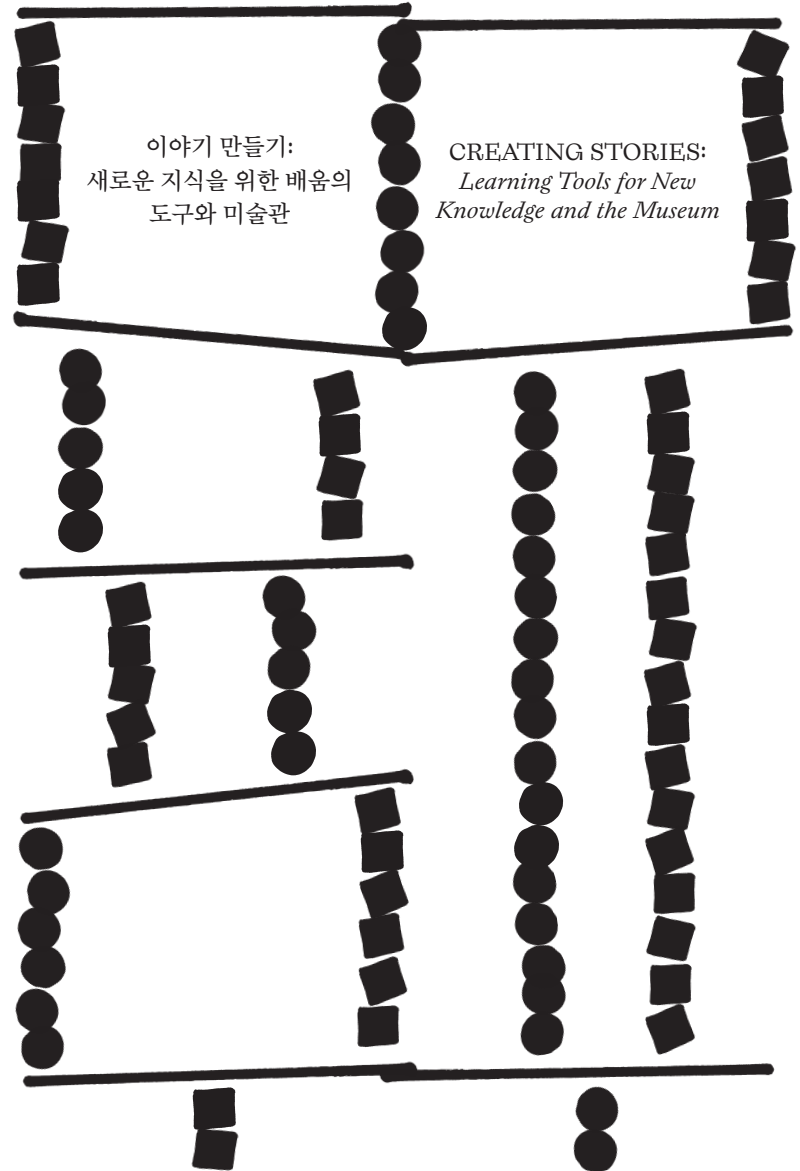


2019 서울시립 북서울미술관 국제 심포지엄
2019 SeMA, Buk-Seoul Museum of Art International Symposium

이야기 만들기:
새로운 지식을 위한 배움의
도구와 미술관

CREATING STORIES:
*Learning Tools for New
Knowledge and the Museum*



7
[기획에 대하여]
적응과 변화: 배움의 도구와 미술관 • 김정현(서울시립미술관 학예연구사)

17
미술관은 배움의 장소가 될 수 있는가?
• 이한범(미술 비평가)

35
[기조발제]
교차와 분기: 미술관에서의 연구, 작품 만들기, 창의적 학습 • 에밀리 프링글(테이트 연구부서 책임자)

세션 1.
소장품과 아카이브:
미술관의 이야기

45
미술관 교육에 대한 초역사적 접근:
현재진행형 • 헤이르트-안 다벨라르
(프란스할스미술관 교육 · 공공프로그램
코디네이터)

59
«티칭 랩(Teaching Labs)»: 교실에서의
가르침과 배움의 시작으로서의
현대미술 아카이브 컬렉션 • 수잔나
청 욱 만(아시아 아트 아카이브
교육 & 참여팀장)

75
유권자 미술관: 류블라나현대
미술관의 경우 • 보야나 피슈쿠르
(류블라나현대미술관 수석 큐레이터)

세션 2.
관객과 지역사회:
물건의 이야기

93
컬렉티브는 곧 학교다 •
MG 프링고토노(굿스쿨 디렉터)
양가 위자야(굿스쿨 서브젝트
코디네이터)

107
«뷰로 데 트랑스미시옹(The Bureau
des Transmissions)»의 사례 연구,
혹은 불확실성의 가치에 대한 사유 •
아나스타시아 미튜시나(개러지
현대미술관 공공프로그램 큐레이터)

117
커먼의 학교(School in Common)는
무엇인가?: (커먼을 위한 중심적
형태로서) 배움의 컬렉티브적
시간에 대해 • 로사 파르덴코퍼르
(카스코 아트 인스티튜트: 커먼을
향하여 큐레이터)

13
[Introduction]
Adaptability and Transformation:
Learning Tools and the Museum •
Kim Junghyun (Curator of Seoul
Museum of Art)

27
Can Art Museum Become a Place
of Learning? • Lee Hanbum
(Art Critic)

39
[Keynote Speech]
Crossovers and Divergencies:
Research, Art Making and Creative
Learning in the Art Museum •
Emily Pringle (Head of
Research, Tate)

Session 1.
Archive and Collection:
Stories of the Museum

53
A Transhistorical Approach to
Museum Education: An Ongoing
Process • Geert-Jan Davelaar
(Coordinator of Education
and Public Outreach, Frans
Hals Museum)

68
Teaching Labs: The Archival
Collections of Contemporary Art as
the Point of Departure for Teaching
and Learning in Classrooms •
Susanna Chung Yuk Man (Head of
Learning & Participation, Asia
Art Archive)

84
Constituent Museum: The Case of
Moderna Galerija, Ljubljana •
Bojana Piškur (Senior Curator,
Moderna Galerija, Ljubljana)

Session 2.
Audience and Local Community:
Stories Told in Bodily Gestures

101
Collective Is School •
MG Pringgotono (Director,
Gudskul), Angga Wijaya (Subject
Coordinator, Gudskul)

113
The Bureau des Transmissions
Case, or Reflections on the
Values of Uncertainty • Anastasia
Mityushina (Curator of Public
Program, Garage Museum of
Contemporary Art)

125
A School in Common?
On Collective Moments of Study
as a Core Form of Commoning •
Rosa Paardenkooper (Curator of
Language and Dissemination,
Casco Art Institute: Working
for the Commons)

기획에 대하여

적응과 변화: 배움의 도구와 미술관

김정현

Introduction

Adaptability and Transformation:
Learning Tools and the Museum

Kim Junghyun

서울시립 북서울미술관은 2019년 12월 13일과 14일 양일간 ‘미술관에서의 배움’을 주제로 국제 심포지엄 «이야기 만들기: 새로운 지식을 위한 배움의 도구와 미술관»을 개최한다. 이번 심포지엄에서는 미술관의 교육적 역할에 주목하여 전시, 수집, 연구, 교육 등 미술관에서 이루어지는 여러 활동을 통해 지식을 생산하고 공유하는 배움의 장소로서 미술관의 가능성을 모색해보고자 한다.

올해로 6주년을 맞이한 북서울미술관은 미술관이 위치한 지역 사회와 소통하는 주민 친화적 기관이자 사회문화적 변화와 대중의 의식을 반영하는 동시대 미술관으로서, 지역민과의 관계 안에서 여러 전시 및 교육 프로그램을 통해 미술관의 정체성을 형성해왔다.

북서울미술관의 교육 프로그램은 4개 부분(북서울 미술아카데미, 지역 친화 프로그램, 전문인 양성 프로그램, 학술 프로그램)으로 나누어 기획되고 있으며, 지역 친화 프로그램에서는 지역 학교, 복지 센터 등의 지역 기관과 협력하여 전시 감상을 기반으로 하는 창작 프로그램을 진행하고 있다. 특히 서울의 3학군이라는 지역의 특수성으로 인해 학교가 많고 청소년의 인구구성비가 높은 점을 반영하여 2019년부터는 청소년을 중점 교육 대상으로 선정하고 교육 프로그램의 기획 및 운영을 확대하였다.

청소년 대상 프로그램의 예로, 전시장이 한산한 저녁시간 특별히 학생들을 초대하여 작가와 함께 미술관을 탐방하고 작품을 제작해보는 «SeMA Teen Night»과 수장고, 하역장, 풍동실 등 전시실이 아닌 미술관 공간을 다양한 미션을 통해 탐색하며 평소 인지하지 못했던 미술관의 숨은 공간을 다면적으로

인식해보는 자유학기제 프로그램 등이 있다. 특히 올해 여름 진행된 한국근현대명화전 «근대의 꿈: 꽃나무는 심어 놓고»에서는 청소년들의 자발적인 전시 경험을 이끌어내기 위해 학교 선생님들과 «감상 가이드»를 개발하였다. 전시장을 찾은 청소년은 보호자의 별다른 지시 없이도 감상가이드에서 제공하는 정보들을 토대로 스스로 작품을 관찰하며 작품이 제작되었을 당시 작가가 처한 상황과 감정들을 이해하고 이를 어떠한 붓질과 색감으로 표현했는지 상상해볼 수 있다. 이처럼, 실제 예술 작품을 통해 미술관이 수행하고자 하는 배움은 표피적인 아름다움에 대한 감상이 아니라, 시간을 들여 사색하고 경험하여 각각의 마음속에 울림을 일으키는 것이다. 아이들은 그 울림을 기억하고 저마다 그 기억과 상상력을 바탕으로 각각의 미술관을 만들어낼 것이며, 그 순간부터 그들의 일상에서 예술이 힘을 발휘할 것이다.

관람객에게 국공립 미술관은 시민의 세금으로 운영되는 공적 공간이자 공공시설이다. 관람객의 수요가 무엇인지, 어떠한 방식으로 미술관과 관계를 맺길 원하는지에 대해 미술관은 대중의 의견을 수렴하고 그들에게 더욱 의미있는 경험과 실천을 만들어내기 위해 노력해야 한다. 이를 위해서는 미술관을 찾는 관람객에 관한 사회적, 문화적, 정치적 분석이 필요하며, 그러한 맥락에서 세계화 시대의 동시대 미술관이 자신이 위치하고 관계하는 ‘지역성’에 집중할 것이다.

어느새 부터인가 동시대 미술관은 ‘지역’과 관계 맺으며 지역민의 일상에 자리하고 실천을 끌어내기 위한 시민 공간[•]으로서의 역할을 계속해서 모색해왔다. 즉 어떠한 행동양식을 이론으로서만 학습하는데 그치지 않고 실천을 형성하는 조건들에 연료를 공급하는 것이다. 이를테면, 예술가들이 지역에 투입되어

새로운 공동체를 만들거나 예술가와 지역민이 함께 직접 밥을 지어 나눠 먹는 것과 같은 일상적인 행위를 예술의 프레임 안으로 끌어들이려는 시도들을 해왔으며, 궁극적으로 예술을 통해 시민 사회의 쟁점을 알리려는 노력의 일환으로 볼 수 있다. 그러한 실천의 한 예로 올해 북서울미술관에서 진행된 2019 서울 포커스 «두 번의 똑같은 밤은 없다»에서 진행된 여운혜 작가의 도로변 전단지예 부착된 청테이프 조각을 하나의 화폐로 상정하고, 청테이프를 모아오는 관람객에게 물건을 판매하는 상점인 <원파운드샵>을 운영하였다. 작가는 지역민들로부터 대부분의 물건을 기증받아 프로젝트를 진행하였으며, 예상보다 많은 관람객들이 자신과 가족에게 필요한 물건들을 구입해가고자 계속해서 미술관을 재방문했다. 전시기간 동안 실제로 미술관 주변 일대에서는 그간 도로 위에 덕지덕지 붙어있던 청테이프들을 찾아볼 수 없었고, 전시가 종료된 후에도 상점을 찾는 주민들의 문의가 한동안 이어졌다. 그러나 나름의 실천적인 몸짓을 끌어냈음에도 불구하고 우리에게는 몇 가지 과제가 계속해서 남는다. ‘이러한 실천을 통해 예술이 하고자 하는 바는 무엇인가’, 그리고 그것을 묻기 이전에 ‘예술이 정말 시민 공간의 구성 요소가 될 수 있는가’, 나아가 ‘예술이 진정 교육의 역할을 수행하고 기존의 교육 시스템을 보완할 수 있는가’에 대한 풀기 어려운 과제들이 곳곳에 산적해 있다.

북서울미술관은 공공기관으로서 시민들의 일상 속에서 늘 함께하는 장소이자 예술 작품을 활용하여 새로운 시각문화를

• 시민 공간은 공공 공간과는 다른 개념으로, 미디어나 공개 토론장, 유사 깊은 살롱처럼 사람들이 각자의 목소리를 자유롭게 낼 수 있는 공공 공간과는 달리 시민 공간은 ‘실천’을 전제로 한다. 시민 공간은 대개 공동 행동, 자기 주도력, 조직력을 필요로 하며, 이를 형성하기 위해 사람들은 노력을 들여야 하고, 무언가를 조직해야 하거나 무엇이든 ‘해야’한다. 파스칼 길렌, 사이에 배팅하라: 예술, 교육과 시민 공간에 대한 몇 가지 단상, 『모두의 학교』, (미디어버스, 2016), pp. 45~48.

만들어어나가는 공간이다. 다시 말해 친숙함과 새로움이 함께 공존하는 지역 미술관으로서 적응과 변화라는 이중의 잠재성을 지니며, 그 안에서 관람객은 미술관과 관계를 맺고 계속해서 새로운 것을 탐구하고 서로를 연결해나간다. 이러한 맥락에서 이번 심포지엄을 통해 우리가 던지고자 하는 질문과 해답은 배움의 장소로서의 미술관이 수행 해야 할 책임과 변화가능성에 대한 모색이며 그것을 통해 각각의 기관들이 축적해 온 실천들에 있을 것이다. 초청된 6개의 기관과 함께 그 질문에 대한 서로의 입장들을 주고받으며 가까운 미래에 배움의 장소로서의 서울시립 북서울미술관의 가능성을 모색해보는 기회가 되기를 바란다.

On December 13–14, 2019, SeMA, Buk-Seoul Museum of Art is holding an international symposium *Creating Stories: Learning Tools for New Knowledge and the Museum* under the theme of ‘learning in the museum.’ The symposium aims to bring attention to the art museum’s educational role and explore the institution’s potential as a learning platform that produces and shares knowledge through various activities such as exhibitions, collections, research, and education.

In 2019, SeMA, Buk-Seoul Museum of Art enters its sixth year as a neighborhood-friendly institution, a contemporary art museum that responds to sociocultural shifts and the public consciousness, shaping the institution’s identity in its relationship with local residents in the area through the practice of exhibition and educational program-making.

SeMA, Buk-Seoul Museum of Art’s educational program is carried out in four programs: the Buk-Seoul Art Academy, the Local Initiative program, the Professional Development program, and the Academic program. The Local Initiative program in particular is created in partnership with local institutions, schools, and community centers, designing creativity programs based on exhibition experiences. Also, located in Seoul’s 3rd school district, the institution reflects the highly young demographic as a distinct local characteristic, and young visitors have become our target audience as we expand our educational program from 2019.

One example of our youth-focused programming is *SeMA Teen Night*, a program where students are invited to the exhibition space during non-peak evening hours to explore the museum with the exhibiting artists, sometimes creating artwork together with them as well. There is also

a program which explores hidden non-exhibition spaces such as the collection storage room, the loading dock, or the ventilation system room, which allows the students to gain an understanding of the art museum from diverse perspectives. During the exhibition of masterpieces of modern Korean painting *The Dream of Modernity: Planting a Flowering Tree* this past summer, we developed a *Viewing Guide* with a group of school teachers that was made for the youth to self-initiate their exhibition viewing experience. Without help or instruction from their parents, the young visitors to the exhibition space could observe the artwork based on the information provided by this guide. The guide invited them to imagine each artist's situation and emotions at the time of creation, how the artists expressed themselves, and what they sought to express in their brushstrokes and colors. Likewise, the viewing experience that the art museum seeks to initiate through programs such as these is not one where viewers learn from the surface beauty values of the artwork, but an experience which deeply resonates in the heart from the practice of spending time and contemplating while viewing the artwork. When such an experience resonates within the young visitors' hearts and leaves a lasting impression, each of them will then go on to create their own art museums from their own memories and imaginations. That will be the moment when the power of art begins to take its course in their everyday lives.

A publicly run art museum is a public space which is operated through taxes paid by the general public. Therefore, the art museum must pay close attention to the audience's demands, listen to the public's opinions on what kind of relationship they seek to have with the art museum, and commit to producing meaningful experiences and practices for the public. To do this, art museums must always have

a social, cultural, and political understanding of their audience, and in that context, also understand the position the institution holds as a contemporary art museum with a focus on the meaning of 'locality' in the age of globalization.

At some point, the contemporary art museum began to explore how to have a relationship with the 'locals,' how to participate in people's everyday lives, and how to be a place that plays a role in initiating the action of 'doing together' as a civil space[•]. In other words, the contemporary art museum must go beyond educating itself on the theoretical method of doing, and proactively fuel and build an environment that creates the conditions for the act of 'doing.' For example, artists have been sent to regions to make new communities, or create meals with the local community as a way of bringing everyday motions into the framework of art, ultimately raising the voice of the issues in civil society.

As an example, during the exhibition *Seoul Focus: Nothing Twice* at SeMA, Buk-Seoul Museum of Art, artist Yea Woonhae's work *ONE POUND SHOP* was a project which turned the green duct tape used to hang advertisements on the streets into a form of currency, creating a shop where goods could be traded for by participating audience members who collected scraps of the tape. The project was predominantly operated through donated objects contributed by the local residents, and a surprising number of participants revisited the art museum to purchase objects for themselves and their families. During the exhibition

[•] There is a difference between a civic place and a civil space. A civic place is a platform for media and open discussion where everyone may speak freely, like the historic salons. A civil space is built on the premise of being an "action"-based platform; it builds on the ideas of collective action, self-leadership, and organizational power and believes that this can only be achieved through the people's efforts. As a characteristic output, civil spaces must be organizing something or must be "doing" something. Pascal Gielen, "Bet in the Inbetween: A Few Thoughts on Art, Education and Civil Space," in *Learning Together* (Seoul: Mediabus, 2016), pp. 45 - 48.

period, there was not a piece of green tape to be found on the streets around the museum, and after it ended, many residents asked whether the shop was still in business. Though the project was successful in initiating action among its participants, we were left with some problems to think about: What does art seek to accomplish through these actions? And before asking that question, can art really be an active participant in the creation of public spaces? Furthermore, can art truly have a role in education and supplement the existing educational system? These are difficult questions that arise in many shapes and forms.

As a public institution, SeMA, Buk-Seoul Museum of Art is a place that coexists within the everyday domain of local residents while at the same time being a space that uses art to create new visual culture. In other words, it is a locally based art museum where familiarity and innovation coexist. The art museum has the double potential for both adaptability and transformation as it continues to discover new ways to connect and build its relationship with its audience. The questions and solutions proposed through this symposium are an exploration of the role and potential of art museums, and also an investigation into other accumulated practices from different institutions. The six invited institutions will present their perspectives based on these questions and imagine together the potential of SeMA, Buk-Seoul Museum of Art as a learning space for the future.

기획에 대하여

미술관은 배움의 장소가 될 수 있는가?

이한범

Introduction

Can the Art Museum Become a Place of Learning?

Lee Hanbum

«이야기 만들기: 새로운 지식을 위한 배움의 도구와 미술관»은 미술관이 오늘날 우리에게 필요한 내용과 형태의 지식, 대안적 사고와 행동을 생산하고 순환시키기 위한 ‘방법’은 무엇인지 묻기 위해 기획되었다. 방법이라는 용어의 사용은 여기서 논의하는 지식이라는 것이 특수한 대상임을 전제한다. 이에 이번 행사에는 자기 자신이 놓인 현재에 대한 역사적, 사회적, 문화적, 정치적 문제의식을 기반으로 미술관이 지식 생산 주체로서 무엇을 어떻게 수행해야 하는지에 대해 고민하고 나름의 길을 만들어 온 6개의 기관을 초대했다. «이야기 만들기: 새로운 지식을 위한 배움의 도구와 미술관»은 이들의 구체적인 실천 사례와 그 실천을 통해 구체화되는 미술관의 비전을 나란히 놓아 보고, 참여자들 서로 간의 동형적인 것 안에서 이질적인 것을 발견하고 동질적인 것 안에서 동형적이지 않은 것을 살펴보고자 한다. 선불리 합의에 다가서려 하기 보다는, 대화를 위한 목소리를 듣고 우정의 윤리에 기반한 네트워크를 상상한다. 이를 위해 각자의 방법이 만나고 갈라지는 하나의 공통된 지평을 만들어 봄으로써, 과연 우리들의 미술관은 현재를 어떻게 인식하고 어디로 나아가야 할지를 논의하고자 한다.

미술관에서의 지식 생산과 순환이라는 주제에 대하여 이번 심포지엄은 ‘이야기’라는 이름의 문을 열고 들어간다. 여기서 다루는 ‘이야기’에 대한 정의는 구조주의 서사학의 이론적인 틀을 참고한다. 구조주의자들은 서사물이 ‘이야기’와 ‘담론’으로 구성되어 있다고 여긴다. 이야기는 등장인물, 구체적인 배경, 행위 등 사건적 요소와 사물적 요소들이 합쳐진 것이며 담론은 이야기를 전달하는 방식을 일컫는다. 중요한 것은, 구조주의 서사학은 이야기와 담론의 통합적인 작용을 통해 하나의 서사물이

의미를 내포하게 되고 특정한 문학성을 발생시킬 수 있다고 여긴다는 것이다. “[맥베스(Macbeth)]를 위대한 문학으로 만드는 것은 무엇인가가 아니라 그것을 비극으로 만든 것은 무엇인가”라는 질문이 시학이 다루는 문제라고 정의하는 비평가 시모어 채트먼(Seymour Chatman)의 말을 곱씹어 본다면, 미술관에서의 지식 생산과 순환이라는 주제를 다루기 위해 ‘이야기’라는 개념을 도입한 목적은 보다 분명해질 수 있다. 미술관이 작품과 아카이브, 관객과 미술관의 공간 등 자신이 가진 자원을 어떻게 배치하여 이야기를 만들고 그것을 어떻게 발화하는지를 살피고, 이러한 배치에서 발생한 잉여의 가치, 즉 개별 작품을 초과하는 가치를 지식이라는 이름으로 명명하기 위한 것이다. 그 가치가 수행적인 힘을 가지게 되고 네트워크를 형성할 수 있다면 우리는 비로소 ‘배움’이라는 과정을 일종의 지도처럼 펼쳐놓을 수 있을 것이다. 다소간의 비약을 감수한 이와 같은 이론적 절충주의를 통해 우리는 지식이라는 모호한 형상에 구체성을 부여하고, 미술관이 수행하는 배치와 재배치의 행위를 다루는 것에 대한 명확한 관점을 부여한다.

논의를 위한 개념적 범주의 설정 외에도, ‘이야기’가 이번 심포지엄의 기획에 있어서 중요하게 다루어지는 두 가지 이유가 더 있다.

첫 번째는 이야기의 유동성과 상호성이다. 이야기란 하나의 구조화된 사건이지만, 이야기 자체는 결코 정형화되지 않는다. 이 가변성은 개개인의 ‘기억하기’의 문제와 깊이 관련되는 한편, 보여주는 사람과 보는 사람, 말하는 사람과 듣는 사람이라는 연속적인 관계 속에서 또한 발생한다. 이야기를 보고 들은 사람이 곧 이야기를 쓰고 말하는 사람이 되기도 한다는 점에서 이야기는 무엇보다도 순환과 전이를 통해 형성되는 것이다. 생산과 수용이

일방적 위계를 가지는 것이 아니라 특정 형태의 관계를 통해 이루어진다는 점은, 오늘날의 미술관이 관객을 적극적인 의미 생산자로 여기는 것과 긴밀히 연동된다.

두 번째는 이야기라는 것이 일종의 허구라는 점이다. ‘탈-진실’이라는 진단은 객관적인 사실이 상실된 오늘날의 세계상에 대한 경계이기도 하지만, 한편으로 그것은 이 시대가 결여한 윤리, 비가시적인 주변부의 현실과 지금 여기가 아닌 다른 세계에 대한 탐색 장소로서의 허구의 힘이 약화된 것을 알리기도 한다. 전 지구적으로 모든 삶이 자본이라는 하나의 모델로 통합되고 있는 지금 우리에게 필요한 것은 현실을 침묵하게 인식하는, 누락된 주체를 호명하고 현실의 재구성을 실험하는 방법으로서의 허구이다. 이러한 맥락에서 오늘날의 미술관이 다루어야 하는 대표적인 허구는 역사와 공동(common)이라는 이름을 가졌다. 이것은 자기 자신을 어떻게 규정할 것인지, 그리고 자기 자신이 포함된 세계의 구성원(사물을 포함한)을 어떤 질서로 관계 지을 것인지를 묻는 일이다. 이번 심포지엄의 두 세션은 이러한 문제의식에서 비롯된 것이라고 할 수 있을 것이다.

하지만 여기에는 우리가 분명 짚고 넘어가야 할 피할 수 없는 질문이 있다. 왜 미술관이 배움의 장소로서 특권적일 수 있는가? 말하자면, 왜 역사를 역사학에, 공동의 구성을 현실정치에 위임하지 않고 미술관에서 다루어야 하는가? 보다 넓게는, 미술관이 대학교나 여러 대안적 교육 기관, 심지어 유튜브에 비해서 어떻게 비교우위를 가지는가? 이 질문은 기본적으로 경제적 논리에 기반한 것이며 미술관에 종사하는 관계자라면 다소 부당하다고 느낄 수 있지만, 냉정하게 받아들이고 명료하게 설득이 필요한 문제다. 이에

대답할 수 없다면 이 심포지엄 자체가 돌연 공허한 것으로, 그리고 사회적인 제도로서의 미술관의 존재 당위가 공공연히 의심받을 수밖에 없을 것이다.

나는 미술관이 가진 고유한 자원인 소장품과 아카이브, 그리고 관객에 있으며, 그것을 전시, 연구, 출판 등의 도구를 사용해 어떻게 매개하고 재생산하는 지에서 그 대답을 찾을 수 있다고 생각한다. 이는 미술관의 자원이 시대와 관계를 맺는 고유한 텍스트로서 중요한 가치를 지녔으며 이러한 텍스트와 결합한 재생산의 형식이 특수한 지식을 만들어 낼 수 있다는 믿음에 기반한다. 그리고 이 믿음은 이번 심포지엄에 초대된 6개의 기관이 암묵적으로 공유하는 가치이기도 할 것이다. 우리는 구체적인 실천들에서 설득의 근거를 찾을 수밖에 없다. 따라서 이번 심포지엄에서는 이들이 자기 자신의 믿음을 어떻게 전개하는지를 구체적으로 살펴보고, 그 시간 속에서 이루어진 여러 중요한 선택들에 관해 다양한 맥락 위에서 대화하고자 한다.

심포지엄의 첫 번째 세션은 아카이브와 소장품을 다룬다. 미술관이 보유한 소장품과 아카이브는 미술관 스스로의 정체성을 만들기 위한 중요한 재료다. 그리고 소장품과 아카이브에 관한 연구는 미술 작품의 당대적인 해석을 통해 그 가치를 규범화하는 사고방식과 언어를 공공에 제안한다. 그 언어는 미술의 개념을 제도적인 차원에서 재조정하고 미술관이 추구하는 가치를 보여주며, 나아가 새로운 미술사를 쓰기 위한 초석이 된다.

네덜란드 하를럼에 위치한 프란스할스미술관(Frans Hals Museum)은 역사상 이 지역에서 가장 유명한 17세기 작가인 프란스 할스(Frans Hals)의 많은 작품을 보존하고 전시한다. 뿐만

아니라 동시대 비디오 작품을 또한 중점적으로 수집하는데, 이에 미술관은 ‘초역사적 미술관(transhistorical museum)’이라는 방법론으로 소장품에 대한 새로운 접근을 시도한다.

프란스할스미술관은 벨기에 튀번에 위치한 M 미술관(Museum Leuven)과의 협업으로 초역사적 미술관에 대한 이론적 논의를 주도하는 한편, 전시를 통해 다양한 시대를 병치시키며 당대의 시각문화의 맥락에서 유효하게 논의할 수 있는 주제들을 찾아내고 설명한다. 고전 작품에 대한 새로운 해석 방식을 제안함으로써 생겨난 미술관의 새로운 정체성은 미술관이 운영하는 다양한 프로그램 및 관객과의 관계 맺기 방식에도 큰 영향을 준다.

한편 아시아 아트 아카이브(Asia Art Archive)와 류블라냐현대미술관(Moderna Galerija, Ljubljana)은 각각 아시아와 동유럽이라는 미술관이 위치한 지역적 특수성에 대한 문제의식을 미술관 비전의 근간에 둔다. 홍콩의 아시아 아트 아카이브의 아카이브 컬렉션은 기본적으로 공공에 개방되어 있으며, 아시아 현대미술에 관한 역사 서술 및 교육 자료로 사용된다. 2009년 만들어진 교육&참여팀은 홍콩의 미술 교과과정 개편 과정에서 현대미술에 대한 학습 자료와 현장 교사들의 낮은 이해도에 관한 문제의식에서 만들어진 것으로, 아카이브 자료를 통한 아시아 미술 연구를 기반으로 공공교육을 지원하는 프로그램 «티칭 랩(Teaching Labs)»을 운영한다. 이러한 지식 생산과 배움의 과정을 통해 «티칭 랩»은 학생들이 홍콩의 사회, 문화적 조건과 삶의 문제를 통합적으로 사고할 수 있도록 이끈다.

슬로베니아는 1991년 유고슬라비아에서 독립하였으며, 류블라냐현대미술관은 국가의 주요한 동시대 미술관의 기능을 수행한다. 류블라냐현대미술관은 지난 20년간 동유럽의

역사에 관한 연구를 중점적으로 이어 왔는데, 특히 미술관의 «아트리스트 2000+(Arteast 2000+)» 컬렉션은 동유럽 지역의 아방가르드 예술을 초국가적 차원에서 맥락화시키기 위한 기본적인 자원이다. 이번 심포지엄에서는 이와 같은 미술관의 비전 아래 유럽 지역 미술관들의 국제적 네트워크인 랭테르나시오날(L'Internationale)의 일원으로서의 활동과, 동유럽 지역의 역사를 비동맹 네트워크와의 관계 속에서 새롭게 성찰한 최근의 전시 «남쪽의 성좌들: 비동맹의 시학(Southern Constellations: Poetics of the Non-Aligned)»에 대해 소개한다. 또한 2000년대 진행되었던 «급진적 교육(Radical Education)» 프로젝트의 유산과 사회주의 체제를 공유했던 문화가 오늘날 미술관 모델을 구축하는데 어떻게 남겨졌는지를 다룰 것이다.

두 번째 세션은 미술관이 어떻게 지역 사회에 개입하며 새로운 형태의 공동체를 구성하기 위한 교섭 역할을 하는지, 혹은 어떤 개입의 장소가 되어야 하는지를 다룬다. 이를 위해 우리는 관객의 신체에 대해 ‘몸짓’이라는 관점으로 접근한다. 한 개인의 몸에는 개인이 속한 사회의 규범과 문화적인 기억이 각인되어 있다. 이는 몸짓이라는 구체적인 양식으로 드러나고, 이를 통해 끊임없이 재생산된다. 이러한 맥락에서, 신체에 다른 몸짓을 부여하고 다르게 움직이기를 요구한다는 것은 바로 이와 같은 규범과 기억에 대한 대안을 상상하는 일이 된다. 그리고 이것은 한 개인에 국한된 문제일 뿐만 아니라 그 몸들이 놓일 장소와 몸짓들을 연결하는 방식의 문제, 즉 새로운 공동체의 개념 형성과도 긴밀히 이어진다. 미술관은 지역 사회 안에서 어떤 공동체를 만들어 나갈 것인지, 그 공동체의 구성원이 현재와 미래에 어떤 주체성을 획득해야

하는지를 상상하는 제도이다. 여기서 미술관은 일종의 매개자로서, 그리고 공동의 모델을 구축해보는 시험장으로 기능한다.

굿스쿨(Gudskul)은 인도네시아 자카르타 기반의 컬렉티브 루앙루파(Ruangrupa), 세룸(Serrum), 그래픽스 후루 하라(Grafis Huru Hara)가 협력하여 설립한 배움의 공간이다. 굿스쿨의 주요한 구성 원리인 컬렉티브는 인도네시아의 현대사의 맥락에서 탄생한 주요한 예술 흐름이기도 하다. 특히 이러한 컬렉티브의 움직임은 예술 작품을 생산하는 것에 국한되지 않고 대중들과 함께하는 공공 프로그램 등의 활동을 통해 사회적으로 작동하고자 했으며, 이는 대안적인 것에 대한 요청이 아니라 그 스스로가 생태계를 구성할 필요성에 따른 것이었다. 수 년간의 과도기를 거쳐 2018년 설립된 ‘굿스쿨: 동시대 미술 컬렉티브 연구 및 생태계’는 자기 자신의 지역에서 요청되는 예술 실천과 교육을 수행하는 플랫폼이다. 굿스쿨은 이번 발표에서 그들이 농크롱(nongkron)이라고 부르는 함께하기의 형태가 어떻게 배움의 장소가 되고 새로운 생태계를 형성하는 교점이 되는지 질문하고, 나아가 그것이 어떻게 지속할 수 있을지를 고민한다.

러시아 모스크바에 위치한 개리지현대미술관에서 최근 진행한 «뵤로 데 트랑스미시옹(Bureau des Transmissions)»은 미술관의 교육 및 공공프로그램 설립 10주년을 맞아 기획된 것으로, 미술관 교육의 가능성에 대해서 질문하고 그 이상과 실제 사이의 간극에 대해 고민하는 일종의 실험실이었다. 우리는 이번 심포지엄에서 «뵤로 데 트랑스미시옹»을 예시로 미술관 교육 프로그램의 현실적인 문제들을 비롯해 러시아의 맥락에서 미술관 교육은 어떤 의미를 가지는지, 미술관이 배움에 있어서 어떠한 장소가 되어야 하는지에 대해 살펴볼 수 있을 것이다. 그리고

여기에는 분명 미술관의 관객이 어떤 정치적 주체가 되어야 하는지, 어떤 구성 원리 속에서 다루어져야 하는지에 대한 숙고가 필요하다.

카스코 아트 인스티튜트(Casco Art Institute)는 네덜란드 위트레흐트 지역에서 30년간 운영되어 왔으며, 불평등과 다양성, 기후변화 같은 현재 우리가 당면한 문제들에 대해 어떻게 예술이 공동을 구성할 수 있을 것인가 질문한다. 이에 지난 2018년 ‘카스코 아트 인스티튜트: 커먼을 향하여’로 기관의 이름을 바꾸며 그 비전을 새로이 정비했다. 이들이 말하는 ‘커먼’이란 “공동체들의 자기 조직화로 만들어진 생태계 혹은 문화”로, 근본적으로는 사회적 변화를 의미한다. «커먼의 학교(School in Common)»는 이 기관에서 진행되는 연간 프로그램이며 미술관의 벽을 넘어 다양한 활동을 진행한다. 이번 발표에서 로사 파르덴코퍼르(Rosa Paardenkooper)는 위트레흐트 지역의 버려진 테르베이데 농장에서 진행했던 프로그램을 소개하며, 미술과 미술 기관이 어떻게 개입의 장소로서 공동을 만들어 나갈 수 있을지에 대한 질문을 공유한다.

오늘날 우리는 이미지가 넘쳐나는 시대에 살고 있다. 그것은 이미지를 주요하게 다루는 미술관 또한 예외가 아니다. 그런데 이런 반문이 있을 수 있다. 미술관에 이미지가 넘쳐나는 것이 무슨 문제가 되는가? 이미지라는 것 또한 특정 시대를 반영하는 특수한 구성물이니 말이다. 하지만 현재의 기술 환경과 경제 체제에서, 이미지의 생태계 속에서 특별한 인터페이스의 개입 없이는 우리에게 필요하고 숙고해야 할 이미지는 점점 더 비가시적이게 된다. 여기서 특별한 인터페이스란 시각문화에 대한 해석적 필터링을 뜻한다. 문화적 제도로서 이와 같은 인터페이스를

작동시키지 않는 미술관은 그저 이미지의 증권거래소가 될 뿐이며, 우리에게 주어지는 것은 소비의 대상으로 덩어리진 이미지이거나 무엇도 지시하지 않는 전광판의 숫자뿐일 것이다. “악화가 양화를 구축한다”. 미술관에서의 지식 생산과 순환에 관해 다루고자 할 때, 결국 우리는 이러한 질문과 마주칠 수밖에 없을 것이다. 우리에게는 어떤 이미지가 필요한가? 혹은, 우리는 어떤 이미지를 만들어야 하는가? 미술관은 점점 더, 바로 이 질문에 답하기 위한 일종의 실험실이 되어갈 것이다.

Creating Stories: Learning Tools for New Knowledge and the Museum was envisioned to question what kind and form of knowledge we need today and the ‘methods’ through which to produce and circulate alternative thinking and action. The term ‘method’ is used here based on the understanding that ‘knowledge,’ in this context, is a very specific objective. Accordingly, this event invites six institutions, all of whom have paved their own way in defining the role of the art museum as a producer of knowledge based on the historical, social, cultural, and political awareness of their respective presents. *Creating Stories: Learning Tools for New Knowledge and the Museum* examines the case of each institution and their efforts in realizing their vision. In the process, it hopes to discover differences among commonalities and commonalities among differences shared by the institutions. Rather than rushing toward agreement, we want to hear a voice for conversation and imagine a network based on the ethics of friendship. By creating a common ground where their methods intersect and diverge, the event hopes to discuss how our art museums can understand the present and find their direction into the future.

On exploring how knowledge can be produced and circulated through art museums, this symposium takes ‘stories’ as its starting point. The definition of ‘stories’ here references the theoretical framework of structuralist narratology, which understands that all narrative form consists of a ‘story’ and a ‘discourse.’ Story refers to the elements of events and materials, such as the characters, their background, and actions, while discourse, on the other hand, refers to the manner in which the story is delivered. What is important is that structuralist narratology acknowledges the integration of story and discourse as what gives the narrative form its

meaning and literary value. If we remind ourselves of film and literary critic Seymour Chatman's statement that "Poetics is not concerned with 'What makes Macbeth great?'" but rather "What makes Macbeth a tragedy?," we can understand more clearly why the concept of 'stories' was chosen to examine the production and circulation of knowledge in art museums. In other words, by focusing on how a museum utilizes and translates its resources—including the collection, archive, exhibition space, and visitors—into stories and how those stories are told, we can identify the surplus value it creates beyond the value of individual artworks that we may define as knowledge. If we could imbue that value with performativity and create a network around it, we would be able to navigate the terrain of what we call the process of 'learning.' Through this theoretical eclecticism, we can give specific form to what we define as knowledge and gain a clear perspective on the act of arrangement and rearrangement implemented in museums.

In addition to providing the conceptual boundaries for discussion, 'stories' play an important role in this symposium for the following two reasons.

The first is the fluidity and reciprocity of stories. A story may be a structuralized narrative of an event, but the story itself cannot be standardized into any single form. This variability is deeply related to the essence of 'memory,' but it also emerges within the sequence of relationships between the person who shows and the one who sees, as much as the one who tells and the one who listens. The fact that the one who sees and listens can be the one who tells and writes the story allows the story to form through circulation and transference. Understanding that production and reception

are not based on a hierarchical order but on a specific kind of relationship closely mirrors the relationship between museums and visitors today, where the visitors are regarded as active producers of meaning.

The second is the fact that stories are essentially a fiction. The term 'post-truth' may represent the state of the world today where objective truth is lost, but at the same time, it also reflects the weakening authority of fiction as a place to seek a world away from the here and now, this world that is devoid of morality and its harsh reality of the marginalized. Today, when people's lives around the world are bounded by capitalism, what we need is a kind of fiction that acutely diagnoses our reality and serves as an outlet to experiment with the ways to reconstruct that reality. In this context, the best example of 'fiction' that museums must face today is the idea of history and the 'common,' as it requires the questioning of how one should define oneself, and the order through which one should engage with the rest of the world (including objects). The two sessions of this symposium stem from these very questions.

At the same time, there is a question we must inevitably face before going forward: How can the art museum justify its privileged position as a place of learning? In other words, instead of letting the historians deal with history and having the politicians deal with the idea of the common, why should an art museum take the initiative? More broadly, how can an art museum maintain its status over universities, educational institutions, or even YouTube? These issues may feel unjustified to anyone working in an art institution, but they are nevertheless based on economic logic and should be addressed and confronted with clarity. If we cannot respond to these concerns, this symposium itself would be

meaningless, and the existence of art museums as a social institution would come into question.

I believe the answer to this question lies in the unique resources of each museum, including the collection, archives, and visitors. Moreover, it relies on how each institution mediates and reproduces its exhibitions, research, and publications as its tools. All of this is based on the belief that the resources of an art museum have value as a unique text that reflects its time, and by reproducing this text, we can achieve new knowledge. Most likely, it is a belief implicitly shared by all of the six institutions participating in this symposium. We can only find grounds for persuasion through specific actions, and therefore this symposium hopes to examine how each institution has translated this belief into action and to discuss some of the related key decisions in a wide range of contexts.

The first session of the symposium focuses on archives and collections—the core materials that form the identity of a museum. Research on the collection and archives provides contemporary interpretations of the artworks and communicates a way of thinking to the public, as well as language that defines its value. This language is what realigns the concept of art on an institutional level and reflects the values that the institution upholds. Furthermore, it becomes the very foundation on which new art history is written.

The Frans Hals Museum, located in Haarlem, the Netherlands, preserves and exhibits artworks by the region's famous seventeenth-century master, Frans Hals. The museum also actively collects contemporary video art, which reflects a new approach to its collection as a 'transhistorical museum.' In close collaboration with Museum Leuven in

Switzerland, the museum not only leads the way with its theoretical discussions on the concept of the transhistorical museum, but its exhibitions also juxtapose artworks from different time periods and explore subjects which lead to meaningful conversations on contemporary visual culture. The museum's new identity, based on new interpretations of classic masterpieces, extends to various programs run by the institution and greatly affects its engagement with visitors.

On the other hand, institutions such as Asia Art Archive (AAA) and Moderna Galerija, Ljubljana focus on the specificity of their distinct locations as the core of their institutional vision. The archive collection of AAA in Hong Kong is open to the public and provides important historical and educational material on contemporary Asian art. In 2009, AAA established its Learning & Participation Department to provide educational materials on contemporary Asian art in accordance with Hong Kong's art education curriculum reform and to address teachers' need for their own education on the subject. The department offers the *Teaching Labs* program, which supports public education through its archive resources on contemporary Asian art. Through the process of learning and knowledge production, the *Teaching Labs* help students develop integrative thinking skills in facing the challenges of life, society, and cultural conditions in Hong Kong.

Slovenia gained its independence from Yugoslavia in 1991, and since then, Moderna Galerija, Ljubljana has remained the country's central institution for contemporary art. Over the past twenty years, the museum has consistently focused its research on the history of Eastern Europe, and its *Arteast 2000+* collection offers fundamental resources in contextualizing the *avant-garde* art of Eastern Europe on a transnational level. In this symposium, the museum will

introduce its institutional vision and how it is reflected in its activities as a member of *L'Internationale*, an international network of regional art museums in Europe. Moreover, the museum will further discuss its recent exhibition *Southern Constellations: Poetics of the Non-Aligned*, which examines the history of Eastern Europe through the legacy of the Non-Aligned Movement, and its *Radical Education Project* from the 2000s to examine how Slovenia's culture, rooted in its socialist past, has influenced the establishment of the current model of art institutions in the country.

The second session of the symposium will explore how museums can engage with local communities and become a focal point for creating new forms of community. The discussion will center on the physical body of the visitors, approaching the subject through the concept of 'gestures.' The body of an individual inevitably carries the social standards and cultural memory of the society it belongs to. These are expressed through gestures, and are endlessly reproduced. In this context, demanding that the body move differently and make different gestures would be imagining an alternative to the standards and memories imprinted on the body. Furthermore, it goes beyond the individual but concerns the ways of connecting those gestures and the places where the bodies are. In other words, it intimately connects to form a new concept of community. The museum can imagine what kind of subjectivity its members can claim in their present and future. Here, the museum serves as a mediator, and as a testing ground for constructing a new community model.

Gudskul is a place of learning established via a collaboration between three Jakarta-based collectives: Ruangrupa, Serrum, and Grafis Hura Hara. The founding

concept of Gudskul, that of the 'collective,' is an important art trend that emerged in Indonesia in response to its long history of dictatorship. This trend of art collectives aims to go beyond the production of artworks, but more importantly to the development of public programs and activities that engage with the community. Their objective is not rooted in the need to find an alternative practice, but rather the necessity to create an independent ecosystem. After a long transitional period, in 2018 the collective launched Gudskul: Contemporary Art Collective and Ecosystem Studies, a platform for artistic practice and education catering to the needs of the local community. In this presentation, Gudskul asks how the form of 'together' they call *nongkrong* is the learning place and the node for forming a new ecosystem.

The Garage Museum of Contemporary Art, located in Moscow, Russia, celebrated its tenth anniversary of education and public programs with *Bureau des Transmissions*, an experimental project which explores the possibilities of art education and contemplates the inevitable gap between reality and ideals in its practice. In this symposium, *Bureau de Transmissions* is examined as a case study through which we can discuss the challenges of implementing art education programs in museums and question what kind of place a museum should be as a place of learning. The discussion will further focus on what kind of political entity a museum should strive to be, and what guiding principles the institution must follow.

Casco Art Institute has been run in the Utrecht region of the Netherlands for 30 years, and asks how art can form the common against problems we face now, such as inequality, diversity, climate change, etc. In 2018, the institution changed its name to Casco Art Institute: Working for the Commons and renewed its vision. They

say that the ‘common’ is “an ecosystem or culture created by the self-organized communities, and it basically means social change.” *School in Common* is an annual program by the institution that runs beyond the four walls of the museum. In this presentation, Casco Art Institute introduces a program on the abandoned Terwijde farm in Utrecht and shares questions about how art and art institutions can intervene and create the common.

The era we live in is one overflowing with images. The same can be said of art museums, as they are institutions governed by images. On the other hand, we can also ask ourselves: Is an overflow of images in art museums really a problem? Images and their ecosystems are texts that reflect their time. In the current technical development and economic system we live in, however, the images that matter—the thought-provoking and the meaningful—will continue to diminish unless a special interface intervenes in the ecosystem of images. Here, ‘special interface’ refers to the interpretive filtering of visual culture. As cultural institutions, if museums do not activate this ‘interface,’ it will be no different from being a stock exchange of images. Then, the only images we are left with will be those that serve as the object of consumption and meaningless numbers on a billboard. “Bad money drives out the good.” As we probe into the issues of knowledge production and circulation in art museums, we will inevitably be faced with the following questions: What kind of images do we truly need? What kind of images should we create? More and more, the art museum will become the laboratory we need to find the answers to these questions.

기조발제

교차와 분기:

미술관에서의 연구, 작품 만들기, 창의적 학습

에밀리 프링글

Keynote Speech

Crossovers and Divergencies:
Research, Art Making and Creative
Learning in the Art Museum

Emily Pringle

이 강연은 미술관이 지원하는 서로 연결된 세 가지 지식 생산 과정을 중점적으로 살펴보며 미술관을 배움의 위한, 그리고 배움의 공간으로 살펴본다. 연구, 작품 만들기, 창의적 학습 간의 교차와 분기가 오늘날 미술관 안에서의 배움에 대해 합의하는 바는 무엇인가? 이 강연은 테이트를 한 사례로, 세 가지 과정 사이의 교차성을 인식하고 이들 사이의 위계를 해체하는 것이 미술관이 교육 기관으로 변모하는 데 도움이 될 수 있다 주장할 것이다.

강연은 연구, 작품 만들기, 창의적 학습에 대한 이론가, 예술가, 정책 입안자들의 이해도를 요약하며 시작한다. 이 요약을 바탕으로 연구, 작품 만들기, 창의적 학습의 공통점에 대해 설명한다. 예를 들어 이 세 가지 과정은 공통적으로, 질문하기, 아이디어 테스트 및 개선, 새롭게 통찰하기의 과정을 우선시한다. 그러나 동시에 각각의 맥락과 각 과정에 참여하는 개개인(연구자, 작가 및 학습자)의 주체성 면에서 특이성을 가진다. 이들은 이렇게 상호간 연결되어 있으면서도 의도와 목적, 생산된 지식의 가치 면에서 상이하다.

이어서 본 강연은 테이트가 학교 및 교사를 위해 고안한 프로그램을 자세히 살펴보고, 이를 통해 작품 연구, 작품 만들기, 창의적 학습 간 상호 관계를 설명할 것이다. 학교를 대상으로 한 워크숍의 가장 주요한 특징은 현직 작가의 높은 참여도라 할 수 있다. 워크숍이 진행되는 약 1시간 30분 동안 학생들은 미술관에 전시된 작품과 교류하게 되는데 이때 학생들에게 작가의 실천과 지식 생산의 형태를 경험하게 하는 것은 강한 동기 부여의 요소로 작용한다. 이러한 창의적 학습은 어떤 방식으로 어린이들이 미술관에서 새로운 통찰과 아이디어를 탐구하고, 고찰하고, 창조할 수 있도록 유도하는가?

교차성은 또한 더욱 폭넓은 프로그램의 기획 속에서, 특히 학교 및 교사를 대상으로 작가의 작업에 따른 연구 주도의 실천을 통해 드러난다. 본 강연은 이러한 프로그램의 평가 사례들을 살펴봄으로써 창의적 학습 프로그램에 대한 개념적이고 방법론적인 접근으로 ‘연구’라는 요소를 활용할 때 이것이 미술관 스태프와 학습자에게 갖는 의미를 이해해보고자 한다.

이후 강연은 강연자 본인의 연구 결과물인 『미술관의 연구를 다시 생각하기(Rethinking Research in the Art Museum)』(Routledge, 2019)를 참조하며 연구가 미술관 내에서 긍정적인 변화의 주체로 작동하는 방법에 대해 질문할 것이다. 또한 테이트 러닝(Tate Learning)의 사례로 돌아가, 미술관 내에서 관객과 협력 기관과 함께 일하는 주체들이 연구, 작품 제작, 창의적 학습 사이의 경계를 넘나드는 유익한 지식 생산 과정에 참여할 수 있는 환경의 조건에 대해 설명할 것이다.

마지막으로 본 강연은 최근 출판된 테이트의 연구 전략을 소개하고 테이트의 교육 및 연구 부서의 향후 계획을 공유하고자 한다.

에밀리 프링글
테이트 연구부서 책임자

에밀리 프링글은 회화를 전공한 후 수년간 예술가, 교육자, 연구자 및 프로그램 기획자로 일했다. 2010년 테이트에 배움과 연구 부서의 책임자로 합류하여 테이트 연구센터를

주관하였으며 미술관 교육과 창의적 배움 전반에서 예술가의 역할에 대하여 연구했다. 2017년 미술관의 연구 실천에 대한 주제로 AHRC 리더십 펠로십을 수상했고, 이 연구를 기반으로 2019년 7월 『미술관의 연구를 다시 생각하기』를 발간했다. 2019년 2월 테이트의 연구부서 책임자로 임명되었다.

This presentation explores the art museum as a site for and of learning by focusing on three interconnected processes of knowledge production, each of which is supported by museums. It poses the question: What can an exploration of the crossovers and divergencies between research, art making, and creative learning tell us about learning in the art museum today? Taking Tate as a case study, the presentation will argue that recognizing the crossovers between these three processes and dismantling the hierarchies between them can help transform the museum into a learning organization.

The presentation begins by outlining a range of current understandings of art making, research and creative learning by theorists, artists and policy makers. Drawing these definitions together the presentation will make the case that research, creative learning and art making share key common characteristics. Each process, for example, is based on modes of enquiry that prioritize the asking of questions, the testing and refinement of ideas and the creation of new insights. Yet each is simultaneously unique in terms of the framing and agency of the individuals involved: the researcher, the artist and the learner. The intention and purpose of these interconnected processes also diverge, as does the value given to the knowledge created through them.

To exemplify the interconnections between art making, creative learning and research, the presentation will look in detail at the program for schools and teachers at Tate in London. A central feature of the workshops for schools is a reliance on working artists. Their practice and forms of knowledge production are the inspiration for the young people's engagement with works on show in the gallery during the hour-and-a-half-long workshops. What can we

take from this as a model of creative learning that supports children to explore, reflect and create new insights and ideas about, with and through art in the context of the museum?

Further crossovers emerge at the wider programmatic level, as the entire schools and teachers program is framed as a mode of research-led practice, that is informed by artists' practice. By examining the evaluation that has been undertaken on this program we can understand the value to staff and learners of embedding research as a conceptual and methodological approach to devising creative learning programs in the art museum.

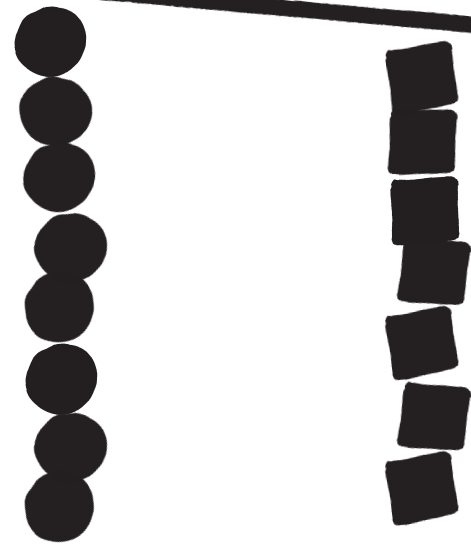
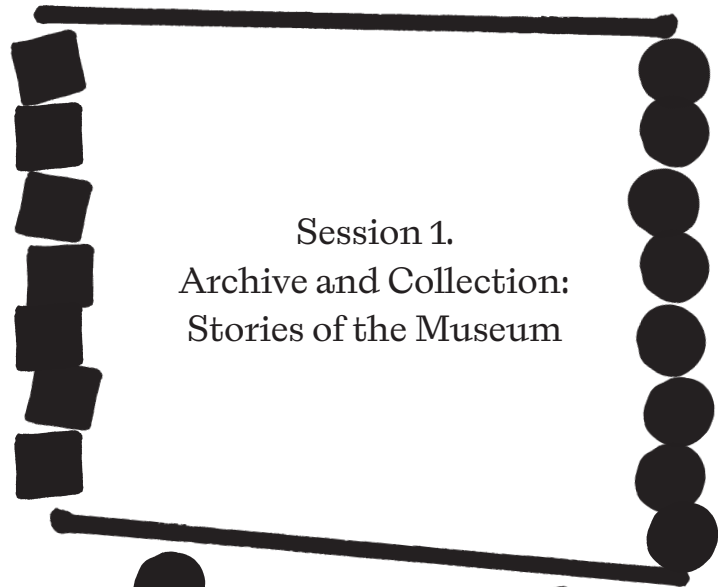
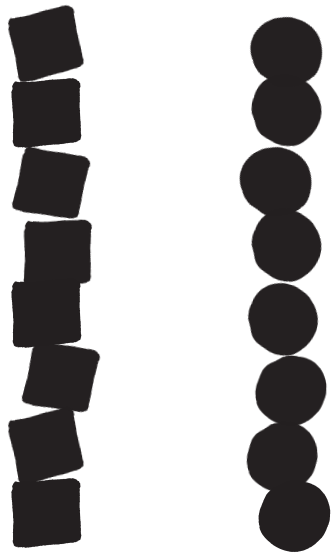
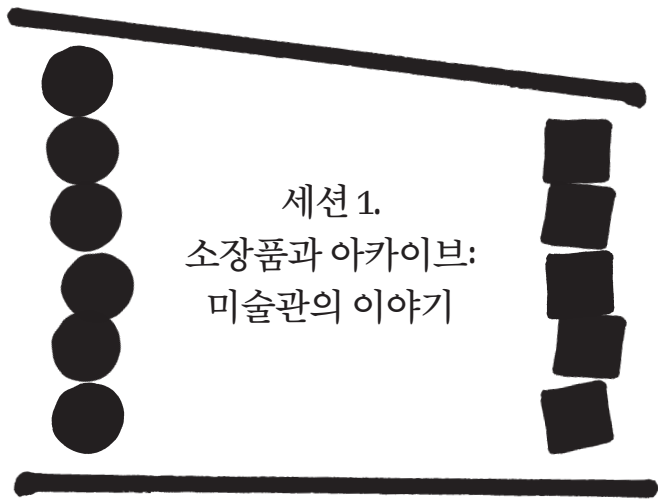
The paper will then reference a recent study *Rethinking Research in the Art Museum* (London: Routledge, 2019) undertaken by the presenter that interrogates how research can act as an agent of positive change within the art museum. Returning to the example of Tate Learning, the presentation will articulate what it takes to nurture an environment where those working within the museum alongside collaborators and visitors can engage in fruitful processes of knowledge production that blur the boundaries between research, art making and creative learning.

In conclusion, the presentation will outline Tate's recently published strategy for research going forward and share Tate's plans for Learning and Research going forward.

Emily Pringle
Head of Research, Tate

Dr. Emily Pringle trained as a painter and worked for several years as an artist, educator, researcher and programmer. In 2010 she joined Tate as Head of Learning Practice and Research. In that role she convened the Tate Research Centre: Learning and researched and wrote specifically on

the role of artists in museum education and creative learning more broadly. In 2017 Emily was awarded an AHRC Leadership Fellowship to examine research practices in art museums. The publication from this research, *Rethinking Research in the Art Museum* was published in July 2019. In February 2019 Emily was appointed Head of Research at Tate.



미술관 교육에 대한 초역사적 접근:
현재진행형

헤이르트-얀 다벨라르

A Transhistorical Approach to Museum
Education: An Ongoing Process

Geert-Jan Davelaar

프란스할스미술관에 대해

프란스할스미술관은 네덜란드의 역사적인 도시 하를럼의 중심에 두 곳으로 나뉘어 있다. 이 미술관은 하를럼에서 가장 유명한 작가인 ‘프란스 할스(Frans Hals)’의 따서 설립한 미술관이다. 렘브란트 반 레인(Rembrandt Van Rijn), 요하네스 페르메이르(Johannes Vermeer)와 함께 할스는 네덜란드 회화의 황금기였던 17세기의 거장 중 한 명이다. 프란스할스미술관에는 매해 13만 명 이상의 관람객이 전 세계에서 방문하고 있다.

하를럼미술관은 하를럼 시에서 소장하고 있는 폭넓은 16, 17세기 회화 컬렉션을 1862년부터 보존 해 왔으며, 1950년대에 들어선 현대미술 컬렉션을 데 할런 하를럼(De Hallen Haarlem)으로 옮겼다. 이 미술관은 최근 뉴미디어와 비디오 아트에 중점을 두고 주로 동시대 미술을 소개하는 곳으로 자리매김해왔다. 2018년에는 안 데메이스터르(Ann Demeester)를 필두로 두 미술관이 프란스할스미술관이라는 이름 아래 통합되었다. 이 두 미술관은 할과 호프 지역 두 곳으로 나뉘어 있으며 하를럼 풍의 17세기 회화와 동시대 (비디오)미술, 두 가지 컬렉션으로 나누어 운영한다.

초역사적 미술관

두 가지의 상이한 컬렉션 프로그램을 운영하는 ‘새로운’ 프란스할스미술관은 초역사적 관점에서 컬렉션 프로그램에 접근하고 있다. 다양한 시기의 오브제와 유물, 미술사적, 문화적 맥락을 전시 디스플레이에서 통합적으로 접근한다. 이는 “연대기, 맥락, 분류와 같은 전통적인 박물관학적 개념에 질문하고 이를 확장하고자 하는 노력의 일환”이다. 이 내용은 『초역사적 미술관:

현장을 매핑하다(The Transhistorical Museum: Mapping the Field)』(Valiz, 2018)의 서문에서 다뤄진 내용이다. 벨기에 뤼번에 위치한 M 미술관(Museum Leuven)과의 협력으로 집필한 이 책은 관련한 주제와 실천에 대한 다양한 의견을 수렴하기 위해 미술관이 출간한 연구계획(research initiative)이며 현재 미술관에 재직 중인 사람들의 글도 포함하고 있다.

이 초역사적 연구는 다른 시대의 예술 작품들이 나란히 전시 됐을 때 어떤 시각적인 이야기가 만들어질 수 있을지를 탐구할 수 있는 공간을 만들고자 했다. 앞에서 언급한 두 미술관의 공식 결합이 있기 전, 안 데메이스터르가 디렉터로 임명됐던 2014년부터 여러 초역사적 실험이 미술관에서 행해졌다. 이러한 작업의 주목적은 전통적인 회화가 동시대 미술작품 옆에 전시 됐을 때 어떤 의미를 얻을 수 있는지를 질문하기 위해서였다. 이러한 형식의 전시에 방문한 관람객은 무엇을 볼 수 있을까? 이때 전시된 작품들 사이의 관계와 그에 대한 해석은 어떻게 변하는가? 이러한 질문은 “다른 빛을 비추면 다른 것을 볼 수 있다”라는 우리 미술관 교육의 미션에 대한 명제를 정리하게 했다.

초역사적 미션

이런 초역사적 미션을 실행하기 위해, 프란스할스미술관은 우리 프로그램의 기본적인 틀이 되는 중점적인 가치를 만들어오고 있다. 먼저 미술관은 고유한 예술 작품을 볼 수 있도록 하는, 시각문화를 위한 공간이다. 이것은 일반적으로 미술관이 예술 작품을 중심으로 쓰인 역사적 서사를 전개하는 전통적인 관점과는 상이한 접근이다. 두 번째로 작가가 현실을 시각화할 뿐만 아니라 그들이 어떻게 현실을 바라보는지에 대한 생각을 묘사한다는 개념과 상응한다.

미술관은 다른 맥락, 다른 시대에 속한 타자의 마음에서 만들어진 이미지를 볼 수 있게 만드는 곳이다. 미술관은 이러한 개념과 서사를 효과적으로 발견할 수 있는 틀을 제시하고, 다른 사람의 눈을 통해 본 이런 이미지들을 바라볼 수 있는 순간을 제공한다. 이렇게 미술관은 다양한 관점과 서사가 살아있는, ‘생각을 위한 공간’이자 ‘의미의 생산장’이 된다. 이곳에서 우리는 다른 관점에서 작품의 의미를 고민하고 논의한다. 이렇게 미술관은 독립된 섬이 아닌 그 미술관이 속한 사회적 맥락 안에서, 또한 커뮤니티의 한 부분으로서 각기 다른 목소리를 연결하는 거점이 된다.

콘텐츠에 주는 영향

이러한 전제를 기반으로 일할 때 미술관의 전통적인 운영 방식에 질문을 제기하게 된다. 미술관의 전시와 프로그램에 초역사적 접근을 한다는 것은 여러 방면에서 변화를 요하는데, 컬렉션 기반 연구, 미술관 텍스트, 프로그램 기획, 교육 프로그램과 행사 등을 모두 포함해서 말이다. 이것은 어떻게 명작 위주의 상설전을 보여줄 수 있을지, 어떻게 기획 전시가 만들어지는지, 교육 프로그램에서 어떤 배움의 대상과 작동 방식이 쓰일 수 있는지, 어떻게 미술관이 공공에게 접근할 수 있을지에 대해 주요한 질문을 제기한다.

예를 들어, 우리 미술관 컬렉션 전시 «하를럼의 영웅과 많은 거장들(Haarlem Heroes: Other Masters)»을 새롭게 오픈하면서 각 공간에 전시된 예술작품들은 젠더, 이주와 같은 현재의 쟁점을 중심으로 혹은 ‘중요한 작가는 누가 결정하는가?’, ‘미술관의 컬렉션을 반드시 모두 전시해야 하는가?’의 질문을 기반으로 전개된다. 같은 방식으로, 가령 유명한 네덜란드 화가들의 작품의 귀속(belonging)에 대해 의문을 제기할 수도 있다. 17세기 많은

예술가는 타지에서 태어나 네덜란드로 가족들과 함께 이주했으며, 네덜란드 하를럼 출신의 가장 유명한 예술가로 알려진 프란스 할스도 벨기에 태생이기 때문에 이 경우에 포함된다. 거의 400년된 유물도 여전히 우리에게 질문을 던지고 있다. 이렇게 미술관에서 보는 작품 설명이나 미술관 관람객을 위한 전통적인 중심들이 유연해진다. 작품은 변하지 않지만 작품에 관한 서사는 계속 변화한다.

초역사적 접근은 교육 프로그램에도 영향을 준다. 도슨트 투어나 학생 단체를 위한 워크숍 프로그램에 ‘17세기의 예술과 사회에 대한 배움’이라는 주제를 기본 방향을 제시하는 대신, 최근 우리 미술관은 ‘작품을 바라보고 배우기’라는 것을 첫 번째 전제로 한다. 1700년대의 한 사람이 평생 보았을 이미지의 양보다 하루 동안에 더 많은 이미지를 보는 시대를 사는 우리에게 있어, 이미지를 어떻게 바라보고, 해석하고, 가치를 만들 것인지를 연습하는 것은 중요하다. 시각적인 언어를 읽을 줄 아는 능력을 배우기에 미술관은 완벽한 환경을 제공한다. 뉴욕현대미술관(The Museum of Modern Art)에서 개발한 시각적 사고 전략(Visual Thinking Strategies)이나 하버드대학교 교육대학원의 프로젝트 제로가 개발한 시각적 사고 방식(Visual Thinking Routines)과 같은 기술을 이용하면서 그들은 회화를 분석하고, 호기심을 자극하며 비평적 사고를 훈련하기 위해 적합한 도구를 제공한다.

프란스할스미술관의 공공 프로그램과 온라인 콘텐츠 제작 방식에서도 앞에서 언급한 것과 같은 역동성을 볼 수 있다. 시장, 싱어송라이터, 9살짜리 세쌍둥이 등 다양한 하를럼 시민들이 자신들이 빠져들었던 작품에 대해서 이야기하고 그 이유를 공유하는 짧은 영상 시리즈가 있다. 최근에 있었던 극장, 무용

아카데미의 학생들이 자신들에게 중요했던 회화를 해석하는 방식으로 만든 팝업 퍼포먼스는 관람객들을 놀라게 했다. 이렇게, 연간 프로그램인 «미술관의 밤(Museum Night)»에서는 관람객은 ‘황금기’에서 나타난 부유층 시민들(소맷자락이 길고, 옷깃이 화려하며 레이스를 입고 있는)의 초상화를 다시 만들어 보도록 초대됐다. 이때 휴지나 비닐봉지 같은 ‘가치 없는’ 재료를 장신구로 꾸밀 수 있도록 했다. 이렇게 만들어진 초상화는 미술관 컬렉션의 위엄 있는 회화에 대한 동시대적 해석이다. 이러한 활동은 관람객들을 통해 컬렉션에 대해서 생각하고, 그들 스스로 작업을 해석하도록 하는 한편, 동료 관람객들의 창작물을 통해 ‘오래된’ 예술 작품을 새로운 관점으로 보게 만드는 효과가 있다.

커뮤니티 미술관

미술관은 공공장소이기 때문에, 관람객들이 미술관에 참여하도록 하는 것은 우리의 주요한 운영 전략이다. 우리는 미술관을 방문하는 사람들에게 지속적인 피드백을 받을 방법을 개발하고 있다. 최소 약 60명의 선택된 관람객들과 커피를 마시면서 미술관에서 있었던 각자의 경험에 대해 이야기 하는 자리를 만드는데 이러한 연간 관람객 연구 프로그램은 우리에게 매우 중요하다. 이런 대화는 미술관의 관람객 응대에 대한 직접적인 피드백을 받을 수 있고, 의미 있는 미술관 경험을 만들기 위한 우리의 접근에 대해 의견을 바로 수렴할 수 있기에 중요하다. 우리는 작품을 보는 경험이 마음을 훈련하는 운동이라고 생각한다. 우리의 전시, 프로그램, 활동을 통해 가능한 한 많은 사람이 미술관의 미션과 미술관 컬렉션에 연결될 수 있는 최선의 방법을 찾기 위해 노력하고 있고, 이는 잘 운영되고 있다. 방명록에 어떤 80세인 관객이 우리 연구

컬렉션의 새로운 전시에 대해서 아래와 같이 남겼다. “컬렉션을 정말 멋지게 전시했군요! 이전에도 미술관을 여러 번 방문했지만, 이 전시는 특별히 아름답고 활기차네요.”라고 말이다.

헤이르트-안 다벨라르
프란스할스미술관 교육·
공공프로그램 코디네이터

헤이르트-안 다벨라르는 암스테르담
예술대학교 헤인바르트 아카데미에서

박물관학을 전공했다. 현대미술과 시각문화,
역사에 중점을 두고 네덜란드의 여러
미술관에서 교육과 공공프로그램 부서에서
일을 했다. 헤이르트-안 다벨라르의
주요관심사는 시각 문화와 사회적 포용에
관한 영역이다.

About the Frans Hals Museum

The Frans Hals Museum is one museum in two locations in the historic city centre of Haarlem, the Netherlands. The museum is named after Haarlem's most famous artist: Frans Hals. Together with Rembrandt and Vermeer, Hals is one of the grand Old Masters of the seventeenth century, the 'golden age' of Dutch painting. The museum welcomes over 130,000 visitors each year from all over the world.

Since 1862 the museum cares for an extensive collection of sixteenth- and seventeenth-century paintings, owned by the city. In the 1950s its collection of modern art was moved to a second location in the city under a different brand name (De Hallen Haarlem), which in recent years developed into a museum dedicated to modern and contemporary art, with a special focus on new media and video art. In 2018, under the leadership of director Ann Demeester, these two museum locations were merged into one museum—Frans Hals Museum—with two locations, Hal and Hof, with a focus on two core collections: seventeenth-century paintings of the Haarlem school and contemporary (video) art.

The Transhistorical Museum

Having these two distinct collections, this 'new' museum approaches its collection from a transhistorical perspective: “objects and artefacts from various periods and art historical and cultural contexts are combined in the display, in an effort to question and expand traditional museological notions such as chronology, context, and category,” as the introduction to the book *The Transhistorical Museum: Mapping the Field* (Valiz, 2018) states. This book, written in cooperation with Museum M (Leuven, Belgium), was a research initiative by the museum to collect

different views on and efforts in this practice, including contributions by museum staff. This transhistorical practice is also a way to create space to explore what kind of visual stories emerge when objects, such as works of art from different time periods, are put on display side by side. Before the official ‘marriage’ of the two museums, different transhistorical experiments had already been conducted in the museum since 2014, when Ann Demeester was appointed as director.

The main objectives of these presentations were to explore what meaning(s) historic paintings gain when exhibited next to contemporary works of art. What does the viewer of these presentations see? How do the relationships to and interpretation of these works change? This resulted in our educational mission statement: “When viewed in a different light, you see more.”

A Transhistorical Mission

To implement this transhistorical mission, the Frans Hals Museum has formulated core values which provide a basic framework for its program. First of all, the museum is a space for a visual culture, which facilitates looking at unique works of art. This is a different approach to the traditional point of view, where the museum presents an often fixed historical story through works of art. Secondly, it works with the notion that artists not only visualize reality, but develop ideas to depict reality how they see it. A museum facilitates looking at these images that were created in someone else’s mind, in different contexts and times. The museum provides tools to discover these ideas and stories, and facilitates moments to see these images through other people’s eyes. This way, the museum is a ‘space for ideas,’ where different views and stories live, and a ‘machine of

meaning’ in which we can examine and discuss works of art from different perspectives. That way, the museum is not an island, but a hub connecting different voices in its social context and as part of a community.

Impacts on Content

Working with these assumptions, traditional methods of museum work are challenged and up for review. Having a transhistorical approach to its exhibitions and presentations has consequences on different levels: collection-based research, museum texts, programming, educational programs and events. It raises important questions about both how the permanent collection of masterpieces is presented, how temporary exhibitions come to life, what learning objectives and work forms are used in educational programs, and how the museum approaches public programming.

For example, in the new presentation of our permanent collection *Haarlem Heroes: Other Masters*, the artworks in every room revolve around current topics such as gender and immigration, or are based on questions like ‘who decides who is an important artist?’ or ‘should a museum shows its complete collection?’ This way, paintings by famous ‘Dutch’ artists, for example, ask questions about belonging: in the seventeenth century many artists were born elsewhere and migrated with their families to the Netherlands. This is also the case with Frans Hals, who was born in Belgium, and today is viewed as the most famous artist from Haarlem. Artefacts from almost 400 years ago still ask us questions. This way, the museum’s object labels, the traditional anchor for museum visitors, become flexible. The objects stay the same, but the stories presented in text are renewed.

The transhistorical approach also affects educational programs. Instead of having ‘learning about seventeenth-century art and society’ as a basis for guided tours and workshops for schools, nowadays the museum includes ‘learning from looking at art’ as its first priority. In a world where we see more images in a single day than someone in the 1700s saw in their lifetime, we need to practice how to look at, interpret and value images. An art museum provides the perfect environment to train this ‘visual literacy.’ Using techniques like ‘Visual Thinking Strategies,’ developed by The Museum of Modern Art, or ‘Visible Thinking Routines’ by Harvard Project Zero, they provide fitting tools to analyze paintings, stimulate curiosity and train critical thinking.

The same dynamics described above can be seen in the museum’s public programs and online content creation. In a series of short videos, different “Haarlemmers”—the Mayor, a singer-songwriter, nine-year-old triplets—talk about a work of art they feel drawn to and share why. Recently, visitors were surprised by pop-up performances by students of the theater and dance academy who interpreted a painting which stood out for them. Likewise, during a yearly ‘museum night,’ visitors were invited to recreate portraits of the wealthy from the ‘golden age’ (wearing cuffs, collars and lace) by using ‘worthless’ materials like tissues and plastic bags as accessories. The resulting self-portraits were contemporary interpretations of stately paintings from the museum collection. These activities are set up on the one hand to get visitors to work with the collection and to interpret works of art by themselves, and on the other hand to allow other visitors to look at ‘old’ art in a new way through the creations of fellow visitors.

A Community Museum

Because a museum is a public place, engaging our community of visitors is vital to our strategy. As such, we are developing ways to receive continuous feedback from the people who visit our museum. An important activity is a yearly audience study in which we sit down with a minimum of 60 randomly selected visitors with a cup of coffee to talk about their museum experience. These conversations are important because they provide a firsthand account of visitor responses and because we get feedback on our approach of designing a meaningful museum experience. We believe that looking at art is a workout for the mind. Through our exhibitions, programs, and activities, we are trying to figure out what works best to connect as many engaged people as possible to our mission and museum collection. And it works—in our guestbook an 80-year-old visitor wrote the following about the new presentation of our permanent collection: “What a stunning presentation of your collection! I’ve visited the museum many times before, but this exhibition was particularly beautiful and brisk.”

Geert-Jan Davelaar
Coordinator of Education
and Public Outreach,
Frans Hals Museum

Geert-Jan Davelaar is the coordinator of Education and Public Outreach at the Frans Hals Museum Haarlem, the Netherlands. He studied museology

at the Amsterdam School of Arts, Reinwardt Academy. He worked in both educational and presentation departments at several Dutch museums with a focus on modern and contemporary art, visual culture and history. His main interests lie within the field of social inclusion and visual culture.

«티칭 랩(Teaching Labs)»: 교실에서의
가르침과 배움의 시작으로서의 현대미술
아카이브 컬렉션

수잔나 청 육 만

*Teaching Labs: The Archival Collections
of Contemporary Art as the Point of
Departure for Teaching and Learning in
Classrooms*

Susanna Chung Yuk Man

들어가며

아시아 아트 아카이브(Asia Art Archive)는 아시아 현대미술사 연구, 학술 활동 및 교육에 대한 인식 확장과 지원 확대를 목표로 2000년 설립된 독립 비영리 단체이다. 가치와 규모에서 세계 최고 수준을 자랑하는 아시아 아트 아카이브의 아카이브 컬렉션은 무료 온라인 웹사이트와 홍콩에 위치한 자료 도서관을 통해 제공되며 다양한 연구, 레지던시 및 교육 프로그램을 통해 지식 확장과 공유를 위한 교육 수단과 커뮤니티 양성에 힘쓰고 있다.

교육 & 참여팀은 2009년에 시행된 홍콩의 미술교육 교과과정 전면 개편에 앞서 교과과정을 위해 필요한 현대미술에 관한 자료가 부족하다는 사실을 인지하고 이를 개선하기 위해 기획되었으며, 21세기 미술과 교육에 대한 생각을 선도하고 교실에서의 미술 교수법을 풍부하게 하는 것을 목표로 한다.

교육 & 참여팀의 모든 프로그램은 교사 및 미술 교육자들과 함께 구축하는 학습 커뮤니티에 기반한다. 2017년부터는 아시아 아트 아카이브의 교육 콘텐츠를 학생들에게 전달할 교사 지원에 집중하고 있으며 이를 통해 홍콩 내 250곳이 넘는 학교의 학생들과 소통해왔다. 현재까지 80회(학생 1,800명)의 단체 방문을 통해 학생들이 연구와 학습을 위한 아카이브와 컬렉션 이용 방법에 대해 배우고 200명이 넘는 교사들이 교육전문가 프로그램에 참여했다.

이번 발표에서는 아시아 아트 아카이브의 연간 교육 전문가 양성 시리즈인 «티칭 랩»의 사례를 통해 교육 & 참여팀의 접근 방식과 성과를 소개하고자 한다. «티칭 랩»은 아시아 아트 아카이브의 아카이브를 활용한 홍콩 내의 교육에 대한 요구를 충족시키는 것을 목표로 한다. 다양한 역사와 문화적 시각을 탐구하고, 새로운 예술 형식과 교육 방법을 모색함으로써 «티칭 랩»

시리즈는 아카이브 자료와 실제 교과과정을 의미 있게 연결하고자 한다. 이에 따라 현재 홍콩 내 학교 및 교육 전문가들과의 협업 관계를 통해 학생들의 학습 커뮤니티를 양성하며 정규 교과과정 내 현대미술 교육 및 학습을 적극적으로 지원하고 있다.

지식으로서의 미술

미술은 사회·문화적, 역사적 맥락에 따라 다양한 교육적 역할을 수행할 수 있다. 변화하는 21세기 교육에 대한 요구와 맥락에 맞춰, 많은 미술 교육 전문가와 학자들이 동시대 미술을 통해 일상생활은 물론 사회적, 세계적 문제들을 학생들이 인식하고 이해할 수 있도록 가르치는 사회 반응적(socially-responsive) 접근법을 제안하고 있다. 궁극적으로는 학생들이 문제에 대해 스스로 건설적으로 대응할 수 있도록 이끄는 것을 목표로 삼는다.

‘예술을 위한 예술’이나 단순한 자기표현의 미적 가치를 넘어, 동시대 작가는 일상과 밀접하게 연결되는 사회·문화적 이슈에 대해 깊이 고민하고 사유한다. 젊은 세대의 삶과 직결되는 현실 문제들에 대해 발언하는 그들의 작업은 질문 기반(enquiry-based) 교육의 새로운 장을 열며 기존의 실기 중심 미술 학습에서 작품의 역사적, 문화적 맥락을 포괄적으로 탐색하는 새로운 플랫폼을 가능하게 한다. 이러한 작업은 학생들이 현재 살고 있는 시대와 장소에 대한 사유뿐만 아니라 그곳으로부터 촉발된 새로운 변화와 가능성을 상상하게 한다.

홍콩의 사례와 맥락: 교과과정 개편

2009년에 시행된 홍콩 중고등학교 미술교육 교과과정 개편은 교사들이 기존의 실기 위주 교육 방식을 탈피하고 더욱 포괄적인

학습 경험을 위한 새로운 교육 방법론을 탐색하도록 기획되었다. 새 교과과정과 평가 기준은 글쓰기(감상과 비평)와 실기 부문으로 구성되어 학생들이 폭넓은 문화적, 역사적 맥락 안에서 작품을 분석하고 사유하며, 예술적 표현으로 개인적 경험과 생각을 맥락화시키는 능력을 강조했다. 그러나 이런 변화 앞에서 교사들은 교과과정을 실행하는 과정에 있어 현대미술에 대한 본인들의 지식수준을 우려했다. 그뿐만 아니라 교사와 학생들이 교실에서는 현대미술을 직접 접하기가 매우 어려운 홍콩 내 환경 또한 현대미술을 교과과정에 도입하는데 큰 걸림돌로 작용했다.

«티칭 랩»

이러한 환경에서 아시아 아트 아카이브는 기관이 보유한 아시아 현대미술사 자료를 토대로 공공교육을 지원하고 보완할 교육 프로그램을 기획하기 시작했다. 새로운 사고를 이끄는 리더이자 교사들의 지속적인 협력자로서 함께 문제점들을 해결하고 동시대 맥락 안에서 미술과 교육의 역할을 재고하고자 했다.

이 같은 목표를 이루고자 아시아 아트 아카이브의 교사 전문가 양성 프로그램은 홍콩의 공립 및 국제 학교 교사 15명으로 구성된 교사자문위원회를 구성하고 이들의 조언을 통해 프로그램이 홍콩 교육 커뮤니티의 환경과 요구에 적합한 자원으로 성장할 수 있도록 지난 10년간 노력을 기울여 왔다.

현대미술의 특성과 교사들의 교육방식을 반영하여, «티칭 랩»은 2018년부터 연대순이 아닌 주제별로 구성된 미술사 교육을 실행하고 있다. 프로그램의 주제는 매년 아시아 아트 아카이브의 우선 연구 과제(content priorities)를 기반으로 선정된다. 아시아 아트 아카이브 연구 컬렉션의 핵심적인 관심사를 반영하는

우선 연구 과제는 저술 활동, 전시 및 교육학 등 아시아 미술사가 기록되는 다방면의 통로를 조명하고 국경을 넘어 문화를 연결하는 다양한 생각을 탐색한다. 그뿐만 아니라 전통과 동시대적 표현을 나란히 두고 연구하며, 퍼포먼스 등 일시적 예술 형태에 대한 연구는 물론, 불평등한 여성의 재현 방식 등 미술사와 아시아 아트 아카이브의 컬렉션에서 그동안 깊이 있게 다루지 못했던 주제들을 사유한다. «티칭 랩»의 주제는 이 같은 우선 연구 과제 중 선정되며 각 프로그램은 아시아 아트 아카이브 연구 컬렉션을 활용하고 이를 현대미술에 대한 학습 및 교육의 출발점으로 삼는다. 2018년 «티칭 랩»의 주제는 ‘미술사 속 여성’으로 선정되었으며 2019년에는 ‘퍼포먼스 아트’를 조명한다.

프로그램 디자인

프로그램을 통한 효율적인 교과과정 확장을 위해 교육 & 참여팀은 «티칭 랩» 시리즈와 온라인 자료를 통합적으로 기획한다. 두 프로그램 모두 컬렉션 활용을 통한 혁신적인 미술 교육 및 작업 방식 탐색, 궁극적으로는 창의력 증진을 목표로 하며 역사적 맥락, 예술 활동 및 교육 사이의 의미 있는 연결고리 형성에 중점을 둔다. «티칭 랩»의 구성 방식은 교사들의 전문 지식을 제고하고 습득한 내용을 학생들에게 효율적으로 전달하는 것에 초점을 두고 기획되었다.

«티칭 랩»은 총 이틀에 걸쳐 실행된다. 첫날 아시아 아트 아카이브의 컬렉션과 역사적 맥락을 소개하는 강연에 이어 이틀날 작가 겸 교육 전문가가 이끄는 워크숍에서는 참여 교사들이 강연에서 소개된 미술 작업과 관련한 다양한 활동에 참여하게 된다. 교사들은 학습한 내용을 교내 수업에서 이행하고 2개월 후 다시 모여 서로의 경험을 공유한다. 참여 교사들이 제공하는 모든 교육

아이디어는 온라인 자료실에 기록되어 홍콩은 물론 해외 수많은 교육자와 함께 공유하게 된다.

2019 «티칭 랩»: 퍼포먼스 아트

2019년의 «티칭 랩» 시리즈는 퍼포먼스 아트를 주제로 진행되었다. 퍼포먼스 아트는 비전통적이고 비물질적인 장르만의 고유한 표현 방식으로 예술과 개인, 예술과 사회의 관계를 탐색하며 현대미술 발전에 중심적인 역할을 해왔다. 하지만 여전히 많은 교사와 학생들에게 퍼포먼스 아트는 난해한 주제로 남아있다. 그뿐만 아니라 많은 퍼포먼스 작품이 사회적, 정치적 이슈와 연관되어 다루기 민감한 작업으로 치부되었고, 이는 교과과정에 소개되는 데 있어 큰 장애물로 작용하였다.

올해 진행된 두 번의 «티칭 랩»은 퍼포먼스 아트를 둘러싼 이같은 편견을 해체하고 교사들이 학생들에게 이를 소개할 새로운 방안들을 탐색하고자 했다. 쾨망호 프로그 킹(Kwok Mangho Frog King) 아카이브와 리 웬(Lee Wen) 아카이브를 기반으로 프로그램은 ‘퍼포먼스 아트는 무엇인가?’, ‘왜 중요한가?’, ‘퍼포먼스 아트는 미술과 미술교육에 어떠한 영감을 주는가?’ 등의 질문을 탐구했다. 프로그 킹과 리 웬의 사례를 통해 교사들은 홍콩과 동남아시아에서 퍼포먼스 아트가 전개되어 온 문화적, 역사적 맥락에 대해 학습하고 작가 겸 교육자가 주관하는 핸드온 워크숍을 통해 새로운 콘텐츠를 학생들에게 전달할 자신감을 길렀다.

또한 퍼포먼스 아트에 관한 더욱 깊이 있는 교육 및 학습경험을 위해 마련한 토론 세션에서는 교사들이 서로에게 질문하고 교육 과정에 있어 직면하는 문제점들을 공유할 수 있도록 하였고, 이같이 아이디어를 주고받는 동료 지원 형식의 배움과

나눔을 통해 새로운 학습 커뮤니티를 구축했다.

교사들의 지원 파트너로서 교육&참여 프로그램은 교사들의 학습과정에서 발생하는 문제점과 오류에 대해서도 적극적으로 대응하였고, 그에 따라 올해는 퍼포먼스 아트 감상에 대한 추가 워크숍을 진행하였다. ‘회화나 조각 같은 전통적인 매체에 관해서는 익숙한 반면, 퍼포먼스 아트에 관한 낯섵에 대해 이들의 이해를 어떻게 제고할 것인가?’ ‘퍼포먼스에 대한 정확한 비평과 감상을 위해 어떠한 기준을 세워야 하는가?’ 등에 대한 질문을 시작으로 교육 & 참여 워크숍에서는 현장조사, 아시아 아트 아카이브의 소장 자료 및 구체적인 작품들을 사례로 퍼포먼스 아트 감상법에 대해 논의하고 기초적인 미학 이론을 검토했다. 더 나아가 교사들의 자신감을 강화하고 학생 지도에 대한 다양한 조언을 제공함으로써 그들의 교육 성과를 개선하고자 하였고, 이러한 노력은 참여 교사들로부터 긍정적인 평가를 받았다.

미래를 바라보기

아시아 아트 아카이브는 소장하고 있는 아카이브를 가르침과 배움에 적극적으로 활용함으로써 현대미술 교육에 대한 교사들의 자신감을 높이고 견고한 학습 커뮤니티를 구축했다. 그리고 이같이 형성된 커뮤니티는 잠재적으로 더 많은 교육자와 학생들에게 지속 가능한 도움을 제공할 수 있다. 한편 공공교육 환경 속에서 아시아 현대미술에 대한 근본적인 자료와 자원 부족은 비단 홍콩만의 문제가 아니라 전 세계 교육 환경에서 개선되어야 할 부분이다. 지난 10년의 경험을 발판으로 삼아 아시아 아트 아카이브는 자체 프로그램과 온라인 자료실은 물론 같은 비전을 공유하는 아시아 지역 기관과의 협력을 통해 더 많은 사람들과 소통하고자 한다.

그리고 이 같은 협력관계를 통해 전 세계 학생들의 학습경험을 폭넓게 확장함으로써 궁극적으로는 더욱 풍성한 미술사 전개에 의미 있게 기여하고자 한다.

수잔나 청 육 만
아시아 아트 아카이브 교육팀장

2007년 아시아 아트 아카이브의 교육& 참여팀(Learning and Participation Department) 창설 이후 현대미술에 대한 인식 제고, 문화적 학습 전략 선도와 홍콩 국내 및 인도, 베트남, 스리랑카, 미얀마와 네팔 등 해외 기관 협력관계 증진 업무를 맡아왔다. 테이트 모던과 로열 세익스피어 컴퍼니, 영국 국립극단, 대영박물관이 공동주최한 «함께하는 세계(Worlds Together)»(런던, 2012), 샤프자 미술재단이 주최한 «3월 회의: 교육, 교류와 참여(March Meeting: Education, Engagement and Participation)»(샤프자, 2016), «제35회

세계 미술교육 학회»(대구, 2016), «확장된 현장: 홍콩 미술교육에 대한 재고(Expanded Field: Redefining Arts Education in Hong Kong)»(홍콩, 2019) 등 다수의 미술관 교육 포럼에 발표자 및 사회자로 참여한 바 있다.

홍콩대학교에서 학사와 교육학 석사를 취득하였고, 2016년에는 클로어(Clore) 리더십 프로그램의 국제 펠로우로 선정되었으며 그에 앞서 2010-2011년에는 아시아 문화 협의회의 스타 재단(Starr Foundation) 펠로십에 선정되어 미국 다수 미술기관의 관람객 개발과 교육 프로그램을 리서치한 바 있다. 현재 홍콩 링난대학교 교과과정 자문 위원으로도 활동하고 있다.

Introduction

Asia Art Archive (AAA) is an independent non-profit organisation founded in 2000 in response to the urgent need for recent art histories of Asia to be made visible and accessible for global research, scholarship, and education. With one of the most valuable and comprehensive collections of material on recent histories of art from Asia, ever-growing and freely available from our website and onsite library in Hong Kong, AAA builds tools and communities to collectively expand knowledge through research, residency, and educational programs.

Initiated in 2009 as a response to the lack of resource materials on contemporary art in classrooms—in particular for Hong Kong visual art teachers at the point of a major curriculum reform—AAA Learning & Participation (L&P) aims to be a thought leader in art and education in the 21st century, and to enrich the ways art is taught in the classroom.

L&P is committed to building a learning community with teachers and artist-educators. Since 2017, L&P has been strategically focusing on educators who can bring what they learn at AAA to their students, and has reached out to over 250 schools in Hong Kong. Over 80 school groups (1,800 students) have visited AAA and learned how to use the archive and its collection as a resource for research and learning, and over 200 teachers have participated in our teacher professional programs.

In this presentation, *Teaching Labs*, AAA's annual teacher professional development series, will be highlighted to illustrate the approaches and impacts of L&P. The series aims to respond to the current educational needs in Hong Kong by activating AAA's Collections. Through exploring multiple histories and cultural perspectives, unveiling

artistic practices and pedagogies in the collections, *Teaching Labs* also strives to draw meaningful connections between archival materials and what is taught in the classroom. In partnership with Hong Kong schools and educators, a supportive learning community has been developed, which encourages teaching and learning of contemporary art in the formal education setting.

Art as Knowledge

Art plays different roles in education, responding to different socio-cultural and historical contexts. Responding to changing contexts and learning needs in the 21st century, a growing number of art educators and scholars have proposed a socially responsive approach of art education with the aim of helping students reflect and recognise challenges in everyday life, their society, and the world through learning contemporary art. The ultimate aim is to encourage and empower them to make constructive responses to the world.

Moving beyond and challenging the notion of 'art for art's sake', and the sole aesthetic value for self-expression, contemporary artists frequently reflect on and address socio-cultural issues that are closely related to everyday life. Grounded on real world issues that directly impact young people, their artistic practices broaden the space for enquiry-based learning, expanding from the well-understood skills-based approach to creating platforms to examine the historical and cultural contexts where the art was made. These practices reflect the current time and place where the students are situated and which they inhabit, and from here they can imagine the possibilities of change.

Context in Hong Kong: Curriculum Reform

The new senior secondary visual arts curriculum has been implemented in Hong Kong since 2009, which has challenged teachers to move beyond the studio-focused approach to explore new teaching methodologies to facilitate a more holistic way of learning. The new curriculum and assessment require students to demonstrate the ability of art writing (appreciation and criticism) and art making, with competence to critically analyse and reflect on art from a broad cultural and historical context, and relate it with personal experiences and reflection through artistic expression. In light of the changes, teachers expressed difficulty and a lack of confidence in bringing contemporary art into the classroom with their own level of knowledge in the area. In addition, the limited exposure to contemporary art in Hong Kong for both teachers and students made it even more difficult to introduce the subject matter in the classroom.

Teaching Labs

Under this background, AAA, as a resource of recent art histories of Asia, initiated its learning programs to support and supplement the mainstream education, striving to be a thought leader and ongoing partner with teachers to face these challenges, and to rethink the role of art and education in the contemporary context.

To achieve this mission, AAA's teacher professional development programs have evolved over the course of a decade to ensure the continued relevancy of L&P programs to the education community with the support of our Teachers Sounding Board, which is composed of 15 visual art teachers from local and international schools in Hong Kong.

Reflecting on the nature of contemporary art and

the way teachers teach in the classroom, starting from 2018, *Teaching Labs* moved beyond the approach of a linear historical narrative to a thematic approach. The annual themes are in line with AAA's content priorities. AAA drives the composition of its Research Collections with key areas of concern known as content priorities. These include examining sites where art history has been written in Asia through the lens of art writing, exhibitions, and pedagogy; looking at ideas that connect us beyond national borders (complex geographies); considering tradition and contemporary expression in parallel; investigating ephemeral practices such as performance art; and addressing gaps in art history and in our collection such as the imbalance of the representation of women. The content of *Teaching Labs* is drawn from one of these content priorities; each program makes use of a Research Collection as a point of departure for learning and teaching contemporary art. In 2018, the *Teaching Labs* series discussed women in art history, whereas in 2019 the focus was on performance art.

Program Design

In order for the programs to effectively expand what is taught in the classroom, L&P designs the *Teaching Labs* series and Online Resources as a whole. They both aim to promote creativity by exploring innovative ways of teaching and practicing art through activating AAA's Collections. They draw meaningful connections between historical contexts, artistic practices, and education. The format of *Teaching Labs* is designed to enrich teachers' knowledge and facilitate their implementation of what they learn into a classroom setting.

Each *Teaching Labs* program is divided into two days.

The first day involves a talk on AAA's Collections and its specific historical context, followed by a workshop led by a local artist-educator that engages teachers with different exercises in relation to artistic practices explored in the talk. Teachers will then implement what they learned in their classes, and gather again two months later to share their experiences. The teaching ideas shared by participants will contribute to the Online Resources to share with the wider teacher community in Hong Kong and beyond.

2019 *Teaching Labs*: Performance Art

The *Teaching Labs* series in 2019 focused on performance art. Performance art is a unique way of expression that has been integral to the development of contemporary art. It adopts a non-traditional and de-materialised approach to investigate the relationship of art with individuals and society. However, for many teachers and students, performance art often appears mystifying, and the topic impossible to teach. Furthermore, the content of performance art is often associated with social and political issues, and thus considered sensitive. This creates further barriers for teachers to introduce this art form to the school setting.

The two *Teaching Labs* programs organised this year aimed to loosen these kinds of conceptions around performance art, and explored with teachers ways to introduce this particular art form to their students. Using the Kwok Mangho Frog King Archive and the Lee Wen Archive as points of departure, the programs explored questions such as 'what is performance art,' and 'why is it important?' How can performance art inspire us to rethink possibilities of art and education? Through the case studies of Frog King and Lee Wen, teachers developed a better understanding of the cultural and historical contexts in

which performance art has been developed in Hong Kong and Southeast Asia. Together with the hands-on workshops led by artist-educators, teachers were empowered with confidence and started to take the initiative to introduce new content to their classes.

To further encourage mutual learning and facilitate teaching of performance art, the teacher sharing session allowed teachers to raise questions and share challenges and practices in classroom implementation. A learning community was formed during this peer-support process of co-learning and co-creation of teaching plans and trying out new ideas in their schools.

As a companion of teachers, L&P also proactively responded to the lack and challenges discovered during the teachers' learning process. This year, an additional performance art appreciation workshop was organised as a result. While visual arts teachers are familiar with methods of analysing art forms such as paintings and sculptures, how can these be extended to performance art? What sort of criteria might we formulate to critique and evaluate it? Using actual field studies, documentations from AAA's Collections, as well as examples of artworks, the workshop discussed ways to appreciate performance art, and offered an introduction to basic aesthetic theories. The workshop increased teachers' confidence in teaching contemporary art, and also suggested ways for offering guidance to students and thus improving their works. The workshop was well received by participating teachers.

Looking into the Future

By activating its collections for learning and teaching, AAA has encouraged teachers' confidence in teaching contemporary art in the classroom and built a supportive

learning community. This community has the potential to be further activated to create a sustainable impact to even more educators and their students. The issue of lack of resources and materials on contemporary art of Asia in classrooms is not unique to Hong Kong, but is an issue that needs to be addressed in global classrooms. Building on the past ten-year endeavours in art education, AAA aspires to extend its reach through programs and online resources, in partnership with like-minded organisations in the region, and collaboratively contribute to a more generous art history by expanding what is taught in classrooms around the world.

Susanna Chung Yuk Man
Head of Learning & Participation,
Asia Art Archive

Having initiated the Learning & Participation Department at Asia Art Archive in 2007, Susanna Chung Yuk Man has worked extensively to raise public awareness of contemporary art and lead the cultural learning strategies, projects and partnerships in Hong Kong and across Asia, including India, Vietnam, Sri Lanka, Myanmar and Nepal. Chung has participated as a speaker and a moderator in a number of art education forums, including *Worlds Together*, a conference organised by the Tate Modern, the Royal Shakespeare Company, the National Theatre and the British Museum (London, 2012); *March Meeting: Education, Engagement and Participation*

organised by Sharjah Art Foundation (Sharjah, 2016); the 35th World Congress of the International Society of Education through Art (Seoul, 2017); and *Expanded Field: Redefining Arts Education in Hong Kong* (Hong Kong, 2019). Chung received her BA and MEd from the University of Hong Kong. In 2016, Chung was selected as the International Fellow of the Clore Leadership Program (2016 – 2017) in the United Kingdom. Prior to that, she was awarded the Starr Foundation Fellowship (2010 – 2011) by the Asian Cultural Council to research audience development and education programs at various art institutions across the United States. Chung is serving as an advisory board member of the Core Curriculum and General Education of the Lingnan University, Hong Kong.

유권자 미술관: 류블랴나현대미술관의 경우

보야나 피슈쿠르

Constituent Museum:
The Case of Moderna Galerija, Ljubljana

Bojana Piškur

역사

유고슬라비아 사회주의 연방공화국(Socialist Federal Republic of Yugoslavia)은 제2차 세계 대전 후 1945년에 수립되어 1990년대 유고슬라비아 전쟁 중 붕괴하였다. 유고슬라비아는 총 6개의 공화국으로 이루어져 있으며, 3개의 공식 종교가 있고 3개의 공식 언어 및 2개의 문자 언어를 사용한다. 현재 총 7개의 독립국이 전 유고슬라비아의 영토 내 위치해 있다.

유고슬라비아에서 문화적 기관이 기능했던 방식, 그리고 문화가 근대화와 노동 계급 해방에 있어서 어떻게 필수적이었는지를 이해하기 위해서는 종전 후 새로운 국가가 수립되었던 약 70년 전으로 돌아가야 한다. 그러나 이 주제에 관해 이야기하기에 앞서 필자는 본 강연의 목적이 단순히 미술평학의 역사적인 사례를 보여주는 것이 아닌, 급진적인 사회주의 문화 정책, 미술관의 모델 및 방향성, 그리고 예술 기관의 새로운 원형(原型)에 대한 오늘날의 숙고를 위해 해방적 유평피아를 재고해보는 것임을 밝힌다.

유고슬라비아에서 문화적 실천은 공장과 노동자 단체에서 설립한 아마추어 영화관, 사진 클럽 등의 다양한 형태로 이루어져 왔다. 이러한 실천은 자주 관리 사회주의 정신에 기반을 둔 아방가르드적 실험을 가능하게 했다. 스탈린의 사망 이후 모더니즘은 예술계에서 지배적인 사조가 되기 시작했다. 이는 고급문화와 노동자 사이에 특정한 연결 고리를 유지한다는 점에서 매우 특별한 사례다. 노동자가 미술관과 갤러리를 방문하지는 않았지만, 예술가와 미술관 종사자들은 종종 공장으로 갔다. 이렇게 유고슬라비아의 근현대 미술은 70년대 이후부터는 미술관에서 공장과 노동조합 등으로 옮겨가기 시작했고, 그곳에서는 최대한

많은 대중과 교류하기 위해 현대미술에 대한 특별 세미나가 이루어졌다.

그러나 21세기의 ‘사회주의 미술관’ 혹은 ‘노동자들을 위한 미술관’에 대해 논의한다는 것은 시대에 뒤떨어지거나 심지어 보수적인 것으로 들릴 수 있다. 특히 지난 몇십 년간의 지정학적 변화, 예술 기관의 새로운 원형, 예술의 기능, 교육으로의 전환, 참여형 예술, 미학의 정치 대 정치의 미학화 등의 동시대적 담론으로 비추어 보았을 때 이 논의는 다소 구시대적일 수 있으나, 우리는 바로 이러한 사례들을 통해 미술관의 역할 자체에 의문을 제기할 수 있게 된다.

류블라나현대미술관

1958년 유고슬라비아의 251개의 박물관 중 53군데는 미술관이었으며, 그중 하나가 1947년 공식 개관한 류블라나 현대미술관이다. 미술관 건물은 르 코르뷔지에(Le Corbusier)의 스튜디오에서 근무한 경력이 있는 슬로베니아의 저명한 건축가 에드바르트 라브니카르(Edvard Ravnikar)가 설계했다. 1991년 슬로베니아 독립 이후 류블라나현대미술관은 근현대 예술의 주요 국가기관으로 자리 잡았으며, 중부 및 동유럽 지역을 중심으로 지역적 맥락과 국제적 맥락 사이 중요한 연결 고리를 제공했다. 그리고 2000년대 초반에 와서는 평행적 서사, 자기 역사화, 지역성의 부각 등의 방법을 통해 현대 미술관의 개념을 명확하게 발전시키며 타 문화 공간과 동일 선상에서 상호 작용할 수 있는 발판을 마련하였다.

이러한 개념의 확립은 류블라나현대미술관의 «아트리스트 2000+ (Arteast 2000+)» 컬렉션에서 찾아볼 수 있다. 이 컬렉션은

90년대 후반에 조성되어 서양 예술의 거대 서사와 동유럽 국립 미술관의 지역적 서사 사이에서 성공적으로 자리 잡았으며, 이를 통해 광범위한 지역적 아방가르드의 맥락을 중점적으로 다루는 동시에 국제적 맥락 또한 포괄하였다. 그러나 이 컬렉션의 중요성은 무엇보다도 동유럽 작가에 대한 인식을 ‘불완전한 서양인’이 아닌 ‘강화된 타자’로 전환하였다는 데에 있다. 컬렉션에는 50년대 후반부터 동시대까지 약 500점에 이르는 작품이 포함되어 있다. 동유럽 네오 아방가르드 작품이 대부분을 차지하고 있으며 이외에도 동유럽 지역의 작품과 긴밀한 연관성이 있는 서구 작가의 작품 또한 포함되어 있다.

류블라나현대미술관은 이러한 맥락 속에서 90년대 후반부터 미래의 미술관 모델을 계획해왔다. 이 모델이란, 다양한 분야에서 예술과 관련된 연구와 협업, 예술 생산을 위한 공간, 그리고 특히 아직 알려지지 않은 동유럽의 역사에 관한 연구를 중점적으로 지원하여 다양하고 지역적이며 국제적인 공간의 네트워크를 구성하는 것을 뜻한다. 더 나아가 류블라나현대미술관은 지난 10년간 동유럽의 예술 서사 이외 다른 ‘이야기’ 또한 연구해왔는데, 이는 올해 3월 «남쪽의 성좌들: 비동맹의 시학(Southern Constellations: Poetics of the Non-Aligned)»이라는 제목의 전시로 구현되었다. 이 전시는 2020년 5월 국립아시아문화전당에서도 열릴 예정이다.

비동맹 네트워크는 유고슬라비아와 제 3세계의 대외 관계를 바탕으로 정치적 맥락 안에서 구축되고 추진되었다. 그리고 유고슬라비아는 이 네트워크 속에서 자국이 경제와 문화 면에서 가지는 지정학적 이점을 광범위하게 이용하였다. 이 맥락에서 제2차 세계 대전 이후 유고슬라비아 국내외의 전시를 총괄하는

특별위원회인 대외문화위원회(Committee for Cultural Relations with Foreign Countries)가 설립되었는데, 이 기관이 주도하는 문화 협약 및 협력 프로그램에는 서유럽과 동유럽뿐 아니라 아프리카, 아시아 및 라틴 아메리카의 비동맹 국가들도 포함되었다. 이러한 교류는 정치적 측면뿐 아니라 문화 생산 전반에서 일어났다.

다른 기관성(Institutionality)

류블라나현대미술관은 여러 유럽 연합(EU) 네트워크에 가입되어 있으며, 2010년부터 랭테르나시오날(L'Internationale)의 협력 기관으로서 활동하고 있다. 랭테르나시오날은 국제 네트워크 / 협약 중 하나로 비계층적, 분산적 국제주의를 지향하는 예술 플랫폼이다. 현재 레이나소피아국립미술관(Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía), 바르셀로나현대미술관(Barcelona Museum of Contemporary Art), 반아베미술관(Van Abbemuseum), 앤트워프현대미술관(M HKA, Museum of Contemporary Art in Antwerp), 살트(SALT), 바르샤바현대미술관(Museum of Modern Art in Warsaw) 등의 기관이 가입되어 있다.

랑테르나시오날의 주요 관심사 중 하나는 타 기관의 기관성 모델에 관한 문제이다. 여기에는 문화 기관의 변화, 그리고 한 문화 기관이 다양한 타 기관 성원들과 결합하여 새로운 연맹을 만들어내는 과정 등이 포함된다. 『유권자 미술관(The Constituent Museum)』(Valiz, 2018)이라는 책은 이러한 관심사의 결과물로, “‘관계’를 운영의 중심에 둔 미술관”에 대한 물음의 대답으로서 기획되었다. 이러한 사고 체계를 통해 관객은 더는 수동적 응답자가 아닌 일종의 유권자가 되며 미술관은 공동 지식 생산의 장으로

변모하게 된다.

한편 류블라나현대미술관은 ‘실험적’ 교육 방식에 대한 오랜 전통을 가지고 있으며, 이는 이 글의 도입부에 언급한 대로 유고슬라비아의 사회주의 전통에서 기인한다. 이러한 실험적 교육의 사례 중 하나로 2006년부터 시도해온 «급진적 교육(Radical Education)» 프로젝트를 들 수 있는데, 이 프로젝트는 미술관을 다양한 행위자에게 열어두고, 다양한 실천의 방식을 ‘외부’로부터 미술관 안으로 불러들이며, 서로 다른 연맹과 집단행동을 통해 공동의 미시 정치적 상황을 만드는 것을 목표로 한다. «급진적 교육»은 이와 동시에 인류학자, 사회학자, 무정부주의자, 예술가, 교육자, 이주 노동자, 큐레이터 등 다소 이질적 배경과 경험을 가진 사람들이 모인 집단이기도 하다. 이들은 이주민, 망명 신청자, 슬로베니아의 ‘말소된 시민’, 치아파스(Chiapas)의 사파티스타 민족해방군(Zapatista Army of National Liberation), 아르헨티나의 피케테로스(Piqueteros), 과테말라의 HIJOS 등을 포함한 공동체 혹은 대학이나 미술관 등의 기관에서 활동한 경험이 있었고, 그 결과 이들이 모여 미술관이 실제로 어떤 공간인지에 대해 논의했을 당시 굉장히 다른 생각들이 나왔고 그들은 심지어 상충하기도 하였다.

«급진적 교육»은 미술관 교육에 대한 기존의 사고방식에도 영향을 미쳤다. «급진적 교육»을 통한 경험은 미술관이 전시에 함몰된 예술, 예술가 및 예술 활동과 독점적으로 관계 맺는 방식을 지양하게 했고, ‘우리가 무엇을 하는가’의 질문을 ‘왜, 누구를 위해, 어떤 조건 아래서 하는가’의 질문으로 전환할 수 있게 했다. 이를 통해 류블라나현대미술관은 공공장소, 특정 그룹이 공공장소에서 배제되는 현상, 대안적 형태의 교육 등의 문제에 대해 지역 단체와

개개인, 그리고 여러 집단과 함께 논의하며 그들과 장기적인 관계를 유지하려 노력했다.

한편 «급진적 교육»의 세미나, 토론, 전시회 및 연구 활동 등에서 중요한 측면은 참여자 개인이 ‘공동체와 기관’의 관계 속에서 자신의 위치를 재고하고 비판적으로 분석하는 과정에 기반을 두었다는 것이다. 누군가가 류블라나현대미술관이 «급진적 교육»을 이해하는 방식에 대해 질문한다면, 나는 «급진적 교육»이 실제로는 ‘실패의 연속’이었다고 답변할 것이다. 그리고 여기서 실패는 역설적이게도 긍정적인 의미가 있다. 프로세스, 프로젝트, 방법론, 집단 혹은 ‘유권자들’이라 부를 수 있는 이 프로그램은 절대 어느 기관의 브랜드가 되는 방식으로 실현되지 않았다. 또한 어느 프로젝트, 세미나 혹은 전시가 달성해야 한다 여겨지는 기대치에 절대 부응하지 않았는데, 그것은 «급진적 교육»이 지금껏 예측 불가능하고 어떻게 될지 알 수 없는 예술과 정치의 어느 영역에 존재해왔기 때문일 것이다.

2014년에 이르러 미술관에서는 «급진적 교육»과 같은 종류의 개입이 불필요하게 되었다. 이는 물론 미술관이 이상적 기관이 되었기 때문이라기보다 «급진적 교육»이 상정하는 일련의 아이디어가 미술관 내의 ‘대안적 기관성’에 대한 자체적 논의 안으로 흡수되었기 때문이라 할 수 있다. 따라서 우리는 이와 같은 시도를 통해 미술과 그 유권자들 사이의 특정 관계를 규명할 때, 새로운 기관의 생성이 어떻게 정치적, 사회적, 예술적 상상과 연결되는지 질문해야 한다는 것을 배울 수 있었다.

들뢰즈는 언젠가 “미술관은 도구 상자와도 같다. 그것은 유용해야 한다. 아무도 그것을 사용하지 않는다면 미술관은 가치가 없거나 때가 적절하지 않은 것이다.”라 말했다. 이를 위해 우리는

다음 질문을 상기해야 할 것이다. 오늘날 미술관이 존재한다는 것은 무엇을 의미하는가? 새로운 형태의 미술관을 위해 어떠한 해방적 잠재성이 요구되며, 어떻게 관객과 미술관 사이의 새로운 연합을 끌어낼 것인가? 마지막으로, 우리는 어떻게 미래를 함께 ‘만들어나갈’ 것인가?

보야나 피슈쿠르
류블라나현대미술관 수석 큐레이터

보야나 피슈쿠르는 류블라나대학교에서 미술사를 전공하고 프라하 찰스대학교에서 박사학위를 취득한 뒤, 현재 류블라나현대미술관에서 수석 큐레이터를 맡고 있다. 보야나 피슈쿠르는

유고슬라비아였던 지역에 대해 특히 관심을 두며, 이 지역의 예술에서 드러나는 정치적 논점들에 대해 연구한다. 유고슬라비아의 포스트 아방가르드, 급진적 교육, 자주관리의 문화 정치, 비동맹 운동 등의 주제를 늘 보다 넓은 사회적, 정치적 배경과 연결하며 다루는 글을 쓰고 강의를 해왔다.

History

Socialist Yugoslavia was established in 1945, after the Second World War, and it disintegrated during the so-called Yugoslav Wars in the 1990s. Yugoslavia was a country of six republics, three religions, three official languages and two alphabets. Today in the territory of former Yugoslavia there are seven independent countries.

In order to understand how the cultural institutions functioned in Yugoslavia and how culture was considered an inevitable part of modernisation of society and emancipation of the entire working class, we shall go at least 70 years back in time, when the Second World War ended and the new country was established. But before I continue I would like to point out that the aim of my talk is not just to show some historical museological cases but to re-think some progressive socialist cultural policies, museum models and directions as well as their emancipatory utopias for today's deliberations on new prototypes of art institutions.

Cultural practices took many different forms, including amateur cinema and photo clubs, which were established in factories and other workers organizations. They provided opportunities for *avant-garde* experimenting (after the break with Stalin modernism became the prevailing style in arts) in the spirit of socialist self-management. This is really a special case because in this way certain links were maintained between high culture and the workers. If workers didn't come to the museum and galleries, artists and museum workers would come to the factories. In museums of modern and contemporary art in Yugoslavia especially since the 1970s art was brought from the museums to factories, to workers' associations etc., where special seminars on modern art were conducted with the goal to reach the broadest possible public.

However, to talk about the socialist museum / museum of the workers in the 21st century might sound anachronistic or even conservative especially if observed in light of all the geopolitical changes that happened in past decades, but also current discourses on the new prototypes of art institutions, uses of art, educational turn, participation in art and politics of aesthetics versus aestheticization of politics. But at the same time we can also—through such cases—question the role of the museum.

Moderna Galerija, Ljubljana

In 1958 there were 251 museums in Yugoslavia; 53 of them were art museums, including Moderna Galerija, Ljubljana. Moderna Galerija was formally founded in 1947. The building's architectural design was made by renowned Slovene architect Edvard Ravnikar, who worked for a while in Le Corbusier's studio. With Slovenia's independence in 1991, Moderna Galerija became the main national institution of modern and contemporary art and an increasingly active link between the local and the international, in particular Central and Eastern European contexts. By the beginning of the new millennium it had quite clearly developed its concept of a museum of contemporary art endorsing parallel narratives and self-historicization and the priorities of localities that want to enter in dialogue with other spaces on an equal footing.

Such is, for example, Moderna Galerija's collection *Arteast 2000+*, which began in the late 1990s, and has successfully found its position in-between, that is, between the Western art canons and the Eastern European models of national museums, focusing on a wide local *avant-garde* context, yet at the same time taking into consideration international trends. Among other things, the importance

of the collection is in that it changed the previously held notion of an Eastern European artist, who was no longer seen as an ‘incompletely developed Westerner,’ but as an empowered Other. The collection currently includes over 500 works dating from the late 1950s until today, mostly Eastern European neo *avant-garde* but also works from the artists from the West which are in dialogical relationship with works from Eastern Europe.

It is in that context that Moderna Galerija since the late 1990s envisioned a new kind of approach, a future museum model: a strong network of diverse, local, and international spaces, supporting art-related research and collaboration in a variety of fields, particularly the research of the still-unknown histories of Eastern European art, and at the same time a space for art production. However, in the last decade in Moderna Galerija we have also intensely researched another ‘story,’ a different one from that of the Eastern European art narrative. This particular research has resulted in the exhibition *Southern Constellations: Poetics of the Non-Aligned* in March of this year (it is also going to be shown at the ACC Gwangju in May 2020).

The Non-Aligned network was politically constructed and promoted on the basis of Yugoslavia’s foreign relations with the Third World. Yugoslavia extensively used its specific geopolitical position in the economic sense and also in culture. There was a special committee established after the Second World War called the Committee for Cultural Relations with Foreign Countries, which dealt with exhibitions across Yugoslavia’s borders. Cultural conventions and programs of cultural cooperation included not only Western and Eastern Europe but also countries of the Non-Aligned Movement in Africa, Asia and Latin America. The exchanges happened on all levels of cultural production.

Other Institutionality

Moderna Galerija is also part of various EU networks, and since 2010 it is one of the partners of the international network/confederation called L’Internationale, a new space for art within a nonhierarchical and decentralized internationalism (with Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia , Museu d’Art Contemporani de Barcelona, Van Abbemuseum, Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen, SALT, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie).

Among its concerns, the L’Internationale network is especially interested in research on other institutionality models, which include the issues of the transformation of cultural institutions, creating new alliances between various constituencies and cultural institutions. The book *The Constituent Museum* was published in this frame with one of the central questions being: What would happen if museums put relationships at the center of their operation? In this way of thinking a visitor is not anymore a passive receiver but a member of a constituent body. A museum becomes a site of collaborative knowledge production.

In Moderna Galerija we have a long tradition of such ‘experimental’ education approaches, some of them going back all the way to our socialist tradition as I mentioned at the beginning of this talk. One of the projects that were developed in 2006 was *Radical Education (RE)*. The idea was to open the museum for various ‘agents,’ bringing different practices from the ‘outside’ into the very context of an art institution as well as creating common micro-political situations through different alliances and collective actions. However, *RE* was at the same time also a rather heterogeneous group of people (anthropologists, sociologists, anarchists, artists, pedagogues, migrant

workers, curators) with different experiences of working in communities (of migrant workers, asylum seekers, the erased of Slovenia, with the Zapatistas in Chiapas, the Piqueteros in Argentina, with the HIJOS in Guatemala, etc.) and institutions (universities, art museums), so as a consequence of this, very different and sometimes rather conflictual ideas arose on what kind of space a museum actually was.

Moreover, the *RE* to some extent affected also the established ideas of art museum education; it shifted its view away from being exclusively connected to art, artists and activities deriving from and focusing on art exhibitions; the experiences we drew from the *RE* project redirected our ideas from what we are doing to why, for whom and under which conditions. We tried to keep a long-term relationship with local groups, individuals and collectives on such issues as public spaces, the exclusion of certain groups from public spaces, alternative forms of education, and the like. But the important thing in all these seminars, debates, exhibitions and research by *RE* was that they were also based on a reexamination of one's own position and critical analysis of one's own work in relation to the collective and to the institution. If someone today posed the question how to understand *RE* in relation to Moderna Galerija, the answer would probably be that *RE* was in fact 'a series of failures.' This is certainly not meant in a negative way—which is a small paradox—but quite the opposite. This process, project, methodology, a collective or a 'constituency' called *RE*, was never realized in a way for it to become the brand of an institution. It never quite lived up to the expectations of what a project, a seminar or an exhibition should achieve and in which way, because with *RE* there always existed a space of the unpredictable, an unknown domain of arts and politics.

RE in 2014 came to the point where this kind of intervention in the space of an art institution became unnecessary. Certainly, not unnecessary in the sense that the museum became an ideal institution, but that the ideas of *RE* in a way had become embedded in debates on 'other institutionality' within the museum itself.

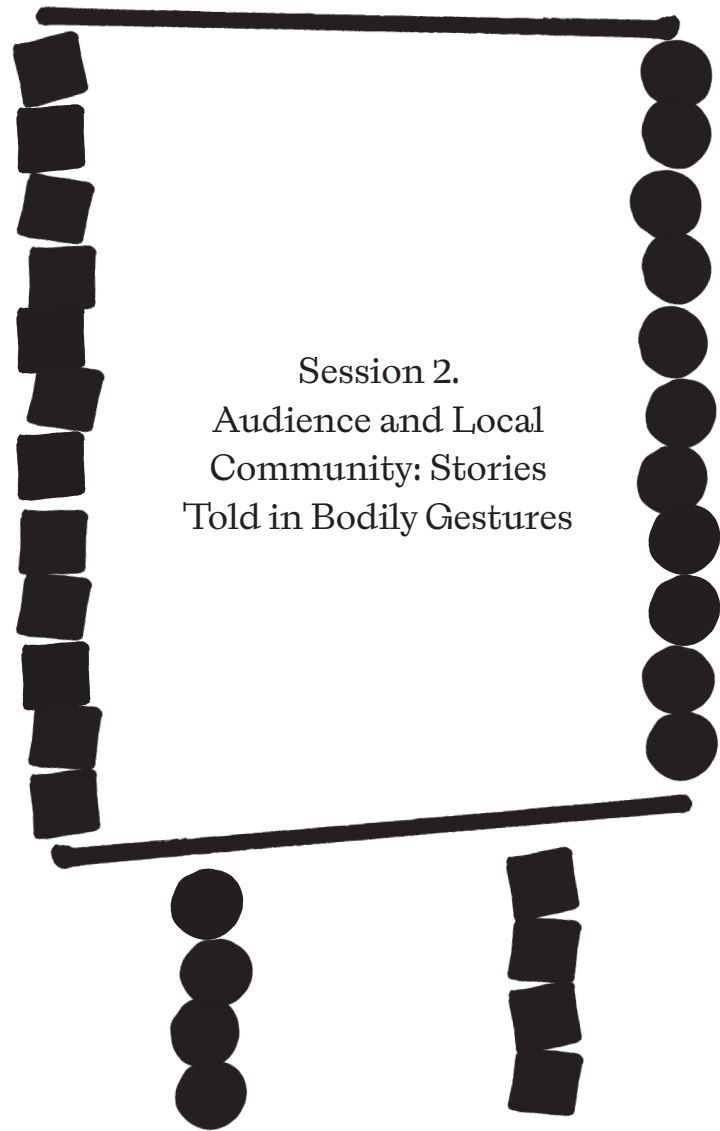
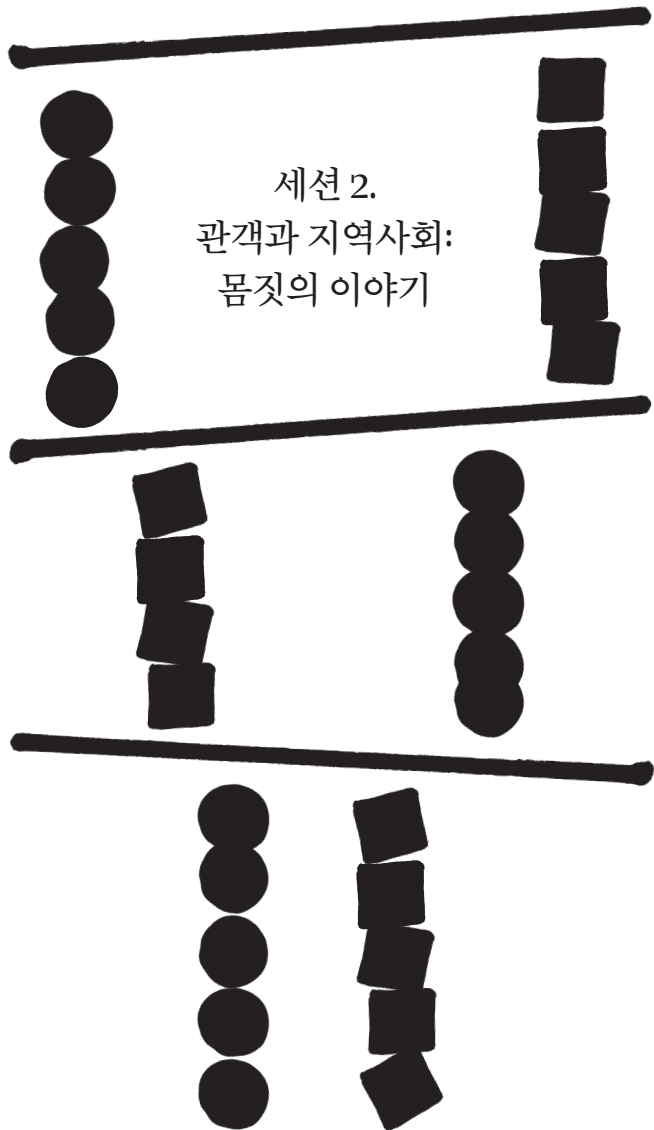
So, what we have learned was relevant in the particular relationship between an art institution and its constituencies were the question of how to link political, social and artistic imagination with the production of new institutions.

Deleuze once said (but having in mind theory): "A museum is like a box of tools. It must be useful. If no one uses it, then the museum is worthless or the moment is inappropriate." For this it is absolutely necessary to remind ourselves: What does it mean for us to have a museum today? Which are the emancipatory potentials that can be applied to constructing a new type of museum? How to create the new alliances between constituencies and the museum? And finally and probably most importantly: How do we 'take' a future together?

Bojana Piškur
Senior Curator, Moderna Galerija,
Ljubljana

Bojana Piškur graduated in art history from the University of Ljubljana and received her PhD at the Institute for Art History at the Charles University in Prague, the Czech Republic. She works as a senior curator in the Moderna Galerija/Museum of Modern Art in Ljubljana. Her focus of professional

interest is on political issues as they relate to or are manifested in the field of art, with special emphasis on the region of (former) Yugoslavia. She has written for numerous publications and lectured in many parts of the world on topics such as post *avant-garde* in Yugoslavia, radical education, cultural politics in self-management and the Non-Aligned Movement, always in relation to the wider social and political environment.



컬렉티브는 곧 학교다

MG 프링고토노

앙가 위자야

Collective Is School

MG Pringgono

Angga Wijaya

90년대 후반, 인도네시아 도시의 곳곳에서는 학생 운동과 예술 행동주의가 많이 일어났다. 이러한 활동은 부패한 정권을 개혁하고 지식을 생산하고 공유할 수 있는 공간과 조건을 만들고자 했던 정신에서 시작했다. 당시 체제가 뒤집히고 난 후, 기존의 체제에 저항하고자 했던 열정은 새로운 형태를 갖추기 시작했고, 이들은 독립적으로 새로운 형태를 찾고 기회를 만들었으며 이는 인도네시아 내 예술 운동의 주요한 특징이 되었다. 루앙루파(Ruangrupa)는 당시의 긴장과 열정 속에서 탄생했다. 2000년대에는 여러 명의 예술가 집단이 시작한 대안공간들이 생겨나기 시작했다. 민주주의의 희열 속에서 예술가들의 집단이 바이러스처럼 많아졌으며 이를 통해 그들은 서로에게 좋은 영향을 주고, 네트워크를 형성하며, 서로 연대하고자 했다. 루앙 메스 56(Ruang Mes 56)(죽자카르타, 2002), 커먼룸(Common Room)(반둥, 2003), 포럼 렌텅(Forum Lenteng)(자카르타, 2003), 템복 bom벨(Tembok Bomber)(자카르타, 2004), 세룸(Serrum)(자카르타, 2006), 야티왕기 예술공장(Jatiwangi Art Factory)(마잘렝카, 2006) 등을 포함한 몇몇 예술가 집단이 그 형태를 따랐다.

이 대안공간과 예술가 조직 모델은 사회 안에서 일어난 변화에 대응하기 위한 노력이었으며, 사회의 현실에서 즉각적으로 연결될 수 있고, 의미가 있는 예술적 실천과 담론을 발전시키기 위함이었다. 이러한 예술 실천은 독립적으로 일어났고, 이들은 기존의 예술 구조에 대해서는 크게 신경 쓰지 않았다. 이 예술가 조직과 그룹의 활동 범위는 단순한 기능적 범주를 벗어난다. 이는 예술 작품을 생산하는 것에 국한되지 않고 일반인들도 잘 알 수 있는 프로그램이나 활동을 구성하면서 작가들이 강력한 사회적 기능을 발휘할 수 있도록 돕는 것을 포함한다. 이들은 전시, 워크숍, 축제,

예술가 프로모션, 토론, 출판, 필름과 비디오 스크리닝, 웹사이트 제작, 아카이브 및 연구를 아우르며 활동한다.

루앙루과는 도시의 맥락을 중심으로 확장된 문화적 영역에 대한 예술적 담론이 발전하도록 격려하는데 집중했다. 루앙루과는 2008년 새로운 곳으로 옮기면서 ‘조직’ 활동 방식 중 몇 가지를 바꾸었다. 하나는 후원과 홍보 부서를 만드는 것이었다. 이 부서는 특별히 자카르타의 문화적 주체 양성을 후원하기 위한 루앙루과의 프로그램을 준비하고 발전시키기 위해 만들어진 것이다. 이 계획을 실제로 이루기 위해 몇몇 프로그램을 진행했는데 이는 그저 ‘대안적인’ 형태를 갖추기 위함이 아니라 특히 자카르타의 예술 생태계 안에서 새로운 요소를 지지하기 위함이었다.

인도네시아의 예술 학교는 많은 작가를 키운다. 그러나 큐레이터, 비평가, 예술 연구가와 같은 역할을 양성하는 경우는 드물다. 동시에 글로벌 예술 현장은 다학제적인 작업에 관해 이야기하기 바쁘다. 이런 이유에서 루앙루과는 큐레토리얼 워크숍, 예술, 시각 문화에 대한 비평적 글쓰기 워크숍을 기획했다. 프로젝트는 2주에 걸쳐 진행되는 강연이었으며, 인도네시아의 동시대 미술이나 문화 현장의 전문가가 이끌었다. 이 프로그램은 그간 학교에서 길러내지 않았던, 우리의 예술 생태계에 필요한 역할을 양성하고자 했다.

이 강연 프로그램은 루앙루과에게 있어 집단적인 활동이 배움의 장 / 교육의 플랫폼을 형성하는 방법이 될 수 있다는 것을 보여준 사례가 됐다. 이 계획은 2015년에 교육 프로그램에 집중할 수 있는, 루앙루과 학교(Institut Ruangrupa)라는 별개의 조직을 만들 수 있도록 했다. 당시 우리가 설정한 가장 고차원적인 목적은 개인으로서든지 집단으로서든지, 우리의 조직이 가지고 있는

지식을 다른 형태로 바꾸는 방법, 우리의 언어화되지 않았던 지식을 어떻게 추출해 낼 수 있는지를 탐구하는 것이었다.

같은 관심이 있던 세룸은 2014년, 예술 교육 실천과 관련된 쟁점을 탐구하는데 집중하기 시작했다. 세룸의 모든 구성원은 교육학을 전공했다. 교육의 맥락은 항상 커리큘럼, 정책, 체계의 구조를 맴도는데, 우리는 그것을 예술적 접근, 창의성, 예술적 참여와 영감의 영역으로 전환하고자 했다. 우리가 이끌었던 몇몇 활동의 종류는 새로운 교육 플랫폼을 구축하기 위해 실험실을 우리의 예술적 접근으로 채택한 것이었다. 이것은 학생, 교사, 에듀케이터, 이해관계자, 일반 관객을 포함한 각기 다른 교육 실천가들과 협업하는 것이었다.

우리가 ‘파사르 일무(Pasar Ilmu)’ 혹은 ‘지식 시장’이라고 불렀던, 세룸의 방법론 중 하나는 어떻게 배움의 체계가 사람들의 필요와 요청으로 만들어질 수 있는지를 실험하는 도구였다. 파사르 일무를 통해 우리는 수요와 공급이 맞는 장소로서 시장의 형태를 가져오고자 했으며 지식 교환을 통해 사람들을 연결하고자 했다. 우리는 또한 수업이 끝나고 난 후 이들의 교환이 자연스럽게 지속할 수 있는 상호작용 방식을 고민했다. 나아가 넓은 의미에서 사회 안의 새로운 결합을 만들 수 있다. 지식 시장은 모든 사람이 선생과 학생이 될 기회를 준다. 이 과정에서 평등함은 중심 가치가 되기 때문이다. 지식을 공유하고 교환하는 이 방법론을 통해 우리는 컬렉티브가 곧 학교라고 생각한다. 컬렉티브로 같이 일하는 것은 더 넓은 의미에서의 공공뿐만 아니라 이 컬렉티브에 참여한 구성원들을 포함하여 모든 사람 위한 배움의 공간이 됐다. 그렇다면 어떻게 이 지식이 지속될 수 있을까? 미래에도 서로를 지지할 수 있는 생태계로서 서로를 연결하는 잠재력은 어떤 것일까?

2016년의 마지막에 포럼 렌텅, 그래픽스 후루 하라(Grafis Huru Hara), 루앙루파, 세룸은 공유 공간으로 사용할 수 있는 6,000 m²의, 거대한 크기의 창고 공간을 새로 얻었다. 여기서 우리는 우리 각자의 프로그램과 성격을 유지하는 동시에 하나의 독립체로서 활동하도록 서로 도전한다. 우리는 공공에 접근할 수 있는 교육적 플랫폼을 만들기 위한 같은 열정을 공유한다. 이 경험에서 우리의 예술적 실천에 맞는 다른 모델을 발전시켰다. 우리는 그것을 에코시스템(Ecosystem)이라고 부르는데 이는 우리가 가지고 있는 자원의 풍부함과 우리 공간 안에 존재했던 지식과 기능의 다양성을 보여주기 위함이었다. 이것을 우리의 가장 이상적인 모델이라고 선언하기에는 아직 선부르지만 같은 환경 안에 사는 모두에게 이로운 방법으로 발전해 갈 수 있을 것이다.

그러나 2018년에는 새로운 공간으로 다시 이사하게 됐다. 이번에는 우리가 땅을 같이 얻었고, 그러면서 지속 가능한 프로그램을 조성할 다른 가능성을 열 수 있었다. 이런 경험을 통해 우리는 이와 유사한 실천에 관심이 있는 모두를 위한 지식 공유 플랫폼을 계획했다. 그리고 ‘굿스쿨: 동시대 미술 컬렉티브 연구 및 생태계(Gudskul: Studi Kolektif dan Ekosistem Seni Rupa Kontemporer)’라는 새로운 이름을 붙여 교육 플랫폼을 만들기로 결정하고 사람들, 프로그램, 하드웨어, 시간, 자본처럼 컬렉티브 안에서 가능한 모든 자원을 사용하여 운영하기로 했다. 우리는 참가자들이 컬렉티브로서 같이 협업할 수 있는 공간으로 만들어진 정기적인 1년간의 프로그램을 운영한다. 이를 위해 굿스쿨은 면대면 만남, 작업실 내 활동, 현장 답사, 인턴십, 레지던시 프로그램을 우리의 방법론으로 사용하여 실험적인 배움의 과정 시리즈를 반영한다.

참가자는 공개 지원 과정을 통해 선택된다. 참가자들은 그들의 포트폴리오를 보내고 컬렉티브 활동에 대한 그들의 관심을 보여줄 수 있는 몇몇 질문을 포함하여 지원서를 작성한다. 이후 우리는 직접 만나거나 온라인으로 인터뷰를 진행한다. 첫 세션에 30명의 지원자가 신청했으며 자카르타, 마잘렝카, 반둥, 보고르, 브카시, 메단, 폰티아낙, 수라바야, 마카사르를 포함한 인도네시아 전역에서 지원한 15명의 참가자를 선발했다. 이 프로그램을 비영리 활동 모델로 개발하고, 이후 문제없이 운영될 수 있도록 지지할 수 있는 다른 방법을 고안할 필요가 있었다. 우리는 자원이 저장되고 각 집단이 각자 다른 분량의 필요에 따라 이 자원이 분배될 수 있게 하는 ‘룸붕(lumbung, 쌀 곳간)’ 경제 모델에서 영감을 얻어 재정적 계획을 수립했다. 기금, 프로그램, 장비, 심지어 책까지 각 컬렉티브에서 가져온 자원을 모으고 생태계 안의 각 컬렉티브에게 재배치하도록 하는 것이었다.

플랫폼은 프로그램으로서의 역할을 할 뿐만 아니라 집단 활동의 체계와 같은 더 큰 역할을 하기도 한다. 이는 여전히 생태계의 구조를 가지고 간다. 예술적 교류, 레지던시, 심포지엄, 지속 가능한 컬렉티브의 경제 모델의 발전을 통해 우리 컬렉티브 활동안에 있는 네트워크의 활력이라는 자원을 얻을 수 있다. 또한 다양한 컬렉티브에서 시작한 교육 프로그램들이 있는데, 굿스쿨 프로그램의 기획 아래 이 프로그램 중 몇몇을 통합하면서 보다 효율적으로 진행하고자 한다.

굿스쿨은 또한 우리 컬렉티브의 ‘멤버십’에 대한 질문에 좋은 해답이 된다. 많은 사람들이 자주 물어보지만 우리에게는 ‘멤버십’과 같은 개념이 존재하지 않기 때문에 대답할 수 없는 질문이다. 우리는 우리와 함께 일하기 원하고, 일할 수 있는 사람들과 함께하기

위해(우리는 이를 ‘농크롱(nongkrong)’이라 부른다) 우리의 시간과 공간을 헌신한다. 에코시스템에서 이뤄지는 우리의 프로그램에 참가자들과 함께 하면서 농크롱의 시간과 가치를 시험해볼 수 있다. 더 큰 ‘생태계’의 일원에 점점 더 가까워지면서 말이다.

변화의 각 단계를 다시 돌아보면서 우리가 그동안 어떻게 새로운 역할, 기능, 성격, 지속 가능성을 위한 전략을 찾고자 노력했는지 알게 됐다. 우리 컬렉티브의 활동에는 언제나 배움과 나눔의 정신이 있었다. 서로 경쟁하기를 중용하는 현대적인 ‘학교’의 개념을 따라가는 대신에 배움 활동의 기반으로서 컬렉티브의 개념을 이용하는 것은 함께함과 협업의 의미를 이해할 수 있도록 한다.

MG 프링고토노
굿스쿨 디렉터

MG 프링고토노는 교육 문제를 집중적으로 다루는 예술집단인 세룸의 설립자다. 예술가로서, MG는 국내외 많은 전시와 미술 프로젝트에 참여했는데, 코펜하겐에서 진행한 «슈퍼 대니쉬 판타지(Super Danish Fantasy)», 인도네시아 국립미술관에서 진행했던 «OK. 비디오: 뉴 오더»에 참여했다. 2016년에는 『템포』매거진으로부터 ‘템포 메트로 피겨 2016’상을 받았다. 현재 그는 굿스쿨에서 디렉터로 일하고 있으며, 독립적이고 도시적인 생태학에서 실제적인 이슈에서 활동하고 있는 «STUFFO / Labs» 프로젝트를 운영하고 있다.

양가 위자야
굿스쿨 서브젝트 코디네이터

양가 위자야는 교육에 초점을 맞춰 활동하는 세룸과 협력하여 일하고 있다. 세룸은 협력적이고 참여적인 작업을 통해 예술과 교육 연구실을 만드는 단체로 민주주의 교육을 통해 지식의 생산과 분배에 있어 아이디어와 예술적 평등을 제공하려고 노력한다. 굿스쿨에서 양가는 컬렉티브 미술 수행을 개발하며 컬렉티브 아트 리뷰에서 교육을 하고 있다. 양가는 또한 사회 및 문화 영역 전반의 문제에 관한 연구를 하는 성격의 예술 프로젝트를 시작했다.

Around the late 90s there were a lot of student movements and art activism that emerged in certain parts of Indonesia cities. These activities were led by the spirit to reform the corrupt government and create spaces and conditions trying to produce and distribute knowledge. After the regime was overthrown, the enthusiasm for resisting what was already ‘established’ found a new form and created opportunities independently, which continued to be the main characteristics of the art movement in Indonesia. Ruangrupa started during that period of tension and passion. Around the year 2000, alternative art spaces emerged which were initiated by groups of artists. In democratic euphoria, groups of artists multiplied to spread like a virus, and their value was to inspire one another, build networks, and connect with one another. The artist group model was followed by several artists’ groups later on, such Ruang Mes 56 (Jogja, 2002), Common Room (Bandung, 2003), Forum Lenteng (Jakarta, 2003), Tembok Bomber (Jakarta, 2004), Serrum (Jakarta, 2006), Jatiwangi Art Factory (Majalengka, 2006), and many more.

This model of alternative space and artists’ organizations was an effort taken to respond to changes in society, and also to make progress on artistic practice and discourse, which could be more relevant and immediately involved with the reality in society. Such art practices were placed independently and were not too concerned about the existence of the previous art infrastructure. The work territory of these artists’ organizations or groups then spread across a range of functions, not only restricted to producing artistic works, but also helping them have strong social functions through their programs and activities with a strong public awareness. The range of activities includes exhibitions, workshops, festivals, artists’ promotions,

discussions, publications, film and video screenings, websites, archiving, and research.

Ruangrupa has given attention to encourage progress of art discourses in an urban context and extensive cultural sphere. When moving to its new location in 2008, Ruangrupa made several changes in its 'organization' workflow. One was forming a special unit for Support and Promotion. This division aimed specifically to prepare and develop programs carried out by Ruangrupa in order to support the development of cultural agents in Jakarta. Several programs were carried out to fulfill the plan; the consideration at that point was not just about being 'alternative' but also to support different elements in the art ecosystem, especially in Jakarta.

Art schools in Indonesia produce many artists, but rarely consider or present other supporting roles such as curators, critics, or art researchers. Meanwhile, the global art world at that time was busy talking about cross-disciplinary work. For this reason, then, Ruangrupa designed curatorial workshops and critical writing workshops on art and visual culture. The project took the form of a two-week lecture course that was led by professionals from the contemporary arts and culture scene in Indonesia. This program tried to fill a role in our arts ecosystem that had not been taken up by art schools.

The lecture course became an example for us in Ruangrupa to see collectivism as a way to create a learning site/educational platform. This concept then led us to create another division to focus on educational programs in 2015, the so-called Institut Ruangrupa. One of the highest goals we set at that moment was to explore how we find ways to transfer the knowledge we have in our collective, whether as individuals or the collective. How do we extract

tacit knowledge?

Within the same interest, in 2014, Serrum started to focus on examining the issues related to art education practices. Every member of Serrum has an educational background in pedagogy. Education narratives have always been rotating between curriculums, policies and systems, which we try to transform into artistic approaches, creativity, artistic participation and inspiration. The series of activities that we conduct is using the laboratory as our artistic approach in constructing a new educational platform. Collaborating with many education practitioners from students, teachers and educators to stakeholders and public audiences.

One of Serrum's methods, which we called *Pasar Ilmu* or 'Knowledge Market,' is a tool to examine how learning systems can be formed through people's needs and demands. Through *Pasar Ilmu*, we try to use the analogy of the market as a place where supply and demand meet, and to connect the people through knowledge transaction. We also considered that interaction between these two variables can be sustained organically after the class has finished. Furthermore, it can create new connections in the society at large. Knowledge Market provides the chance for everyone to be teachers and students. Equality is the core value in this process. Through this method of sharing and exchanging knowledge, we consider that collective is school. Working together as a collective has realized a learning space for everyone, not only the wider public, but also for members involved in the collective itself. Then how to make this knowledge sustainable? What potential is there to connect as ecosystems that support each other in the future?

At the end of 2016, Forum Lenteng, Grafis Huru Hara, Ruangrupa and Serrum moved to a monstrous 6,000 square

meter warehouse as a shared place. Here, we challenged ourselves to work as one entity while still maintaining our own individual programs and characteristics. We shared the same passion for creating an educational platform that could be accessible for the public. From that experience, we developed another model that could be suitable for our artistic practice. We called it the Ecosystem, to point to the richness of resources that we had and also the variety of knowledge and functions that existed within our space. We were still far away from announcing this as our ideal model, but it could be adjusted in ways that could be beneficial for everyone living in the environment.

However, in 2018, there was another move to a new place. This time, we acquired the land together and by doing so, we are open to another possibility of creating a sustainable program. Learning from this working experience, we outlined a knowledge sharing platform for everyone interested in the practice of similar approaches. We decided to create an educational platform with a new name, *Gudskul: Studi Kolektif dan Ekosistem Seni Rupa Kontemporer* (Contemporary Art Collective Studies and Ecosystem) which operates by using any resources available from the collectives within it: people, programs, hardware, time, and money. We have published a regular, one-year-long program which is conceived as a space for participants to work collaboratively as a collective on experimentations and simulations. To achieve this, Gudskul employs a series of experiential learning processes using face-to-face meetings, studio work, field trips, internships, and residencies as our methods.

Participants are selected through an open application process, sending their portfolios and filling out a form that includes several questions to give us a picture of their interest in collective practice. After that, we interview them,

either in person or online. From the 30 applicants that registered for the first session, we selected 15 participants from different cities across Indonesia, including Jakarta, Majalengka, Bandung, Bogor, Bekasi, Medan, Pontianak, Surabaya, and Makassar. Since we develop via a non-profit working model, there is a need to think about different methods of support to keep this program running smoothly. We have initiated a financial plan inspired by a *lumbung* (rice barn) economy model where resources are stored so they can then be distributed proportionally to each collective based on their different needs. Resources from each collective are gathered in a variety of forms—funds, programs, equipment, even books—and redistributed to each collective in the Ecosystem.

The platform itself not only acts as a program but serves a bigger role as a collective framework. It still carries the idea of the ecosystem. The vitality of its networks as resources in our collective practice is attained through artistic exchanges, residencies, symposiums, and the development of sustainable collective economic models. Also, coming from different collectives, there are many educational programs—we try to be efficient by merging some of these under Gudskul programs. Gudskul might also be a good response to the question of ‘membership’ of our collective(s), which is often raised by other people, and which we can never be answered because we have no such thing as ‘membership.’ We dedicate our time and space to hanging out—or what we famously call *nongkrong*—with people who can and want to work together with us. By involving the participants in our programs at the Ecosystem, we can simulate the time and value of *nongkrong*, while becoming closer to be a part of a bigger ecosystem.

While reflecting through these phases of change, it gives

us perspective on how we try to find a new role, function, character, and also a strategy for sustainability. We are reminded that the spirit of learning and sharing is always present in collective practice. Instead of following the concept of the modern ‘school’ where we are taught to always compete with one another, using the collective as a basis of learning practice can help us understand the concepts of togetherness and collaboration.

Mohammad Gatot Pringgotono
Director, Gudskul

Mohammad Gatot (MG) Pringgotono is a founder of Serrum. Serrum (Share Room) is an art collective that focuses on educational issues. As an artist, MG was involved in many exhibitions and art projects inside and out of the country, some of which include: *Super Danish Fantasy*, Digital Interactive Art Space, Copenhagen; Following National Gallery of Indonesia, Jakarta; *New Order, OK, Festival Video*, Jakarta. In 2016, he received the award for ‘Tempo Metro Figure 2016’ from *Tempo Magazine*. He is now working as a headmaster at Gudskul (Collective and Contemporary Art Ecosystem Studies), while running the STUFFO / labs project which is active in practical issues and independent and urban ecology.

Angga Wijaya
Subject Coordinator, Gudskul

Angga Wijaya works collectively with Serrum. Serrum (Share Room) is an art collective that focuses on educational issues. Serrum creates art and education laboratories through collaborative and participatory work. Through democratic education, Serrum tries to offer ideas and artistic equality in the production and distribution of knowledge. At Gudskul (Collective and Contemporary Art Ecosystem Studies), Angga teaches subjects to the Collective Arts Review, mapping the development of collective art practices. Angga also initiated an art project with curatorial work covering research about issues around the social and cultural sphere.

«뷔로 데 트랑스미시옹(The Bureau de Transmissions)»의 사례 연구, 혹은 불확실성의 가치에 대한 사유

아나스타시아 미투시나

The *Bureau des Transmissions* Case, or Reflections on the Values of Uncertainty

Anastasia Mityushina

‘전송국(電送局)’을 의미하는 «뷔로 데 트랑스미시옹(Bureau des Transmissions)» 프로젝트(2019년 3월 7일~5월 15일)는 개러지현대미술관(Garage Museum of Contemporary Art)의 교육 및 공공 프로그램 설립 10주년을 기념하여 기획되었다. 프로그램은 다양한 참여적 퍼포먼스, 강연, 및 교육 활동을 포함한 열린 포럼으로 구성되었으며 그래픽 작업, 조각 및 비디오 설치 등 비교적 ‘인터랙티브(interactive)’하지 않은 매체에도 초점을 두었다. «뷔로 데 트랑스미시옹»의 기획 의도는 특정한 결과물을 보여주기 위함이 아니라 교육 전문가들이 관객들과 멀지 않은 거리에서 자기 성찰을 시도할 수 있는 일종의 공공 실험 공간을 제공하는 것이었기에 프로그램의 성과는 예측 불가능했다. 모든 혁명에는 시간과 역경이 따르기 마련이기 때문이다. 또 때로는 전진하기 위해 잠시 휴식이 필요하기도 하다. 교육 및 공공 프로그램의 역할과 가능성이라는 주제 하에 본 발표는 러시아의 비형식적 교육 및 ‘미술관 교육’이라는 맥락과 더불어 개러지현대미술관의 발전과정 측면에서 «뷔로 데 트랑스미시옹»의 의의를 살펴보고자 한다. 이어서 큐레이터와 교육 전문가들의 협력 과정에서 빈번하게 발생하는 문제점들에 대해서도 함께 언급하고자 한다. 마지막으로 아티스트 듀오 마이크로시옹(Microsillons)이 제안한 “차이와 다양성이 억압 받지 않으며 대화의 걸림돌로 작용하지 않는 논쟁적 공공 공간(agonistic public space)” 개념을 소개하고 다양한 목소리에 귀 기울이기 위해 이 개념을 어떤 방식으로 현실에 적용할 수 있는지를 논의하고자 한다.

위 인용문은 «뷔로 데 트랑스미시옹»의 전시 리플릿에 수록된 마이크로시옹의 글에서 발췌한 것으로, 마이크로시옹은

마리안느 귀아리노-위에(Marianne Guarino-Huet)와 올리비에 데부아뉴(Olivier Desvoignes)로 구성된 아티스트 듀오이다. 본 발표에 앞서 아래 이들의 글을 먼저 소개함으로써, 개러지현대미술관의 교육 및 공공 프로그램 기획에서 목표와 실행 사이의 간극을 인지하고 극복할 수 있도록 영감을 준 작가들의 목소리를 다시 한 번 ‘경청’하고 이를 관객과 공유하고자 한다.

미크로시용

아티스트 듀오 미크로시용으로 활동을 시작한 순간부터 우리는 동시대 미술계 내에 자리 잡은 특정 규범과 규칙들에 대한 도전을 실험할 적합한 맥락을 탐색해 왔다. 그리고 이를 통해 문화적 담론 생성의 경계를 확장하고 예술 기관의 사회정치적 역할에 대해 사유하고자 했다.

예술을 정의한다는 것은 누구에게도 도움이 되지 않는다는 점을 깨달은 우리는 대신 예술을 유희하고, 비판하고, 점령하고 명분으로 삼기로 했다.

그러한 과정에서 ‘미술관 교육’의 개념을 보다 복합적으로 다각화하고, ‘논쟁적 중재(agonistic mediation)’라는 새로운 역설적 개념을 통해 중립적이고 평화지향적인 ‘중재(仲裁)’ 행위를 재고하고자 한다. 이 개념은 정치이론가 샹탈 무프(Chantal Mouffe)의 ‘아고니즘(agonism)’, 즉 논쟁주의 개념을 차용한 것으로 무프에게 상이한 정치적 견해의 대립은 불가피할 뿐만 아니라 민주주의의 구성요소로 여겨졌다. 그러므로 무프는 상이한 입장이 대립하며 공

존하는 급진적 민주주의 형식인 자신의 ‘논쟁적 다원주의(agonistic pluralism)’ 개념을 옹호하며 아래와 같이 주장했다:

[...]민주주의 이론가와 정치인들은 소위 ‘공정한’ 절차로 모든 이해와 가치 충돌을 해결하는 공공기관을 지향하는 것이 아니라 오히려 활기찬 ‘논쟁적’ 공론의 장을 마련하는 일에 주력해야 할 것이다[...].

우리는 이처럼 차이와 다양성이 억압 받지 않으며 대화의 걸림돌로 작용하지 않는 논쟁적 공공 공간의 탄생을 위해 노력하고 있다. 서로 다른 의견과 차이를 타협하지 않고 협력하며 나아가고자 한다. 그 차이의 틈새에 가장 중요한 질문들이 자리하고 있기 때문이다. 이 같은 과정을 통해 우리는 미술관 교육에서 편재하는 일부 관습에 대해 비판적 시각을 제기하고자 한다. 일례로 관람객을 ‘대상’으로 분류하는 행위에 대해 생각해볼 수 있다. 우리는 다수의 개인이 특정한 조건(나이 혹은 장애 여부 등)에 따라 범주화되며 그들이 하나의 동질적 집단으로 이해되는 방식을 거부한다. 오히려 이와는 반대로 미술관 내 다양한 의견과 목소리가 유지되기 위해 미술관 교육자/중재자는 관객의 다양성이 희석되지 않으면서 누구나 자신 있게 발언할 수 있는 맥락과 환경을 조성해야 한다. 이 같은 공론의 장을 이끌어 내는 것이 우리 작업의 주요 목표다.

‘논쟁적 중재’는 우리 작업의 핵심이며 수많은 미

술관 교육자와 사회 참여적 예술가의 작업의 중심이 되는 갈등을 대변한다. 문화 지원금으로 운영되는 공공기관으로서 정치적 요구에 따라 더 많은, 더 다양한 관람객을 유치해야 하는 막중한 의무가 자리하는 한편, 기존 제도를 비판하고 ‘논쟁적 다원주의’가 보장되는(그리하여 그 경험으로써 새로운 민주주의 형식이 사회 전반으로 확장될 수 있는) 문화기관으로 성장하려는 욕구가 동시에 자리하여 불편한 지점을 발생시키기 때문이다. 따라서 미술관을 포함한 모든 문화기관은 문화뿐만이 아니라 사회 전반을 변화시킬 수 있는 힘을 가진 실험의 장이 될 수 있다.

미크로시옹, 2019년 1월
스위스 제네바

아나스타시아 미투시나
개러지현대미술관 공공프로그램
큐레이터

아나스타시아 미투시나는 모스크바
국립대학교에서 미술사 석사학위를 받았으며
현재 모스크바 개러지현대미술관의 공공
프로그램 큐레이터로 재직 중이다. 주요

연구와 관심분야로 사회참여예술과
비형식적 교육, 시간 기반 예술 등이
있다. 개러지현대미술관의 전시 «공동
사고(思考)»(2016, 마리아 사리체바와
공동기획), «무한한 청각»(2018, 야로슬라브
블루부드와 공동기획) 등을 기획한 바 있다.
2020년 개막 예정인 개러지 트리엔날레의
공동 큐레이터 중 한 명으로 선정되었다.

The project *Bureau des Transmissions* (March 7 – May 15, 2019) held at Garage Museum of Contemporary Art was developed to commemorate the 10th anniversary of Garage education and public programs. Structured as an open forum with a balanced combination between performative interventions, public talks and education activities, it also comprised some less ‘interactive’ art such as graphic works and sculptural and video installations. The intention behind *Bureau des Transmissions* was not to boast about the accumulated achievements, but to build up a public laboratory, whereby the educators would practice self-reflection without getting too far away from their audiences. The results of this non-exhibition were unpredictable: after all, it takes time to make a revolution and revolution often demands sabotage. Sometimes going forward means taking a break. To discuss the possible roles education and public programs could or should play, my talk will localize the *Bureau des Transmissions* within Russia’s informal and ‘museum education’ context as well as within Garage’s institutional development. I will also bring attention to the typically turbulent ethics of collaboration between curators and educators. Last, but not least, the talk will present a way out by applying the idea of “agonistic public space, where differences and divergences are neither flattened nor becoming excuses to stop a dialogue,” so that various voices can be heard without attempts to avoid discordance.

The quote above is taken from a text by the artistic duo Microsilions (Marianne Guarino-Huet and Olivier Desvoignes) which was commissioned for the *Bureau des Transmissions* exhibition booklet. For my talk, I would like the entire text to be reproduced in advance as part of the summary of my presentation. I deliberately choose to provide space to ‘hear’ the voice of the artists as they have

empowered me to focus my attention to the discrepancy between the goals and the actions in Garage education and public programs.

Microsillons

Since the beginning of our existence as the artists' duo Microsillons, we have searched for contexts from which to experiment how certain norms and rules imposed by the contemporary art world can be challenged. Doing so, we aim to extend the borders of the cultural discourse's field of production and to reflect on the social and political role of art institutions.

Observing that trying to define art usually doesn't lead to more agency for anybody, we prefer to play with it, criticize it, hijack it, use it as a pretext.

In that process, the collective developed the ambition to make the notion of 'gallery education' more complex and to question the supposed neutrality and pacifying function of 'médiation' by coining the oxymoron of 'médiationagonistique', which literally translates as 'agonistic mediation'.

Doing so, we borrow the term of 'agonism' from Chantal Mouffe. For Chantal Mouffe, conflict, confrontation of different political ideas, are not only unavoidable but are also a constituent component of democracy. Thus, she defends the idea of an agonistic pluralism, meaning a radical democracy in which different positions can really confront and live together. She writes:

[...]rather than trying to conceive institutions which, through supposedly 'impartial' procedures, would resolve all conflicts of interest and of value, democracy theoreticians and politicians should work toward the creation of a vibrant 'agonistic' public space of contestation[...].

We are engaging our energy in the creation of such agonistic public spaces where differences and divergences are neither flattened nor becoming excuses to stop a dialogue. We are trying to work with diverging opinions and conflicts rather than to solve them because it is often exactly in those divergences that real questions are raised. Doing so allows us to build a critical relationship toward some key terms that are omnipresent in the gallery education field, like, for example, the subdivision of the public in 'target groups'. We refuse to consider a group of participants as homogenous simply because the people composing it would share a characteristic (an age or a special need for example). Rather, for diverging opinions to be spoken and confronted in the institution, the gallery educator/mediator must be able to set up a context in which everyone feels confident enough to speak, without trying to reduce diversity with the engaged group. The setting up of this common space is a key dimension of our practice.

This term of 'agonistic mediation' echoes a tension that is at the heart of our practice and of the practice of many gallery educators of socially engaged artists. It evokes the uncomfortable,

sometimes unbearable position of having on the one hand, to respond to the political injunction of justifying the financial support allocated to culture in showing that many people from many different backgrounds are visiting the museums and, on the other hand, the desire to transform those institution and their discourses in criticizing the cultural status-quo and in making cultural institutions places where agonistic pluralism can be applied (transforming them into spaces where new democratic forms can be experienced before their application are extended in other parts of society). The museums or art centres can thus become a laboratory to transform not only culture but also the broader society.

Microsilions, January 2019
Geneva, Switzerland

커먼의 학교(School in Common)는
무엇인가?: (커먼을 위한 중심적 형태로서)
배움의 컬렉티브적 시간에 대해

로사 파르덴코퍼르

A School in Common? On Collective
Moments of Study as a Core Form of
Commoning

Rosa Paardenkooper

Anastasia Mityushina
Curator of Public Programs, Garage
Museum of Contemporary Art

Anastasia Mityushina received her MA in art history from the Moscow State University. Her main subjects of research and interest are social engaged art, methods of informal education,

and time-based art practices. She has curated exhibitions at Garage Museum of Contemporary Art that include *Co-Thinkers* (2016), together with Maria Sarycheva; *Infinite Ear* (2018), together with Council and Garage Curator Iaroslav Volovod. She is one of the curators of the upcoming Garage Triennial 2020.

오래 전에는 거대한 농지였던 지역에 위치한 한 대규모 농가는 10년 이상의 시간 동안 방치됐었다. 신도시의 주택가 라이드쉬 라인의 중심에 자리한 테르베이데 농장은 위트레흐트 지역 농업 분야의 현존하는 유산과도 같은 곳이다. 2017년 라이드쉬 라인 지역 기반의 다학제적 예술가 그룹인 아웃사이더스(The Outsiders)와 위트레흐트의 카스코 아트 인스티튜트: 커먼을 향하여(Casco Art Institute: Working for the Commons)(이하 카스코 아트 인스티튜트) 팀은 테르베이데 농가에 접근할 기회를 얻었다. 이들은 이곳에서 다년간의 프로젝트이자 연구 단체인 생태학적(언)러닝 센터(Center for Ecological (Un)learning)와 함께 위트레흐트 시의 새로운 터에서 예술 생태학적 실천을 위해 예술 활동 및 공동을 위한 활동을 주최하거나 조직해왔다. 이 센터는 아웃사이더스와 카스코 아트 인스티튜트가 함께 조직한 장기적 공동 이니셔티브이다.

카스코 아트 인스티튜트는 약 30년 동안 위트레흐트에서 활발히 활동해온 동시대 미술 기관으로, 2020년에 30주년을 맞이한다. 카스코 아트 인스티튜트는 수년 간의 예술 연구 프로그램 «커먼을 구성하기»(2013~2016)와 제도적인 틀 안에서 혹은 그 장벽 너머에서의 집단성에 대한 집중적인 활동을 통해, 2018년 “카스코 아트 인스티튜트: 커먼을 향하여”라는 이름으로 재개관했다. 기존 기관 명칭이었던 ‘Casco Office for Art, Design and Theory’에서 이름만 바꾼 것이 아니라 운영 방식 모두를 탈바꿈했다.

그 이유는 반 세기 이상의 시간 동안 돈, 자본, 개인주의의 가치가 우세해지면서 생물학적 다양성과 기후 변화의 문제가 점점 더 명백하게 다가오고, 사회 불평등, 분열, 불안정한 삶의 문제가

오늘날 미디어의 헤드라인을 채우고 있다는데 있다. 카스코 아트 인스티튜트는 돌봄과 나눔의 즐거움, 협력하고, 함께 살고, 일하는 다른 가치들을 믿는다. 이것은 사회의 변화가 불가피한 오늘날에도 변하지 않는 중요한 가치들이다. 카스코 아트 인스티튜트는 이러한 이유로 예술과 커먼을 한데 모았고, 예술을 통해 커먼을 지속하고 발전시키기 위해 애쓰고자 한다.

이는 연간 프로그램으로 몇몇 «커먼의 학교» 세션과 함께 공유된 것이다. 이 프로그램은 공동의 학습과 계획, 연계 행사와 함께 진행되는 전시 두 개, 커먼을 위한 예술 기관의 연례 모임 및 퍼블릭 활동의 한 부분으로서 카스코 아트 인스티튜트를 둘러싼 네 벽 안팎에서 일어나는 다양한 활동을 위해 기획됐다. 우리는 이 여러 활동의 맥락에서 커먼에 대한 새로운 질문과 감각을 제기하고, 새로운 형태와 상상을 불러올 수 있는 예술과 함께 작업할 뿐만 아니라 반대로 이것을 위협하거나 제한하는 제도나 사람들과도 같이 활동한다.

우리가 의미하는 ‘커먼’은 스스로 조직된 공동체에 의해 함께 운영되거나 만들어진 문화에서부터 자연의 자원까지 포함한다. 이 공동체 안의 관계들은 유지, 돌봄, 나눔, 협력과 같은 가치가 배어 있다. 그러므로 우리는 이웃에서부터 일터에 이르기까지, 농장에서 자연 생태계에 이르기까지의 범위를 모두 아우르는 맥락에서, 가능한 사회적 변화의 나침반으로 커먼을 이해할 수 있다. 커먼은 국가와 시장의 간극을 메우고 그 너머의 새로운 시스템을 제안한다. 테르베이데 농가의 작업은 아웃사이드스가 다른 예술가들, 이웃들과 카스코 아트 인스티튜트의 ‘시프팅(shifting)’팀과 협력하여 진행했다. 이 작업은 카스코 아트 인스티튜트의 기관 밖 공공 활동 중 하나로, 예술을 통해 커먼에 활기를 불어오고자

했다. 이것은 어떻게 예술과 예술가들이 자본을 따라가지 않으면서 생활하고, 작업할 수 있는 다양한 방법을 보여줄 수 있는지를 입증한다. 나아가 이 규칙과 훈련의 한계를 넘어 예술이 어떻게 질문을 제기하고, 관계하고, 세상에 개입할 수 있는지, 그리고 어떻게 우리의 시야, 감각, 느낌과 상호작용할 수 있는 대안적인 언어와 도구를 생산할 수 있는지를 보여준다.

짧은 시간 동안 라이드쉬 라인의 주민과 예술가, 지역 커뮤니티가 모여 그 지역의 생태계, 식품 생산, 유산, 농업사에 관한 활동을 스스로 조직하고 개발했다. 이는 테르베이데 농가를 재생하게 하기 위함이었다. 이러한 활동은 월별로 모였던 로컬 맥주 브루잉 모임, 함께 놀이터를 만들거나 ‘고고학’에 대한 동시대적 활동에 참여할 수 있는 아이들을 위한 워크숍, 빠르게 도시화되는 주변 지역에서 약초와 버섯을 따오는 활동, 빈티지 옷 가게 운영, 악기 만들기 등을 포함한다. 여기에 참여한 각 개인과 팀은 농가에 출입 가능한 시간에 이곳의 새로운 기반을 구축하고, 청소를 하며, 손님을 초대하는 등 각자의 방식대로 이 농가를 돌보는데 손을 보탰다.

예술과 커먼의 사례로서 다루는 테르베이데 농가의 이야기는 카스코 아트 인스티튜트의 다양한 프로그램 구조와, 집단적인 연구 및 (탈)학습을 위해 제안한 방법을 함께 직조하기 위한 실과 같다. 이 이야기는 이 농가에서 진행한 공공 활동부터, 라이드쉬 라인의 공동 멤버와 함께 기획하여 위트레흐트 시 중심에 위치한 카스코의 전시 공간에서 열렸던 전시 «에르프후트(농업적 유산과 토지 이용)(Erfgoed(Agricultural Heritage and Land Use))»(2018년 9월 15일~10월 21일)에 이르며 이번 발표에서는 그간 있었던 컬렉티브 연구와 배움을(혹은 배운 것을 잊어버리기) 위한 시간에

대해 이야기할 예정이다.

카스코 아트 인스티튜트의 첫 «스터디 미팅(Study Meeting)»에서 라이드쉬 라인의 구성원들은 이 농가의 미래를 예측해보고 이곳에서 실행 가능한 지속적인 활동에 대해 이야기했다. 라이드쉬 라인 지역 역사 협회의 전문가들, 그 지역의 연구자들, 지방 자치 단체 사람들을 포함한 참여자 모두가 모여 미래를 위한 자신들의 바람을 함께 공유할 수 있던 자리였다. 이 모임은 함께 연구하고, 사변하고, 계획하는 작업을 감행하기 위한 여러 공적인 순간을 위한 초시가 됐다. 이곳에서의 연구는 컬렉티브적이고, 비평적이고 구축적일뿐만 아니라 전공에 기반하지 않은 형태의 배움과, 이미 배운 것을 취소하는 과정이다. 이것은 예술적 실천을 가능하게 함과 동시에 예술적 실천에 의해 가능한 활동이며, 함께 살기 위한 우리의 삶과 방법을 공고히 하고자 하는 ‘커먼’을 위한 중점적 형태이다.

‘테르베이데 농가의 미래’에 대한 대화를 시작한 이후로 «스터디 미팅» 프로그램은 “커먼의 학교”로 그 이름을 바꿨다. 이 이름은 큐레이터이자 에듀케이터인 알런 크솔(Alen Ksoll)과 내가 개발한 프로젝트에서 인용한 것이다. 이 프로그램은 최초로 함께 공부하고, 배우고, 존재하고자 설립한 자립학교로 시작하여 지금은 예술과 커먼을 둘러싼 다양한 질문과 고민에 대한 컬렉티브의 연구와 기획을 위해 분기별 모임의 형태를 취한다. 이 프로그램은 예술 현장 안팎의 여러 공동체와 작가(들)과 함께 개발한 것이다.

«커먼의 학교»에서는 각 세션에서 아래와 같은 개념들을 다루었다. 저자이자 학자인 파스칼 길렌(Pascal Gielen)과 출판사 발리즈(Valiz), 그리고 이후 합류한 예술가 징 Y. 응(Jing Y. Ng)과 송 이(Song Yi), 큐레이터이자 학자인 조에니 리벤 텡(Zoénie

Liwen Deng)과 함께 ‘커먼의 미학(commonist aesthetics)’에 대해 논했고, 학자인 리즈바나 브래들리(Rizvana Bradley)와 함께 공동의 연합에서 필수적인 윤리적 전제로서의 상호의존성에 대해, 위트레흐트 대학의 젠더 연구 분과와 ‘정서적인 공동체’에 대해 다뤘으며, 아워 뉴 이코노미(Our New Economy)와 예술가 펌커 헤레흐라벤(Femke Herregraven)과 함께 비자본주의적 경제적 실천을 위한 이니셔티브 연합에 대해, 그리고 예술가 벤델린 판 올덴보르흐(Wendelien van Oldenborgh)와 네트워크 CRIDE(Critical Decoloniality)의 학자 롤란도 바스케스(Rolando Vázquez)와 연합체 결성의 과정에서 (비)가시적으로 말하기의 이슈에 대해 이야기한 바 있다.

각 세션에서 우리는 예술과 커먼에 대한 집단적 연구를 위해 개방된 공간이 가질 수 있는 형태에 대해 다양한 실험을 감행했다. 짧은 프레젠테이션, 강연, 예술 프로젝트가 이 다양한 세션의 중심이었으며 각 세션은 다음 단계를 구동할 수 있는 계획에 대한 컬렉티브의 논의로 이어지기 마련이었다. 이것은 커뮤니티와 예술가, 카스코 아트 인스티튜트가 만드는 관계에서 있어 다음 단계로 넘어가는 계기가 될 수 있었다. «커먼의 학교»는 이런 맥락에서 공유된 고민을 둘러싼 참여자들의 그룹이 모이는데 있어 현재진행형의 실험이다. 이것은 우리가 어떻게 이런 고민을 함께 연구하고 이 쟁점에 대해 어떻게 구체적인 진보를 이룰 것인지 질문을 제기한다. 이것은 그 자체로 연구의 시간이기도 하며 카스코 아트 인스티튜트의 팀에게 있어 공공 예술 기관의 서비스 정신을 다시 양산하지 않으면서도 이런 순간을 계속 만들어갈 수 있는 방법을 찾기 위해 지금도 진행하고 있는 집단적 배움이다.

카스코 아트 인스티튜트에서 있었던 지나온 여정을 돌아본다.

테르베이데 농가와 같은 장소와 지속적으로 교류함과 동시에
커먼과 예술에 대한 깊은 이해를 가능하게 했던, 배움과, 이미 배운
것을 돌이킬 수 있는 또 다른 순간을 어떻게 제안할 수 있을까?

A large farmhouse on a remaining plot of once-vast farmland has been neglected for over a decade. Located in the middle of the new urban-residential area Leidsche Rijn (Utrecht, the Netherlands), the Terwijde farmhouse is now seen as a part of Utrecht's agricultural heritage. In 2017, Leidsche Rijn – based interdisciplinary art collective The Outsiders and a team from Utrecht-based art institution Casco Art Institute: Working for the Commons gained access to this otherwise non-breathing farmhouse and have been hosting and facilitating artistic and commoning activities there with the multi-year project and study line called *Center for Ecological (Un)learning*, a long-term co-initiative by The Outsiders and Casco to cultivate art-ecological practice in this new part of the city of Utrecht.

Casco Art Institute: Working for the Commons is a contemporary art institution that has been active in Utrecht for nearly 30 years; in fact, 2020 marks our 30th anniversary. After a journey of several years, and in particular through the artistic research program *Composing the Commons* (2013 – 2016) and intensive practices of collectivity both within and beyond the institution's walls, the institution relaunched as Casco Art Institute: Working for the Commons in 2018, shifting not only its name but also its modus operandi from the original Casco Office for Art, Design, and Theory.

The reason for this shift is rooted in the understanding that changes in biodiversity and climate are becoming more palpable, and increasing social inequality, fragmentation, and precarity of life mark today's headlines, the result of more than half a century dominated by money, capital, and individualism. At Casco Art Institute, we believe in other values such as the joy to care and share, cooperate, and live and work together, values which have nevertheless persisted and are crucial for necessary social change in our time. It is

로사 파르텐코퍼르
카스코 아트 인스티튜트:
커먼을 향하여 큐레이터

큐레이터이며, 연구와 배움, '공동 되기'를
위해 자기-조직화한 «커먼의 학교(School in
Common)»의 공동설립자 겸 기획자다. 현재
«커먼의 학교»는 공동의 연구를 위해 카스코
아트 인스티튜트의 프로그램에 일시적으로
통합되어 왔다.

로사 파르텐코퍼르는 위트레흐트에 있는
카스코 아트 인스티튜트: 커먼을 향하여의

for this reason that Casco Art Institute has brought art and the commons together and is dedicated to sustaining and cultivating the commons through art.

This is shared in a yearly program with several *School in Common* sessions for collective study and planning, two exhibitions with an accompanying program of events, one annual Assembly for commoning art institutions, and various activities within and outside the four walls of Casco Art Institute as part of our extramural activities. In the context of each of these activities, we work with art that brings new questions, sensations, forms, and imagination on the commons, as well as those systems and actors that threaten or limit them.

When we speak about the commons, we refer to resources from nature to culture that are co-managed or generated by self-organizing communities. The relationships in these communities are imbued with values such as maintenance, care, sharing, and cooperation. Thus, we can understand the commons as a compass for social change in contexts ranging from neighborhoods to workspaces, and from farms to natural ecosystems. The commons fill the gaps between nation-states and markets and suggest a new system beyond them.

The work of the Outsiders at the Terwijde farmhouse, in collaboration with other artists, neighbors, and the shifting team at Casco Art Institute, is one of these extramural activities that attempt to bring commons to life through art. It demonstrates how art and artists can show different ways of living and working without the pursuit of money; how art questions, relates with, and/or intervenes in the world beyond rules or discipline, and how it can create alternative languages and tools that communicate our vision, senses, and feelings.

In a short period of time, neighbors, artists, and communities local to Leidsche Rijn self-organized and proposed activities related to ecology, food production, heritage, and the agricultural history of the area, all to reanimate the Terwijde farmhouse. These activities ranged from a local beer brewing group that gathered on a monthly basis, workshops for children on collectively building playgrounds, or engaging in contemporary practices of ‘archeology,’ foraging for herbs and mushrooms in the increasingly urbanized neighborhood, a second-hand clothing store, musical instrument making, and more. Each of these individuals and groups, in their own way, contributed to the maintenance and care of the farmhouse by building new infrastructure, cleaning, and hosting during opening hours.

In this talk, the story of the Terwijde farmhouse as an exemplary site for art and the commons is taken as a common thread to weave together the various programmatic structures of the Casco Art Institute and the ways in which they offered moments for collective study and (un)learning. From the extramural activities at the farmhouse, to an exhibition program entitled *Erfgoed (Agricultural Heritage and Land Use)* (September 15 – October 21, 2018) developed with the commoners of Leidsche Rijn in the exhibition spaces at Casco’s headquarters in the city center of Utrecht.

In the first so-called *Study Meeting* at Casco Art Institute, we came together with the commoners of Leidsche Rijn to reflect on the past activities and speculate on the future of the farmhouse and our continuing work in the area. It was a moment where all those involved, as well as experts from the historical association of Leidsche Rijn, researchers who have operated in the area, and municipal employees could share their desires for the future. This meeting was the first

of many public moments for collective study, speculating, and planning, where study is defined as collective, critically constructive, and non-disciplinary forms of learning and unlearning; it enables but also is enabled by artistic practices, and it is a core form of commoning towards affirming life and our ways of living together.

Since the conversation around the future of the Terwijde farmhouse, the *Study Meetings* have been renamed the *School in Common* program. This name is taken from a project initiated by curator and educator Alen Ksoll and organizer and curator of language and dissemination at Casco Art Institute Rosa Paardenkooper. Originally developed as a self-organized school for studying, learning, and being in common, it now takes the form of quarterly moments for collective study and planning on different questions and concerns around art and the commons, in a program developed with different communities within and outside of the field of art, as well as with (an) artist(s).

School in Common sessions that have followed have looked at notions such as ‘commonist aesthetics’ with writer and scholar Pascal Gielen and publisher Valiz, and later with artists Jing Y. Ng and Song Yi and curator and scholar Zoénie Liwen Deng; interdependency as a necessary ethical principle in inter-communal alliances with scholar Rizvana Bradley and the ‘Affective Communities’ of the Gender Studies Department at the University of Utrecht; coalitions for initiatives of non-capitalist economic practices with the organization Our New Economy and artist Femke Herregraven, and (in)visible modes of speech in processes of coalition building with artist Wendelien van Oldenborgh and scholar Rolando Vázquez of the network CRIDE (Critical Decoloniality).

In each of these sessions, we have taken on different

attempts to experiment with the form this open space for collective study on art and the commons can take. Short presentations, lectures, and artistic projects have been at the core of different sessions, which always end in a collective discussion steered towards planning for the next steps. These can be the next steps in the relationship between the community, the artist(s), and Casco Art Institute, but also concrete proposals for follow-up meetings and collective projects. *School in Common* is in this sense ongoing experimentation in gathering groups of committed people around a shared concern. It questions how we can study those concerns together and make concrete steps in working on them. It is as much a moment of study in itself, as well as ongoing collective learning for the team at Casco Art Institute in finding ways to create these moments without reproducing the service mentality of public art institutions.

Looking back on this trajectory from the first meeting on the Terwijde farmhouse to now, how can we propose other moments of learning and unlearning at Casco Art Institute which allow for a deep understanding on the commons and art whilst continuing to engage with exemplary sites such as the Terwijde farmhouse?

Rosa Paardenkooper
Curator of Language and
Dissemination, Casco Art Institute:
Working for the Commons

Rosa Paardenkooper is curator
of language and dissemination at
Casco Art Institute: Working for the

Commons in Utrecht and is the co-
founder and organizer behind *School
in Common*, a self-organized school
for studying, learning and being in
common, currently integrated in the
programming of Casco Art Institute as
quarterly moments for collective study
and planning.

2019 서울시립 북서울미술관 국제 심포지엄
이야기 만들기: 새로운 지식을 위한 배움의
도구와 미술관

2019. 12. 13.~14.
서울시립 북서울미술관

총괄
백기영

학예총괄
서주영

기획
김정현
유민경

공동기획
이한범

코디네이터
문정연

도움
이보영, 최지은, 박예원

디자인
강문식

행사운영관리
오운

홍보
문평은
김채하

홍보 코디네이터
정예인

사진·영상
화양사진관

시설운영관리
김현진

2019 SeMA, Buk-Seoul Museum of Art
International Symposium
*Creating Stories: Learning Tools for New
Knowledge and the Museum*

December 13-14, 2019
SeMA, Buk-Seoul Museum of Art

Supervisor
Peik Kiyoung

Curatorial Supervisor
Seo Jooyoung

Curators
Kim Junghyun
Yoo Minkyung

Co-Curator
Lee Hanbum

Coordinator
Moon Jeongyeon

Assistance
Lee Boyoung, Choi Jeeun, Park Yewon

Graphic Design
Gang Moonsick

Event Management
O-un

PR
Moon Pyungon
Kim Chae-ha

PR Coordinator
Jung Yein

Photograph / Flim
Hwayang Sajingwan

Facility Operation and Management
Kim Hyunjin

자료집

Booklet

발행일

Publication Date

2019년 12월 12일

December 12, 2019

발행인

Publisher

서울시립미술관장 백지숙

Beck Jee-sook

편집

Editors

이한범

Lee Hanbum

김정현

Kim Junghyun

유민경

Yoo Minkyung

번역

Translators

신현진

Shin Aletheia

유소윤

Ryu Soyeon

전효경

Jeon Hyogyoung

조나영

Cho Nayoung

Editorial Assistant

Lee Boyoung, Moon Jeongyeon

편집진행

Design

이보영, 문정연

Gang Moonsick

디자인

Printing and Binding

강문식

Top Process Co., Ltd

인쇄·제작

오피프로세스

