

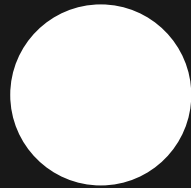
PRACTICE BY CURATORS

아디나 메이 Adeena Mey

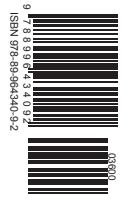
김상균 Seewon Hyun

김상균 Kim Sang-kyu

이러한 시대의 표현



₩ 8,000



어떤 큐레이터의 프랙티스
Practice by Curators

아무것도 손에 들지 않고
큐레이팅에 대해 말하기
Speaking of Curating
with Empty Hands

2~23

현시원
Seewon Hyun

디자인 큐레이팅 소고
About Design Curating

22~29

김상규
Sang-kyu Kim

전기 집필로서의 큐레이팅.
영화의 물질적 일대기에 대해.
Curating as Biographing.
On the Material Life of a Film.

30~45

아디나 메이
Adeena Mey

전기 집필로서의 큐레이팅.
영화의 물질적 일대기에 대해.

아디나 메이

미술 비평가, 로잔대학교 (스위스) 박사 과정

지난 여름 필자는 비평가 겸 큐레이터의 자격으로 참여한 청주미술창작스튜디오 레지던스 3개월 프로그램을 포함해 한국에서 4개월을 보냈다. 그 결과로 전시 형식의 대안적 과거와 현재, 그리고 전시와 미술작품 간의 경계에 대한 질문을 던지고자 <쿤스트할레 고고학Kunsthalle Archaeology>이라는 제목으로 여섯 명의 한국 및 국제 아티스트들 (KVM/이주현& 루도빅 뷔렐KVM/Ju-hyung Lee & Ludovic Burel, 베르너 폰 무첸베허Werner von Mutzenbecher, 오테관, 박지희, 룩 슈뢰더Luuk Schröder 그리고 더북소사이어터)의 그룹전을 기획하였다. 이 전시에는 미술계에서 특징적으로 발견되는 공간적, 제도적, 개념적인 매개체의 일부를 통합시킨 예술적 제안들도 포함되는데, 이는 화이트큐브의 한계범위 내 가능한 미술세계의 생산과 존재 방식 그 자체의 단면인 것이다. 또한 체류기간 동안 필자는 시청각 장치, 관객 그리고 강의 워크숍, 토크 등 여러 가지 다른 형태로 예술가의 작품 (대부분 동영상)을 소개하는 대중 강연에 초청되었다. 이런 행사들은 다양한 장소에서 열렸는데, 아트스페이스, 세미나룸 및 영화관으로 개조된 한옥에서도 이루어졌다.

이처럼 필자의 활동을 나열하는 이유는, 우리 측 문화노동자들이 끊임없이 누비는 여러 영역 속 수많은 활동과, 큐레이터로서 기획한 프로젝트를 구별하겠다는 의지는 아니다. 그보다는 오늘날의 큐레이팅은 ‘그의 실행에 대한 정의, 매체 및 제도적 틀이 모두 바뀌고 불투명해진 확장된 분야’에 걸친 작업이라는 것을 인식하고자 함이다. 따라서, 의미 생산 양식으로서의 큐레이팅이 전시만들기에만 한정될 수 없고, 잠재적 관객에게 상징성과 물질성 소통을 매개 해주는 기획자로서의 우리의 역할 또한 이에 맞게 재조정된다. ‘전시 만들기를 넘어서선 큐레이팅’이라는 개념은 널리 논의되어

왔고, 전시의 표준 형식에 대항하거나 이를 재정의하는 큐레이션의 실행으로서 다양한 행사, 출판, 저술 또는 연구를 진행하는 일은 영역 확장의 흔한 행태이며 이의 타당성에 대해서는 여기서 다루지 않겠다. 대신 다른 이야기를 하고자 한다. 두 가지 다른 기회에 필자는 똑같은 영화, 스위스 화가이자 실험영화 감독 베르너 폰 무첸베허의 <1/69 쿤스트할레>(1969)를 상영하였다.

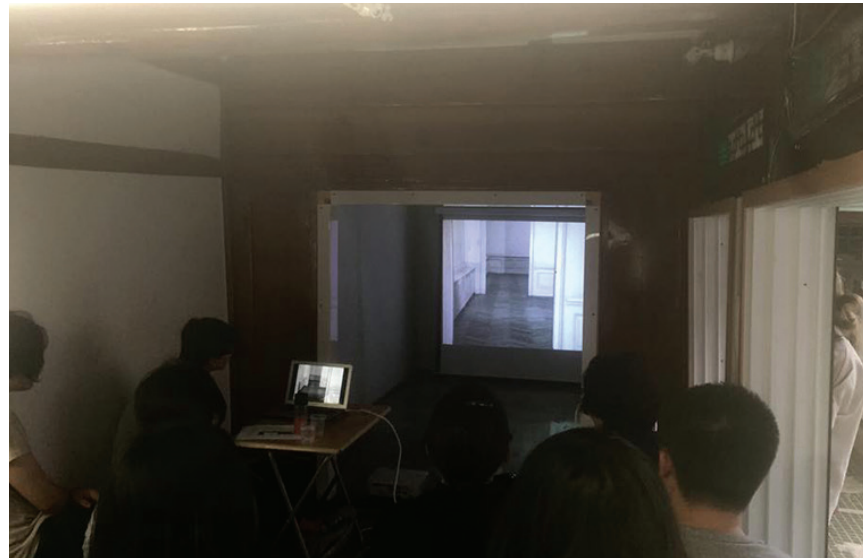
정말 똑같은 영화가 상영된 것인가? ‘예’와 ‘아니오’ 둘 다 답할 수 있을지 모르겠다. 그런데 무엇보다 필자가 제기하고자 하는 논의는 바로 다음과 같다. 이 영화의 궤적은 과학사학자 로레인 대스톤Lorraine Daston의 <과학적 대상의 일대기Biographies of Scientific Objects>라는 논술에 따라서 ‘전기적’ 관점에서 기록될 수 있고, <1/69 쿤스트할레>의 큐레이팅 역사는 응용 형이상학과 관련된 이슈로 보완되기도 하고 이를 초월하기도 했다는 것이다. 대스톤에 따르면 후자는 현실이 정도의 차이에 관한 것이라 전제하고, 그 존재 여부에 대해 이론의 여지가 없이 “실재하는 현상이란 과학적인 사고와 실행과 밀접하게 연관되어 있는 정도에 따라 더욱 또는 덜 강렬하게 진짜 존재하는 것으로 여겨진다”는 것이다. 물론, 이에 대한 설명은 더 이어지지만, 바로 <1/69 쿤스트할레>의 존재론적 지위가 그 전시의 다수의 맥락을 거쳐 다양하게 나타난 것이다.

원래, <1/69 쿤스트할레>는 스위스의 바젤쿤스트할레 관장 겸 큐레이터 피터 알트하우스Peter Althaus가 기획한 전시 <모든 방법 바꿔보기Für Veränderungen aller Art>(1969)의 일부로서 의뢰한 것이었다. 베르너 폰 무첸베허와 시각예술 작가 클라우스 바움가트너 (그리고 카메라 감독은 카밀 솔로서)가 미술관 내 빈 방들의 선, 깊이, 기하학을 따라 촬영하고 묘사하여 구체적인 미학을 드러냈다. 이 전시에서 <1/69 쿤스트할레>는 촬영 대상이었던 바로 그 방 (영화관이 아니라)에서 상영되었는데, 이것은 이미 ‘영화적 전환’을 경험한 현대미술계에서와는 달리, 그 당시에는 흔한 일이 아니었다. 이 영화는 강렬한 재귀적인 차원 (공간이 영화화되어

그 같은 공간에 상영되는) 보다 큰 맥락에서 봐야 한다. 알트하우스의 전시에서 선보인 다른 각 방은 그의 ‘열린 미술관’으로 표현된 기획의도 및 기관의 역할에 대한 고민을 실험해보기 위한 일환으로 만들어진 것이다. ‘열린 미술관’이란 인공두뇌학과 정보이론에서 말하는 개념으로서, 미술관과 도시가 인간적, 비인간적 주체 모두로서 커뮤니케이션 네트워크의 일원으로 정의되는 특정 연속체의 일부로 여겨지는 것을 말한다. 알트하우스에 의하면 “미술관은 특히 예술—그 주관적이며 동시성을 지닌 시간—그리고 구조에 의한 조건을 통해 능숙한 개인들이 즉각적인 반응을 일으키게 한다. 그리고 그런 반응들이 오가는 정보와 소통의 중심이다. 따라서 인간은 의식의 진행을 경험 (과거를 다루는); 대면 (현재와 대면); 추측 (미래 계획하기)으로 통제할 수 있다. 인식, 교육, 창작과 활동결과들은 ‘투명하게’ 이루어져야 한다.”

만약 이렇게 영화계 네트워크, 미학, 큐레이토리얼 및 이론적 담론뿐만 아니라 건축적, 제도적 사회 기반시설에 상당히 깊이 연루된 작품이 대중에게 받아들여진 맥락 밖에서 자유롭게 보여진다면 어떻게 되는가? 사실, 기술적-미학적 대상의 전기를 쓴다는 것은 그것의 상대적인 존재 또는 존재의 정도를

<다른 방법으로 또는 아무것도> 강연/상영회, EXIS/시청각, 서울, 2015.08.23, 베르너 폰 무첸베허의 1/69 쿤스트할레 상영회 포함



By other means or not at all, Lecture/ screening at Exis/Audio Visual Pavilion, EXIS/시청각, 서울, 2015.08.23, with Werner von Mutzenbecher's 1/69 Kunsthalle showing.

묘사하는 작업이 되는 것이다. 즉 자율화 대 제도화라는 전통적인 대조법을 통해서라기보다는, 네트워크 내의 적응과 선정의 역할을 재추적하는 것이다.

서울국제실험영화제(EXIS)의 행사 중 하나로 필자는 스위스의 1960-70년대 작가들과 실험영상에 대한 강연을 했다. 이때 무첸베허의 작품과 다른 스위스 작가 또는 영화감독의 작품을 함께 기획 상영하였다. 이 행사는 통의동 한옥의 여러 공간에서 예술과 큐레이토리얼 실험을 할 수 있는 예술 공간인 시청각에서 8월 23일에 진행되었다. 담론적 강연/상영은 스위스 실험영화의 실제에 대한 부분적인 역사를 얘기하였고, 정확성과 들뢰즈 식의 ‘마이너’한 성격을 잡아낼 수 있는 글쓰기 형태의 가능성에 대해 질문을 던졌다. 동시통역으로 진행된 당시 토론과 작품들의 풀버전 상영이 시청각이라는 극장과 강연장의 중간 정도의 분위기 속에서 번갈아 진행되었고, 이곳에 함께 한 청중들은 강연의 선적인 성격과 임시적인 상영의 조건을 모두 받아들여야 했다. 더욱이 모든 작품은 16mm 또는 8mm 영화를 디지털파일로 전환한 것이었고, 노트북을 통해 한옥 벽면에 영사한 것이었다. 여기서 필자는 작가들의 동영상 작품 큐레이션에서 생기는 이슈 그리고 오리지널

포맷이 아닌 디지털 전환의 이용에 대해 논의하고 싶은데, 이 주제로 넘어가기 전에 <1/69 쿤스트할레>의 일대기 중 다른 시점을 설명해야겠다.

청주미술창작스튜디오에서 필자가 기획한 <쿤스트할레 고고학> 전시에서, 베르너 폰 무첸베허의 작품은 이동식 벽을 이용하여 갤러리 내 주요공간의 일부를 '블랙박스'로 만들어 전시되었다. 똑같은 디지털파일을 작은 SD카드에 업로드하여 미디어플레이어를 이용해 상영했다. <1/69 쿤스트할레>는 반복 상영되었고 관객은 앉아서 보거나 갤러리 공간을 자유로이 다니다가 아무때나 볼 수 있었다. 어두운 공간이었지만 영사공간은 갤러리 나머지 공간으로부터 완전히 분리되지 않았고 서로 자연스러운 순환이 가능했다. 따라서 <1/69 쿤스트할레>는 주의산만과 자유로운 이동성으로 규정할 수 있는 분산된 경험을 가지고, 전시의 나머지 부분과 형평성 있게 시간과 주목의 동일한 경제와 체제를 따랐다. 또한, 이 영화와 그 역사는 나의 기획의도로서, 청주미술창작스튜디오 자체의 맥락에서 장소특정적인 반영 그리고 그러한 공공성을 지닌 예술공간의 규율 논리를 반영하는 시도이기도 했다. 이러한 맥락에서, 무첸베허의 작품은 한국의 실험적인 예술공간 역사를 다국적 대화로 이끄는 것으로 이해할 수 있다. 그리고 이와 동시에, 나의 의도는 이러한 미술공간의 등장에 대하여, 그 역사를 한국의 비교가능한 기관의 등장과 기능에 대항시킴으로써 포스트-서방 지도를 만들고자 했고, 흔히 유럽 위주의 관점을 축소하고자 한 것이었다.

이 글의 서두에서 얘기했듯이, <1/69 쿤스트할레> -원래 1969년에 16mm로 촬영되고 영화적 설치작품으로 경험한 후, 시각적 결과가 미술사적 내러티브 및 큐레이터의 제안으로서 역할을 한 디지털파일-의 특징적인 궤적은 그림자를 거느린다. 바로 이 작품이 경험한 물질적 차원에서의 변질과 개작이다. 이것은 소위 말하는 아날로그에서 디지털로의 전환, 영화 이미지의 지표적 내용, 그리고 디지털코드로 변모하며 잠재적으로 '알고리즘적 조작'에 종속되는 영화계 변동의 기초를 이루는 미니멀하고 신중한 실체로서의 영화의 틀에 관한 광범위한 이슈를

건드린다. 실제로 미디어 이론가 아이빈드 뢰사크Eivind Røssaak는 알렉산더 겔로웨이Alexander Galloway를 인용하며 다음의 사실을 상기시킨다. "우리는 상당 부분 알고리즘과 반응하지만 실제 알고리즘적 지시가 숨겨진 인터페이스를 통해 반응하는 것이 대부분이다. 겔로웨이가 말했듯이, 그 어느 때보다도 현재 대두되는 질문은, 당신이 보는 것이 과연 당신이 이해하는 것인가?이다." 실험영화나 예술가가 만든 영상 전시에 관해, 영화학자 볼케르 판텐버그Volker Pantenburg는 부정적으로 답했다. 판텐버그는 2010년 독일의 슈른Schirn쿤스트할레에서 열린 <셀룰로이드. 카메라 없는 영화Celluloid. Cameraless Film> 전에 대해 다음과 같이 평하였다. "온통 손수 칠하거나 굵은 등 각종 방법으로 조작한 필름 재고로 만들어진 이 전시는 렌 라이, 스탠 브래키지, 해리 스미스와 같은 아방가르드 영화감독의 작품 28점을 루이스 레코더, 에이미 그라나트, 또는 제니퍼 웨스트같은 현대미술가 작품들과 대비시켜 선보였다. 예상한 대로, 큐레이터의 기획의도는 모든 전시 작품을 위한 필수불가결한 소재로서의 영화를 칭송하는 것이었다. 그러나 전시장 안으로 들어서면 관객은 곧 20여 점의 작품이 디지털 영사 방식으로 전시되어 있음을 알게 된다. 따라서 이 전시는 기획 차원에서는 영화의 물질성을 숭배하면서 실제 전시 차원에서는 모든 물질적 고민을 무시한 대표적인 큐레이팅의 정신분열증적 예가 된다."

판텐버그의 비평은 실험영화의 역사적 차원에서는 정당하지만 아마도 전시기획이 이루어지는 생각의 흐름 및 실질적인 고민의 관점에서는 덜 그러하고, 우리의 알고리즘적 현대의 시점에서는 확실히 향수에 젖어 오해를 하고 있다. 그리고 <1/69 쿤스트할레>를 통해서 보았듯이, 사실 우리는 작품이 유일무이한 원작이기 보다 오히려 영구히 역동적인 변환의 과정을 겪어오며 만들어지는 지속적인 존재론적 재작업인 것이 아닌가, 라는 질문을 던져볼 수 있다. 즉 질베르 시몽동Gilbert Simondon에 따르면 그 변환이란 정보가 물질적 매체로 전환되어도 양자가 서로 상반되지 않은 경우를 말한다. 만약 현상학적으로 아날로그와 디지털 간의 비교가 불가능하다면, 전시는 작품의 수행성을 가능케 하고 강조한다. 그리고 만약 큐레이터들이 그러한

정보제공적, 물질적 재작업을 합리화하는 역할을 실현하고자 한다면, 당분간 그들은 관계 설정, 기관, 오브제 그리고 관객에 대해 새롭게 상상해야 하고, 전시 기획과 매체 자체의 다양성과 재구성을 알아차리기 위해 성찰적 태도를 취해야 할 것이다.

Curating as Biographing.
On the Material Life of a Film.

Adeena Mey

Art Critic, Ph.D. candidate at Lausanne University, Switzerland

This past summer, I spent four months in South Korea, including three as a critic and curator in residence at Cheongju Art Studio. This was finalised by the curation of *Kunsthalle Archaeology*, a group show bringing together six Korean and international artists (KVM/Ju Hyun Lee & Ludovic Burel, Werner von Mutzenbecher, Oh Taekwan, Park Jeehee, Luuk Schröder and the Book Society), which sought to question the alternative pasts and presents of the exhibition format and its boundaries with the artwork. It included artistic propositions that integrated some of the spatial, institutional and conceptual vectors specific to the art world as part of their very mode of production and presence, while staying within the confines of the white cube. During my stay, I was also invited to deliver different kinds of public outputs involving the presentation of artists' works (mostly moving image) with the support of audio-visual apparatuses, an audience, and myself, in the form of lectures, workshops or public talks. These took place in diverse venues including a *hanok* turned into an art space, a seminar room and a film theatre.

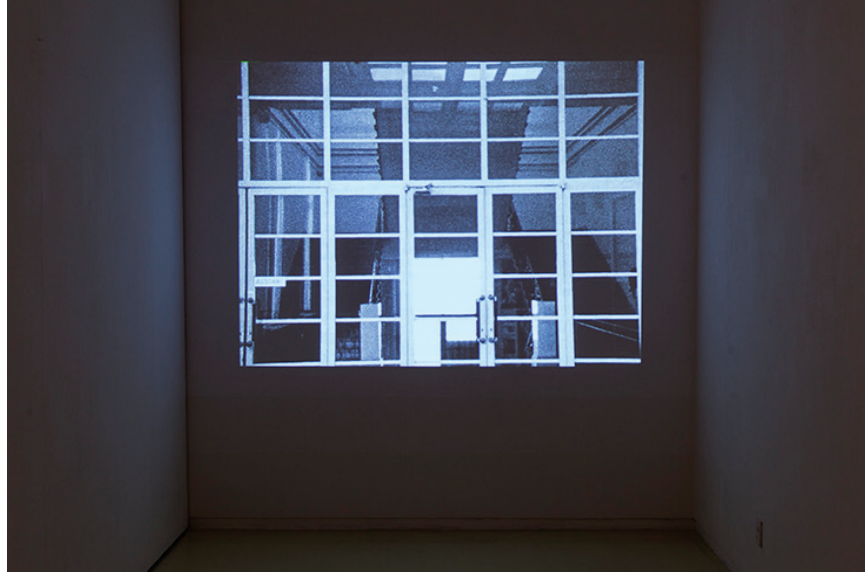
If I'm listing them, it is less because of a desire to sort the actual curatorial projects from the multiplicity of other activities we perform within the many spheres that we, cultural workers, constantly navigate, than an acknowledgement that curatorial practice now occupies an "expanded field [in which] all definitions of practices, their supports and their institutional frameworks have shifted and

blurred". Hence, as such curating as a mode of production of meaning cannot be confined to exhibition making and our role as organisers whose agency serves the articulation of signs and materialities to potential publics is renegotiated accordingly. The notion of "curating beyond exhibition making" has been discussed widely and the staging of events, publishing, writing or research as curatorial practices that seek to contest or redefine the standard format of the exhibition have become common exercises in expanding the spectrum, whose relevancy I do not wish to discuss here. Instead, I would like to take the discussion somewhere else. Indeed, on two different occasions I showed the same film: *I/69 Kunsthalle* (1969) by Swiss painter and experimental filmmaker Werner von Mutzenbecher.

Was it really the same film that was screened? The answer might be both yes and no and my contention is that this work's trajectory can be written in "biographical" terms, following historian of science Lorraine Daston's formulation of "biographies of scientific objects", and that the curatorial history of *I/69 Kunsthalle* was supplemented and exceeded by issues pertaining to "applied metaphysics". The latter, Daston explains, "assumes that reality is a matter of degree, and that phenomena that are indisputably real in the colloquial sense that they exist may become more or less intensely real, depending on how densely they are woven into scientific thought and practice". Indeed, as I shall explain, it is the ontological status of *I/69 Kunsthalle*, no less, which varied across its multiple contexts of exhibition.

Originally, *I/69 Kunsthalle* was produced in the context of exhibition *Für Veränderungen aller Art* (1969) (which translates as "Changing every method" or "Changing every way"), an exhibition at the Basel Kunsthalle in Switzerland, initiated by a group of artists and curated by its director. Werner von

Mutzenbecher's film (made with the assistance of Klaus Baumgärtner and Camille Schlosser) describes the empty rooms of the museum, following its lines, depths and geometry, and by so doing, revealed its concrete aesthetics. In the exhibition, *I/69 Kunsthalle* was presented inside one of the very rooms it filmed (and not in a cinema) which, unlike our contemporary moment in which the art world has supposedly seen a "cinematic turn", was not a very common thing at the time. The strong reflexive dimension (a space turned film and screened within that same space) of the film should also be inscribed within a larger context. Indeed, the different rooms in Althaus' exhibition were all produced as experiments with his curatorial and institutional agenda expressed in his concept of the "open museum", an idea informed by cybernetics and information theory in which the museum and the city were conceived as part of a continuum in which all of their human and non-human agents were defined as belonging to a network of communication. As he put it: "The art museum, especially, is a center of information and communication since with the example of art



베르너 폰 무첸베허, <I/69 쿤스트할레>, 청주미술창작스튜디오, 2015

Werner von Mutzenbecher, *I/69 Kunsthalle* in *Kunsthalle Archaeology*, Cheongju Art Studio, Cheongju, 2015

– and its subjective and simultaneous time
 – and the conditionment through structures renders immediate reaction by skillfull individuals to their environment possible. The human can thus control the development of consciousness as experience (dealing with the past); confrontation (confrontation with the present); and speculation (planning in the future). Perception, learning, creation and activity outputs should be made "transparent". What happens when such a work – so strongly embedded in a network of film practice, aesthetic, curatorial and theoretical discourse, as well as architectural and institutional infrastructure – becomes autonomous and presented outside of the context that initially shaped its public reception? In fact, writing the biography of a technical-aesthetic object becomes a task of describing its relative or its degree of existence, that is retracing the dynamics of adaptation and adoption within a network rather addressing it through the conventional rhetorics of autonomy vs. institutionalisation. As part of EXIS, Seoul's experimental film and video festival, I gave a talk about 1960-70's

artists' and experimental moving image in Switzerland. This included a curated screening which included Mutzenbecher's piece along with other works by other Swiss artists or filmmakers. The event took place on the 23rd of August at Audiovisual Pavilion, an art space for artistic and curatorial experiments nested in the various rooms and sections of a hanok in Tongui-dong. The discursive part of the talk/screening engaged with the fragmented history of experimental film practices in Switzerland and questioned the possibility of a form of writing able to grasp its punctual and "minor" (in the Deleuzian sense) nature. Discourse (which required simultaneous translation from English to Korean) alternated with the presentation of artworks – films screened in their entirety – in a setting hybridizing theatrical and lecture situations, the audience being subjected to the linearity of speech and of cinematic temporality. Moreover, all the works were digital files made from transfers of 16mm or 8mm film, played from my laptop and projected onto one of the walls of the hanok. I wish to discuss the issues surrounding the curation of artists' moving

(왼쪽에서부터) 룩 슈뢰더, <스피커>(2013); 더북소사이어티, <미완성 리스트>(2015. 진행중); 박지희, <에일즈버리의 레이스 커튼 연구>(2014). <쿤스트할레 고고학> 전시 전경, 청주미술창작스튜디오, 2015



(From left to right) Luuk Schröder, *Speaker* (2013); The Book Society, *Unfinished List* (2015-ongoing); Park Jeehee, *Research of Lace Curtain in Aylesbury* (2014). *Kunsthalle Archaeology*, Cheongju Art Studio, exhibition view, 2015

images and the use of digital transfers rather than original formats, but before I move to that question, I must describe another moment in the biography of *I/69 Kunsthalle*.

In the context of *Kunsthalle Archaeology*, the exhibition I curated at Cheongju Art Studio in Cheongju, Werner von Mutzenbecher's work was shown by "black-boxing" one part of the main gallery space, using a movable wall. The same digital file was uploaded into a mini SD card and played using a media player. *I/69 Kunsthalle* played on a loop and the audience could either sit to watch it or wander freely through the gallery space and start watching it at any moment. While darkened, the projection space was not entirely separated from the rest of the gallery but allowed for a smooth circulation between the two and therefore, *I/69 Kunsthalle* was equally inscribed within the same economy and regime of time and attention as the rest of the show, with its diffuse experience characterized by distracted attention and free mobility. Also, the film and its history were framed through my curatorial concept, an attempt to reflect site-specifically

on the context of the Cheongju Art Studio itself, and on the logic which governs such public art spaces. In this context, Mutzenbecher's piece could be read as bringing the history of experimental art spaces in Korea into a transnational dialogue, while at the same time, my intention was to "provincialize" the usually Euro-centric view on the emergence of such kinds of museums by confronting their history with the emergence and function of comparable institutions in Korea so as to produce a post-Western cartography.

As suggested in the opening of this text, this particular trajectory of *1/69 Kunsthalle* – initially shot in 16mm in 1969, experienced as a filmic installation, then a digital file whose visual rendering served an art historical narrative and a curatorial proposition – has a shadow: the very transmutations and adaptations on the material level the work has gone through. This touches upon wider issues regarding the so-called shift from analog to digital, the indexicality of the filmic image and the film frame as the minimal and discreet entity at the basis of cinematic movement being transformed into digital code and potentially subject to "algorithmic manipulation". Indeed, as media theorist Eivind Røssaak (following Alexander Galloway) reminds us: "Significantly, we interact with the algorithms, but usually through an interface where the actual algorithmic instructions are hidden. As Galloway reminds us, now more than ever, the question is: is what you see what you get?". Regarding exhibitions of experimental and artists films in particular, film scholar Volker Pantenburg has answered in the negative. Commenting on the *Celluloid. Cameraless Film* exhibition which was organised at Schirn Kunsthalle in Germany in 2010, Pantenburg writes: "Devoted entirely to hand-painted, scratched or otherwise manipulated film stock, it hosted 28 works by avant-garde film makers like Len Lye, Stan Brakhage, Harry Smith,

and confronted them with contemporary works by Luis Recoder, Amy Granat or Jennifer West. Not surprisingly, the curator's statement was a celebration of the film material as the *conditio sine qua non* for all of the exhibited works. However, upon entering the galleries, the visitor had to realize that more than 20 of the works were presented in digital projection. The exhibition thus became a prime example of curatorial schizophrenia, worshipping the materiality of film on the level of production and ignoring all material concerns on the level of presentation".

Pantenburg's critique is legitimate with regards to the history of experimental cinema, perhaps less in light of curatorial thinking and practicalities and certainly nostalgic and misled with respects to our algorithmic present. And as we have seen with *1/69 Kunsthalle*, we could ask, in fact, if there ever was a unique and original version of the work rather than its continual ontological reworking through a permanent dynamic process of transduction, that is according to Gilbert Simondon, the transfer of information onto a material medium in such a way that information and material medium are not opposed. If phenomenologically, the analog and the digital are incommensurable, the exhibition enables and emphasizes the performativity of the work. And if curators should perhaps work towards making such informational and material reworkings sensible, for the time being, a reflexive stance would consist in recognizing the variations and reconfigurations of curatorial mediums themselves in generating new relations, to imagine institutions, objects and audiences anew.

어떤 큐레이터의 프랙티스

Practice by Curators

발행일 Publication Date

2016년 5월 10일 May 10th, 2016

발행처 Publishing

갤러리 팩토리 Gallery FACTORY

발행인 Publisher

홍보라 Bora Hong

기획 Directing

갤러리 팩토리 Gallery FACTORY

진행 Manager

김지원 Jiwon Kim

편집 Editor

이경희 Kyounghee Lee

디자인 Design

여해진 Hyejin Yeo

번역 Translation

김솔하, 노경민 Solha Kim, Kyung Roh Bannwart

인쇄 Printing

문덕인쇄 Moonduk Printing

ISBN 978-89-964340-9-2

갤러리 팩토리 Gallery FACTORY

서울시 종로구 자하문로10길 15

15, Jahamun-ro 10-gil, Jongno-gu, Seoul, Korea

galleryfactory@gmail.com

+82-2-733-4883

www.factory483.org



FACTORY



이 책은 한국문화예술위원회의 문예진흥기금을 보조받아
발간 되었습니다.

본 단행본은 갤러리 팩토리가 <프랙티스 시리즈>(2015)의 일환으로 진행했던 워크숍 <어떤 큐레이터의 프랙티스>의 연장선에서 제작한 것입니다. 모든 저작권은 필자인 현시원, 김상규, 아디나 메이와 갤러리 팩토리에 있으며, 이 책 내용의 전부 또는 일부를 재사용하려면 반드시 출판사와 필자의 동의를 받아야 합니다.

Copyrights © 2016

All rights reserved. No reproduction, copy or transmission of this publication may be made without written permission of Seewon Hyun, Sang-kyu Kim, Adeena Mey and Gallery FACTORY. This book is published on the occasion of the workshop *Practice by Curators* (*Practice Series* 2015, Gallery FACTORY)