언급이라 보여질 수 있다. 박물관에 놓여져 있는 것과 같은 분위기를 연출하는 그의 설치 작품들은 관객이 작품으로부터 객관적 거리를 유지토록 하며 자신들의 삶과 존재를 묵상케 한다. 역사 기록의 목적이 잘못된 역사의 반성을 통한 더 나은 미래의 모색이듯 마이클 주는 자연과 생명체를 소재로 제작된 자신의 작품들을 박물관화 시킴으로써 관객으로 하여금 그 현실을 비판하게 하는 전략을 채택하는 것이다. 그의 작품들은 모든 존재와 생명체의 생성, 소멸을 순환하는 자연의 법칙 속에서 파안한다. 거대한 대자연의 순환, 또는 과거, 현재, 미래가 끊임없이 반복되는 시간의 순화 고리 속에 놓여져 있는 인간의 존재를 탐구함으로써 마이클 주는 미래에 대한 어떤 비전이나 세기말적 비판도 없이 범우주론적 입장에서 인간 존재의 미래를 묵상한다.

현재라는 시간은 과거로부터 연결되어 미래로 나아가는 문 또는 다리의 중간 지점과 같다. 베르그송에 따르면 과거, 현재, 미래는 구분되는 것이 아닌 과거의 기억이 현재의 새로움으로 탄생하고 현재가 과거가 됨으로써 또 다시 미래는 현재가 되는 과정을 반복한다. 작가들에게 있어 지나온 과거와 다가올 미래라는 것은 삶의 가장 근본적인 조건이자 토대이며, 작품은 그들의 과거 기억에 대한 반성, 또는 과거와 현재를 기반으로 한 미래에 대한 창조적 언급이 된다. 이번 아라리오 갤러리의 Standing on a Bridge전에 전시된 전광영, 조덕현, 서도호의 작품들은 과거의 기억과 이미지를 작품 안으로 끌어들이거나 어떤 미래적 이미지를 만들어 냄으로써, 기존의 사회와 그 안에 내재된 가치관들을 비판하거나 다가올 미래의 비전을 제시하면서 끊임없이 우리의 삶과 예술에 대해 언급을 한다.

¹ 유토피아(Utopia)는 원래 토마스 모어가 그리스어의 '없는(ou-)', '장소(toppos)'라는 두 말을 결합하여 만든 용어인데, 동시에 이 말은 '좋은(eu-)', '장소'라는 뜻을 연상하게 하는 이중기능을 지니고 있다. 유토피아는 중세적 사회질서에서 근세적 사회질서로 옮겨가는 재편성의 시기를 맞아, 또는 거기에서 생기는 사회 모순에 대한 단적인 반성으로서, 또는 근세 과학기술 문명의 양양한 미래에 대한 기대에서 생긴 것이다. 디스토피아(Distopia)는 역(逆) 유토피아라고도 한다. 가공의 이상향, 즉 현실에는 '어디에도 존재하지 않는 나라'를 묘사하는 유토피아와는 반대로, 가장 부정적인 암흑세계의 픽션을 그려냄으로써 현실을 날카롭게 비판하는 문학작품 및 사상을 가리킨다.

² 본 전시의 참여 작가 여섯 명이 비록 그 성(姓)에 있어서는 한국인이라 할지라도 실질적인 국적이 모두 한국인은 아니다. 특히 마이클 주의 경우는 미국에 이민한 한국인 3세대라는 점에 있어 우리는 그를 한국인이라 말할 수 없다. 하지만 그가 미국인이라는 국적으로 미국이라는 지리적 공간 속에 살며 그들의 가치관을 지니고 있다 할지라도 그의 조상과 그의 외모가 한국에 뿌리를 가지고 있는 한 그는 자신이 소속되어 있는 사회와 근본적인 괴리감을 느낄 수 밖에 없다. 그리고 이러한 관점에서 우리는 한국계 미국인들을 뿌리적 개념으로 한국인이라 말할 수 있을 것이다.

³ 특히 전광영은 1990년대 중반 이후 국제적인 아트 페어에 작품을 선보이면서 국제 미술 시장에서 가장 인기 있는 한국 작가가 되고 있다.

⁴ C. Carr, "World of Interiors", *Village Voice*, June 23rd

⁵ 핼토 비즈말은 위경련이나 설사에 좋은 밝은 핑크색의 액체약이다. 분홍색은 일반적으로 장식적 특성을 지니며 여성성을 상징하는 색으로 여겨져 왔기에 고귀함을 중시여기는 예술 작품에서는 암암리에 사용이 금지되어오던 색이다. 심리적으로 진정 효과를 지닌 분홍색의 이 액체를 작품에 사용함으로써 코디 최는 서양 미술의 남성중심적인 성향과 권위주의에 도전한다. Mike Kelly, "Dyspeptic Universe, Cody Choi's Pepto-Bismol Paintings", *Cultural Shift Hatter_Cody Choi 1986-2003*, Paradise Media Art, Inc., Seoul, Korea, 2003

⁶ 코디 최의 작품은 컴퓨터 상에서 그 이미지가 완성된 후 그것을 최고 해상도로 출력하여, 근처에 있는 컴퓨터 전문점에서 작가에 의한 재작업을 거친 후 '치타(Cheetah)'를 이용하여 zip 드라이브에 저장되었다. 그리고 그는 이 데이터들을 부차적인 수정 작업이 용이한 매킨토시 G3에 다시 옮긴 후, 최종적으로 완성된 이미지들의 해상도를 향상하기 위하여 TIFF 포맷으로 변형하여 CD에 저장한다. 이렇게 복잡한 작업을 거친 후에 이미지는 뷰텍(vutek) 시스템을 통해 재료인 메시(mesh)에 출력되고 이것을 캔버스에 부착하여 틀을 고정함으로써 완성된다. 존 웰시만, "코디 최: 생명을 갈구하는 가상의 무지개", *월간미술*, May, 2000