

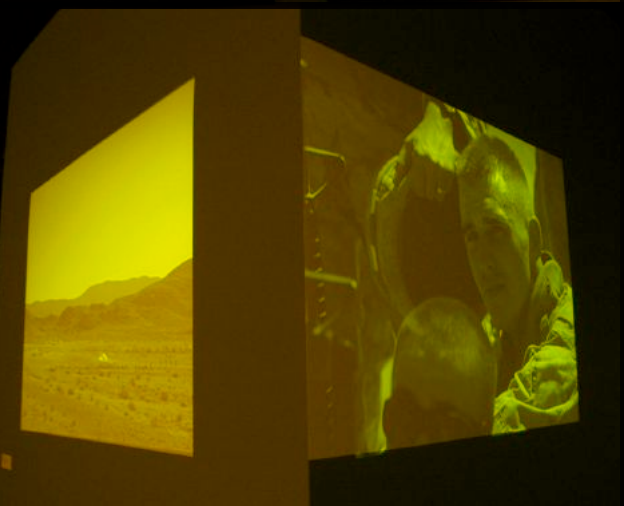


transPOP: Hàn Quốc Việt Nam Remix

트래스 POP
한국 베트남 리믹스



transPOP: Korea Vietnam Remix





transPOP: Korea Vietnam Remix

Arko Art Center, Seoul, South Korea (www.arko.or.kr)
December 18, 2007 – February 29, 2008

Yerba Buena Center for the Arts, San Francisco, California, U.S.A. (www.ybca.org)
Dec 5, 2008 – March 15, 2009

Contents

10 인사말

Foreword • BECK Jee-sook

12 큐레이터들의 대담 / 서신

Curatorial Conversations / Correspondences • Viet LE & Yong Soon MIN

38 한국의 베트남 전쟁: 침묵을 넘어

Korea's Vietnam War: Out of the Silence • Charles K. ARMSTRONG

58 익명의 진정성: 대중문화와 전쟁에 관한 미술

The Authenticity of the Anonymous: Popular Culture and the Art of War • Viet Thanh NGUYEN

70 참여 작가

Art / Artists

137 동시대 베트남 미술에서의 몸과 자아

The Body and the Self in Contemporary Vietnamese Art • Nora A. TAYLOR

144 한국계 미국인 청년과 대중문화의 태평양간 초국적 유통

Korean American Youth and Transnational Flows of Popular Culture across the Pacific • Jung-Sun PARK

172 사회주의 이후 베트남에서 발견되는 동아시아 문화의 흔적들

East Asian Cultural Traces in Post-socialist Vietnam • Mandy THOMAS

196 큐레이터들의 대담 / 서신 • 베트남어

Curatorial Conversations / Correspondences • Vietnamese Version

212 연대기

Chronology

216 음악 모음

Song Compilation

220 심포지엄 정보

Symposium Information

224 큐레이터 / 필진

Curators / Contributors

228 전시작품 목록

Exhibition Checklist

232 표제 / 크레딧

Captions / Credits

234 감사의 글

Acknowledgements

236 열바 부에나 미술관 정보

Yerba Buena Center for the Arts Information

237 아르코 미술관 정보

Arko Art Center Information

인사말

2007년 아르코미술관에서 열리는 “트랜스 팝: 한국 베트남 리믹스”전은 동시대의 베트남 작가들과 그들의 활동상을 한 번에 만나볼 수 있는, 한국에서는 흔치 않은 기회입니다. 한 번에 만날 수 있다고는 했지만, 그것이 일회성에 그치거나 일방향을 갖는다는 의미는 아닙니다. 우선 이 프로젝트를 구현하기 위해서는 여러 차원에서 일정 기간의 협업을 필요로 했습니다. 씬스페이스의 레지던스 프로그램과 인사미술공간의 게스트하우스 프로그램 및 토크 프로그램이 큐레이터, 참여 작가들의 한국 방문과 체류에 결정적인 도움이 되었고, 결과적으로 사회간 상호인식의 지평을 넓히는데 큰 역할을 했습니다. 또한 “트랜스 팝”이라는 이 프로젝트의 핵심이 시각예술뿐 아니라 팝문화를 비롯한 문화 전반에 걸친 이해를 기초로 하기 때문에, 관련된 영화나 드라마, 문학작품에 대한 주제화된 소개도 빠질 수 없었다고 봅니다. 특히, 전시 중반에 열리는 심포지엄은 다방면에서 활동하는 이론가와 활동가들이 대거 참여하여 이 프로젝트의 의미를 중간결산하고 이를 계기로 각자 숙고해야 할 지점들을 부각시키는, 떠들썩하면서도 흥미로운 ‘말잔치’가 될 것으로 기대합니다. 그와 비슷한 시기에 인사미술공간에서 발간하는 저널 볼의 특집호, “베트남과 우리”를 통하여 트랜스 팝의 현재적인 의미를 또 다른 각도에서 조망해보는 텍스트의 묶음, 곧 글과 기호로 이루어진 진수성찬이 펼쳐질 예정입니다.

되돌아보면, 트랜스 팝의 이러한 작업 프로세스와 그 기본정신은 아르코미술관이 2004년 기획한 “새로운 과거”전과 맞닿아 있다고 할 수 있습니다. “새로운 과거”는 발칸지역 작가들의 작업과 한국 현대미술의 활동을 마주서게 할 때, 그 사이에서 새로이 생성되는 대화의 키워드들을 뽑아보고 그 공통의 의미를 구성해가는 프로젝트였습니다. 알다시피, 국제교류전에서 흔히 우리가 빠지기 쉬운 함정은 글로벌화된 현대미술의 유행을 들여와 물신화하거나, 아니면 지역과 국가를 동일시함으로써 특정한 지역미술을 대상화하는 것입니다. “새로운 과거”나 “트랜스 팝”은 글로벌리즘의 정전(正典)을 무화하고 민족주의의 성전(聖典)을 해체하면서, 오직 당대적 균형을 잡으려는 지속적인 노력을 보여준다고 하겠습니다. 그런 맥락에서, 앞의 프로젝트가 지금은 사라지고 없는 유고슬라비아라는 국가의 ‘초국적’한계를 보여주었다면, 2007년의 “트랜스 팝”에서는 미국이라는 세계 최강대국의 ‘초국적’영향력을 지시하고 있습니다. 이런 한계와 파워를 해체하며, 원래 뜻 그대로, 초국적인 문화적 활동들이 과연 어떤 지점에서 자기의 목소리를 정확하게 발화하고 있는 지 밝혀낼 수 있을까. 이 두 프로젝트의 궁극적인 탐구심과 호기심이 향하는 곳은 바로 거기입니다. 따라서 세르비아, 코소보, 슬로베니아, 크로아티아 등 옛 유고연방과 남북한의 역사가 저변에 깔렸던 프로젝트를 통해서 우리의 과거가 새로운 모습으로 솟아올랐듯이, 트랜스 팝을 통해서 베트남과 남북한의 미래가 어떤 식으로든 제 모양을 갖출 것으로 기대합니다.

이 프로젝트는 아르코미술관에서 시작하지만 여기서 끝나는 것은 아닙니다. 이 전시가 다른 장소로 옮겨가면서 각 지역의 문화적 특색과 요구에 따라서 다른 모습으로, 다른 말로, 다른 글로, 조금씩 바뀌어 갈 테고, 그것이 궁극적으로 어떻게 마침표를 찍게 될지는 아직 예상하기 어렵습니다. 트랜스 팝은 베트남과 한국 뿐 아니라 다른 지역의 문화도 계속해서 리믹스해 갈 것입니다.

아르코미술관 관장 백지숙

Foreword

transPOP: Korea Vietnam Remix, opening at Arko Art Center in 2007, is a rare opportunity to encounter contemporary Vietnamese local and diasporic artists and their activities at one place concurrently in Korea. Although I mention that we can engage these works the same time at once, I do not mean that it will stop at a single event nor that it is unilateral. First, for this project to be realized, we needed cooperation on many levels. SSamzie Space Studio Program and Insa Art Space Guest House Programs and Talk Programs provided crucial support for artists' residencies and curators' visits. As a result, their involvement played a key role in broadening the mutual understanding of interaction between the communities. In addition, the backbone of the *transPOP* project is a comprehensive understanding of popular culture as well as the visual art; therefore, contextualizing information and an introduction of related movies, dramas, and literary works were vital.

The *transPOP* symposium, which takes place midcourse through the exhibition, includes many active, leading theorists, artists, and activists from diverse fields and backgrounds. On this occasion, they will recapitulate and expand upon the significance of this project. They will each bring new light to critical and community issues that need to be reflected upon; I expect the symposium to be a lively and exciting dialogue. Insa Art Space's *Journal BOL* is publishing their special edition entitled *Vietnam and Us* in tandem. Through this special issue, the contemporary significance of *transPOP* and international exchanges will be re-examined from diverse perspectives; the volume will present itself as a sumptuous banquet of critical and creative texts.

Looking back, the work processes as well as the underlying spirit of *transPOP* can be seen to be quite closely affiliated with the exhibition entitled *a New Past*, organized by Arko Art Center in 2004. *a New Past* was a project which developed new key words based on common grounds; words were selected from the arising dialogues when Balkan artists' practices interfaced with contemporary Korean artists' activities.

As far as international exchange exhibitions are concerned, it is easy to fall into the trap of importing trends of globalized contemporary art and fetishizing it. It is also easy to homogenize and monotonize local and national differences, resulting in a reification of regional art categories. *a New Past* and *transPOP* both defy the canonization of globalism and dismantle the sacred law of nationalism while portraying the continued efforts of establishing concurrent balance.

On that note, if the former project revealed the limitations of transnationalism in a nation that no longer exists as Yugoslavia, *transPOP* indicates the transnational influence of the world's most powerful nation, the United States. At what point will there be a deconstruction of transnational limits and imperial power? At what point will recently emerging intra-national and inter-national cultural activities be empowered and accurately spoken through their own voices? The spirit of inquiry and investigation of both projects are directly at the core of this question. Accordingly, just as our past took on a new shape through the history of the Former Yugoslavian Society and South and North Korea's history in Arko's previous project, I anticipate Vietnam and South and North Korea's future to reveal its own contours through *transPOP*.

BECK Jee-sook Director, Arko Art Center

큐레이터들의 대담 / 서신

Curatorial Conversations / Correspondences

비엣 레 & 민영순

Viet Le & Yong Soon Min

서문

〈트랜스POP: 한국베트남리믹스〉전은비평적인상찬을받아온 한국*,베트남*,미국출신16명작가들의역동적인공동전시로서, 역사적이며현재적인 한국과베트남간의풍부한연관관계에대한 유례없이깊은예술적천착이라하겠다. 전시된작품들은 양국간의상호관계를다양한방식으로보여주는데,예컨대역사와트라우마,동시대대중문화간상호교류등을다루고있다. 베트남과한국의상호관계는수세기에걸쳐지속되었지만,이번전시는전쟁과얽혀있는급속한근대화과정이라는,두나라가공유하는최근역사에초점을맞추고있다.베트남전쟁동안에한국은미국다음으로큰규모의군대를파견한국가였으며,베트남전참전으로인한풍부한자금의유입은이후한국의경제발전에촉매가되기도했다.또이런냉전의유산은미국내한국과베트남의이산공동체에명백하게드러난다.한편,최근베트남의가속화된근대화과정은세계무역기구(WTO)의가입과현재진행되고있는엄청난속도의경제개발에서역실히 드러나고 있다.

1990년대후반부터베트남과한국에서는대중문화가급격히발달했는데,더불어양국사이에도문화적근접성이증가하였다. 새천년에들어서면서한류로알려진세계적현상으로말미암아한국드라마와스타,그리고영화와패션은동아시아와동남아시아및그밖의여러나라에서인기를누리게되었다.아시아국가간에대중문화교류가증가하는가운데한류는베트남에서상당한영향을미쳤고,양국간에다수의협력사업을낳았다.V-팝과베트남웨이브(VietWave)**,혹은베트남대중음악과영화의인기는자국과해외에서대중스타와미디어관련생산의폭발적인증가로이어졌다.근대성과전통간의벌어지는조정과정을반영하는이런대중문화의재현은확대되어가는소비문화와더불어새로운주체성들의출현을암시하고있다.또베트남전쟁중의한국,베트남,미국간의삼각관계는 이런 문화적 영향과 교류의 상호 침투과정에서 명백하게 드러나고 있다.

대담

민영순(이하민):이야기를 시작해봅시다. 일반적인 방식을 따르자면 당신과 저는 이전 사회를 소개하기 위해 각기 전시회에 참여한 한국 작가들과 베트남 작가들을 말아 그들에 대한 통상적인 소개 글을 써야 했겠지만, 대신 우리는 그런 내용들을 대화체의 서신 형식에 녹여서 담아 내기로 했습니다. 이런 방식이 이 기획을 구상하고 진행해 오는 동안 우리의 작업 절차(modus operandi)에 더 부합합니다. 이 기획은 거의 2년 전에 우리가 로스앤젤레스의 코리아타운에서 부대찌개를 먹으며 나눈 대화에서 시작되었습니다. 라면과 소시지, 스팸과 야채를 매운 고추장 국물에 양념이 배도록 푹 익혀 만든, 한국의 굴라쉬(goulash)라 할 그스튜(미군부대에 서둘러 나온 강통 고기가 귀했던, 전후 빈곤했던 시절의 유산)은 그의 심스러운 내용물에도 불구하고 기획의 주제를 생각할 때 적절한 '생각의 재료'(food for thought)였습니다.

그 음식은 우리의 기획에 대한 좋은 비유가 되겠는데, (그 음식으로 비유되는) 대화라는 형식은 우리들 각자를 한국과 베트남, 그리고 이 나라들의 이산의 경험에 대한 그 국가 출신의 정보 제공자로 국한시키는, 정체성의 고정화라는 덧붙여 피하는 방법이기도 했습니다. 현실적으로 보자면 우리들 사이의 업무 분배는, 유창한 베트남어 실력에 기인한 당신의 베트남 인맥과, 마찬가지로 내 쪽의 좀 더 넓은 한국 인맥을 고려해 나라 별로 나누어진 것이 사실입니다. 하지만 우리는 또한 긴밀한 협조 속에 이루어진 작업의 실상과 고도의 유동성이라는 이 기획의 성격을 배반하는, 경직된 국가간의 구분을 반복하는 것에 대해서 경계했습니다.

돌이켜 보면 대화를 나누는다는 이 단순한 행위가 하나의 가능한 기획 방식으로 우리들 사이의 관계뿐만 아니라 전시에 참여한 작가들과의 관계를 어떤 식으로 규정해 왔는지 보이는 것 같습니다. 좀 과하게 말하는 것을 감수하자면 사회적 상호 작용과 대화 기류의 작업에서 차지하는 역할을 강조하는 것이 중요합니다. 하지만 큐레이터의 작업에서 이러한 측면은

Preface

transPOP: Korea Vietnam Remix introduces a dynamic mix of sixteen critically acclaimed artists from Korea,* Vietnam,* and the United States, signaling an unprecedented engagement with the rich historic and contemporary linkages between Korea and Vietnam. The featured artworks variously engage interconnections between the two countries, including the intersections of history, trauma, and contemporary popular culture. The interactions between Vietnam and Korea span centuries but the exhibition focus lies in their shared history of a highly accelerated modernization process with militarized roots and the Cold War. During the American War in Vietnam, the Republic of Korea was the second largest foreign military and economic presence in Vietnam, after the United States. The financial boon from the involvement in the war played a catalytic role in the development of Korea. The legacy of the Cold Wars is evident in the large Korean and Vietnamese diasporic communities in the U.S. In Vietnam, this accelerated modernity is evident in the breakneck speed of current economic development, as well as its entry into the World Trade Organization.

Since the late nineties, Vietnam and Korea have witnessed a significant development of popular culture, fostering greater cultural proximity locally and abroad. A global phenomenon known as the Korean Wave, has popularized Korean television dramas, pop stars, music, films, and fashion through East, Southeast Asia and beyond since the new millennium. As part of a growing inter-Asian flow of pop culture, the Korean Wave has had a significant impact in Vietnam, spurring numerous joint efforts between the two countries. V-Pop and Viet Wave** or Vietnamese pop music and film, have created an explosion of pop stars and media products in Vietnam and overseas. These popular representations of the negotiations between modernity and tradition, in addition to a burgeoning consumer culture, suggest new subjectivities. The triangulated relationship between Korea, Vietnam and the U.S. forged through war in Vietnam is also manifest in the increased cross-pollination of cultural influence and exchange.

The Conversation

Yong Soon Min(YSM): Let's start the dialog! We agreed that rather than composing the usual, conventional essays to discuss the exhibition in which I would be expected to write about Korean artists and you the Vietnamese, we would mix it up a bit and engage in a conversational correspondence that more closely approximates our modus operandi throughout the development and course of this project. From the gitgo, this project was launched nearly two years ago, with a conversation during lunch in Los Angeles' Koreatown, eating *budae jigae* (army base stew). This stew, a Korean goulash concocted of ramen noodles, hotdog, spam and leftover vegetables – a holdover from the impoverished Korean War days of U.S. military surplus canned meats – which in spite of its questionable contents, was the right food for thought considering our project's theme.

Putting aside the role of food in our curatorial efforts, a dialogic model is moreover a means to sidestep the trap of fixed identifications that relegates us as native informants of Vietnam and Korea and their respective diasporas. While it's true that in practical terms, the division of labor often fell along nationalistic lines given your hefty rolodex of Vietnamese contacts aided by your fluency in the Vietnamese language and likewise with my more extensive Korean contacts, we are wary of perpetuating rigid nationalistic divides that belie the reality of close collaboration and the hyper-fluid characteristics of this project.

대개 검토되지 않고 있는데, 특히 공식적인 미술사에서 사정이 그렇습니다. 작가가 하면서 창조적인 작업의 일부로서 기획을 함께하는 우리는 다른 작가의 스튜디오를 방문하고, 선정 작가들과 지속적인 관계를 유지하는 것을 동료 작가들과 일상적 대화를 나눌 기회라는 관점에서 접근했습니다. 이 대화를 통해 구체적 탐구와 협력적인 배움의 과정도 도모하고자 했는데, 그러자면 이 과정은 직업 세계의 위계적 역할이나 경력 관리에 대한 고려에 덜 짓눌려야 했고, 최종적인 평가의 기대로부터도 자유로워야 했습니다. 이 대화적 모델은 순회 전시 기간 중 작가와 큐레이터 간에 전개되는 적극적이면서도 상생적인 주고받기(give and take)를 뜻하는 것이었습니다.

그렇지만 기관들을 상대하고, 그 기관들로부터 지원을 얻어내는 것은 또 다른 종류의 고려와 작업을 요청했습니다. 이런 과정에서도 대화적 즐거움이 아예 없지는 않았지만 말입니다.

비엠티레(이하레): 그랬습니다. 시작부터, 그러니까 우리가 세계에서 가장 큰 한국과 베트남의 커뮤니티가 있는 캘리포니아 남부에서 어느 화창한 가을 날 함께 식사를 했을 때부터, 우리는 경계를 흐리고 이것저것을 섞고자 했습니다. 마치 부대찌개처럼 말이죠. 우리의 첫 번째 대화에서 몹시 흥미로웠던 것은, 베트남과 한국 간의 역사적이면서 현재적이기도 한 연결 관계를 포함하여, 역사와 대중 문화에 대한 우리들의 다양하면서도 겹치는 관심의 고리들이었습니다. 우리의 개인적, 직업적, 정치적 삶은 섞여 있는 가운데 단단히 얽혀 있었습니다. 전 세계에 걸쳐 생겨나고 있는 코리안 타운과 리틀 사이공, 또 거기에서 보이는 기억과 재현의 틈을 추적하는 과정에서 (이산의 경험이 빚어내는) 절망과 욕망의 윤곽이 떠올랐습니다.

작가적 담론과 큐레이터적 담론, 또 창작자의 지위와 비평가의 지위, 역사와 근대성, 개인의 욕망과 기관의 제약 사이에는 변증법적 관계가 존재합니다. 이 지속적인 교류가운데는 심오한 차원의 상호 작용과 협상, 그리고 변화가 존재합니다. 그러나 이런 세계를 언어로 포착하는 것은 어려운 일입니다.

태초에 한 말이 있었으니, 그 말은 '초국적'(transnational)이라는 말이었습니다. 농담으로 한 말이지만 전시회의 제목을 짓기 위해 궁리할 때 우리는 핵심적인 몇 가지 생각들, 즉 국제적 상호 작용과 대중 문화, 역사적 트라우마 등을 모두 담을 수 있는 표현을 찾고자 했던 것이 떠오릅니다.

이 기획을 진행하는 내내 우리의 목표는 작품과 비평 모두에서 민족-국가라는 차원에서의 국경과 경계에도 도전하는 것이었습니다. 학문 간, 국가 간 경계를 의문에 부치는 것이 유행이긴 하지만 그런 경계 횡단이 야기하는 기관들 간의 폐쇄(廢塞, occlusion)와 신제국주의적 폭력에 주목할 필요가 있습니다. 최근 세계 각국에서 있었던 선거를 보면, 국가 간의 정치적 경계는 점차적으로 더 통제되는 동시에 불안정해지고 있습니다.

민: 대중 문화에 대한 우리 자신의 열광이라는 이 기획의 기원을 떠올려 볼 때, 한국의 텔레비전 드라마와 영화에 내가 점차적으로 매혹당했거나 내가 이 기획에 몰두하게끔 한 주된 동기였다는 것을 깨닫습니다. 이 전시회는 내가 얼마간의 비판적 거리를 확보하는 발판이 되었으나, 불행히도 나의 중독을 고칠 만큼 충분치는 않았습니다.

그매끈한 로맨스에서 얻는 도피적 쾌락은 차치하고라도, 많은 이민자들과 마찬가지로 나에게는 이 드라마들이 이를테면 순치된 감상주의적 여행을 통해 단절된 한국과의 관계를 되살리고픈 향수 어린 욕망을, 또 픽션을 통해 가능한 정도로 현재의 한국과 연결되고자 하는 관심을 충족시켜 줍니다. 인류학자인 박정선과 예술리 카루터스(Ashley Carruthers)는 한국과 베

The simple act of conversing defined not only our own relationship in this project but also our relationship with the other artists in the exhibition, becoming a viable curatorial method. Risking overstatement, it is important to emphasize the largely unexamined role that social interactions and conversations play in curatorial work, especially in official art historical discourse. As artists whose creative practice is inclusive of curatorial projects, we approached the studio visit process and our ongoing relationship with selected artists as opportunities to engage with our peers in informal conversations that serve as points of contingent exploration and as part of a collaborative learning process. A process intended to be less freighted by hierarchical professional roles or career considerations, and without expectations of conclusive assessments; a dialogic model implying an active, symbiotic give and take between the artist and the curator that evolves throughout the course of the traveling exhibition.

Viet Le(VL): Yes, even from the beginning, during our meal on a crisp fall afternoon in Southern California—the home of the largest expatriate communities of Koreans and Vietnamese in the world—we sought to blur boundaries, to put things into the mix, to stir things up, much like the *budae jigae*. What was compelling about our initial exchange were the linkages between our varied and overlapping interests in history and popular culture, including the historical and contemporary linkages between Vietnam and Korea. Our personal, professional, and political lives are inextricably bound in the mix. In tracing the fissures in memory and representation, the growth of Koreatowns and Little Saigons across the globe, the contours of despair and desire emerge.

There is a dialectic between artistic and curatorial discourse, creative and critical positions, history and modernity, individual wants and institutional constraints. In these ongoing exchanges, there are profound interactions, negotiations, shifts. But it is difficult to capture these worlds with these words.

Our aim throughout this project is to challenge borders and boundaries, in terms of the nation-state, as well as creatively and critically. While it is fashionable to question disciplinary and national boundaries, it is also worthwhile to note the institutional occlusions and neo-imperial violence of such border crossings. In light of recent world elections, national and political boundaries are increasingly policed yet simultaneously destabilized.

YSM: Recalling our pop fandom origins of the project brings to mind how much my growing obsession with Korean TV dramas and movies became a major motivation for me to delve into this project. *transPOP* gave me a platform to develop some critical distance though alas, not enough to cure my addiction.

Aside from the escapist pleasures I derive from the glossy romances, like many immigrants, these dramas satisfy my nostalgic desire to rekindle a severed connection to Korea in a domesticated sentimental journey, as it were, and an interest to stay connected with the present day Korea, to the extent possible through fiction. In their studies of the Vietnamese and Korean diasporic communities, anthropologists Ashley Carruthers and Jung-Sun Park, respectively, point to the increasing temporal synchronicity between the diaspora and the homeland, prompted by frequent, real and virtual border crossings. Carruthers further posits that “popular culture is arguably *the* most transnationalized aspect of Vietnamese social life” and the same appears to be the case for the Korean counterpart.

트남의이산자공동체에대한연구에서실제의혹은가상의국경 횡단을 통해 촉발되는, 고국과이산자들간의점증하는시간적일치(temporal synchronicity)를지적합니다. 더나아가카루터스는“대중문화아말로베트남의사회생활가운데가장초국화된측면이라고볼수있다”라는주장을 내놓는데, 이런 주장은 한국에도 들어맞는 것처럼 보입니다.

한류현상과베트남대중음악인V-pop의점증하는가시성은 1990년대에벌어진,아시아의대중문화에대한서구의주도적영향력이아시아국가간의교류로교체되어간상황속에서잘이해될수있습니다.(고이치이와부치,조한혜정)90년대내내일본의만화,애니메이션,드라마가아시아각국으로수출되면서시장을지배하고커다란영향력을발휘했다면,새천년에들어서면서부터는한국드라마가그인기를앞질렀습니다. 한류의성장과그지속적인힘은놀라운데, 한국은흔히문화적영향력과연관이 큰정치적,경제적주도권을보유한국가의모습에들어맞지않기때문입니다. 게다가한국은 1997년에벌어졌던IMF위기로그핵심에까지경제가 타격을 받았고, 많은 논자들은 아직까지도 경제가 불안정하다고 봅니다.

자국의경제발전에도모하는베트남과중국에서한국을경제성장의모델로생각하며,한국드라마가한국이특정지역에진출해서각축할때효과적인문화대사노릇을한다고보는것은잘알려져있습니다. 한류현상은젊은소비자층에게호소력을발휘하는우수한제작기술과마케팅능력뿐만아니라새로운제작방식에대한한국인들의구조적수용성에서도기인합니다. 집 근처에서 어떤 아시아계 미국인 학생들을 봤는데, 그들의 패션 유행은 한국산 인기 드라마의 판박이였습니다. 이는 참 재미있는 현상이라 하겠습니다. 2006년<뉴욕타임스>지에 실린 한 기사는 한국이 미국의 힙합 문화 같은 서구적인 것의 필터 노릇을 해, 그것들을 아시아인들이 더 쉽게 받아들일 수 있게끔 만들어준다고 설명한 바 있습니다. 그 기사의 뒷부분은 다음과 같이 이어집니다. “한국인들은 가족 관계에 대한 강조 등을 통해 유교에 기반한 지속적인 가치들도 드러낸다... 그 전통을 현대화 하면서도 동시에 보존하고 있는 아시아 국가의 전형이다.” 한국의 드라마가 아시아의 “문화적 근접성”(cultural proximity) 으로부터 많은 혜택을 보았다는 생각은 자주 표현된 바 있습니다. 동시에 한국의 문화적 영향력이 증대하는 현상은 아시아 곳곳에서 반발을 불러일으키기도 했는데, 예컨대 베트남에서는 문화적 “침략”과 “공해”(맨디토마스)에 대한 염려가 생겼습니다.



한국드라마가선포하고있는근대성의매력은사건들이대중적상상력에포함되면서어떻게역사화되고기억되는지에대한질문을제기합니다. 구체적으로말하자면냉전의흔적과유산에대한우리의공통된관심은왜 어떤전쟁들은,예컨대미국에서한국전쟁이,또한국에서는베트남전쟁이잊혀지는지를물게하였습니다. 전쟁의기억은현재의긴밀한경제

The Korean Wave (or *Hallyu*, in Chinese) phenomenon and Vietnamese pop culture's growing visibility can be best understood in the context of the shift in the nineties, from Western dominance in popular cultural influence in Asia to inter-Asian flows (Iwabuchi and Cho). The prevalence and influence of Japanese exports of *manga*, anime, and dramas in the Asian market for most of the decade was surpassed in popularity by Korean exports of dramas in the new millennium. The rise and sustained power of *Hallyu* is surprising in that Korea does not fit the profile of an economic and political hegemonic power usually associated with cultural influence, especially since its economy had just been shaken to the core by the IMF crisis in 1997 and some would argue, still destabilized.

Developing economies such as Vietnam and mainland China view Korea as a model for economic development and see Korean dramas as an effective ambassador of Korea's arrival as a regional contender. The *Hallyu* phenomenon is attributed to structural receptivity to new production modes as well as to skillful production and packaging that appeal primarily to a youth consumer base. Closer to home, I recognize that some of my Asian American students' fashion trends are lifted from popular Korean dramas. A 2006 *New York Times* article explains that Korea acts as a "filter" for Western values, a filter to American hip hop culture too, rendering these more palatable to Asians. The article further notes that, "[T]hey also show enduring Confucian-rooted values in their emphasis on family relations, [...] an example of an Asian country that has modernized and retained its traditions." Much has been made of the notion that Korean dramas benefit from "cultural proximity" in Asia. At the same time, increasing Korean cultural influence has spurred a backlash in parts of Asia, with concerns in Vietnam, for instance, of a cultural "invasion" and "pollution" (Mandy Thomas).

The gloss of modernity promulgated in Korean dramas raises questions about how events are historicized and remembered as they become embedded in the popular imagination. Specifically, our shared interest in the legacies and vestiges of the Cold War leads us to question why certain wars are forgotten, such as the Korean War in the U.S. and the War in Vietnam in Korea. Memories of war become casualties in the manufacture of forgetting, an inconvenient truth (to remix Chomsky's and Gore's adages) for both Korea and Vietnam that want to maintain close, current economic ties. In spite of Korea's official forgetting that is perhaps epitomized by the government's lack of official investigation into the war-time crimes committed by Korean forces in Vietnam (where My Lai was just the tip of an iceberg, as much as No Gun Ri was during the Korean War), so much of Korea's past and present connection to Vietnam is evident in Korean contemporary history and pop culture, upon closer consideration. I have found a number of embedded references to the war in Vietnam, for instance in the TV drama, *The Golden Apple*, in which one of the main characters suffers from dioxin poisoning as result of his Vietnam War service and has passed on this affliction to his child; in the movie, *The Classic*, the love interest in the story volunteers for the Vietnam War and returns



적유대를 지속시키기 원하는 한국과 베트남 양쪽에서 망각의 대량 생산(the manufacturing of forgetting)가운데 희생된, (노엄 촘스키와 앨고어의 표현을 빌리자면) '불편한 진실'(inconvenient truth)이 되었습니다. 아마도 한국의 공식적인 망각은 (마치 노근리 사건이 그런 것처럼 마이리(My Lai) 학살은 방산의 일각에 지나지 않는) 베트남에서 한국군이 자행한 전쟁범죄에 대한 한국 정부의 공식적인 조사가 부재했다는 사실이 단적으로 보여주고 있을 것입니다. 하지만 좀더 자세히 들여다보면 과거와 현재의 베트남과의 관계는 한국의 동시대 역사와 대중문화에 명백하게 드러납니다. 한국 드라마와 영화를 본나 자신의 개인적인 경험을 들어 이야기하자면, 나는 다수의 베트남 전쟁에 대한 감추어진 언급들과 마주했습니다. 예컨대 <황금사과>라는 드라마에서 주인공 중 한 명은 베트남 참전으로 인한 다이옥신 중독으로 고통받다가 이 고통을 자식에게까지 물려줍니다. 영화 <클래식>에서는 연인 중 한 명이 베트남 전쟁에서 자원했다가 시력을 잃고 귀국합니다. 영화 <인어공주>에서는 한 소년이 베트남 전 참전 군인에 대한 노래인 <월남에서 돌아온 김상사>를 부르는 장면이 있습니다. 보다 최근 영화인 <효자동 이발사>에는, 미국 대중문화에 매혹을 느껴 베트남전에 참전했다가 미군 병사들의 인종주의를 목격하고 다른 사람이 되어 돌아온 몇몇 이삼촌의 이야기가 나옵니다. 이 예들은 주변과 틈사이에서 존재하는 복합적이면서 논란이 될 근대성들을 들여다보는 기회를 제공하고 있습니다.

1980년에 벌어졌던 광주 민주화 항쟁(학살)은 억압된 것, 즉 한국에서의 베트남 전쟁의 주된 귀환종의 하나였습니다. 박정희의 권위주의적 통치가 일본식 민통치의 재도입인 것처럼, 박정희에 이어 1980년대 한국을 통치한, 베트남전에 장교로 참전했던 두 대통령(전두환과 노태우)은 베트남전의 참상을 한국에서 반복했던 것입니다. 광주에서 벌어진 학살과 항쟁의 생생한 재현인 영화 <꽃잎>(1997), <화려한 휴가>(2007), 또 드라마 <모래시계>(1995)에는 시위대위를 날아가는 군용 헬리콥터의 모습이나 광주에서의 시가전이 끝난 후 주인 잃은 신발을 비추는 섬뜩한 장면이 등장하는데, 이것들은 베트남 전쟁과 관련된 유명한 이미지들을 상기시킵니다.

이전 사회의 다수의 작품들은 전쟁의 흔적들을 통렬하게 환기시킵니다. 우리는 박진영의 여러 사진 작품들, 특히 서 울 거리를 지나가는 탱크나 평범해보이지만, (작품의 제목을 통해 알수 있는데) 실상은 북한에서 탈출한 아이들을 찍은 사진들에서 냉전의 흔적을 봅니다. 냉전에 대한 언급은 송상희의 두 작품 <국립극장>과 <푸른 희망>에도 명



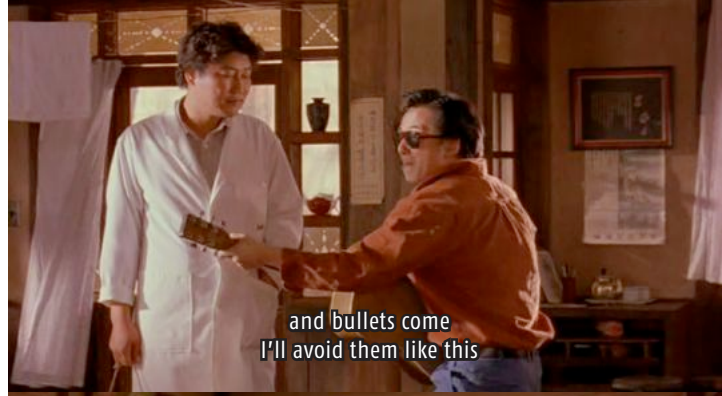
Jin-gi was dying to go to America



and even Muhammad Ali



When I fight the Vietcon in Vietnam



and bullets come I'll avoid them like this



Americans in Vietnam



You fucken mother gook!
Why don't you go fuck off?



Jin-gi came back from Vietnam
and worked with us again



He didn't talk much
or joke around



He was a totally
different person

home blinded; a comic scene in the movie, *My Mother, the Mermaid* shows a young boy singing *Sergeant Kim back from Vietnam War*, the popular song about a Vietnam War veteran; and, in the movie, *The President's Barber*, the barber's hipster younger brother goes off to the Vietnam War because he's enamored with American pop culture, and there encounters racism from U.S. soldiers, returning home a changed person. This sampling provides a glimpse into the multiple and contested modernities that exist in the gaps and the margins.

The Gwangju massacre in 1980 represents a major return of the repressed, that of the Vietnam War in the Korean context. If Park Chung Hee's authoritarian rule was a re-inscription of Japanese colonial rule in Korea, then the two presidencies of Chun Doo-Hwan and Roh Tae Woo who followed Park to lead Korea during the eighties, and who were both military officers in Vietnam, can be considered to have re-inscribed the brutality of the Vietnam war onto Koreans. In the vivid reenactments of the Gwangju rebellion and massacre found in movies such as *A Petal* (1997) and *A Splendid Holiday* (2007) and in the TV drama, *The Sandglass* (1995), we can see images of military helicopters flying over protestors, and a haunting shot of abandoned shoes in the aftermath of a street battle in Gwangju city that recall iconic images from the War in Vietnam.

A number of works in the exhibition poignantly evoke the vestiges of war. We can see traces of the Cold War in many of Area Park's photos, most notably in the image of military tanks rolling through a street in Seoul or in the image of ordinary-looking teens who are identified in the title as North Korean defectors. Cold War references are also evident in the two works, *The National Theater* and *Blue Hope* by Song Sanghee. The former is a video reenactment of the accidental shooting of Park Chung Hee's wife and in the latter, one of the three photos depicts an archival image of General MacArthur's legendary Incheon Landing. In these works, Song deploys distancing strategies to suggest the constructed nature of our historical memories, reminding us that these histories are always contested. (For the most extensive and rigorous discussion of

백하게 드러나고 있습니다. 비디오작품인〈국립극장〉은 박정희의 부인 육영수가 우발적으로 박정희 대신 저격되는 장면을 담고 있고, 연작사진 중의 하나는 전설적인 인천상륙작전 때의 맥아더 장군을 찍은 역사적인 사진을 작업한 것입니다. 이 작품들에서 송상희는 역사적 기억의 구성적 측면을 보여주고자 거리두기 전략을 채택하고 있으며, 역사는 언제나 논쟁의 장이라는 것을 상기시킵니다. 〈국립극장〉에 대한 가장 포괄적이면서도 정교한 논의는 기정현(Joan Kee)의 논문 “현재 아시아 여성 미술에서 어떤 점이 여성주의적인가?” (“What is Feminist about Contemporary Asian Women’s Art”, *Global Feminism: New Directions in Contemporary Art*, 2007)이다. 마찬가지로 전쟁의 잔존하는 영향은, 희미한 조영아 래찍은 리호앙라이(Ly Hoang Ly)의 사진작품들이 작가가 전쟁시기와 연관짓는 이미지들의 연상을 촉발시키는 방식에서도 드러납니다. 전쟁에 대한 집단 기억은 또한 딘큐레(Dinh Q. Le)의 최근 작품인〈농부와 헬리콥터〉에서도 허구의 창조를 위한 기반을 제공합니다. 이 시적인 다큐멘터리에서 전쟁 동안에 헬리콥터와 연관된 거대한 상처의 기억들을 촉발시키는 것은 평화로운 농업 활동을 위해 헬리콥터를 사용하는 한 농부의 엉뚱한 시도입니다.

레: 말씀하신 것처럼 이 기획의 목표는 대중 문화와 트라우마에 대한 서구의 주류 담론을 탈중심화하며, 아시아 국가 간의 국제적 교류를 강조하는 것이었습니다. 예컨대 베트남 전쟁과 한국 전쟁에 관한 이전 연구들의 대다수는 이 지역 내의 상호 작용에 주의를 기울이지 않은 미국 중심적인 것이었습니다. 민선생님이 목격하신 아시아 안팎에서의 대중 문화의 급증은 지속적으로 변화하는 새로운 아시아의 정체성들과 정체성 형성을 보여줍니다. 우리는 아시아계 미국인에 대한 연구와 아시아 연구, 또 미국학, 동남아시아 연구, 트라우마 연구, 문화 연구의 지리정치적인(geo-political) 비평의 경계를 흐리고자 목표했습니다.

우리는 자주 “트랜스팝(transPOP)이 무슨 뜻이냐?”는 질문을 받았습니다. 그럴 때면 2년간 집중적으로 이 기획을 준비하면서 완전히 녹초가 되었다(transpooped)고 농담으로 답하곤 했습니다. 〈트랜스팝: 한국 베트남 리믹스〉(transPOP: Korea Vietnam Remix)라는 제목에서 트랜스는 초국적 관계(transnationalism), 교류(transactions), 번역(translations), 매혹(transfix), 위반(transgression), 변형(transformation) 등을 지칭하며 이런 단어들의 목록은 끝없이 이어질 수 있습니다. 하지만 나는 〈트랜스팝〉의 ‘트랜스’가 의미하는 것의 일부를 풀어 설명해 보려 합니다. 전시의 중요한 주제적 고려 중의 하나는 욕망과 상품화, 소비의 초국적 순환들을 강조하는 것이었습니다. 또 초국적 접촉 지역(contact zone)은 말하자면 관계가 이루어지는 지점(point of engagement)이기도 합니다. 문화이론가인 메리 루이스 프랫(Mary Louise Pratt)은 “접촉 지역”을 “문화가 만나고, 충돌하며, 상호간에 맞물리는 공간”으로 설명합니다. 이 지점은 “예상치 못한 사회, 문화, 경제적 상호 작용”을 창조합니다. 상호 작용이라는 관점에서 베트남과 한국, 그리고 미국 간의 과거, 현재, 또한 미래의 교류는 중요합니다. 이 교류는 세 나라가 냉전이라는 공통의 과거와 전망이 밝은 미래(bull market future)를 공유하고 있기에, 숭한 사회, 정치, 경제적 층위에서 벌여지고 있습니다.

우리가 논의한 중요한 이슈는 번역의 문제와 이와 관련된, 각기 로스엔젤레스와 오렌지 카운티에 거주하고 있는 한국과 베트남의 이산자 커뮤니티라는 우리의 과잉 규정된 지위의 문제였습니다. 미국과 베트남, 한국에서 리서치와 스튜디오 방문을 진행하는 동안, 또 전시와 카탈로그, 심포지엄과 관련 행사를 준비하는 동안 다른 맥락과 관객이라는 문제는 계속해서 부각됐습니다.

이 전시회를 기획하는 과정에서 우리는 무엇이 ‘훌륭한 미술’을 구성하는지에 대한 우리 자신의 문화적인 편견을 담은 가정들 뿐만 아니라 이번 전시의 기준(parameter)에 대해서도 많은 논의를 했습니다. 아시아계 미술사가인 앨리스 양(Alice Yang) 같은 이는 (서구의 학자들과 서구의 정전들을 특권화하는) 미술사적 탐색의 틀 자체에 의문을 제기하고, 대신 다수의 지역적 관점들 사이에서 공명(resonance)을 찾고자 했습니다. “왜 위대한 베트남 미술가는 존재하지 않는가?”라는 글에서 노라 테일러(Nora



The National Theater, see Joan Kee's essay, "What is Feminist about Contemporary Asian Women's Art" in *Global Feminisms: New Directions in Contemporary Art*, 2007.) Likewise, residual effects are seen in the way that a photograph of the artist, Ly Hoang Ly, illuminated by a dim light, triggers an association for the artist with images she relates to the wartime period. Collective memories of the war also serve as a ground for the imaginary in Dinh Lê's recent video, *The Farmers and the Helicopters*. In this poetic documentary, it is the quixotic quest by a farmer to use helicopters for peaceful agrarian purposes that triggers the floodgates of traumatic memories of helicopters during the war. In an equally poetic rumination by Soon-Mi Yoo in *ssitkim: talking to the dead*, concerning the linkages between the Cold Wars, a recent visit by Korean veterans to the Vietnamese villages where atrocities were committed is interwoven with haunting archival footages from the Park presidency.

VL: As noted, an aim of the project is to highlight international Asian exchanges, as well as to decenter dominant Western discourse on trauma as well as popular culture. For example, much past scholarship on the Vietnam War and the Korean War is US-centric, without attention to intra-regional interactions. As you've witnessed, Yong Soon, the proliferation of popular culture within and without Asia points at ever-shifting, new Asian identities and identifications. We aim to blur the geo-political and critical divides between Asian American Studies, Asian Studies, American Studies, Southeast Asian Studies, Trauma Studies, Art, and Cultural Studies.

"What does *transPOP* mean?" we're often asked. I've been joking that after two intense years of working on the project, we're transpooped. The "trans" in *transPOP: Korea Vietnam Remix* also points to others things: *transnationalism*, *transactions*, *translation*, *transgression*, *transformation*, the list can go on... I will attempt to unpack a part of the "trans" in *transPOP* below. An important thematic consideration is to highlight *transnational* circuits of desire, commodification, and consumption. Transnational contact zones are also points of engagement, so to speak. Cultural theorist Mary Louise Pratt describes "contact zones" as "spaces where cultures meet, clash, and grapple with each other"; these sites create "unforeseen social, cultural and economic interactions." In terms of interactions, past, present and future *transactions* between Vietnam, Korea and the United States are of import. These transactions operate on myriad social, political and economic levels as all three countries have had a shared Cold War past and promising bull market futures.

An important issue that we've discussed is one of *translation* and our overdetermined position as Korean and Vietnamese diasporic curators based in Los Angeles and Orange County, respectively. While conducting researching and studio visits in the United States, Vietnam and Korea, and in preparing for the exhibition, catalogue, symposium, and related programming, the question of different contexts and audiences is continually highlighted.

Taylor)는“미술생산의주변지역,즉서구미술시장의중심지밖에위치하는베트남출신의작가들은오직서구의화랑들과미술경매시장,또는 미술사자들이그들을자리매김해주었기에‘존재하거나알려진다’”고말한바있습니다.사실‘미술계’,미술에관한학문과화랑,미술시장,최근에폭발적으로증가한비엔날레와트리엔날레들의시스템들을포함하는이‘미술계’는시장경제내에포섭되어있고,미적,경제적,정치적,문화적 위계를 반영합니다.

“왜위대한베트남미술가는존재하지않는가”라는질문은보편/특수,중심/주변,가시성/비가시성,서구/비서구와같은단순한이분법을넘어서는어려운질문입니다.전지구적인경제질서내에서(자기)재현과정체성에게반한,혹은탈정체적인(post-identitarian) 위치설정은다양한관점에서의문화,사회-경제,창조적협상뿐만아니라주체성(agency)에대한미묘한이해를요구합니다.테일러의말투를흉내내본다면“위대한”베트남작가를,아니그저한명의베트남작가일지라도그들을발굴하는문제는논란의야기를피해갈수없습니다.상호관련적이며서로엮히는역사,사회,정치적인변수들은특정작가의관객들과의관계에영향을미칩니다.

큐레이터이자연구자이고,작가이기도한나는최첨단의‘개념’미술은어떻게야하는지에대한선입견이있는데,이것은문화적헤게모니를발휘하는매우특수한하나의미술세계인비엔날레에입문함으로써형성된것입니다.비엔날레는서구미술사의선형적발달모델에기반해형식미학보다개념적엄격함을더중요하게여깁니다.

무엇이전위적미술행위를정의하는가?한국과베트남에서활동하는미술가들,또양국출신의이산자작가들은국제미술계의담론에서어떻게포장되어야하는가?

우리는계속이런문제들,즉번역,초국적관계,교류,위반,변형과관련된문제들과 씨름할 것입니다.

민:당신이변주했던트랜스의다양한의미변환은리믹스라는용어를우리식으로전유한것과도연결이됩니다.오늘날과같은정보과잉시대에중요한것은정보의사용방법과그로부터도출되는의미입니다.이를엄두에둘때리믹스와샘플링은큰더미의정보들을연속된이야기로 엮어냄으로써거기에서대조와의미를창출한다는점에서장르를섞고학제성(interdisciplinarity)을추구해온이기획에적합한접근방식에대한유추를제공해줍니다.우리는복합적으로상호참조적인(multi-referential)전체는그부분의합보다크다는새로운이해를도모하고자했습니다.여기서역사는여러학문들과리믹스됨으로써다양한참조의틀과참여(engagement)수단들을제시합니다.

이전시에참여한다수의작가들,예를들어린+람(Lin+Lam(LanaLIN+H.LanThaoLAM)),권소원,최민화,송상희,배영환등은샘플링전략을활용하고있다고말할수있습니다.남베트남의다큐멘터리를새로이작업한린+람의작품,즉다면적설치작품인<미확인베트남>의디지털C-프린트는필름의일초를구성하는24프레임을하나씩보여줍니다.카메라를빠르게이동시켜찍은장면중의한프레임에는어떤남성인물의부분적인모습만이희미하게확인되는데,서사적통일성에관한모든주장을 뒷받침하고있는재현의불확실성을전경화하고있다하겠습니다.기성의장르적판형(ready-made generic template)에의해규정되는여성신체형태를검토한소묘와비디오설치작품으로알려진권소원의경우,이번에전시된<동감>연작에서그런판형의기능을한것은그녀가태어난해인1963년과가솔린이었습니다.작가는인터넷으로자료를검색해서미술과트라우마의독특한결합(remix)을보여주는,12개의역사적사건을(매달하나씩)수집할수있었습니다.리믹스는유클만드러나는파편적이미지들의결합인최민화의회화작품<20세기—1972.6Ⅲ>에서도

In the process of curating this show, we had many discussions about its parameters, as well as our own culturally biased assumptions as to what makes “good art.” Asian art scholars such as Alice Yang question the framework of art historical inquiry (which often privileges Western academic and artistic canons), seeking instead to find resonance among myriad localized perspectives. Asian art is often marginalized within “mainstream” art history. In the essay, “Why Have There Been No Great Vietnamese Artists?” Nora Taylor notes that “artists from peripheral loci of art production—that is, outside the Western art market centers in places such as Vietnam—often “exist” or are known only because Western galleries, art auction houses, or even art historians have situated them” (Taylor). Indeed, the “art world”—including the system of art scholarship, galleries, art fairs, and the recent explosion of international biennials and triennials—are tied into market economies and reflect aesthetic, economic, political, and cultural hierarchies.

“Why have there been no great Vietnamese artists?” is a difficult question to address beyond simplistic binaries of universal/particular, center/periphery, visible/invisible, West/the rest. The complexities of (self) representation, identitarian and post-identitarian positionings within a global economic order require nuanced understandings of agency, as well as cultural, socio-economic, and creative negotiations from a variety of perspectives. To echo Taylor, the question of discovering a “great” Vietnamese—or any—artist is a moot point. Interweaving and interdependent historical, social, and political variables affect any given artist’s relationship with her/his audience(s).

As a curator/researcher/artist, I had preconceived notions of what “conceptual” cutting edge art looks like, forged by my indoctrination into a very particular hegemonic art world—the one of international biennials which favors conceptual rigor over formal aesthetics, modeled on the linear progression of Western art history. What defines avant-garde art practice? How are Korean and Vietnamese local and diasporic artists packaged within international art discourse?

We continue to grapple with these issues: translation, transnationalism, transactions, transgressions, transformation . . .

YSM: The various permutations of *trans* that you’ve riffed about is linked to our appropriation of the term *remix*. In our era of information overload, what matters is how information is used and the meaning derived from it. With this in mind, the art of remixing and sampling has been relevant to our project as an approach analogous to mixing genres and to interdisciplinarity, in collating and making sense of a large body of information by threading a continuous narrative through it to create new understandings in which the multi-referential whole is more than the sum of its parts. History here is remixed with other disciplines to open up different frames of reference and means of engagement.

A number of artists in the exhibition—Lin + Lam, Sowon Kwon, Min Hwa Choi Chul-Hwan, Song Sanghee and Bae Young Whan—can be said to utilize sampling strategies in their work. In Lin + Lam’s re-workings of the South Vietnamese archive films, the digital C-prints from the multifaceted installation *Unidentified Vietnam* show each of the 24 frames of a one second of an image. Amidst the prevailing image of a film swipe, a partial glimpse

핵심적인부분을 이루고 있습니다. 그의 모든 작품들은 잡지나 그밖의 인쇄매체에서 찾은 이미지들의 재구성입니다. 배영환도 또한 명의 대중 문화 샘플러(sampler)입니다. 그는 90년대 중반부터 대중 음악과 대중 문화의 통속적 미학에 자극받은 작품으로 명성을 얻었는데, 그의 작품들은 소화제나 플라스틱 조화, 깨진 소주병 조각과 같은 일상의, 그러나 의외의 재료들로 만들어졌습니다. 〈크레이지러브〉나 〈물망초〉 같은 통속적 제목은 이작가가 탐구하고, 혼합(remix)하는 것이, 감상적인 노래와 멜로 드라마와 연관되는 신파적 상상투성이라는 것을 암시한다. (신파는 문자 그대로는 일본 제국주의 통치가 강제된 근대화 과정 중에 형성된, 특히 희곡 부분의 새로운 유파를 지칭하지만 점차 감상적인 노래와 멜로 드라마에 담긴 감수성을 지칭하게 되었다.)

레: 저는 이전 시를 '아카이브 리믹스'(Archive Remix)라고도 생각하고 싶습니다. 전시되고 있는 작품들 중 다수는 사적 기억과 공적 담론, 그리고 집단적 매개의 작용에 대한 통찰을 제시하기 위해 개인적 아카이브 뿐만 아니라 대중 문화와 매스 미디어를 재해석하고, 재전유하며, 굴절시키고 있습니다. 샘플링을 미학 전략으로 사용하고 있는 또한 명의 작가는 오용석입니다. 그의 〈드라마〉 연작은 매스 미디어와 대중 문화에서 수집한 비디오 이미지들을 이어 붙인 흔적이 보이지 않게 곱씹힌 풍경의 몽타주입니다. 후기 자본주의에서의 시간성의 변화와 근대성에 대한 논평이라 하겠습니다. 형식적으로 보면 그 작품들은 송고미를 지향하는 미술사의 계보를 상기시키는, 아름다운 파노라마적 풍경입니다만, 자세히 보면 호크니(David Hockney)적인 포스트 모던적 파편화를 보여주는 균열된(매스 미디어적) 내러티브라는 것을 알 수 있습니다.

민선생님이 언급하신 트라우마의 유산이 어떤 식으로 작품의 표면에 드러나거나, 혹은 대중 문화의 반짝이는 외양 아래 희미한 흔적으로 머무는 지를 살피는 것이 흥미롭습니다. 기억은 유령처럼 우리를 사로잡기도 하고 그 저어른 거리기도 합니다. 트라우마 그 자체는 “부글부글 거리는 존재”(seething presence)로서 눈에 띄지 않으며 어떤 경우에는 지각하기도 어렵지만, 어떤 경우에는 우리를 압도하고, 우리를 사로잡는 느낌입니다. (Gordon 1997) 집단적 트라우마와 기억은 다수의 문화적 인공물, 즉 영화와 기념물, 음악과 미술 등을 통해 조정됩니다. 당신이 말했다시피 한류의 기반은 한국이 베트남전에 깊숙이 관여한 역사에 바탕하고 있습니다. 마찬가지로 베트남의 새로운 근대적 이미지들은 자국민들과 관광객들을 위해 고통스러운 과거를 다양한 위장을 통해 잊거나(혹은 새로 포장하고), 향수 어린 식민지 시절의 즐거움을 선택적으로 기억하거나 새롭게 만듭니다. (Kennedy and Williams 2001) 관광과 비극, 예술과 전쟁, 진정성과 익명성, (미술) 시장과 의미 사이의 모순은 비엣 응웬(Viet Nguyen)이 전시회의 카탈로그를 위해 쓴 글에서 다루어지고 있습니다.

〈반손〉(Van Son) 혹은 〈아시아〉(Asia) 같은 버라이어티 쇼나 〈하노이 신부〉(2004, 박경률 연출)와 같은 한류 드라마를 보거나, 혹은 비(Rain)나 앤디 콰크(Andy Quach), 주걸륜(Jay Chou) 등과 같은 대중 가수들의 음반을 듣거나, 또는 낙방(nhac vang, 6, 70년대 남베트남에서 나온 대중가요로서 주로 달콤하면서도 씩씩한 사랑에 대해 노래한다.)의 가사를 음미하다 보면 과거와 현재는 섬뜩한 방식으로 충돌합니다. 화려한 불거리를 담은 〈밤의 파리〉(Paris by Night)나 외국에서 활동하는 감독들이 베트남에서 제작한 베트남 웨이브(Viet Wave)의 영화들은 진정성이라는 개념에 의문을 제기하고, 고국/망명, 제1세계/제3세계, 고급/저급 사이의 구분을 흐립니다. 근대성의 빛나는 비전들과 멜로 드라마적인 로맨스, 또 그 달콤한 가사들은 젠더와 도덕, 성과 시민에 대해 변화하는 규범들에 대한 불안을 드러냅니다.

대중 문화의 활기찬 측면들과 혼성적 근대성의 매혹은 티파니 정(Tiffany Chung)과 산드린 루케트(Sandrine Louquet)의 설치 작품들에 잘 포착되어 있습니다. 작품의 표면적 층위에서 장난기로 관객들의 눈을 사로잡고 있지만, 자세히 들여다보면 그들의 작품은 그 주변에 비판적 관점들 또한 포함하고 있습니다. 멀티미디어를 활용한 티파니 정(Tiffany Chung)의 설치 작품들은 점차 도시화되어 가고, 더불어도 시적 세련미를 더해가는 베트남과 아시아 전반에서의 활기찬 도시적 삶의 핵심을 포착하기 위해 팝적인 감수성

of a male figure can be discerned, foregrounding the elusive reality of representation that underlies all claims of narrative coherence. Sowon Kwon, known primarily for drawings and video installations that examine the form of the female body as proscribed by a generic ready-made template, uses the combination of her birth year of 1963 and gasoline as a new template in the *dongghap* series of archival prints. By data-mining on search engines, she has culled twelve revealing nuggets of historic events (one for each month of the year) that offer a singular juxtaposition of art and historical trauma. Remix is an integral part of Min Hwa Choi Chul-Hwan's painting process that is exposed in the sketchy fragments of the *Twentieth Century – 1972.6 III* print. All of his paintings are re-compositions derived from images found in magazines and other printed matter. Bae Young Whan is another sampler of pop culture who has been gaining prominence since the mid-nineties with works informed by a vernacular aesthetics of pop songs and popular culture, made with mundane yet unexpected materials such as common digestion pills, plastic flowers, and broken glass from soju bottles. The corny titles of works such as *Crazy Love* and *Forget Me Not* hint that what the artist is probing and remixing are the clichés and the *shinpa* (literally "new school" narratives that emerged with the forced modernization of Korean society under Japanese colonial rule) sensibility that has come to be associated with sentimental songs and melodramas.

VL: I like to think of it as "archive remix." Many works in the show reinterpret, reappropriate, and refract mass media and popular culture as well as personal archives to provide insights into the workings of private memory, public discourse and mass mediation. Another artist using sampling as a strategy is Oh Yongseok. His *Drama* series by are video montages of landscapes that are comprised of seamlessly integrated smaller segments of video images culled from mass media and popular culture; a commentary on modernity and shifts in temporality within late capitalism. Formally, they are beautiful panoramic landscapes, evoking artistic genealogies of the sublime. Looking closely, one sees Hockney-esque, postmodern fragmentation and the disjunctions of mass media narratives.

It is interesting how the traumatic legacies you mention resurface, or are faint traces under popular culture's shiny veneer. Memories, like ghosts, haunt and linger. Trauma itself is a "seething presence," not visible to the eye, sometimes barely perceptible, sometimes overwhelming, a sense of haunting (Gordon 1997). Collective traumas and memories are negotiated through a host of cultural artifacts: film, monuments, music, art, and so on. As you noted, the Korean Wave's foundation is built upon Korea's substantial involvement in the American War in Vietnam. In a similar vein, Vietnam's newly modern image selectively remembers and renovates nostalgic colonial pleasures as well as forgets—or repackages—painful pasts in varying guises for locals and foreign tourists (Kennedy and Williams 2001). The contradictions of tourism and tragedy, art and war, authenticity and anonymity, (art) markets and meaning is addressed in Viet Nguyen's contribution to the catalogue.

In watching *Van Son* or *Asia* variety-show videos or *Hallyu* dramas such as *Bride from Hanoi* (2004, dir.





을 활용합니다. 그녀에게 베트남은 화려한 색깔의 유토피아이자 초현실의 판타지인 것입니다. 인기 가수 럽뜨렁(Lam Truong)의 공연장면을 담은 비디오는 스쿠터를 타고 다니는 사이공의 가난한 소년들과 압도적인 대조를 이룹니다. (비디오와 소모품 등으로 구성된) 루케트의 설치작품 <찌어어이>는 익숙하면서도, 동시에 불편하게 하는 이미지들을 제시합니다. 그녀의 소모품과 애니메이션은 기억과 재현, 주이상스(jouissance)와 절망의 복합성에 대해 말합니다. <찌어어이>는 베트남에서 흔히 쓰이는 표현으로, 당혹감과 기쁨, 분노 모두를 뜻할 수 있습니다. 말 그대로 번역하자면, 그 표현은 하늘을 지칭합니다. 이 설치작품에서 묘사된 하늘에서 떨어지는 사람들은, 하늘 한가운데 멈춰있는 비즈니스맨들을 그린 로버트

롱고(Robert Longo)의 유명한 1980년대 작품이나 심지어는 9.11 사태를 떠올리게 합니다. 반복되는 모티프인 잠자리는 변신(transformation, 또 하나의 트랜스입니다)을 가리키는데, 어쩌면 근대화를 언급하고 있는지도 모르겠습니다.

민: 전시회를 개최한 후에 카탈로그를 제작할 경우의 이점 중 하나는, 특정한 한 작품의 해석과 수용에 영향을 미치는 다른 작품들과의 상호작용 및 물리적인 배치의 효과에 대해서도 성찰할 수 있다는 것입니다. 티파니 정과 린+럼의 작품이 한 예가 되겠습니다. 그들의 작품은 한 곳에 전시되고 있는데, 각기 꽤 큰 전시실의 이어진 두 면을 차지하고서 서로를 바라보고 있는 형국입니다. 소모, 조각, 비디오, 사진의 형식으로 제작된 티파니 정의 다양한 작품들에서는 다채로운 색깔이 두드러집니다. 그 반대편의 린+럼의 사진을 기초로 한 작품들과 비디오 작품들은 대개가 흑백입니다. 네 점의 커다란 칼라 사진이 있긴 하지만, 그 경우에도 색조가 강하지는 않습니다. 이 두 작가의 작품들을 병치함으로써 그 작품들에서 끌어낼 수 있는 비판적 의미가 강조되는 것처럼 보입니다. 티파니 정의 작품이 보여주는 생동하는 색채(living color)라는 특징은 동시대 베트남의 대중 문화와 직접적인 연관을 지닙니다. 린+럼의 흑백 처리는 자신들의 작품에 진중함을 부여하는데, 그럼으로써 실패한 국가(남베트남)가 근대성의 실패한 재현에 대해서 언급하고 있습니다. 색채의 부재는 오직 역사적 기록 속에서 담론적 기호로만 존재하는 국가를 표현하는데 적합해 보입니다.

또 하나의 매력적인 병치의 예는 이 웅백의 비디오 작품인 <엔젤 솔저>와 웅웬 만흥(Nguyen Manh Hung)의 회화 작품들에서 보여집니다. 두 작가의 작품은 색채를 쓰고 있다는 점에서 비슷하지만, 더 이상의 연관 관계가 당장 두드러지는 않습니다. 하지만 자세히 보면, 군대가 공통의 주제로 나타납니다. 이 웅백의 비디오에는 꽃으로 위장하고 있는 군인 같은 형상이, 웅웬 만흥의 회화 <시장으로 가라>에는 제트 전투기가 등장합니다. 두 작가의 작품은 모두 초현실주의자 르네 마그리트(Rene Magritte)가 보여주는 시각적 재치와 담담한 태도의 작가적 권위를 연상시킵니다.

2층 전시실에 전시된 작품들 중에는 쩌르엉(Tran Luong)의 작품도 좋은데, 질서 정연한 전시실 공간에 작으나마 혼란을 야기하는 측면 때문에 더 좋아하게 되었습니다. 쩌르엉의 작품은 여러 편의 소모품들로서, 작가의 요구에 따라 전시실 바닥에 구불 구불한 형태로 이어진 채 부착되어 있습니다. 저는 이런 식의 설치가 여러 편의 비디오 작품들 때문에 전체적으로 분리된 공간적 배치에 개입하고, 교란하는 방식이 좋습니다. 이런 맥락에서 이장난스러운 개입은 작가의 언표된 의도, 즉 이 설치작업이 현실을 가리고, 모호하게 만드는 매스 미디어와 그 프로파간다, 그리고 한류의 강제적인 효과에 대한 비판이라는 작의를 강화하고 있습니다.

레: 미래에 다가올 발전에 대한 예상뿐만 아니라 트라우마를 낳는 과거의 흔적들과 현재의 사회-정치적 순간들에 대한 희망적인 혹은 공포를 담은 성찰은 유순미와 안미레(An-Mylê)의 다양한 작품들에서 찾아볼 수 있습니

Park Gyung-Ryul), obsessively listening to Rain, Andy Quach, Quynh Anh, and Jay Chou pop Cds, or contemplating haunting *nhac vàng* lyrics (often bittersweet South Vietnamese love songs and pop ballads from the sixties and seventies), the past and present collide for me in uncanny ways. Spectacular productions such as *Paris by Night* and *Viet Wave* films jointly produced in Vietnam by filmmakers outside of the country also question authenticity and blur distinctions between home/exile, first world/third world, high/low. Glittering visions of modernity, melodramatic romantic storylines and saccharine lyrics also reveal anxieties about the shifting codes of gender, morality, sexuality, and citizenship.

The vibrant aspects of pop and the allure of a hybridized modernity are captured by the installations of Tiffany Chung and Sandrine Llouquet. Although eye-catching and playful on the surface, their works also reveal critical undercurrents. Tiffany Chung's multimedia installations utilize a pop sensibility to capture the essence of the vibrant city life of an increasingly urban—and urbane—Vietnam and Asia at large: a candy-colored utopia, a hyperreal fantasy. Video footage of heartthrob Lam Truong in concert forms a compelling dialectic with impoverished scooter boys in Saigon. Sandrine Llouquet's installation (video projection, drawings, and single channel video) *Troi oi!* presents images that are at once familiar and unsettling—her drawings and animations point to the complexities of memory and representation, *jouissance* and despair. “Trois oi!” is a commonly used Vietnamese expression, signifying dismay, delight, exasperation. Literally translated, it refers to the sky. People freefall from the sky in this installation, evoking Robert Longo's iconic 1980s drawings of businesspeople frozen mid-air, and perhaps the harrowing images of 9/11. The recurring motif of a dragonfly suggests transformation, perhaps an allusion to modernization.

YSM: One of the advantages of producing a catalog after the exhibition has opened is to be able to reflect and speculate on the effect of the physical layout, as well as the interplay of the works on the reception and their interpretation. One example is the interplay of works by Tiffany Chung and Lin + Lam. Their works are each positioned on two adjacent walls, on the opposite sides of a large room, their juxtaposition amplifying their critical meanings. Chung's varied works—drawing, sculpture, video and photographs—are vividly colorful. Across the room, Lin + Lam's photo-based works and a video are black and white except for an ensemble of four large photos that are in color, but in muted hues. The “living color” quality of Chung's works gives ready association with contemporary pop culture in Vietnam. Lin + Lam's black-and-white palette lends a certain gravitas to their work, which addresses a failed country (South Vietnam) and a failed representation of modernity. The lack of color also seems appropriate for a country that exists only in historical record and as a discursive sign.

Another intriguing juxtaposition is that of Lee Yong Baek's video projection, *Angel Soldier* and Nguyen Manh Hung's two paintings. Although the two artists' works are similarly colorful, any further connections are not immediately apparent. Upon closer scrutiny, the military emerges as a shared inference: the soldier-like figures camouflaged by flowers in Lee's video and the fighter jets in Nguyen's *Go to Market* painting. The interplay of these works also entertains art historical associations in that Nguyen's paintings recall the visual wit and deadpan authority of the Surrealist Rene Magritte, with an entirely different set of references, while Lee's video is reminiscent of the banal quality of Warhol's wallpaper-like prints of flowers.



다.이두작가의작품은가까이배치되어있습니다.그들의작품에는제국주의와 그폭력에대한어둡고긴그림자가어른거립니다.유순미의<씻김: 죽은자와의 대화>는1965년부터1973년까지베트남에서미국을지지하며싸웠던한국병사들이남긴역사적유산에대한35분짜리비디오작품입니다.비선형적인시적 형식으로전개되는도입부는베트남의장례행렬장면을담고있는데,작가의'나쁜'(bad) 죽음의방식에대한보이스-오버나레이션,'불에타서죽는것... 물에 빠져죽는것'이마치주문처럼들리기시작합니다.다른장면에서는한베트남사람이유순미의부드러운검은머리와하얀피부가자신의것과 똑같으며,자신이기억하고있던수십년전마을사람들을학살했던한국군인들의모습과는너무다르다고말합니다.이비디오작품은그학살이현재에도한국과베트남에스며있는방식을드러내며,개인적인기억과역사적인기억의충위를생생하게보여줍니다. 안미례의연출된사진 이미지와영화는베트남전쟁과이라크전쟁사이의유비관계를설정하며,사실과판타지,정치와유희,공포와습관(habitus)사이의변화하는무정형적인경계를탐구합니다.<작은전쟁>연작에서안미례는젊은세대의남성들이북아메리카해안근처의숲에서아버지세대의전쟁인베트남전쟁을재연하는것을보여줍니다.작가는또하나의연작을통해서캘리포니아의사막에서이라크전쟁을대비해예행훈련중인현재의군인들을 보여줍니다.

<묘비-이정표>라는제목이붙은리호앙리(LyHoangLy)의거대한추상화설치작품은베트남의콘다오(CorDao)섬에있는이름없는죄수들의무덤을지칭하고있는데,육체성(corporeality)과이데올로기의실패를말하는듯 하며, 평화와 전쟁의 모순 또한 지적하고 있습니다.

저는거듭해서숨달같이가벼운대중문화와트라우마의관계가어떤것인지에 대해생각합니다.문화이론가인E.안캐플란(E.AnrKaplan)은“트라우마는자주내재적으로근대성과연결되어있다”(2005,24)고말한바있습니다.매스미디어에서유포하는화려하게빛나는내러티브이면에근대화는트라우마와폭력을낳았습니다.전쟁과급속한사회-경제적발전,세계화와같은트라우마는문화생산과정치정책등을통해조정됩니다.전시된 대부분의작품들이근대성과트라우마,그리고대중문화를다양한방식으로다루고있지만,응웬만흥의회화와이용백의비디오설치작품<스티밍아웃(포스트 IMF)>는후기자본주의의세계화와근대화의결과들을직접적으로다루고 있습니다.<빌딩>에서응웬만흥은기이한마천루(skyscraper)를묘사합니다.이 작품에서그는시골이나도시외곽에서흔히볼수있는,직접지어곧무너져내릴듯한(DIY)건물들이아슬아슬하게높이쌓인상상속풍경을묘사하고있는데,이를통해변화중인사회의불안정한모습에대해논평하고있는듯합니다.현재베트남의도시지역에서가옥들은개발제한때문에층을올리게되고따라서건물들의높이가올라가고있습니다.여전히베트남국토의주된부분을이루고있는농촌에서도정부의재개발계획으로인해기반시설측면에서막대한 변화가있었습니다.이용백의작품<스티밍아웃>에는정장을입은한남자가물 밑을걸으며숨가빠하고있는데,이장면은한국의다수의화이트칼라월급쟁이들이직장과평생모아둔적금을잃어버린IMF위기를통렬하게상기시키고 있습니다.



In the second floor gallery, I have grown to appreciate Tran Luong's meandering trail of drawings that were placed on the floor according to the artist's instructions, all the more, for its disruption, however modest, of the ordered space. I like the way this installation intervenes and disturbs the overall layout of the discrete spaces that were necessitated by several video projections. This playful intervention in this context reinforces the artist's stated intent, that the installation is a critique of the coercive effect of mass media, propaganda, and *Hallyu* in obscuring or camouflaging reality.

VL: The vestiges of traumatic pasts, reflections on the current socio-political moment, as well as traces of future developments, both hopeful and harrowing, can be seen in the varied works of Soon-Mi Yoo and An-My Lê, whose works are in close proximity to each other in the gallery. In these works, the long shadows of imperialism and violence linger. As you noted, Soon-Mi Yoo's *ssitkim: talking to the dead* is based on the legacy of Korean soldiers who fought for the U.S. in Vietnam from 1965 to 1973. Unfolding in a non-linear, poetic format, an opening sequence features a Vietnamese funeral procession with Yoo's voiceover incanting forms of "bad" deaths: "Death by fire . . . death by drowning. . ." In another segment, a Vietnamese villager notes that Yoo's flowing black hair and fair skin is so much like the interviewee's own, in contrast to the distorted mental image of the Korean soldiers that decimated her home decades ago. The video evocatively reveals the layers of personal and historical memory evincing the way in which the killings permeate the present in the both countries. An-My Lê's staged photographic images and films draw parallels between the Vietnam War and the Iraq War, and explore the shifting and amorphous boundaries between fact and fantasy, politics and play, horror and habitus. In a set of images from the *Small Wars* series, Lê captures young men reenacting their fathers' war, the Vietnam War, in Eastern seaboard forests of North America. In another set of images, the artist photographs soldiers currently on active duty in the U.S. military who rehearse the Iraq War in California deserts.

Ly Hoang Ly's towering, abstracted painting installation entitled *Tombstones - Milestones*, which references the graves of anonymous prisoners on Con Dao isle in Vietnam, also suggests the failure of corporeality and ideology, and points to the contradictions between peace and war.

Again and again I pondered, what is the relationship of pop to trauma? Cultural theorist E. Ann Kaplan notes that "trauma is often seen as inherently linked to modernity" (2005, 24). Beneath the glossy sheen of mass media narratives, modernization is traumatic and violent. Traumas such as war, rapid socio-economic development, and globalization are negotiated through cultural production and political policies. While most of the works deal with modernity, trauma, and popular culture in various ways, Nguyen Manh Hung's paintings and Lee Yong Baek's video installation entitled *Steaming Out (Post-IMF)* directly deals with the effects of globalization and modernization within an era of late capital. In *Building*, Nguyen Manh Hung depicts an absurd skyscraper. In this painting, the squat, ramshackle do-it-yourself buildings common within the countryside and on the outskirts of large cities are stacked impossibly high to comment on the precarious state of a society in transition. Within urban areas, residential units are often slivers towering above the ground due to zoning restrictions. Although rural areas dominate much of Vietnam's land, there have been vast changes in its infrastructure due to government redevelopment. In Lee Yong Baek's video, a suited man struggles to breathe and walk underwater, poignantly alluding to the 1997 IMF crisis, when many white-collar "salarymen" in Korea tragically lost their jobs

지역과망각, 대중문화와 프로파간다, 가시성과비가시성은 연결되어 있습니다. 전시회에 참여한 많은 작가들은 매스미디어가 유포하는 특정한 정치적, 대중적 내러티브가 압도적으로 가시적인 반면, 어쩌서 다른 내러티브들은 드러나지 않는지에 대해 검토하고 있습니다. 보이는 것과 보이지 않는 것, 스크린 외부와 미장센 내부 사이의 경계 공간은 이 작가들이 스스로를 자리매김하는 접점이라 하겠습니다.

민: 우리의 기획이 제공한 즐거움과 또한 그것이 제기한 도전에 대해 생각해봄으로써 이 대담을 끝마치고자 합니다. 되돌아보면 나에게 가장 흥미로웠고 보람 있었던 것은 다른 작가들과의 만남, 그리고 이 전시에 여러 가지 방식으로 기여했던 많은 사람들과의 숱한 만남들이었습니다. 그 과정은 기억에 남는 여러 사람들과의 식사 자리와 전문적인 설치전문가들 도와 그들과 함께 한 육체적 노동, 심포지엄의 기획, 관련 자료의 전시 공간(reading/resource lounge) 기획들을 포함합니다. 관련 자료의 전시 공간은 여러 개인들의 소장품과 인터넷을 활용하여, 또 새로 지어진 한국 영상 자료원 직원들의 친절한 도움을 받아 만들어졌는데, V-pop과 베트남 웹 이브, 한류와 관련된 이미지들의 현기증날 만큼 다양한 콜라주들을 보여줍니다. 그 전시 공간의 가장 앞에 비치된 것은 이 전시회를 준비하는데 참조한, 다양한 주제들에 관한 한국 책들과 논문, 자료들을 모아둔 책장입니다. 또 이 전시장에서는 이번 전시회에서 검토한 지난 30년의 기간 동안에 창작된, 한국과 베트남의 음악 중에서 선정한 몇 곡을 들을 수도 있습니다. 이 전시 공간과, 한국 전쟁이 종료된 1953년부터 현재까지의 연표, 또 이들 간의 심포지엄과 특별 행사 프로그램, 필름/비디오 프로그램들은 이 기획의 학제간 연결망(matrix)을 제공하고 있습니다.

이 기획의 주된 도전과 비용은, 사실 대부분의 국제적 기획의 공통된 난관이기도 한데, 바로 번역의 문제입니다. 번역의 정치학과 (내가 잘 의식하고 있듯이 나 때문이기도 한) 영어의 헤게모니는 이 기획에서 통제가 안 되는 접착 지점이었습니다. 번역의 문제는 기획의 학제적 성격과, 기획과 관련이 있는 여러 학문에 두루 조예가 있는 한 명의 번역가를 찾아야 하는 어려움으로 인해 더 심화되었습니다. 번역을 거치면서 무엇이 어떻게 상실되었을까가 궁금하며, 그에 따른 불안이 계속 남습니다.

마지막으로 또 하나의 까다로운 문제는 이 전시의 강한 주제적, 담론적 틀에서 비롯합니다. 이 점으로 인해 각각의 작품이 상당히 재현의 부담, 즉 들림없이 사회적, 정치적 내용을 전달하는 기능을 확실히 강조해야 한다는 부담에서 달렸을 것입니다. 더불어 이 전시는 양국에 대한 것이고, 그래서 참여 작가의 국적을 내세우는 전시였기에 작가들은 자신들의 국가적, 인종적 정체성에 따라 과학계 규정되는 것과 그에 따라 차이와 진정성에 대한 관람객들의 선입견이 자신들에게 투사되는 것을 감수해야 했습니다. 저는 그저 예술 작품에 완벽한 자율성이 주어지지 않는다는 사실과 더불어, 예술 작품을 관람하는데 순수하고 복잡하지 않은 맥락이 주어지는 것은 불가능하다는 사실에서 얼마간의 위로를 얻습니다. 저는 하나의 예술 작품은 복합적인 층위에서 작동하기에 어떠한 총체적 설명이나 해석도 거부한다고 봅니다. 이렇게 말하고 나니, 이번 전시의 대화적인 틀이 관람자와 작품이 확장된 대화에 참여할 수 있는 풍부하고 상호반향을 일으키는 토대를 제공했으면 하는 것이 제 바람이라는 것을 밝혀야겠습니다.

레: 저는 (한 이야기의) 시작으로 이 대담을 마치고자 합니다. 2006년 여름 저는 사이공에서 남쪽으로 한 시간 거리에 있는 덕호아(Duc Hoa)라는 시골 지역으로 제 외삼촌을 만나러 갔습니다. 외삼촌은 카페와 노래방, 마사지업소와 미니 동물원을 겸하고 있는 가게를 성공적으로 운영하고 있었습니다. (그 가게는 디즈니랜드에서 불법한 거대한 버섯상과 물대신 차가 샘솟는 작은 분수형 정수기까지 갖추고 있었습니다.) 20년만의 첫 베트남 방문이었습니다.

외삼촌은 사진 몇 장을 건네 주셨습니다. 대부분 전쟁 전에 찍은 어머니의 사진이었습니다. 그중 하나는 흑백 사진으로, 어머니가 정확히 지금의 제 나이인 31살 때 찍은 것이었습니다. 네 명의 친구들과 해변에서 환하게 웃고

and life savings. The sound of labored breathing fills the gallery; the salaryman's presence is spectral.

Memory and forgetting, pop and propaganda, visibility and invisibility are ineluctably linked. Many *transPOP* artists examine the ways in which certain political, popular and mass media narratives are hypervisible, whereas other discourses are invisible. The liminal space between the seen and not-seen, off-screen and *mis-en-scene*, are the junctures at which these artists situate themselves.

YSM: I want to close by also reflecting on the pleasures and the challenges posed by our project. In hindsight, I can easily say that the aspects that I found most pleasurable and rewarding were our meetings with artists, our countless meetings with assistants and various contributors to the project that often entailed sharing memorable meals, the physical labor in assisting the professional installers, organizing the symposium, and the creation of the reading/resource lounge. The lounge table-top gave us a site to display a dizzying collage of Vietnamese pop and *Hallyu* images, culled from various personal collections, the internet, and the kind folks at the spiffy new Korean Film Archive in Seoul. There we have placed a bookshelf holding a selection of books, articles and essays about the various topics that have informed this project. Another feature of the lounge is a music selection that combines Vietnamese and Korean pop music spanning the period under consideration. The lounge, a chronology of events from the end of the Korean War in 1953 to the present, and a two-day symposium (including special events and a film/video program), provide the interdisciplinary matrix of this project.

What has been a major challenge and cost in this project, a predicament shared by most international projects is the issue of translation. The politics of translation and the hegemony of English, to which I am implicated, have proven to be the intractable contact zone of this project. Our translation challenges were further complicated by the interdisciplinary scope of the project and the difficulty of finding one translator who was conversant across disciplines. Insecurity lingers in terms of wondering what and how much is lost in translation.

Lastly, another thorny issue stems from the exhibition's strong thematic and discursive framework that undoubtedly places undue burden of representation on the artwork, that is, an overemphasis placed on a work's ability to convey social and political content. Additionally, because the exhibition focuses upon two countries and their respective diasporas, and includes nationally identified artists, the artists also risk overdetermined nationalistic or ethnic identifications – and misplaced projections of difference and authenticity. I find some comfort in the fact that no pure and uncomplicating context for viewing art is possible, just as there is no autonomy in artwork. I do however consider an artwork to operate in multiple registers that defy any totalizing accounting of or explication. That said, it is my hope that the discursive framework of *transPOP* provides a fertile and resonant ground upon which the viewer and the works engage in an extended conversation.

VL: I would like to end with a beginning. It is the summer of 2006, and I am visiting my maternal uncle in his successful café/karaoke bar/massage parlor/mini zoo (complete with giant Disney-esque plaster mushrooms and teapot water fountain) in rural Duc Hoa, Vietnam, an hour south of Sai Gon. It is my first time back in Vietnam since I left over 20 years ago.

있는 모습을 찍은 그 사진속에서 어머니를 알아보기가 어려웠습니다. 어머니와 친구들은 바닷가에 자유롭게 있었고, 모두들 사진을 향해 웃고 있었습니다. 어머니는 제일 오른쪽에서 있었습니다. 하얀색 면 소재의 단순한 여름 드레스를 입고 있는 어머니는 날씬했고, 무심한 듯 아름다웠으며, 우산을 들고 있었습니다.

그 사진을 들고 있던 저는 갑자기 흐느끼기 시작했고, 삼촌이 앞에 있었지만 울음을 참을 수 없었습니다. 삼촌은 사려깊게 아무 말도 없이 계셨습니다. 저는 울음을 멈출 수 없었습니다. 역사와 기억의 그 틈을 메울 수가 없었습니다. 어머니는 여전히 살아 계시지만 저는 제 어머니의 유령, 하나의 흔적을 보고 있었던 것입니다. 저는 평생 어머니의 유령과 그녀의 유령 같은(ghostly) 기억에서로 잡혀 있었습니다. 그 사진은 “전에는, 후에는, 그 사이에는 무슨 일이 있었던 것인가?” “너는 어디에 있었는가?” 라고 묻는 듯했습니다. 저는 한때 어머니였던 사진속 여인과 현재의 어머니 때문에, 또 그녀의 얼굴, 육체, 그리고 정신에 새겨진 지울 수 없는 고통의 세월에 대해 느꼈습니다. 전과 후, 그 사이. 저는 사진속 어머니를 거의 알아볼 수 없었습니다. 또한 제 삼촌과 과거와 현재의 그 전쟁 때문에, 저의 이해의 한계 때문에 슬펐습니다. 저는 그것을, 그러니까 제 슬픔과 분노를 지금 설명할 수 없습니다. 이 글을 쓰고 있는 지금도 저는 울고 있습니다. 전과 후, 그리고 사이에서 저는 울음을 멈출 수가 없습니다.

롤랑 바르트(Roland Barthes)가 썼듯이 톱크툼(punctum)은 무언가 찌르는 것이고, 다시 봤을 때 동일한 이미지로 번역되지 않는 그 무엇입니다. 즉 미세한 세부 안에서의 작은 죽음입니다. 그것은 그 독특한 것들 가운데 하나만 이 홀로 알아보는 것이고, 버려지고 걸림되는(waste and want) 것이며, 거부하고 떠나는(refuse and refuge) 것이며, 유일한 방식으로 찌르는 것입니다. 거부와 난민들(refusal and refugees).

이 창조적이고 비판적인 대화는 어떻게 이미지가 중요하게 되는가에 대해 생각해 보려는 시도입니다. 저는 ‘중요하게 되는가’(coming to matter)의 두 가지 의미 모두를 염두에 두고 있습니다. 즉, 이러한 이미지가 증식시키는 마케팅(과 소비)와 의미의 초국적 순환뿐만 아니라, 이미지가 생산되는 물질적 과정과 조건 모두를 말입니다.

다시 말하자면 이미지에서 무엇이 중요한가, 어떻게 이미지가 중요하게 되는가를 물었습니다. 이번 전시의 기획은 재현에 대해, 특히 한국과 베트남, 또 그 이산 공동체의 동시대 작품과 작가들이 보여주는 재현과, 이러한 이미지들과 퍼포먼스(와 그 창조자들)이 보여주는 역사, 기억, 대중 문화와 사회-정치적인 담론들 사이의 틈에 대해서 생각해 보려는 시도입니다. 즉 이 전시는 일종의 추정(reckoning)입니다.

*저자들은 편의상 대한민국(Republic of Korea)을 한국(Korea)으로, 베트남 사회주의 공화국(The Socialist Republic of Viet Nam)을 베트남으로 칭했다. 우리는 이름의 정치학과 양국의 자기 재현에 따른 복잡성에 대해 인식하고 있다. **일반적으로 베트남 웨이브는 베트남(혹은 이산 공동체)에서 제작된 영화를 지칭하고, V-팝은 음악까지 포함한다.

*For the sake of expediency, the authors have globally used “Korea” to refer to the Republic of Korea and “Vietnam” to refer to the Socialist Republic of Viet Nam. We also acknowledge the attendant complexities of the politics of naming and self-representation for both of these countries. **Viet Wave generally refers to films produced in Vietnam and/or the diaspora, and V-Pop encompasses music.

My uncle gives me a handful of photographs to keep. Most of them are of my mother before the war. One is a black and white photograph of my mother, almost unrecognizable—exactly my age now, thirty one—smiling radiantly on the beach with four friends, all in an informal line at the edge of the water, all giggling at the unknown photographer. She is the one furthest on the right. Wearing a plain white cotton sundress, my mother is slender and carelessly beautiful, holding an umbrella.

Holding the photograph, I suddenly sob deeply and uncontrollably in front of my uncle. He is gently quiet. I cannot stop. I am unable to reconcile the gaps in history and memory. I have been looking for my mother's ghost, a tracing, even though she is still alive. I have been haunted all my life by her ghost, and ghostly memories. What has happened before, after, in between? Where is she? I am grieving for the woman she once was, for the woman she is, for the years of pain indelibly writ upon her face, body, psyche. Before, after, in between. I barely recognize her. I am grieving for my uncle, for the wars then and now, for the limits of my comprehension. I cannot explain it—my sorrow, my rage. I am crying as I write this now. I cannot stop, before, after, in between...

The *punctum*, Roland Barthes wrote, is that which pricks, that which does not translate for another viewing the same image; a small death in the tender details; that which I alone recognize among the particulars; waste and want; refuse and refuge; that which stings, singularly. Refusal and refugees.

This creative and critical dialogue is an attempt to think about *how images come to matter*. I mean both senses of "coming to matter": the material processes and conditions in which images are produced, as well as the transnational circuits of meaning, marketing (and consumption) in which these images proliferate.

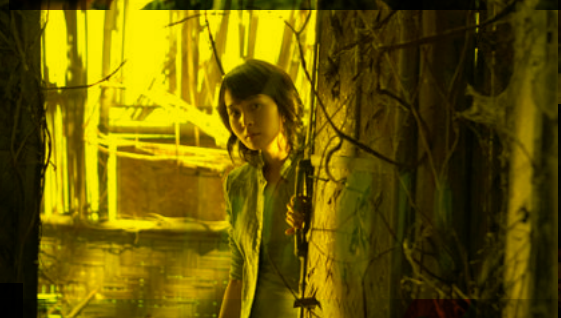
Again, what matters in an image? How do images come to matter? The *transPOP* project is an attempt to think about representation, particularly contemporary visual art and artists in Korea and Vietnam and its diasporas. These images and performances (and their creators) point at the gaps in history, memory, pop culture and socio-political discourse. It's a reckoning, of sorts.

BIBLIOGRAPHY

- Barthes, Roland. *Camera Lucida* (New York: Hill and Wang, 1980).
- Carruthers, Ashley. "Saigon from the Diaspora," forthcoming in the *Singapore Journal of Tropical Geography*.
- Cho, Hae-Joang. "Reading the 'Korean Wave' as a Sign of Global Shift," *Korea Journal*, Winter 2005, 147-182.
- Gordon, Avery. *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997).
- Kennedy, Laura B. and Mary Rose Williams. "Nostalgia without Pain" in Tai Ho Hue-Tam, ed. *The Country of Memory: Remaking the Past in Late Socialist Vietnam* (Berkeley: California University Press, 2001).
- Iwabuchi, Koichi. *Rogue Flows: Trans-Asian Cultural Traffic, and Feeling Asian Modernities: Transnational Consumption of Japanese TV Dramas* (Hong Kong University Press, 2004).
- Onishi, Norimitsu. "For China's Youth, Culture is Made in South Korea," *The New York Times*, Monday January 2, 2006, front page.
- Pratt, Mary Louise. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation* (London: Routledge, 1992).
- Taylor, Nora A. "Why Have There Been No Great Vietnamese Artists?" *Michigan Quarterly Review* Vol. XLIV, no. 1 (2005), *Viet Nam: Beyond the Frame (Part Two)* (University of Michigan, Ann Arbor: Michigan Quarterly Review), 149-165.
- Yang, Alice. *Why Asia? Contemporary Asian and Asian American Art*, Jonathan Hay and Mimi Young, eds. (New York: New York University Press, 1998).



an
 Nếu điều tra là va
 난 소중한가..
 Vì em là quan trọn
 소주 먹자
 Cùng nhau uống r



KBS 수목 드라마
황금사과
 KBS 2TV 밤 9:55~11:05

박늘미 · 지현우 · 김지훈 · 고은아



You watch too many dramas.




Well...
 I have sudden cramps in my leg.

한국의 베트남 전쟁: 침묵을 넘어

Korea's Vietnam War: Out of the Silence

찰스 K. 암스트롱

Charles K. Armstrong



BOTH THE OFFICIAL MEMORY OF THE NOBLE WAR AND THE POPULAR MEMORY OF THE MANLY FIGHTERS WERE CALLED INTO QUESTION WITH THE EMERGENCE OF A MORE CRITICAL REMEMBERING OF THE VIETNAM WAR, FIRST IN FICTION, THEN IN FILM, IN MEDIA INVESTIGATIONS OF OFFICIAL ROK GOVERNMENT STATEMENTS, AND MOST RECENTLY IN RESEARCH BY SCHOLARS FROM SOUTH KOREA.

1965년부터 1973년까지 32만 5천 명이 넘는 한국군인들이 남베트남으로 건너가 미국편에 가담해 전쟁을 벌였다(표 1). 그러나 박정희 정부가 군대를 파송할 때 들끓었던 대중적 열광에도 불구하고 전후 20년 동안 한국은 그 사건을 대체로 잊고 지냈다. 1970년대 초반 마지막 한국군이 돌아왔을 때 이를 기념하는 축하 행사 따위는 없었다. 참전 군인들은 숨어버렸고, 남한이 베트남 전쟁에 참가했다는 사실이 공식적으로 언급되는 일도 드물었다. 남한은 공화국 역사상 자국 군대를 최초로 이자대 규모로 해외 파병해 놓고도 이를 거의 잊고 지냈던 것이다. 한국 전쟁이 미국에서 오랜 세월 잊혔다면 한국의 베트남 전쟁은 그 두 배쯤은 잊혔을 것이다. 미군을 제외할 경우 한국 군대가 베트남에서 단연코 최대 규모를 자랑했음에도 불구하고 베트남의 한국군을 다룬 영어 서적은 단 한 권도 없다. (그 규모가 절정을 이루었던 1968년 최대 5만 명 수준인 한국군은 그 다음으로 많은 전투 병력을 파견했던 후주의 무려 7배에 이르렀다.) 1990년대까지는 이 주제와 관련해 한국어로 작성된 문헌이나 자료도 거의 없었다. 베트남에 관한 기억이 부활한 것은, 냉전이 끝나면서 남한 사회에 불어닥친 국제적 국내적 정치 변화가 가져온 예기치 못한 부산물이라 할 수 있다. 1992년 베트남 및 중국과 관계 정상화가 이루어졌다. 군정이 종식되었고, 남한 최초의 민간인 대통령 김영삼이 1993년에 취임했다. 남한 사람들은 군부가 지배했던 자신들의 과거를 다른 방식으로 돌아보기 시작했다. 이런 새로운 역사 재평가 작업 속에 남한의 베트남 개입에 관한 재고(再考) 또한 자리하고 있었다.

남한은 1990년대 초반 자신들의 베트남 전쟁을 다시 돌아보기 시작했다. 물론 이 말이 과거에는 전쟁을 전혀 반추하지 않았다는 얘기는 아니다. 공식적으로는 완고한 반공 정부가 미국의 전쟁 노력에 가담한 자신들의 행위를 자유 세계에 대한 고귀한 방아라고 주장했다. 그들은 공산주의 세력의 아시아 침탈에 맞서 한국군인들이 그 전쟁에서 숭고한 목숨을 바쳤다고 단언했다. 박정희와 전두환의 군사 정권으로서 미국이 전쟁에 보인 양면적 태도는 당황스러웠다. 그것은 미국이 믿고 의지할 수 있는 동맹국으로서 항상 신뢰할 수만은 없는 상대임을 알려주는 불길한 신호이기도 했다. 결국 베트남 전쟁은 공식적 비판의 도마에 오르지 않았어도 침묵의 대상으로 격하되고 말았다. 대중적 차원에서는 베트남 전쟁이 참전 군인들과 그들의 친구, 동료, 가족들의 개인적 기억의 일부로서 자리했다. 베트남에 파송된 한국군인들과 관련해 가장 줄기차게 지속된 대중적 기억은 아마도 강인함일 것이다. 한국군인들은 유능하며 용맹스런 전투원들로 베트남인들에게는 공포의 대상이었고, 미군들은 그들을 존경의 눈빛으로 바라보았다. 이 점에 대해서는 베트남 참전 미군들도 동의했다. 물론 강인함과 불필요한 잔혹함 사이의 경계가 모호하기는 하지만 한국인들은 강인했다. (미군은 한국군인들(ROKs, Republic of Korea)을 딱 어울리게 “센 놈들”(Rocks)이라고 불렀다.)

고결한 전쟁이라는 공식적 기억과 용맹스런 전투원들에 관한 대중적 기억 모두의 의혹을 사기 시작했다. 베트남 전쟁을 보다 비판적으로 성찰하기 시작한 것이다. 먼저 소설이 나왔고, 다음으로 영화가 제작되었으며, 언론이 한국 정부의 공식 발표를 조사 검토했다. 가장 최근에는 남한 학자들의 연구가 쏟아져 나왔다. '이 전쟁과 관련해 긍정적으로 단일하게 윤색된 기억에 파열구를 낸 단 하나의 사건을 대중 문화에서 꼽자면 영화〈하얀 전쟁〉의 개봉을 들 수 있다. 영화가 개봉된 1992년에 남정부는 베트남 사회주의 공화국(SRV)과 외교 관계를 정상화했다. 남한 최초로 베트남 현지 촬영을 통해 제작된 이 영화는(미국 영화는 훨씬 더 전에 그렇게 할 수 있었다.) 민간인들을 상대로 자행된 이유 없는 만행을 포함해 남한 병사들의 행동도 덕적인 측면에서 양가적으로 그렸고, 심리적 외상을 입은 참전 군인들이 남한 사회에 적응하지 못하는 모습도 묘사했다. 이는 〈플래툰〉, 〈커밍 홈〉, 〈폴 메탈 재킷〉 같은 미국 영화들과 크게 다르지 않았다. 그러나 한국군인들에 대한 이런 이중적 묘사가 낯설었던 남한 관객들에게, 특히 베트남의 한국인들에게 이 영화는 엄청난 충격이었다.

Between 1965 and 1973, over 325,000 Republic of Korea soldiers went to South Vietnam to fight on the American side in the war (TABLE 1). Yet despite the public enthusiasm with which the government of President Park Chung Hee sent its troops to the Vietnam War, for some two decades after the war the ROK chose by and large to forget the event. No commemoration marked the return of the last ROK soldiers in the early 1970s, veterans were hidden away, and the participation of South Korean groups in the Vietnam War was rarely referred to publicly. The only significant deployment of ROK troops outside of the Korean peninsula in the Republic's history, Vietnam became South Korea's "forgotten war." If the Korean War was long forgotten in the United States, Korea's Vietnam War was doubly forgotten. Even though the ROK military comprised by far the largest non-US foreign force in Vietnam – at its peak in 1968, the 50,000-strong Korean contingent was nearly seven times the size of Australia's, the next-largest foreign combat force – not a single book has been written in English on the Koreans in Vietnam. Nor, however, was much of substance written on the subject in Korean until the 1990s. The revival of memories of Vietnam has been an unexpected by-product of the global and domestic political changes that affected South Korea in the aftermath of the Cold War. The normalization of relations with Vietnam and China in 1992, along with the end of military rule and the inauguration of South Korea's first civilian president, Kim Young-sam in 1993, wrought revolutionary changes in the way South Koreans began to think about their military past. Among these new historical re-evaluations was a drastic re-thinking of South Korea's involvement in Vietnam.

South Korea began to re-remember its Vietnam War in the early 1990s. This is not to say that there had previously been no memory of the war at all; officially, the staunchly anti-communist ROK government maintained that its contribution to the American war effort in Vietnam had been a noble defense of the Free World against the communist onslaught in Asia, and that Korean soldiers had behaved admirably in that war. For the military-led regimes of Park Chung Hee and Chun Doo Hwan, the American ambivalence about the war was somewhat embarrassing, as well as a worrisome sign that the United States could not always be counted on as a trustworthy ally. Therefore, although the Vietnam War was not officially criticized, it was relegated to silence. At the popular level, the Vietnam War was part of the personal memories of thousands of war veterans and their friends, colleagues, and families. Perhaps the most enduring popular memory of the Korean soldiers in Vietnam was that of toughness: Korean soldiers were fierce, capable, manly fighters feared by the Vietnamese and respected by the Americans. On that the American veterans of Vietnam agreed. Koreans were tough (ROK soldiers were, appropriately, referred to as "ROKs" – pronounced "Rocks" – by their American counterparts), although there could be a fine line between toughness and gratuitous brutality.

Both the official memory of the noble war and the popular memory of the manly fighters were called into question with the emergence of a more critical remembering of the Vietnam War, first in fiction, then in film, in media investigations of official ROK government statements, and most recently in research by scholars from South Korea.¹ If there was a single event in popular culture that marked a break with the uniformly positive memories of the war, it was the release of the film *Hayan chunjaeng* (White War) in 1992, the same year that South Korea normalized diplomatic relations with the Socialist Republic of Vietnam (SRV). The first South Korean film made on location in Vietnam (well before any American film was able to do so), *Hayan chunjaeng* painted a morally ambivalent picture of South Korean soldiers' behavior, including acts of gratuitous brutality against civilians, and portrayed traumatized veterans unable to readjust successfully to South Korean society – it was, in other words, not unlike American movies on the war such as *Platoon*, *Coming Home*, and *Full Metal Jacket*. But for South

(영화는백마부대소속으로베트남전에참전했던안정효의동명소설을원작으로한것이다.)²⁾〈하얀전쟁〉은전쟁에대한공식적기억에반하는기억이출현했음을알리는상징적인사건이었다.그러나한국의베트남잔혹사가전면적으로확인되고,공표되고,남한내에서널리논쟁이된것은새천년이시작되고나서였다.

한국의 베트남 잔혹사

2001년8월31일서울에서〈지옥의묵시록〉이개봉했다.미국의베트남전쟁에관한프란시스포드코폴라의서사적마상을그린그1979년작은베트남파병한국군의전투지휘관출신인전두환장군의군사정권하에서상영이금지되었었다.전두환은1971~2년에9사단(백마부대)의연대장이었고,그의오른팔이자후계자인노태우장군은1968~9년에베트남에파견된수도사단(맹호부대)에서대대장으로복무했다.〈지옥의묵시록〉이개봉되기일주일전인8월23일베트남대통령천득령은서울에서김대중대통령을예방했다.두나라가1992년외교관계를수립한후베트남의국가수반으로서는처음한국을방문한것이다.당시한국은베트남에게다섯번째로큰교역상대국으로양국의무역거래총액은20억달러였으며제5위의현지투자국으로타이완,홍콩,일본,싱가포르의뒤를이으며미국에도앞섰다.남한의대중음악,TV드라마,영화가중국에서처럼베트남에서도큰성공을거두고있었다.두나라는이제더이상적이지않았다.그러나김대중은양국의과거사를물어버리려고하지않았다.전임자김영삼은1996년남한대통령최초로통일베트남을방문했지만전쟁에관해전혀언급하지않았다.김대중과사회주의베트남공화국대통령천득령은1998년하노이에서열린동남아시아국가들의지역정상회의에서처음만난바있었다.그회담에서김대중은남한이베트남전쟁에개입했음을에둘러말했다.“과거에우리에게불행한시기가있었다는사실은유감이다.…우리가과거를극복하고공동의노력을통해친선과협력의미래지향적관계를구축할수있게되기를희망한다.”³⁾2001년정상회담에서김대중은더솔직했다.그는분명한어조로이렇게사과했다.“그불행한전쟁에우리가참가함으로써베트남국민들에게끼친고통을죄송스럽게생각한다.”김대중은재정지원을통해한국군대가주로활동했던베트남중부의다섯개지방에병원을세우겠다고약속했다.⁴⁾이런사과발언과배상제외는놀라운것이었다.동아시아냉전의추악한환경이마침내끝을향해달려가는듯보였다.냉전기에반대편에가담했던두나라가냉전의종식과더불어한층깊어진경제적·문화적유대를발전시켜나가게된것이다.

미국이주도한베트남전쟁에한국이파견한전투병력30만명은미군다음가는규모로,다른외국파견부대전부를합한것보다훨씬더많았다.태국과필리핀도베트남에지원부대를파견했지만전투병력의국제적지원이필요하다는미국대통령린든존슨의호소를중요하게받아들이는아시아국가는남한뿐이었다(표2).1964년초에시작된존슨의소위“더많은깃발(MoreFlags)”캠페인은미국의전쟁노력에한국전쟁때와유사한동맹국의지원을보태려던시도였다.그러나영국과캐나다등미국의주요동맹국대다수가이런“의지의동맹”(후에미국의국방장관도널드럼스펠드가이라크에서미국이주도하는연합을이렇게불렀다)을결여하고있다는사실이분명했다.그러나남한만은예외였다.미국의베트남전쟁에대한열정이충만했던것이다.이승만치하의남한은무려1954년부터서울주재미국대사관을통해프랑스를지원해베트남과라오스의공산반군을격퇴할군대를파견하겠다고제안했다.아이젠하워행정부는다승만의불필요한제안을거절했다.한국자체가정치적으로불안정하고외부공격에취약하다고여겨지던시점에서중국과북한을자극할위험성이있다고판단한것이한이유였다.그러나박정희장군이1961년쿠데타를일으켰고,남한에서보다안정적인군사정부가들어섰다.마침미국은베트남에대한군사개입을강화하고있었다.미국전략가들의태도가바뀌었다.박정희는야당

Korean audiences unaccustomed to such ambivalent portrayals of Korean soldiers in general, and Koreans in Vietnam in particular, the film – based on a novel of the same name by Ahn Jung-hyo, himself a veteran of the ROK White Horse division in Vietnam – came as a shock.² *Hayan chunjaeng* signaled the emergence of a counter-memory against the official memory of the war, but not until the turn of the millennium did the full extent of Korean atrocities in Vietnam become verified, publicized and widely debated within Korea.

The History of the ROKs in Vietnam

On August 31, 2001, *Apocalypse Now Redux* opened in Seoul. The original 1979 version of Francis Ford Coppola's epic hallucination about the American war in Vietnam had been banned under the military regime of General Chun Doo Hwan, himself a former front-line commander of ROK forces in Vietnam. Chun had been a regimental commander in the Ninth ("White Horse") Division in 1971–2; his right-hand man and successor, General Roh Tae Woo, served in the Capital ("Fierce Tiger") Division in Vietnam in 1968–9 as a battalion commander. One week before the *Apocalypse Now* opening, on August 23, Vietnamese State President Tran Duc Luong met President Kim Dae Jung in Seoul, the first Vietnamese head of state to visit the ROK since the two countries established diplomatic relations in 1992. By this time, the ROK had become Vietnam's fifth-largest trading partner, with two-way trade totaling two billion dollars, and the fifth-largest investor in Vietnam, behind Taiwan, Hong Kong, Japan and Singapore and ahead of the United States. South Korean pop music, TV dramas and films had become enormously successful in Vietnam, as they had in China. The two countries were no longer enemies, but Kim was not willing to let the past go unaccounted for. His predecessor, Kim Young Sam, had made been the first South Korean president to visit unified Vietnam, in 1996, but did not mention the war. Kim Dae Jung and SRV President Luong themselves had first met at the Association of Southeast Asian Nations regional summit in Hanoi in 1998. At that meeting, Kim Dae Jung alluded to the South Korean presence in the Vietnam war, saying "It is regrettable we had an unfortunate period in the past...I propose we overcome it and make joint efforts to build forward-looking relations for friendship and cooperation."³ At the 2001 meeting Kim was more direct, giving an unambiguous apology to his Vietnamese counterpart: "I am sorry for the suffering caused to the Vietnamese people by our participation in that unfortunate war," Kim said, and promised financial assistance to build hospitals in the five provinces of central Vietnam where ROK troops had been most active.⁴ This remarkable gesture of apology and offer of compensation sought to bring to close a particularly ugly chapter in the Cold War in East Asia, and brought together two countries that, while on opposite sides of that conflict, had developed ever-deepening economic and cultural ties since the Cold War ended.

The ROK contribution of over 300,000 combat troops to the American war effort in Vietnam was second only to that of the United States itself and far exceeded all other foreign force contributions combined. Although Thailand and the Philippines sent support troops to Vietnam, South Korea was the only Asian nation that heeded US President Lyndon Johnson's appeal for international combat troop contributions (TABLE 2). Johnson's so-called "More Flags" campaign, begun in early 1964, attempted to make the American effort an allied endeavor similar to the Korean War, but this "coalition of the willing" (as Defense Secretary Donald Rumsfeld would later call the US-led coalition in Iraq) conspicuously lacked most of America's major allies, including Britain and Canada. South Korea, however, was not lacking in enthusiasm for America's Vietnam War. As early as 1954, South Korea under Syngman Rhee – via the American embassy in Seoul – offered to send military forces to aid the French against communist insurgents in Vietnam and Laos. The Eisenhower administration turned down Rhee's unsolicited offer, in part out of fear of provoking China and North Korea at a time when the ROK itself was thought to be politically

정치인들과 국내 언론의 반대를 억누르고, 자진해서 남한 군대를 파견해 미국 편에서 싸웠다. 존슨의 “더 많은 깃발” 요구에 응한 것이었다. 이번에는 미국도 동의했다.

남한의 베트남 개입은 1964년 9월에 시작되었다. 태권도지도자 열명과, 약 130명으로 구성된 이동육군외과병원이 파견되었다. 1965년 1월 한국의회는 첫 번째 전투 병과 편을 의결했다. 그 다음 달에 남한의 공병 부대가 비엔호아에 도착했다. 해군의 수송 및 건설 부대가 곧 뒤를 이었다. 이윽고 1965년 9월 최초의 완편 사단이 베트남에 당도했다. 미래의 노태우 대통령을 배출하게 된 수도사단(맹호부대)이 그 주인공이었다. 10월에는 “청룡” 해병 여단이 캄란만에 상륙했다. 9사단이 곧 그 뒤를 이었다. 존슨 대통령은 1967년 12월 세 번째 사단을 요구했다. 그러나 세 번째 사단은 파송되지 않았다.

박정희 정부가 미국의 베트남 전쟁을 지원한 이유는 일면 정치적인 것이었다. 자신의 독재 정부에 대한 미국의 승인을 얻어야 했던 것이다. 박정희 정권은 안보 문제에 얽혀 있었다. 베트남에서 한국이 미국에 충성한다는 것을 보여줌으로써 미군의 남한 주둔을 확실히 보장 받으려고 했던 것이다. 그러나 남한이 참전한 가장 중요한 이유는 경제 문제였다. 간단히 말해 베트남 전쟁은 남한에게 금광과도 같았던 것이다. 당시 서울에서 근무한 미국 대사 이름은 쫓아명명명 1966년 3월 4일자 브라운비망록을 보면, 한국이 베트남 전장에 군대를 파견하는 대가로 미국이 한국에 민간 원조는 물론 군사 장비, 무기, 훈련을 계속해서 지원하기로 약속했음을 알 수 있다.⁵ 병사들 개인은 미군에게서 보급을 받았다. 한국에서 벌 수 있는 금액의 몇 배에 이르는 엄청난 액수였다. 여전히 목이 타던 남한 경제에 많은 자금이 유입되었다. 직접 원조, 남한이 국방비로 부담했어야 할 자금의 전용, 군수품 조달, 병사들의 보급이 그 유입의 형태들이었다. 그 막대한 자금이 남한 발전의 중요한 동력으로 작용했다. 일본 총리 요시다 시게루가 말한 것처럼 한국 전쟁이 일본에게 “신이 내린 선물”이었다면 베트남 전쟁도 남한의 “경제기적”에 비슷한 역할을 했다. 전쟁 관련 특수가, 1965년부터 한국군이 마지막으로 베트남에서 철수한 1973년까지 10억 달러에 이르렀던 것으로 추산된다. 1967년에만 전쟁 관련 특수가 남한 GNP의 약 4%, 외화 획득의 20%를 차지했다. 특히 건설, 화학, 중장비 등 남한의 중공업은 베트남 전쟁으로 엄청난 부양 효과를 입었다. 개별 부문, 특히 철강과 운송 장비는 수입의 대부분을 베트남 시장에 의존했다(표 3). 전쟁기에 도약한 남한의 주요 기업들은 이후 현대, 대우, 한진 같은 굴지의 사업체로 자리를 잡았다. 박정희의 제1차 경제개발 5개년 계획은 베트남을 염두에 두고 구상한 것이었다. 베트남 전쟁이 남한 최초의 고속도로 건설 경비를 조달해주었다. 1968년부터 1970년에 걸쳐 그 최초의 경부 고속도로가 건설되었다.⁶

베트남이 한국의 경제적 황재수였다는 사실이 전쟁의 비밀스런 한 가지 이야기라면 또 다른 이야기는 훨씬 더 음산한 바그것은 남한 군인들이 전쟁에서 보여준 잔혹성이다. 미국인을 포함해 당대의 전쟁 관찰자나 참가자들이 이 사실을 모를 리 없었다. 윌리엄 웨스트모어랜드의 뒤를 이어 베트남 주둔 미군을 지휘했던 총사령관 크레이튼 에이브럼스는 베트남에서 선보인 동맹군들의 전쟁 활약을 오케스트라에 비유하면서, 한국군은 “큰 북 하나밖에 연주할 줄 모른다”고 말했다.⁷ 한국군(ROKs, “센놈들”)은 미국인들에게 경이의 대상, 나아가 공포의 존재였다. 미군은 한국군과 어울리려고 하지 않았다. 한국군대는 독자적인 지휘 체계를 가졌고, 독립적인 단위로 작전을 수행했다. 한국군의 대부대들은 주로 중부 해안에 집중되어 있었다. 파병 장교들 중에는 미래의 대통령 전두환과 노태우도 끼어 있었다. 사실상 베트남에서 전투로 단련된 군인들이 1980년 5월 광주 의봉기를 유혈 진압했던 것이다. 그렇게 전두환 장군은 권좌에 올랐다.

unstable and vulnerable to attack. However, after General Park Chung Hee's coup in 1961 and the establishment of a more stable military government in South Korea, coinciding with the escalation of the US military presence in Vietnam, the perception of American planners changed. Despite some criticism by opposition politicians and the domestic media, Park again volunteered South Korean troops to fight for the Americans in Vietnam, in response to Johnson's "More Flags" request. This time the Americans agreed.

South Korean involvement in Vietnam began in September 1964 with a contingent of some one hundred and thirty members of a Mobile Army Surgical Hospital (MASH) and a group of ten Taekwondo instructors. In January 1965, the ROK National Assembly voted to send the first contingent of combat troops. The following month, a South Korean engineering team arrived at Bien Hoa; naval transport and construction teams soon followed. Finally, in September 1965, the first full division of ROK soldiers arrived, the Capital or "Tiger" Division that would produce future President Roh Tae Woo. In October, the "Blue Dragon" Marine Brigade landed at Cam Ranh Bay. The Ninth Army Divisions would soon follow. President Johnson requested a third division in December 1967, but it was never sent.

The motives of Park Chung Hee's government for assisting the American effort in Vietnam was partly political, to gain US support for Park's dictatorship. Park's regime was also motivated by security concerns, hoping to ensure a high American force commitment to South Korea by showing ROK loyalty for Americans in Vietnam. But perhaps the most important motivation for South Korean participation was economic. Simply put, the Vietnam War was a goldmine for South Korea. The Brown Memorandum of March 4, 1966 – named after the US ambassador to Seoul at the time – stipulated increased US assistance to the ROK in terms of military equipment, weapons, and training, as well as civilian aid, in exchange for the ROK commitment to the Vietnam venture.⁵ Individual soldiers would be paid by the US, with a salary many times what they could have made in Korea. The amount of money pumped into the still-struggling South Korean economy through direct aid, substitution of funds South Korea would otherwise have borne itself for its defense, military procurements, and soldiers' salaries was a major boost to South Korea's development. If the Korean War had been for Japan "a gift from the gods," as Japanese Prime Minister Yoshida Shigeru once put it, the Vietnam War played a similar role for the South Korean "economic miracle." War-related income is estimated to have amounted to \$1 billion dollars between 1965 and 1973, when the last ROK troops left Vietnam. In 1967 alone, war-related income accounted for nearly four percent of South Korea's GNP and 20 percent of its foreign exchange earnings. In particular, South Korea's heavy industries, including construction, chemicals, and heavy equipment, were given an enormous and invaluable boost by the Vietnam War. Individual sectors, especially steel and transportation equipment were dependent on the Vietnamese market for a majority of their earnings (TABLE 3). Major South Korean companies that took off during the war later became household names, such as Hyundai, Daewoo, and Hanjin. Park's first five-year plan for Korean economic development was mapped out with Vietnam in mind. One can say that the Vietnam War paid for South Korea's first expressway, the Seoul-Pusan highway built between 1968 and 1970.⁶

If the economic windfall of Korea's Vietnam is one untold story of the war, another, much grimmer one is the brutality of South Korean soldiers in the war. This was hardly unknown to observers of and participants in the war at the time, including Americans. William Westmoreland's successor as commander of US Forces in Vietnam, General Creighton Abrams, once compared allied war efforts in Vietnam to an orchestra, remarking that the Koreans

2000년 남한의 언론이 탐사 보도를 시작할 때까지 수십년 동안 한국군의 베트남 잔혹사는 대개 일화적일 뿐이었다. 그러나 일화에 불과하다고 할지라도 그 잔혹 행위 이야기다수는 상당한 일관성으로 많은 내용을 알려준다. 예를 들어, 한국국인들은 일상으로 베트남의 귀와 코를 베어내 살해한 적을 기록으로 남겼다고 전해진다. 안정효가 지은 소설 『하얀전쟁』을 토대로 한 영화에서는 귀를 자르는 장면이 적어도 네 번 이상 나온다. 목격자의 증언도 이 사실을 확인해주었다. 아메리카프렌즈봉사단(American Friends Service Committee, 미국 퀘이커 교도의 사회 활동 단체/웁긴이)이 1972년 실시한 인터뷰는 청룡 해병 여단이 자행한 잔혹 행위들을 소름끼치게 폭로했다. 그들은 아이들의 목을 잘랐고, 길옆에 절단한 머리를 남겨뒀던 군을 지원하지 말도록 경고했다.⁸ 다른 보고 내용에 따르면 한국군인들이 살아있는 희생자들의 심장을 꺼냈고, 경고 표시로 희생자들의 가족을 몽땅 벗겨서 나무에 걸어놓았다고도 한다. 한국군이 베트남에서 벌인 잔혹 행위의 규모와 특징을 파악하려면 많은 연구가 필요할 테지만 전쟁 만행으로 얻은 명성은 확고한 것으로 한국인, 베트남인, 미국인 목격자들의 증언은 한결같다.

수많은 요소들이 이 광포한 행위를 설명해준다. 첫째, 베트남에 파송된 남한군인들의 잔혹성은 간접적으로는 한국전쟁이 가졌던 잔혹성의 산물이었다. 한국전쟁으로 200만 명이 넘게 죽었다. 한국 민간인 사망자의 다수는 미군 폭격의 결과로 발생했다. 또, 적지 않은 잔혹 행위가 북한군과 중국군에 의해 자행되었다. 그러나 갓 편성된 한국군은 특히 무차별적이었던 것 같다. 실제로 (1950년 9월 부터 12월 까지) 유엔-미국-남한이 북한 지역을 점령한 3개월 동안 한국군대가 해치운 민간인 사망자 수는 아마도 그 수가 수십만에 이를 것이다.⁹ 베트남에 파견된 한국 병사들의 대다수는 한국전쟁 당시 어린이였고, 그 전쟁의 비인간적 잔혹성을 가까이서 지켜보았다. “빨갱이”는 인간이 아니라고 평생 교육 받은 사람들이야말로 폭력적인 반공 전쟁에 안성맞춤이었다. 한국군대의 훈련 방식은 혹독하기도 했다(지금까지도 이는 어느 정도 남아 있다). 사정이 이런 데는 남한군대가 일본군대에 그 기원을 두고 있다는 사실이 한몫했다. 이 젊은 병사들이 역만 리타국 땅에서 벌어진 혼란스런 전쟁에서 현지의 베트남인들과 소통할 수 없었으리라고 상상해 보는 일은 어렵지 않다. 그들은 교전 과정에서 피아 식별과 자기 통제 능력을 상실했던 것이다.

둘째, 일본 식민 지배의 유산은 한국군인들의 잔혹성을 벌인 또 다른 원인이었다. 남한의 역사학자 한홍구가 지적한 것처럼, 한국군대는 일본군 출신 인사들에 의해 창설되었다. 미군이 장비를 제공하고, 훈련을 시켰지만 말이다. 이 조직에는 미래의 대통령 박정희도 장교로 참여했는데, 그는 1940년대에 만주에서 공산주의자들을 색출하는 일본의 반군 진압 작전에 가담했던 인물이다.¹⁰ 준 식민지 상태의 만주에서 일본을 위해 싸웠던 박정희와 다른 한국인들처럼 베트남에 파견된 한국인들도 남의 전쟁을 수행하고 있었다. 그들은 베트남을 장기적으로 책임질 필요가 전혀 없었다. 주된 점령 세력보다 잃을 것도 더 적었다. 한국군인들은 임무를 수행하기 위해 거기 갔다. 필요한 수단은 무엇이 되었든 상관 없었다. 만주에서 수행되었던 일본의 반란군 소탕 작전이 평화와 협박의 난폭한 스승이 되어주었다. 작전은 그 나름으로 꽤 성공적이었지만 민간인들의 생명과 재산은 막대한 피해를 입었다. 성년이 되어 베트남에 온 한국군대 지휘관들은 “성공적인” 반란군 소탕 작전의 잔혹한 본질을 미국인들보다 훨씬 더 잘 알고 있었다.¹¹

셋째, 인종적 분할이 명백한 전쟁에서 한국인들이 직면한 곤란한 처지가 한국군대의 잔혹한 행동을 부분적으로 설명해준다. 한국인들은 미국인들에게는 자신들이 “처럼 보일 것”이며, 따라서 스스로 자신의 가치를 두

“play only one instrument – the bass drum.” The “ROKs” were viewed with a measure of respect and even fear by the Americans, who rarely mingled with Korean troops. The Koreans had their own separate command structure and operated with a degree of independence, with the largest force concentrated in the central coastal areas. ROK officers in Vietnam included future presidents Chun and Roh, and it was soldiers hardened by combat in Vietnam who led the bloody suppression of the Gwangju uprising in May 1980, as General Chun consolidated his grip on power.

For decades, until the South Korean journalistic investigations in 2000, evidence of Korean brutality in Vietnam was largely anecdotal. But even as anecdotes, many of the atrocity stories show considerable and revealing consistency. It was often reported, for example, that Korean soldiers regularly cut off the ears and/or noses of Viet Cong to keep a record of the enemy killed: ear-cutting scenes occur no less than four times in the film version of Ahn Jung-hyo’s novel *White War*. Later eyewitness testimony confirmed this. Interviews conducted by the American Friends’ Service Committee in 1972 uncovered hair-raising accounts of atrocities committed by members of the Blue Dragon marine brigade, including beheading of children and leaving severed heads at the side of the road as a warning against supporting insurgents.⁸ Other reports claim that ROK soldiers removed the hearts of living victims, or flayed entire skins from their victims to hang on trees as warnings. While much research is needed to confirm the extent and nature of Korean atrocities in Vietnam, the ROK reputation for ferocity in the war in the war is well-established, and reported consistently by Korean, Vietnamese and American witnesses.

A number of factors help to explain this ferocity. First, the brutality of South Korea troops in Vietnam was indirectly a product of the brutality of the Korean War, which killed upwards of two million Koreans. Many of the Korean civilian deaths were the result of US bombing, and not a few atrocities were committed by the North Koreans and the Chinese. But the newly formed ROK army seems to have been particularly indiscriminate, and civilian casualties racked up ROK troops during the three-month UN-US-South Korean occupation of North Korea (September– December 1950) probably number in the hundreds of thousands.⁹ Most of the ROKs in Vietnam had been young boys during the Korean War and had seen at close range the inhumanity and brutality of that conflict. Educated most of their lives to consider “Reds” as less than human, such men were well-suited for an anti-communist campaign of violence. Also, the training of ROK frontline soldiers, partly because of the South Korean military’s roots in the Japanese military, was – and to some extent remains – particularly harsh. It is not difficult to imagine these young soldiers, in the confusing conditions of war far from their homeland, unable to communicate with the local Vietnamese, losing their sense of discrimination and control in combat.

Second, the legacy of Japanese colonial rule was another factor behind Korean soldiers’ brutality. As the South Korean historian Han Hong-koo has pointed out, the ROK army was founded by men with Japanese military background, albeit trained and equipped by the Americans; its officers included future president Park Chung Hee, a veteran of Japan’s anti-communist counterinsurgency campaigns in Manchuria in the 1940s.¹⁰ And, like Park and other Koreans who fought for the Japanese in their semi-colony of Manchuria, Koreans in Vietnam were fighting a war that was not their own. They had no long-term commitment to Vietnam and had less to lose than the main occupying power. The Korean soldiers were there to get the job done, by whatever means necessary. Japanese counter-insurgency in Manchuria was a harsh teacher of pacification and intimidation, successful in its own way but at great cost to civilian life and property. Much more than the Americans, the Korean military leaders who had come of age in Vietnam were well aware of the brutal nature of “successful” counterinsurgency.¹¹

배짊입증해야한다고 생각했다. 1930년대 일본 점령 치하의 만주에서 일본이 장악했던 사태 계획에 따라 조선인들이 현지의 중국인들보다는 우월한 지위를 차지했지만 일본인들보다는 하위에 머물렀던 것처럼 바로 그렇게 베트남 파병 한국군은 미국인들의 눈에 비록 “백인”은 아닐지라도 “베트남인”(gook) 이상은 될 수 있었다. 남한의 소설가 황석영은 해병 청룡 여단의 일원으로 베트남에 참전했고, 자전적 소설 『무기의 그늘』에서 이 지점을 설명한다. 미군 수사대 요원과 그의 한국인 짝패(황석영의 분신)는 다낭의 거리를 차로 달리다, 옆을 지나던 매력적인 베트남 여학생들을 보고 이런 대화를 나눈다.

“너 한국인이지, 너희 여자도 멋있더라. 어제 클럽에서 스트립쇼를 했는데 둘이 나왔다. 둘 다 아메리카 여자와 똑같더라.”

“미군 클럽 말이나?”

“그래. 수사대 요원은 한국인들도 들어갈 수 있다. 국들은 안 되지만.”

“국이란 누구냐?”

“베트남인이지. 그들은 정말 더럽다. 너희는 우리와 같다. 연합군이다.”¹²

“국”이 미국인들이 한국 전쟁기에 한국인들을 경멸적으로 지칭하기 위해 최초로 널리 사용된 용어라는 사실을 상기한다면 이 대화는 무척이나 알갭게 들린다. 그러나 베트남에 파병된 한국인들은 비록 일시적이었더라도 할지라도 조금이나마 이런 차별적 지위에서 벗어날 수 있었고, 어쩌면 이런 사실 때문에 미국인들보다 훨씬 더 겸손하면서 동시에 훨씬 더 비인간적으로 베트남인들을 다루었다.

폭로, 고백, 대항 기억

한국군이 그 잔인성으로 미국인과 베트남인들 사이에서 상당한 악명을 떨쳤음에도 불구하고 정작 남한 사회에서는 그 오랜 군사 독재 시절 동안 베트남에서 자행된 한국군의 잔학 행위 이야기가 전혀 수면으로 부상하지 않았다. 새롭게 민주화 의 도정을 밟아가던 1990년대의 한국에서조차 베트남 양민 학살의 이미지는 소설과 영화에만 한정되었다.¹³ 그러나 새천년이 시작되면서 남한의 학자들과 활동가들과 기자들이 사상 처음으로 조사 활동에 나섰다, 베트남 민간인을 상대로 한국이 자행한 잔학 행위들을 생생한 증언과 함께 자세히 전하기 시작했다.¹⁴ 진보적 일간지 〈한겨레〉와 주간으로 발행되는 자매지 〈한겨레21〉이 이 조사 활동을 주도했다.

2000년 봄에 이 두 개의 정기간행물이 한국군 참전 군인들과의 인터뷰 및 베트남 현지 조사를 토대로 남한의 베트남 잔학 행위에 관한 일련의 기사를 게재했다. 아메리카 프렌즈 봉사단과 기타 단체들의 전시 조사 활동이 암시해 주었던 것처럼 중부 해안의 광응아이 성에서 작전을 수행한 “청룡” 해병 여단이 특히 악명이 높았다. 그들은 총락을 남김없이 파괴하고, 민간인을 무차별적으로 도륙하는 “초토화” 정책을 썼다.¹⁵ 전역한 육군 대령 김기태가 가장 포괄적이면서도 상세한 증언을 해주었다. 그는 청룡 여단 2대대 7중대 지휘관으로 근무했다. 2000년 4월 60대 초반이었던 김기태가 〈한겨레〉에 증언하기를, 1966년 11월 31살의 대위였던 그는 광응아이에서 비무장 상태의 베트남 청년 29명을 살해했다.¹⁶ 김기태는 1966년 11월 9일부터 27일까지 청룡 여단의 1, 2, 3대대가 “용의 눈 작전”을 수행했다고 증언했다. 그것은 베트남 중부의 여단 작전 지역에서 베트남 공의 저항을 소탕하려던 전투 행동이었다. 11월 10일 2대대 6중대가 안두엿

Third, Korean behavior can partly be explained by the difficult racial position of Koreans in a war with such glaring racial divides. Koreans were well aware that, to the Americans, they “looked like” the enemy, and therefore felt they had to doubly prove their worth. Just as, in the 1930s, Koreans in Japanese-occupied Manchuria could occupy a position superior to the local Chinese but below the Japanese the Japanese-dominated scheme of things, so Koreans could become more than “gook,” if not quite “white,” in the eyes of the Americans in Vietnam. The South Korean novelist Hwang Suk-young, a veteran of the Blue Dragon marines in Vietnam, illustrates this point in his semi-autobiographical novel *Shadow of Arms*. As an American criminal investigation officer and his Korean counterpart (and Hwang’s alter-ego) drive through the streets of Da Nang, they notice an attractive Vietnamese women riding by and carry out the following dialogue:

“You’re a Korean, aren’t you? Your girls are also nice. There were two Korean girls in the strip show at the club last night. Both of them looked exactly like American women.”

“You mean an American army club?”

“Yes, but Koreans can go there if they’re working for investigation headquarters. No gooks though.”

“Who are gooks?”

“Vietnamese. They’re really filthy. But you’re like us. We’re the allies.”¹²

One irony of this conversation is that the term “gook” itself was first widely used as an American pejorative for Koreans during the Korean War. But Koreans in Vietnam were lifted, at least slightly and temporarily, out of this discriminated status, and perhaps because of this could treat the Vietnamese with even greater condescension and dehumanization than did the Americans.

Revelations, Confessions, Counter-Memory

Although the ROKs gained considerable notoriety among both Americans and Vietnamese for their brutality, accounts of Korean atrocities in Vietnam never appeared in South Korea itself during the long years of military dictatorship. Even in the newly democratizing ROK of the 1990s, images of Koreans abusing Vietnamese civilians were confined to fiction and film.¹³ But at the beginning of the new millennium, South Korean academics, activists, and journalists began for the first time to investigate and report detailed, eyewitness accounts of Korean atrocities against Vietnamese civilians in the American War.¹⁴ At the forefront of this investigation was the progressive daily newspaper *Han’gyŏre* and its sister weekly magazine, *Han’gyŏre21*.

In the spring of 2000, the two periodicals published a series of articles on South Korean atrocities in the Vietnam War based on interviews with ROK veterans of the war and field work in Vietnam itself. As the wartime investigations by the American Friends’ Service Committee and others had suggested, the “Blue Dragon” marine brigade operating in Quang Ngai Province in the central coast was particularly notorious, conducting a “scorched-earth” policy that left whole villages razed and civilians indiscriminately massacred in its wake.¹⁵ The most extensively detailed testimony was that of retired colonel Kim Ki-t’ae, former commander of the 7th Company, 2nd Battalion of the Blue Dragons. By then in his early 60’s, Kim told *Han’gyŏre* in April 2000 that as a thirty-one-year-old lieutenant in November 1966 he had overseen the murder of twenty-nine unarmed Vietnamese youth in Quang Ngai.¹⁶ Kim testified that from 9 to 27 November 1966, the 1st, 2nd, and 3rd

촌락인근에서 공격을 받았다. 사상자는 한명도 발생하지 않았지만 북수심에 불타던 7중대는 4일 후 논에서 베트남인 29명과 조우했다. 한국군은 그들을 베트남 게릴라 협의자로 체포했고, 손목을 포박한 채 무기 소지 여부를 조사했다. 그러나 근처에서 전허 무기를 찾아낼 수가 없었다. 그들은 포로들을 풀어주거나 베트남 공화국 군대에 넘겨줄 수도 있었다.

용의는 작전 제1단계의 마지막 날이었다. 작전에 참여한 한국군은 11월 15일 남베트남 육군에 지역 통제권을 넘겨줘야 했다. 한국인들은 그들을 신뢰하지 않았다. 베트남으로 의심받는 자들을 남베트남 육군에 넘겨주는 것은 사실상 적을 돕는 행위였다. 한국 병사들 다수가 그렇게 생각했다. 그들은 베트남인 포로들이 베트남 게릴라가 아니라 할지라도 탈출해서 재집결해 베트남에 담할 가능성이 높다고 봤다. 한국군은 6일간의 정글 전투로 기진맥진한 상태였고, 상관들에게 보여줄 성과도 필요했다. 김기태 의회상에 따르면 소대장이 그에게 이렇게 물었다고 한다. “이 자식들을 어떻게 할까요?” 그는 그들을 포승으로 묶어서, 미군 전투기 F4가 만들어 놓은 근처의 폭탄 구멍으로 끌고가 밀어넣으라고 지시했다. 한국군인들은 현장에서 물러나 구덩이에 수류탄을 던졌다. 피와 살점이 하늘로 튀었다. 그때까지도 구덩이에서 산 사람들의 신음 소리가 계속 새어나왔다. 해병대원들은 구멍을 향해 소총을 난사했고, 생존자는 없었다.

김기태는 중대장으로서 부대원들의 행동에 자신이 책임을 져야 한다는 사실을 날카롭게 인식하고 있었다. 그는 안두엣에서 자신의 지휘하에 자행된 “참혹한 결과”에 커다란 양심의 가책을 느낀다고 말했다. 그러나 그는 이렇게도 부연했다. “베트남전은 게릴라 전쟁이었다. 우리는 베트남과 베트남어인 사람들을 구별할 수 없었다. 민간인들은 마을에서 베트남 공을도 왔고, 등 뒤에서 우리를 공격했다.” 김기태는 한 달 전인 1966년 10월 9일 한국군이 빈 폭성의 빈타이마을 주민 대다수(남자, 여자, 아이를 포함 해전부 68명)를 살해했음도 폭로했다. 그들은 주택에 방화했고, 불타는 오두막에서 뛰쳐나오는 사람들을 사살했다. 종전 후 사회주의 베트남 공화국은 남한군에 학살당한 민간인들을 추념하기 위해 빈 폭성에 위령비를 세웠다. 청룡부대는 1968년 하미마을에서도 학살을 자행했다. 현재 그곳에는 위령비가 건립되어 살해당한 민간인들을 위무하고 있다.¹⁷

김기태의 고백이 2000년 4월 공개된 후에는 베트남 참전군인들이 〈한겨레〉 신문에 자신들이 목격했거나 참가한 잔학행위에 관해 증언했다. 한 장교는 1968년 2월 랑남성 풍니에서 한국군이 자행한 학살을 “제2의 미라이”라고 평했다(미국의 미라이 학살 사건보다 한 달 먼저 일어났음에도 불구하고). 그는 그 사건 속에서 노근리를 연상하게 된다고도 말했다. 노근리는 한국전쟁 초기에 미군이 민간인들을 학살했다고 주장되는 곳으로 당시에 조사 활동이 진행중이었다.¹⁸ 한국이 베트남에서 자행한 잔학행위와 미국이 한국에서 자행한 잔학행위를 비교하는 것은 무척이나 알곡은 일이다. 노근리의 진실은 1999년 AP 통신의 보도와 함께 세상에 알려졌고, 나중에 책으로도 출판되었다. 1950년 7월 미군이 노근리 인근에서 무고한 민간인을 대규모로 살해했다는 증거는 확고하다.¹⁹ 펜타곤은 자체적으로 진상조사단을 꾸렸고, 2001년 1월 다음과 같이 결론 내렸다. 미군이 학살의 궁극적 책임자는 아니지만 당시 미군의 작전 구역 내에서 “한국의 민간인 다수”가 죽거나 부상당했다.²⁰ 남한국방부도 자체 조사를 통해 미국과 동일한 결론에도 도달했다. 이렇게 해서 노근리 학살 배상문제로 미국과 한창 협의를 진행중이던 남한 정부는 한국군인들이 베트남에서 똑같은 행동을 저질렀다는 사실이 폭로되면서 몹시 난처한 상황에 빠지고 말았다. 외교통상부의 한 대변인은 뻔뻔스럽게도 이렇게 말했다. “우리 군인들이 베트남 전쟁에서 잔학행위를 저질렀다는 비난이 거둬질 수록 미국과의 노근리 협상에서 한국 정부가 갖는 교섭력은 약화되고 말 것이다.”²¹

battalions of the Blue Dragons carried out "Operation Dragon Eye," a campaign to mop up Viet Cong (VC) resistance in their area of operations in central Vietnam. On 10 November, the 6th Company of the 2nd Battalion came under fire near the village of An Tuyet, although they suffered no casualties. Four days later, with memories of the attack fresh in their minds, the 7th Company came upon twenty-nine Vietnamese men in a rice field. The Koreans arrested the men as suspected VC guerillas and tied them together by the wrists as the marines searched for weapons. Finding no weapons in the vicinity they were left with the choice of releasing the prisoners or handing them over the Army of the Republic of Vietnam (ARVN).

This was the last day of the first stage of Operation Dragon Eye. On 15 November the ROK forces involved in the operation were supposed to hand over control of the area to the South Vietnamese army, which the Koreans held in low regard. Releasing suspected VC to ARVN was tantamount to aiding the enemy, as far as many of the Korean soldiers were concerned. They felt that there was a high probability that the Vietnamese prisoners would escape, regroup, and possibly join the VC if they were not members already. The Koreans were exhausted from six days of jungle fighting, and in urgent need of results to show their superiors. As Kim recalled, a platoon commander asked him, "What do we do with these bastards?" His answer was to drag the men, bound together by rope, to a nearby bomb crater left by an American F4 fighter, and throw them in. The Koreans stepped back and threw grenades into the crater, splattering blood and flesh into the air. Even then, moans of the living could still be heard emerging from the crater. The marines fired their rifles into the hole and killed any survivors.

As company commander, the highest-ranking field officer among the Korean troops in Vietnam, Kim was acutely aware his direct responsibility for the actions of his troops. He expressed great remorse for the "horrible acts" committed under his command in An Tuyet. Nevertheless, Kim explained, "Vietnam was a guerrilla war. We couldn't discriminate between VC and non-VC. Civilians were aiding the VC in villages, hitting us in the back of the head." Kim also revealed that a month earlier, on 9 October 1966, most of the population of Binh Tai village in the Phuoc Binh district – sixty-eight men, women, and children – were massacred by ROK troops, who set fire to the villagers' homes and shot them when they fled the burning buildings. After the war, the SRV erected a monument in Phuoc Binh to the civilians massacred by the South Koreans. The Blue Dragons themselves had also instigated a massacre at Ha My village in 1968, killing some 1968 civilians who are now memorialized by a marble stele.¹⁷

After Kim Ki-tae's testimony was published in April 2000, several more Vietnam vets told *Han'gyŏre* about atrocities they had witnessed or participated in. One officer described an ROK massacre in Phung Nhi, Quang Nam Province, in February 1968, as "a second My Lai" (although it had occurred one month before America's My Lai massacre) and said it also reminded him of Nogun-ri, the site of an alleged massacre of Korean civilians by American forces early in the Korean War that was under investigation at the time.¹⁸ The comparison of Korean atrocities in Vietnam with American atrocities in Korea was rich with irony. The Nogun-ri story had broken with a 1999 Associated Press report, later published as a book, that offered strong evidence that American forces had killed large numbers of innocent civilians in the vicinity of Nogun Village (Nogun-ri) in July 1950.¹⁹ The Pentagon launched its own investigation of the event, concluding in January 2001 that, although the US military did not bear ultimate responsibility for the massacre, "significant numbers of Korean civilians" were killed or injured in the area by US forces at that time.²⁰ The South Korean Ministry of National Defense carried out its own investigation of Nogun-ri,

〈한겨레〉는 한국의 베트남 잔혹사를 폭로한 최초의 언론이었다. 다음 2년 동안 다른 몇몇 신문이 추가 보도를 했다. 그러나 더 보수적인 주류 신문과 기타 언론은 이 문제를 화제로 삼는 걸 내켜하지 않았다. 한국 국방부는 〈한겨레〉에 보도된 허실 같은 것은 일어난 적이 없다고 부인했다. 국방부의 한 장성이 우변 조로 반문했다. “30년이 흐른 이 시점에서 그 얘기를 왜 꺼내는가?” 한국 군인들이 “무고한 민간인과 베트남 공을 구별할 수 없었다”는 사실로 그 잔혹한 행위가 설명되기도 하였다.²² 이것은 베트남에서 미국이 처한 입장은 말할 것도 없고 노근리에서 미군이 겪은 경험과도 정확하게 일치하는 변명이다. 외교통상부는 한술 더 떠 이렇게까지 경고했다. 이런 폭로는 현재 한국과 베트남 사이의 정치적·경제적 우호 관계를 손상시킬 수 있으며, “베트남에 거주하고 있는 5,500명의 한국인 교포들에게도 악영향을 미칠 것이다.”²³

〈한겨레〉신문의 탐사 보도와 관련해 지금까지 가장 노골적인(폭력적이라고까지는 할 수 없다 하더라도) 반응은 최초의 기사가 게재되고 두 달 후인 2000년 6월 27일에 나왔다. 재향군인회 소속 회원 수백명이 전투복을 갖춰 입고, 오후 이른 시간부터 서울 소재 〈한겨레〉 사옥 앞에서 시위를 벌였다. 이후 전개된 몇 시간의 소동에서 고성과 구호는 투석 행위로 발전했고, 신문의 창문이 파손되는 불상사가 일어났다. 오후 5시 직전에 그들은 건물 안으로 난입했고, 사무실 집기를 닦치는 대로 부셨다. 컴퓨터와 인쇄 장비가 파손되었고, 직원들이 몇 명 다치기까지 했다. 시위대는 근처에 주차되어 있던 차량까지 때려부셨다.²⁴ 〈한겨레〉는 이런 협박에도 굴하지 않고 기사를 계속 내보냈다. 다른 한편, 〈한겨레〉를 제외한 남한의 그 어떤 신문사도 이 공격 행위를 보도하지 않았다.

베트남 전쟁에 관한 기억을 두고 2000년 한국에서 분출된 갈등은 몇 년 후 감쪽같이 사라져 버렸다. 김대중이 남한 군대의 베트남 활동을 사과했음에도 불구하고 한국 정부는 잔혹 행위라고 주장된 사안들을 조사하지 않았다. 베트남 정부도 이 문제를 특별히 거론하지 않았다. 경제적인 이유가 크게 작용했으리라는 것은 불문가지다. 남한은 빈곤 상태에서 벗어나 시장 체제로 나아가던 베트남에 많은 경제 원조와 투자를 하고 있었다. 두 나라 정부 모두 각을 세워야 할 골치아픈 과거가 상호 이익이 되는 경제 관계를 쓸데없이 망쳐 버릴 것이라고 믿는 것 같다. 그럼에도 불구하고 두 나라의 다수 국민에게 그 과거는 여전히 고통스런 기억으로 남아 있다. 베트남인 생존자들은 육체적·심리적 상처를 간직한 채 살고 있다. 남한 군인들이 그들에게 가한 고통은 끔찍한 것이었다. 파월 장병 대다수가 한국 사회에서 소외된 채 살아가고 있다. 고엽제에 피폭된 한국인 희생자가 7천명에 이를 것으로 추산된다. 미군이 베트남에서 사용한 악명 높은 고엽제는 쇠약성 질병과 선천적 결손증의 원인 물질로도 잘 알려져 있다. 미국, 호주, 캐나다, 뉴질랜드의 희생자들이 배상금을 받아낸 1984년의 집단 소송에서도 한국인 피해자 7천명은 포함되지 못했다.²⁵ 수천명에 달할 것으로 추정되는 라이따이한들 역시 한국인 생부들에게 버림받은 또 다른 희생자들이다. 한국은 수십 년 동안 기억 상실증을 강요해왔다. 그러나 한국의 베트남 전쟁에 관한 진실이 서서히 드러나기 시작했다.

한국 정부의 공식적인 활동이 부재한 가운데 남한 NGO들의 연합체인 한국 베트남 전진실 위원회가 베트남에서 자행된 잔학 행위를 독자적으로 조사했고, 비공식적이나마 베트남 국민들에게 사과했다. 회원 가운데 한 명으로 가수이자 작곡가인 박치음이 〈미안해요 베트남〉이라는 노래를 지어 불렀다. 그는 2000년 여름 서울에서 그 곡을 연주했고, 녹음한 음반을 베트남에 보내기도 했다.

coming to the same conclusion as the Americans. Thus it was particularly embarrassing for the South Korean government, in the midst of discussions with the Americans over compensation for the Nogun-ri massacre, to have it revealed that Korean soldiers had committed very similar actions in Vietnam. As one spokesman for the Ministry of Foreign Affairs and Trade bluntly put it, "if accusations that our troops committed atrocities in the Vietnam War are made repeatedly, Seoul's bargaining power in the Nogun-ri talks with the U.S. will be weakened significantly."²¹

Han'györe was the first media outlet to bring to light eyewitness accounts of Korean atrocities in Vietnam, and a few others followed suit over the next two years; the more conservative, mainstream newspapers and other media, however, were more reluctant to bring up the subject. The ROK Ministry of Defense (MND) denied that the massacres reported in *Han'györe* ever happened, and in any case, as one MND General asked rhetorically, "Why bring this up after thirty years?" Besides, any such excesses could be explained by the fact that Korean soldiers "could not differentiate between innocent civilians from Viet Congs,"²² an excuse exactly parallel to that of the Americans at Nogun-ri, not to mention the Americans in Vietnam itself. The Ministry of Foreign Affairs furthermore warned that such revelations could damage the warming political and economic relations between the ROK and Vietnam today, and "would not be good for the 5,500 Korean compatriots living in Vietnam."²³

By far the most outspoken, not to say violent, response to the *Han'györe* investigation came on 27 June 2000, two months after the initial articles were published. A group of several hundred members of the "ROK War Veterans Association," dressed in combat fatigues, demonstrated in front of the *Han'györe* offices in Seoul beginning in the early afternoon. Over the course of the next few hours, shouts and slogans gave way to rocks thrown in the newspaper's windows; shortly before 5:00 PM, the group stormed the building, trashing offices, destroying computers and printing equipment, and injuring several workers. The demonstrators also destroyed a number of cars that were parked in the neighborhood.²⁴ Such intimidation did not cause *Han'györe* to retract the articles; on the other hand, besides *Han'györe* itself, no other South Korean newspaper reported the attack.

The conflict over Korea's Vietnam War memories that erupted in 2000 had all but disappeared a few years later. Although Kim Dae Jung apologized for the actions of South Korean soldiers in Vietnam, the ROK government did not investigate any alleged atrocities. Nor has the Vietnamese government pursued the issue, no doubt in large part for economic reasons. South Korea has been quite generous with economic aid and investment to a Vietnam emerging from poverty and moving toward a market system. Reminders of the two countries' embattled past, both governments seem to believe, would needlessly complicate this mutually beneficial economic relationship. Nevertheless, the past remains a painful memory for many on both sides. Vietnamese survivors bear the scars, physical and psychological, of the horrendous acts committed upon their neighbors and countrymen by South Korean troops. Most ROK Vietnam veterans continue to reside on the margins of Korean society. The estimated seven thousand Korean victims of Agent Orange, the infamous defoliant used by the US military in Vietnam and well-established cause of debilitating illnesses and birth defects, were not included in the 1984 class action suit that gave compensation to victims from the United States, Australia, Canada and New Zealand.²⁵ Other victims include the estimated thousands of half-Vietnamese children abandoned by their Korean fathers. Yet, despite decades of enforced amnesia in Korea, the truth of Korea's Vietnam War has increasingly come to light.

아름답게 만날 수도 있었을 텐데
 당신과 마주선 곳은 서글픈 아시아의 전쟁터.
 우리는 가해자로 당신은 피해자로,
 역사의 그늘에 내일의 꿈을 던지고.
 어떤 변명도, 어떤 위로의 말로도
 당신의 아픈 상처를 씻을 수 없다는 거 알아요.
 그러나 두 손 모아 진정 바라는 것은
 상처의 깊은 골 따라 평화의 강물 흐르길.
 나는 전쟁 없는 세상에서 살고 싶어요.
 나는 친구와 손을 맞잡고 평화를 노래하고 싶어요.
 서로를 이해하고, 서로를 돕고
 찬란하게 빛나는 태양 아래서 내일의 꿈을 펼쳐요.
 미안해요 베트남
 미안해요 베트남
 어둠 속에서 당신이 흘린 눈물 자욱마다
 어둠 속에서 우리가 남긴 부끄러운 흔적마다²⁶

바로 그해 여름 남한의 소설가 황석영은 서울에서 개최된 아시아 작가 회의 석상에서 베트남의 소설가 바오닌을 만났다. 바오닌은 북베트남 참전군 출신으로 세계적인 베스트셀러 『전쟁의 슬픔』의 작가였다. 황석영 자신도 1968년 다낭에 투입된 한국 해병대의 일원이었다. 그는 현장에서 그 어린 베트남 작가에게 큰절을 했다. 한국 풍습에서 큰절은 최고의 존경을 표시하는 행위이다. 황석영은 자신의 동포들이 베트남에서 저지른 잘못을 사과하기 위해 그런 행동을 했다고 설명했다. 아울러 일본의 한 선배 소설가가 일본이 한국에서 저지른 악행을 사과하기 위해 자신에게 비슷한 행동을 했었다는 사실에 마음이 움직였음도 부연했다.²⁷ 아시아 각국의 정부들이 과거의 행위를 고백하기를 주저한다면, 황석영과 바오닌의 만남이 시사하는 것처럼, 어쩌면 지식인들과 지역의 보통사람들이 나서서 각각의 상호갈등이 제기하는 불만들을 해결할 수도 있을 것이다. 오랫동안 지속된 동아시아의 피비린내나는 20세기가 뒤늦게나마 끝날 수도 있는 것이다.

In the absence of ROK government action on the issue, the Korean Truth Commission on the Vietnam War, a coalition of South Korean NGO's, conducted their own investigation of Vietnam atrocities and offered their own unofficial apology to the Vietnamese people. One of their members, the singer-songwriter Park Chi-um, wrote and performed a song called *Forgive Us, Vietnam*, which he performed in Seoul in the summer of 2000 and sent a recording of to Vietnam:

Our meeting could have been beautiful,
 But the place where we faced each other was Asia's sorrowful battlefield.
 We as perpetrators, and you as injured victims,
 Tomorrow's dreams were thrown into the shadows of History.
 We know that your painful scars cannot be washed away.
 Not by any excuse, nor with words of consolation.
 But what I sincerely hope with my two hands joined together,
 Is for the river of peace to flow like the deep marrow of your scars.
 I want to live in a world without war.
 I want to sing of peace, hand in hand, with a friend.
 Understanding each other, helping each other,
 Let our dreams of tomorrow unfold under the radiant sun.
 Forgive us, Vietnam.
 Forgive us, Vietnam.
 For the tears that you shed in the darkness,
 For the shame that we left in the darkness.²⁶

That same summer of 2000, the South Korean novelist Hwang Suk-young met the Vietnamese novelist Bao Ninh, former North Vietnamese soldier and author of the international best-seller *The Sorrow of War*, at an Asian writers' conference in Seoul. Hwang, himself a veteran of the ROK Marines who had served in Da Nang in 1968, upon meeting Bao immediately bowed to the ground before the younger Vietnamese writer, a supreme sign of respect in Korean culture. Hwang explained that his gesture, meant as an apology for the actions of his countrymen in Vietnam, had been inspired by a similar act by an elderly Japanese novelist, who had apologized to Hwang for the behavior of his fellow Japanese in Korea.²⁷ If the governments of the countries of Asia were reluctant to own up to the actions of the past, the Hwang-Bao Ninh encounter suggested, then perhaps the intellectuals and ordinary people of the region could address the grievances of their respective mutual conflicts, and bring East Asia's long, bloody twentieth century to a belated end.

표 1: 파월 한국군의 규모, 1965~1972

TABLE 1: Republic of Korea Forces in Vietnam, 1965 – 1972

총 전개 병력 Total troops deployed	사상자 Casualties	전투 사망자 Combat deaths	실종자 Missing	북한 망명자 Defected to North Korea
325,517	5,066	4,650	8	5

출처: 국방부, 1994년. <월간 중앙>(1994년 6월호)에서 재인용. Source: ROK Department of National Defense, 1994. Cited in *Wolgan Chungang* magazine, June 1994.

표 2: 미국을 제외한 베트남 주둔 외국 군대

TABLE 2: NON-US FOREIGN FORCES IN VIETNAM

	한국 KOREA	태국 THAILAND	호주 AUSTRALIA	필리핀 PHILIPPINES	뉴질랜드 NEW ZEALAND
1964	150	-	200	17	30
1965	20,620	16	1,557	72	119
1966	44,566	244	4,525	2,061	155
1967	47,829	2,205	6,818	2,020	534
1968	50,003	6,005	7,661	1,576	516
1969	48,869	11,568	7,672	189	552
1970	48,537	11,568	6,763	77	441
1971	45,700	6,000	2,000	50	100
1972	36,790	40	130	50	50

출처 Source: Robert M. Blackburn, *Mercenaries and Lyndon Johnson's "More Flags:" The Hiring of Korean, Filipino, and Thai soldiers in the Vietnam War* (Jefferson, NC: McFarland & Co., 1994, p. 158)

표 3: 한국의 베트남 수출, 1965~1970

TABLE 3: REPUBLIC OF KOREA EXPORTS WITH PERCENTAGES TO VIETNAM, 1965 – 1970

상품 COMMODITY	베트남 수출이 차지한 비율 EXPORTS TO VIETNAM AS PERCENTAGE OF TOTAL
철강 제품 Steel products	94.29
수송 장비 Transportation equipment	51.75
음료 Beverages	44.20
비전기 기계류 Non-electric machinery	40.77
유리, 토사, 석재 Glass, clay, stone	32.98
인쇄 및 출판 Printing and publishing	32.84
비철 금속 Nonferrous metals	16.53

출처 Source: Jung-en Woo, *Race to the Swift: State and Finance in Korean Industrialization* (New York: Columbia University Press, 1991), pp. 95 – 96.

- 1 최근 10년 동안 남한에서 많은 연구가 쏟아져 나왔다. 그러나 베트남 전쟁에서 남한이 자행한 잔혹 행위를 폭로한 최고의 영어 저작은 한국에서 태어나 영국에서 활동 중인 인류학자 권현익의 저술이다. Kwon, *After the Massacre: Commemoration and Consolation in Ha My and My Lai* (Berkeley: University of California Press, 2006) 과 *Ghosts of War in Vietnam* (Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2008) 을 보라.
- 2 인종효는 자신의 소설을 직접 영역하고, '하얀기장'(White Badge)이라는 영어 제목을 달았다. 이것은 원제의 북한적 의미를 더욱더 흐릿하게 하는 부정확한 제목이다. 당초의 제목 '하얀전쟁'(White War)은 남한에서 호도된 전쟁이었다는 것을 암시할 뿐만 아니라 인종적 위안(백인의 전쟁)과 문화적 함의(한국 풍습에서 흰색은 죽음을 상징하는 색깔이다)를 지녔다. 그는 미국 독자들의 감정을 상하게 하고 싶지 않았던 것 같다. 안정효는 "A Double Exposure of the War," in *America's Wars in Asia: A Cultural Approach to History and Memory*. Eds. Philip West, Steven I. Levine and Jackie Hiltz (Armonk, NY: M.E. Sharpe, 1998)에서 자신이 베트남에서 겪은 경험을 소개하고 있다.
- 3 "Putting the Past Behind," *Newsreview* (Seoul), December 19, 1998, 7.
- 4 한겨레신문, 2001년 8월 24일자 2면.
- 5 Frank Baldwin, "America's Rented Troops: South Koreans in Vietnam," *Bulletin of Concerned Asian Scholars* vol. 8, no. 1 (January 1976), 36~37.
- 6 John Lie, *Han Unbound: The Political Economy of South Korea* (Stanford: Stanford University Press, 2000), 64.
- 7 Harry G. Summers, Jr., *Historical Atlas of the Vietnam War* (Boston: Houghton Mifflin, 1995), 154에서 재인용.
- 8 Frank Baldwin and Diane and Michael Jones, *America's Rented Troops: South Koreans in Vietnam* (Philadelphia, PA: American Friends' Service Committee, 1973), 24.
- 9 Callum MacDonald, "So Terrible a Liberation: The UN Occupation of North Korea," *Bulletin of Concerned Asian Scholars* vol. 23, no. 2 (April - June 1991), 5~10; Bruce Cumings, *The Origins of the Korean War: volume 2, The Roaring of the Cataract, 1947~1950* (Princeton: Princeton University Press, 1999), 673~680.
- 10 한홍구, '학살은 학살을 낳고,' 《한겨레21》, 2000년 5월 4일, 26.
- 11 일본의 반란군 소탕 작전을 '완벽한 성공 사례'로 서 연구한 내용은 Chong-Sik Lee, *Counterinsurgency in Manchuria: The Japanese Experience, 1931~1940* (Santa Monica, CA: RAND Corporation, 1967)을 참조하라. 이는 베트남 전쟁의 절정기에 Rand corporation의 의뢰로 한국계 미국인 학자가 수행한 것이다.
- 12 황석영, 『무기의 그늘』, 창작과 비평사, 1992년 개정판.
- 13 서은주, '한국 소설 속의 월남전,' 《역사비평》 통권 30호 (1995년 가을호), 214~242; 최원식, 『한국 소설에 나타난 베트남 전쟁』, 『생산적 대화를 위하여: 최원식 선집』 (창작과 비평사, 1997), 377~390.
- 14 이종에서도 특히 Hyun Sook Kim, "Korea Vietnam Question: War Atrocities, National Identity, and Reconciliation in Asia," *Positions: East Asia Cultures Critique* vol. 9, no. 3 (Winter 2001), 621~635를 보라.
- 15 Kim, "Korea Vietnam Question," 628, 생존한 마을 주민들과의 인터뷰에 기초함.
- 16 한겨레신문 2000년 4월 19일 1면, 《한겨레21》 2000년 4월 27일 34~37.
- 17 Kim, "Korea Vietnam Question," 623~624.
- 18 한겨레신문 2000년 5월 4일자 20면.
- 19 Charles J. Hanley, Sang-Hun Choe, and Martha Mendoza, *The Bridge at No Gun Ri: A Hidden Nightmare from the Korean War* (New York: Henry Holt and Co., 2001).
- 20 <http://www.army.mil/nogunri>.
- 21 코리아타임즈 2000년 4월 20일자 A3면.
- 22 《한겨레21》, 2000년 5월 4일 2.
- 23 《한겨레21》, 2000년 4월 19일 1.
- 24 한겨레신문 2000년 6월 28일자 1면.
- 25 *Newsreview* (Seoul), 19 December 1998, 7. 베트남인들이 가장 큰 피해를 입었고, 따라서 미국 정부와 고열제를 제조한 화학 회사들이 그들에게 배상해야 한다는 것은 말할 필요도 없다.
- 26 Kim, "Korea Vietnam Question," 632~633에서 번역된 내용을 인용함.
- 27 Charles K. Armstrong, trans. "Parallel Lives: A Conversation between Hwang Suk-young and Bao Ninh, two Veterans of the Vietnam War," *Critical Asian Studies* vol. 33, no. 2 (September 2001), 남한에서 발행되는 주간지 《한겨레21》의 기사를 번역한 것임.

NOTES

- 1 Several studies have emerged during the last decade in South Korea, but the best work published in English on South Korean atrocities in the Vietnam War has been the writing of the Korean-born, British-based anthropologist Heonik Kwon. See Kwon, *After the Massacre: Commemoration and Consolation in Ha My and My Lai* (Berkeley: University of California Press, 2006) and *Ghosts of War in Vietnam* (Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2008).
- 2 Ahn Jung-hyo translated his novel into English himself, giving it the English title "White Badge" – an inaccurate title that furthermore obscures the multiple meanings of the original "White War," with its racial overtones (a white man's war) and cultural implications (white being the color of death in Korean custom), not to mention the suggestion of a white-washed war in South Korea. Perhaps he did not want to offend his American audience. Ahn recounts his experiences in Vietnam in "A Double Exposure of the War," in *America's Wars in Asia: A Cultural Approach to History and Memory*. Eds. Philip West, Steven I. Levine and Jackie Hiltz (Armonk, NY: M.E. Sharpe, 1998).
- 3 "Putting the Past Behind," *Newsreview* [Seoul], December 19, 1998, 7.
- 4 *Han'gyōre*, August 24, 2001, 2.
- 5 Frank Baldwin, "America's Rented Troops: South Koreans in Vietnam," *Bulletin of Concerned Asian Scholars* vol. 8, no. 1 (January 1976), 36 – 37.
- 6 John Lie, *Han Unbound: The Political Economy of South Korea* (Stanford: Stanford University Press, 2000), 64.
- 7 Quoted in Harry G. Summers, Jr., *Historical Atlas of the Vietnam War* (Boston: Houghton Mifflin, 1995), 154.
- 8 Frank Baldwin and Diane and Michael Jones, *America's Rented Troops: South Koreans in Vietnam* (Philadelphia, PA: American Friends' Service Committee, 1973), 24.
- 9 Callum MacDonald, "So Terrible a Liberation: The UN Occupation of North Korea," *Bulletin of Concerned Asian Scholars* vol. 23, no. 2 (April – June 1991), 5 – 10; Bruce Cumings, *The Origins of the Korean War: volume 2, The Roaring of the Cataract, 1947 – 1950* (Princeton: Princeton University Press, 1999), 673 – 80.
- 10 Han Hong-koo, "Massacre Breeds Massacre," *Han'gyōre21*, 4 May 2000, 26.
- 11 For a study of Japanese counterinsurgency as a "qualified success," commissioned by the RAND corporation (and carried out by a Korean-American scholar) at the height of the Vietnam War, see Chong-Sik Lee, *Counterinsurgency in Manchuria: The Japanese Experience, 1931–1940* (Santa Monica, CA: RAND Corporation, 1967).
- 12 Hwang Suk-young, *Shadow of Arms*. Trans. Chun Jung-ja (Ithaca, NY: Cornell University East Asia Program, 1994), 25.
- 13 So Un-ju, "The Vietnam War through Korean Fiction," *Yaksa pip'yōng* no. 30 (Fall 1995), 214 – 42; Ch'oe Won-sik, "The Vietnam War in Korean Novels," in *Saengsanjōk daehwa nŭl wihayō: Ch'oe Wōn-sik P'yongnonjip* [For a Productive Dialogue: Collected Essays of Ch'oe Wōn-sik] (Seoul: Ch'angjak kwa pip'yōngsa, 1997), 377 – 90.
- 14 See among others Hyun Sook Kim, "Korea's Vietnam Question": War Atrocities, National Identity, and Reconciliation in Asia," *Positions: East Asia Cultures Critique* vol. 9, no. 3 (Winter 2001), 621 – 35.
- 15 Kim, "Korea's Vietnam Question", 628, based on interviews with surviving villagers.
- 16 *Han'gyōre* 19 April 2000, 1; *Han'gyōre21*, 27 April 2000, 34 – 37.
- 17 Kim, "Korea's Vietnam Question", 623–24.
- 18 *Han'gyōre* 4 May 2000, 20.
- 19 Charles J. Hanley, Sang-Hun Choe, and Martha Mendoza, *The Bridge at No Gun Ri: A Hidden Nightmare from the Korean War* (New York: Henry Holt and Co., 2001).
- 20 Available at: <http://www.army.mil/nogunri>.
- 21 *Korea Times* 20 April 2000, A3.
- 22 *Han'gyōre21* 4 May 2000, 2.
- 23 *Han'gyōre21* 19 April 2000, 1.
- 24 *Han'gyōre Han'gyōre* 28 June 2000, 1.
- 25 *Newsreview* (Seoul), 19 December 1998, 7. Needless to say, the Vietnamese were the biggest victims by far, and have yet to be compensated for their suffering by the US government or by the chemical companies that manufactured Agent Orange.
- 26 Translated and cited in Kim, "Korea's Vietnam Question", 632–33.
- 27 Charles K. Armstrong, trans. "Parallel Lives: A Conversation between Hwang Suk-young and Bao Ninh, two Veterans of the Vietnam War," *Critical Asian Studies* vol. 33, no. 2 (September 2001), translated from South Korea's *Han'gyōre21*.

익명의 진정성: 대중문화와 전쟁에 관한 미술

The Authenticity of the Anonymous: Popular Culture and the Art of War

비엣 탄 응엔

Viet Thanh Nguyen

WHEN IT COMES TO OBJECTS OF WAR, THE PROBLEM OF AUTHENTICITY FOR THE EVERYDAY CONSUMER OF POPULAR CULTURE IS JUST AS PRONOUNCED AS IT IS FOR THE HIGH ART COLLECTOR, FOR NOTHING IS MORE AUTHENTIC AND REAL THAN A WAR EXPERIENCE, OR SO THE SURVIVORS OF WAR OFTEN CLAIM.

얼핏생각하면전쟁은팝-아트나대중문화에아주잘어울리는주제는아니다. 전쟁은피리내나는일로서,그매혹은블록-버스터영화의진지한마초적태도나참전용사들의모임이보여주는감상성에나잘어울린다. 혹은대통령이군대를사열하고,우람한체격의군인들에게훈장을달아주는거창한국가적의식과도부합할것이다. 영화외감상성,훈장은분명히대중문화의한부분을이루고있다. 그러나옛서구와새로운아시아의포스트-모던적자본주의적세계에서대중문화는금새사라질기변적성격을띠고,그면사촌격인팝-아트는아이러니컬한자의식을드러내게된다. 그리하여대중문화와팝-아트는어느것도전쟁이연상시키는진지함이나감상성을수용하기어렵게된다. 한편특정전쟁에연루되었던사람들이아직살아있어서관람객들에게전쟁의공포와격한갈등을상기시키는한화거나장인들이그전쟁으로부터 얽혀있는 정치적 관념들과 정서적 연상들을 떼어내는 것은 불가능하지는 않더라도 매우 어렵다.

미국에서전쟁이대중문화와팝-아트모두에걸쳐있는가장두드러진예는만화를본격예술로전유한로이리히텐슈타인의작품들이다. 총알을휘갈기는,2차세계대전당시의전투기나오는만화를다시크게확대한그의작품은특정맥락에서,즉미술관이나그작품을위해꽤큰돈을지불한수집가의집에서는꽤나아이러니컬하다. 반면에냉전이진행되던시기에푼돈을주고붉은해골(RedSkull)들과싸우는아메리카대위가등장하는만화책을사는것은아이러니보다는판타지에가깝다. 그러나이런식으로말한다고해서판타지를부정하는것은아니다. 판타지가없다면,우리에게는장보드리야르가실재의사막(adesertofttheReal)이라고부른것만이남기때문이다. 판타지야말로우리의현실을살만하게해주는것인데,이판타지들중대전쟁과그것에관한미술에서핵심적인것은바로“대중적인것”이다.

스튜어트홀은대중적인것에관해정의를내리면서다음과같이말했다.“대중문화는항상사람들의경험과즐거움,기억과전통에그기반을둔다. 그리고지역적인희망과꿈,비극,다양한이야기와관련이있기때문에더욱더평범한사람들의일상생활과경험이라고할수있다. 따라서이는미하일바흐썬이말한“속된것”, 즉, 대중적인것, 격식을차리지않는것,이면의것,기이한것과연결된다.”(469) 홀은이러한정의를통해대중적이고민주적인특징들을강조하기도했지만,“비극”;“기이한것”과같은단어들을사용함으로써그것의위험성에대해서도상기시켜주고있다. 대중의인기를얻기위한경쟁은언제나패배자들을남기 마련이고,또통제되지않는군중이라는유령을불러낸다. 군중은잠재적으로마치치킬과하이드처럼완전히모습을바뀌,평범하고선량한일군의주민에서피를갈구하는잔혹한폭도로돌변할수있다는것이다. 모든내전이나혁명의어두운면이증명하듯이,민주적것으로서의대중적인것에대한판타지는선동정치공포라는악몽으로 쉽게 바뀔 수 있는 것이다.

대중적인것에대한판타지는인민주의적함의를띠고,따라서대중관람객을제한다. 반면,팝적인판타지는아이러니컬한예술가와또그와동일한정도로아이러니컬한감식자들과의관계에기초하기에,일마간엘리트주의적인성격을띠게된다. 민주적문화의대중적인것과팝-아트의팝적인것사이의이러한긴장은전쟁에관한미술을불편한 주제로만든다. 예컨대,나의침실벽에는2002년베트남에서산두장의포스터(그림1과2)가붙어있다. 한포스터에는“살고,싸우자. 노동하고, 학습하자. 위대한호치민을모범삼아.”라고번역되는구호가찍혀있다. 이포스터는작자미상의작품이고,다른포스터는판통의작품(1964)이다. 그포스터는다음과같은구호를담고 있다.“구름이 하늘을 덮고 있다.”

한베트남여성이추락하는미군비행기를바라보고있는데,그녀가쥐고있는총의대검에는‘민족해방전선’(혹은베트콩)의깃발이펼려있고있다. 이포스터는베트남전쟁(1964~1973)중인민들의혁명적투쟁을주제로“민중적인”정서를표현하고있다. 그러나이포스터들은화가자신의매개체에의해서라기보다는시간의흐름으로말미암아잠재적으로팝적인대상이되기에 이르렀다. 한편이작품들이혁명을소비하는아이러니컬한서구인이나에게어떻게다가올지라도,나는또한그포스터들이나의친척들에게는팝-아트가 아니라는 것 또한 잘 알고 있다. 전쟁에 대한 생생한 기억은 그들이 그 포스터들에서 어떤 아이러니도 보지 못하게 하는 것이다.

At first glance, war does not make a very good subject for pop art or popular culture. War is a bloody business whose glamour is best-suited for the serious macho of the blockbuster film, the sentimental displays of veterans' reunions, or the high-minded rituals of state culture, where presidents inspect the troops and pin ribbons on burly chests. Movies, maudlin, and medals are certainly parts of a popular culture, but in the postmodern capitalist world of both old West and new East, popular culture has fizzy connotations of ephemerality, while its distant cousin, pop art, smacks of ironic self-awareness. Neither popular culture nor pop art are easily amenable to the serious or sentimental trappings of war, since it's difficult, although not impossible, for the artist or craftsman to strip away the emotional and political baggage of any given war, at least while its participants still live to remind audiences of war's terror and strife.



Perhaps the most visible way war straddles both popular culture and pop art in the United States is through the comic book and its highbrow appropriation by Roy Lichtenstein, whose blow ups of comic book panels featuring World War II fighter planes spitting bullets are highly ironic in certain contexts, like museums or the homes of collectors who have paid a pretty penny for the work. In contrast, putting a dime or a dollar down for a comic book featuring Captain America fighting the Red Skull during the Cold War requires less irony than fantasy. This is not to dismiss fantasy at all, for without our fantasies, we would have nothing but what Jean Baudrillard calls a desert of the Real. Fantasies make the matrix of our realities livable, and one of these fantasies, crucial to both war and its art, is the "popular."

One way to define the popular comes from Stuart Hall, who says that "popular culture always has its base in the experiences, the pleasures, the memories, the traditions of the people. It has connections with local hopes and local aspirations, local tragedies and local scenarios that are the everyday practices and everyday experiences of ordinary folks. Hence, it links with what Mikhail Bakhtin calls 'the vulgar'—the popular, the informal, the underside, the grotesque" (469). While Hall's definition emphasizes the populist and democratic quality of the popular, it also records the perils of the popular with words like "tragedies" and the "grotesque." Popularity contests always entail a loser and raise the specter of the unruly crowd, with its potential for doing a Jekyll-and-Hyde about-face, turning from a bloc of ordinary, good-hearted folk into a vengeful mob out for blood. The fantasy of the popular as a democratic movement can thus easily fade into a nightmare of demagogic terror, as the losing side of any revolution or civil war can bear witness.

While the fantasy of the popular has connotations of populism and, hence, the mass audience, pop fantasy is a bit more elitist, based on a relationship between ironic artist and equally ironic connoisseur. This tension between the pop of pop art and the popular of democratic culture makes the art of war an uneasy subject.

나의친척들은사라져버린남-베트남의평범한사람들로서,전쟁에서승리한베트남의공산정권이규정하는“민중”에속하지않는다. 친척들은확실히그반대편에속하고,그래서공산당의투쟁에대한대중적이거나팝적인찬양 어느쪽도억제하려할것이다. 그들이공산당의판타지에서보게되는것은재교육캠프와가혹한당원들로이루어진“실재의사막”이다. 하지만베트남을떠난남-베트남인들도베트남에남아있는사람들만큼이나대중문화의유혹이나판타지로부터자유롭지않다. 예컨대,조국을떠난베트남인들을위한아단스러운키치적취향의쇼(밤의파리)(ParisbyNight)를보자. 춤과음악으로요란한그쇼는주기적으로남-베트남인의관점으로재현한전쟁장면을내보는데,애국적인정서를자극하기위해깃발이휘날리며,노래하는군인들과애도하는여성들이등장한다. 고국을떠나이스펙터클을즐기는관객들은이쇼가역사를다루는방식을광장히진지하게받아들이는것처럼보인다. 이향수어린판타지는맥빠지는미국에서의망명생활을살만한것으로만들어준다. 이쇼를통해자주그들은스스로를고국이라는더살기좋은곳을잃어버린존재로보는것이다.

수잔손택은아마도이쇼가캠핑적이라고말할수도있을것이다. 그러나캠핑와팝적인것은어디까지나외부관찰자들의느낌일뿐이다. 베트남인들은자신들의나라가근거하고있는그전쟁의역사를생각할때,그전쟁에대한대중문화적기념을캠핑적이라고생각하지않을것이다. 그러나서구관광객들이쿠치터널(CuChiTunnel)같은역사적장소를방문하는데에는의도치않은우스꽝스러움이존재한다. 그곳은게릴라들이지하에머무르면서지상의미군들과전쟁을수행한곳으로서,아마도베트남인들이관광을어떻게민중적인경험으로만들었는지에대한최상의예일것이다. 여기에서관광객들은게릴라들의삶을일부체험하게된다. 그들은무릎을꿇고,김이자욱한터널안을기어가면서앞사람의땀이벤영덩이를보게된다. 베트남관광객들은대부분이역사체험을우스꽝스럽다고보지않을것이다. 하지만그들은총알한발당1달러를지불하고AK-47소총을쓰는것은부조리하다고생각할수도있을것이다. 평균적인베트남인의연간수입은고작해아수백달러에서일천달러남짓하기때문이다. 반면어떤서구의관광객들은총을쓰는것을매우즐기는것처럼보인다. 요는자기가속한곳의대중문화는결코다른곳의대중문화만큼우스꽝스럽지않다는것이다. 우리의대중문화가환기시키는판타지는우리에게만생생한것이다. 왜냐하면우리는그판타지속에서살고,그것을바라볼수는없기때문이다. 반면남의대중문화가불러일으키는판타지는우리가그바깥에위치하는탓에분명하게우리에게드러난다.



3

대중문화가진지하나,우스꽝스럽나하는것은관람자가지지하는입장이나인식에만달려있는문제가아니라,대중문화의교환가치와진정성과도관련이된다. 전쟁이주제가될때는,일상적인대중문화소비에서의진정성의문제는고급미술의수집가들에게만큼이나두드러진것이된다. 왜냐하면전쟁경험만큼진실하고,사실적인경험이없기때문이다. 적어도전쟁에서살아남은사람들은그렇게주장한다. 잔존하는전쟁의흔적을살때,관광객들은아마도전쟁이진아우라의한조각을사려는것이다. 동시에기억을환기시키는기념품을통한전쟁의상업화는전쟁이라는값비싼인간경험을싸구려관광상품으로상징화함으로써필연적으로그아우라를흐리게한다. 이에대한가장잘알려진예로는어디에서나볼수있는지포라이터(그림3)이다. 그라이터는진짜미군들이사용했다고알려져있지만,대량생산되어싸고갖고다니기수월하기에대중적인것의문화적아이콘으로적합하다. 그런문화적아이콘은제품자체와그용도모두에서파퓰리즘을불

On my bedroom wall, for example, are two posters that I bought in Viet Nam in 2002 (see figures 1 and 2). One poster's caption is *Sống, Chiến Đấu, Lao Động, và Học Tập, Theo Gương Bác Hồ vĩ Đại!* This translates as: *Live, Fight, Work and Study, Follow the Great Uncle Ho's Example!* While this poster is unattributed, the second one is the work of Phan Thông (1964), and features this slogan: *Mây Của Ta Trồi Thảm Của Ta*, or *Our Clouds Are Enveloping Skies*. A Vietnamese woman gazes at American airplanes falling from the skies, while the flag of the National Liberation Front, a.k.a. the Viet Cong, flutters from the bayonet of her rifle. These posters express the "popular" sentiments of a people's revolutionary struggle during the American war in Viet Nam (1964–1973), but time's passage, rather than an artist's mediating hand, has rendered them as potentially pop objects. Whatever these works signal to me as an ironic western consumer of revolutionary chic, however, I also recognize that they are not pop art for my relatives, whose vivid memories of the war prevent them from seeing any irony in these posters.

These relatives are people from a vanished South Viet Nam, ordinary folk who are not part of the "popular" as defined by the victorious Vietnamese Communist state. My relatives are definitely unpopular back home, and would bridle at either popular or pop celebrations of Communist struggle. They see through the Communist Party's fantasy to a desert of the Real populated by reeducation camps and heavy-handed state agents. Still, the South Vietnamese in the diaspora are no more immune from fantasy or from popular culture's seductions than their Vietnamese cousins in the homeland. See, for example, numerous episodes of the glitzy, kitschy, and dishy Vietnamese diasporic variety show *Paris By Night*, which periodically features, as part of its song-and-dance extravaganzas, reenactments of the war from the South Vietnamese perspective, replete with mournful women, singing soldiers, and patriotic flag-waving. The spectacle's diasporic audience seems to take the show's treatment of history absolutely seriously, for this nostalgic fantasy helps to make drab American lives livable for refugees, who often see themselves as having lost a better place in their homeland.

Susan Sontag might say that these *Paris by Night* episodes are campy, but camp and pop exist in the eye of the beholder. Few people in Viet Nam, for example, might consider the Vietnamese popular cultural commemorations of the war to be campy, given the history that they are built upon, and yet, for the western tourist, there is something unintentionally silly about visiting a historic site like the Cu Chi Tunnels. The Cu Chi Tunnels, where a guerilla army lived underground and waged war against the American army above, are perhaps the premier example of how the Vietnamese have turned war tourism into a popular experience. Here a tourist can sample guerilla life by crawling through steamy tunnels on hands and knees, facing another tourist's sweaty buttocks. The Vietnamese tourist probably does not see the experience of reliving this history as silly, although this same tourist might consider it absurd to shoot an AK-47 for a dollar a bullet, when the average Vietnamese annual income floats around several hundred to a thousand dollars a year. A certain breed of western tourists, on the other hand, seems to enjoy shooting guns very much. The point is that the popular culture of our camp is never so silly to us as is the popular culture of the other side's camp. The fantasy of our popular culture is real to us because we inhabit it and cannot see its outside, while the fantastic dimension of the other's popular culture is clearly visible to us, situated as we are beyond its margins.

Whether popular culture is serious or silly is not only a matter tied to the viewer's allegiance and perception, but also to popular culture's exchange value and authenticity. When it comes to objects of war, the problem of authenticity for the everyday consumer of popular culture is just as pronounced as it is for the high art collector, for nothing is more authentic and real than a war experience, or so the survivors of war often claim. By buying a remnant of the war, tourists are

러일으켜야만한다. 지포라이터는 담뱃불을 붙이고 헛간같은 데서 불을 밝히는 것에서부터 미국 병사들에게는 자신들의 상상력을 표현할 수 있는 도구로까지 그 용도가 매우 다양하다. 병사들은 지포라이터에 장식적 무늬나 부대명, 혹은 이름이 알려지지 않은 어떤 병사가 지은 구호같은 것을 새겨 넣었다. 예컨대, “그렇다, 나는 사망의 음침한 골짜기로 다니지만 나는 그 어떠한 악도 두렵지 않다. 왜냐하면 나야말로 이 골짜기의 가장 사악한놈이기 때문이다.” 그러나 지포라이터가 미군의 베트남 점령의 가장 두드러진 대중적 상징이 된 것은 이러한 구호 때문만이 아니다. 지포라이터가 지니는 상징적 힘은 그것이 익명의 역설적인 진정성(paradoxical authenticity of the anonymous)을 구현하고 있는 방식에서 비롯한다.

익명의 진정성은 대량 소비품과 대중문화의 진정하기치라고 할 수 있다. 하지만 이러한 기치는 대량 소비품들, 즉 수프깡통과 유명인사의 이미지, 그리고 만화의 장면들을 일종의 수집 대상으로 삼았던 리히텐슈타인이나 워홀의 팝-아트 걸작들이 지니고 있는 독창성과는 대립적인 것이다. 실제 군인의 지문이 찍힌, 전쟁당시에 만들어진 “진짜” 지포라이터는 수집가의 수집 대상이 될 수도 있지만, 그것은 여전히 대량 생산된 싸구려 제품이다. 그런 제품의 아우라는 물건 주인의 개별성과 더불어 그 사람의 군대 조직의 일원으로서의 익명성으로부터 생겨난다. 이런 역설은 미육군의 구호인〈하나된 군대〉가 잘 포착하고 있다. 군인의 이런 집단적 정체성과 개별적 정체성의 결합은 얼굴 없는 소비자에게서 그 민간인 짝을 찾을 수 있다. 이 소비자는 또한 관광객의 무리를 이룬다. 베트남의 공예가들은 이런 관광객들을 상대하려고 지포라이터를 재활용했다. 그들은 가장 유(무)명한 병사들의 구호를 지포에 새기고, 오래된 것이라는 느낌을 주기 위해 표면을 굵어서, 더 나은 것이 필요치 않은 외국 관광객들에게 팔았다. 간단히 말해 관광객들로부터 돈을 뽑아내는 것은 약자들의 또 하나의 무기이자, 베트남 전의 어둡고 희극적인 재판이라 할 동시대의 은밀하면서도 대중적인 전술인 것이다. 그 싸움에서 베트남인들은 인민들의 대중전을 이용해서 승리했지만, 전후에는 그 미군들의 후손인 관광객들을 새로운 전장인 대중문화에서 대면해야만 했다.



4

미술관에 전시되는, 전쟁을 소재로 한 팝-아트 또한 지포를 산평범한 관광객이 한 때 그것을 소유했던 익명의 병사와 소통하고 있다고 믿게 해주는 판타지의 구조에서 자유롭지 않다. 한국에서 태어나, 미국에서 교육받은 서도호의 거대한 조각〈섬/원〉(Some/One, 2001)도 정확하게 이런 판타지 속에서 기능한다. 그는 목에 걸고 다니도록 만들어진, 병사의 개인 정보를 새겨 넣은 작고 얇은 한쌍의 스테인리스 조각인 인식표(dogtag, 그림 4)를 이용했다. 이 인식표는 병사가 죽으면 한 조각은 남겨두고, 다른 한 조각은 사망의 표지로 시신과 함께 가져가게 된다. 인식표는 죽었거나 살았거나 간에 병사 자신을 상징함으로써, 표상(totem)의 지위를 획득하는 정체성의 상징적인 기호이다.

presumably buying a shred of the war's aura. At the same time, the commercialization of war through souvenir memorabilia inevitably dims that aura by symbolizing the costly human experience of war through cheap tourist goods, the most well-known of which is the ubiquitous Zippo lighter (see figure 3), supposedly handled by a real American GI. Cheap, mass produced, and easily portable, the Zippo fits the bill for being the cultural icon of the popular, which must fuse populism in both its manufacture and its uses. For the Zippo, these uses ranged from lighting cigarettes to torching huts to serving as the template for the American soldier's imagination. This soldier imprinted the Zippo with artwork, unit identifications or anonymously-penned G.I. slogans like "Yea Though I Walk Through the Valley of the Shadow of Death I Will Fear No Evil Because I Am The Evilest Son Of A Bitch In The Valley." But it is not just because of these slogans that the Zippo becomes the preeminent popular symbol of the American occupation of Viet Nam. The Zippo's symbolic power comes from how it embodies the paradoxical authenticity of the anonymous.

This authenticity of the anonymous is the true value of the mass commodity and of popular culture, standing in contrast to the originality of Lichtenstein or Warhol's pop art masterpieces, where mass commodities—a soup can, a celebrity image, a comic panel—become one-of-a-kind collectibles. While an "authentic" Zippo from the war era, carrying the fingerprints of a real soldier, may be the object of a collector's desire, it is still a cheap mass-manufactured product. Its aura arises both from a sense of the individuality of its purported owner and from his anonymous status as a member of the military's rank-and-file, a paradox captured in the U.S. Army's recruiting slogan, *An Army of One*. This fusion of the mass identity of soldiers with their singular identity as the soldier finds its civilian partner in the faceless consumer, who also populates the tourist masses. Confronted by these tourists, the Vietnamese craftsperson recycles the Zippo, etches it with the most (in)famous GI slogans, bruises it to give the illusion of age, and sells it to foreigners who deserve no better. Squeezing profits from tourists is simply another weapon of the weak, a sneaky and popular tactic from a contemporary scene that is a darkly comic repetition of the American war itself, when the grunt first faced off against the native. The native won that struggle using the popular warfare of people's struggle, only to find herself in the postwar years confronting the soldier's descendant, the tourist, on a new battlefield: popular culture.

The museum-bound pop art of war is hardly free from the structure of fantasy that allows the everyday tourist who buys the Zippo to believe that she is communing with the anonymous soldier who owned it. The Korean-born, American-trained artist Do-Ho Suh's gargantuan sculpture *Some/One* (2001) works precisely in this fantastic way, this time through using dog tags, the little pieces of stainless steel stamped with a soldier's personal information that he carried in a pair around his neck (figure 4). One tag would be left with him if he died, the other taken with him as evidence of his death. The dog tag is thus a symbolic sign of identity that achieves a totemic status, standing in for the soldier himself, living or dead. Composed entirely of these dog tags, *Some/One* is a suit of armor fit for a Goliath, its chain mail skirts flowing onto the ground, altogether measuring 81 inches tall and 126 inches in diameter. The suit seems to float, unoccupied by the giant body for which it was made, its hollowness inviting the viewer to step in and take that absent soldier's place.

I could hardly imagine doing so, both because I was in the museum's hallowed space, and also because I remembered what Elaine Scarry had to say about dead soldiers. Their bodies, she says, justify the nation's claims and make real the nation's fictions (131). *Some/One's* dogtags signal that its absent soldier could very well be the dead soldier, whose most proper place is underground and invisible, where he will not disturb the fantasies of the living. The living do not dare to take his place in that forbidding suit of armor that is literally larger than life, but I came close, kneeling down at the edges of

〈섬/원〉은 골리앗과 같은 거인을 위한 갑옷 같은 형상이다. 인식표를 연결해 만든 그 갑옷 자락은 땅에 드리워져 있는데, 높이 81인치에 직경은 126인치에 이른다. 거인을 위해 만들어진 갑옷은 주인이 없는 탓에, 관람자들이 그 텅 빈 공간으로 걸어들어가 부재하는 그 거인의 자리를 대신하게 꿈치고 있는 듯하다.

하지만 나는 그 안으로 걸어가 는 것을 상상조차 할 수 없었는데, 신성시되는 미술관이기도 했거니와, 일레인 스캐리가 병사의 시신에 대해 말했던 것이 기억났기 때문이기도 했다. 그녀는 병사들의 시신이 국가의 주장을 정당화해서 국가의 허구적 이야기를 실제화한다고 말한다. (131) 〈섬/원〉을 구성하는 인식표는 그곳에 부재하는 병사들이 죽었을 것이라고 암시하는데, 그들이 있어야 할 곳은 그들이 산자들의 판타지를 흐리지 않는 땅 밑이다. 산자들은 말 그대로 실물보다 큰 그 불길한 갑옷 속의 자리를 대신 차지할 엄두를 내지 못한다. 그러나 나는 가까이 다가 가서 무릎을 꿇고 그 인식표를 살펴 보았다. 내가 본 것은 이름이나 혈액형, 속한 교파나 군번이 아니었다. 그 인식표에는 대개는 알아볼 수 없는 글자들이 찍혀 있었다. 처음에 나는 크게 실망했는데, 〈섬/원〉은 수많은 인식표에서 찾을 수 있었을, 개별적 병사들의 이야기라는 약속을 이행하는 데 실패했기 때문이었다. 물론 병적을 뒤져 수천 개의 진짜 인식표를 모으는 작업은 엄청난 일일 것이다. 한편 그럴 듯한 이름을 꾸며내는 일은 실제 이름을 모으는 것만큼 의미 있는 작업은 아니었을 것이다. 어쨌거나 화가는 그런 노력을 하기가 싫었거나, 좀 더 관대하게 보자면 화가는 이런 노력의 어려움을 인정하는 동시에 관광객·소비자와 팝-아트 의 감식가 모두를 사로잡는 판타지의 구조를 보여 주려 했다고 볼 수 있다. 나는 관람객으로서 〈섬/원〉을 보았을 때, 나 자신이 실은 가짜인지 포라이터를 사는 관광객과 다르지 않다는 것을 발견하였다. 내가 바라던 것은 참된 것, 진짜 이름이었지만, 전쟁과 군대의 익명적 속성은 내가 그것을 얻지 못하도록 차단했던 것이다.

독창적인 팝-아트의 수집가와 감식가들의 판타지는 자신들이 그 비싼 예술품을 살 수 있는 취향과 능력을 통해 자신들의 개인됨을 증명하는 것이다. 이런 예술의 독창성은 개별적 수집가의 얼굴(개성)을 반영한다. 이와는 대조되게 대량 생산되는 상품에서 발견되는, 대중 문화 속의 미술은 군중들의 익명성을 반영한다. 〈섬/원〉에서 드러나는 천재성은 우리가 개인으로서 든 집단의 일원으로서 스스로 생각하는 만큼 특별하지 않다는 것을 말해주는 능력에 있다. 〈섬/원〉라는 작품의 제목은 군대의 군인이나 대중 속의 일인, 혹은 군중 속의 개인에게 익명성과 정체성이 동시에 공존하는 것을 완벽하게 포착하고 있다. 또한 팝-아트와 대중 문화, 독창성과 비독창성, 고급 취향과 키치적 취향, 그리고 고급 예술과 대량 생산된 상품 등의 사회적 부리에 대응하는 개인적 차원에서 의 분리, 항상 분열되어 있는 자아의 나누어 진 주관성에 대해 말하고 있다. 끝으로, 하지만 마찬가지로 중요한 사실은 개인과 군중 사이의 구분이다. 왜냐하면 개인적인 정체성은 항상 대중이라는 배경이 필요하기고, 수집가나 화가들은 중요한 누군가가 되기 위해서 소비자 와 싸구려 모방작가들로부터 거리를 두고자 하는 것이다. 한편 군중은 다른 사람들과의 연대와 가치 있는 것에 대한 집단적인 판단 속에서 안정감을 느낀다. 개인과 군중은 팝-아트와 대중 문화를 가르는 것과 같은 경계, 하지만 일종의 비무장 지역과 같은 그 경계에 의해 구분되는 동시에 연결된다. 팝-아트와 대중 문화는 자본주의가 존재하는 한 지속될 냉전을 벌이고 있다. 자본주의 시장은 개성을 대중에게 판매하는 모순 되면서도 완벽하게 이윤 추구에 부합하는 논리 속에서 다음과 같은 무의식적 전언을 팝-아트의 소비자 와 대중 문화 의 소비자 모두에게 보낼 수 있다. 당신은 중요한 사람이다, 라는 전언을 말이다. 이것은 우리가 너무나 열렬히 믿고자 하는 판타지인데, 특히나 고통스러운 전쟁의 현실을 만났을 때 그렇다.

1. 북베트남 프로파간다 포스터들, 저자 이미지 제공 2. 북베트남 프로파간다 포스터들, 저자 이미지 제공 3. 지포라이터, 로버트 무노즈 이미지 제공 4. 서도호, 〈섬/원〉, (아트선재센터 설치 사진, 2001), 작가와 Lehmann Maupin Gallery 이미지 제공

참조자료

Baudrillard, Jean. *Simulacra and Simulation*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1994.

Hall, Stuart. "What is this 'black' in black popular culture?" in *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies*, edited by David Morley and Kuan-Hsing Chen, 465-475. London: Routledge, 1996.

Scarry, Elaine. *The Body in Pain*. New York: Oxford University Press, 1985.

Sontag, Susan. *Against Interpretation: And Other Essays*. New York: Picador, 2001.

the suit's skirts to inspect the dog tags, whereupon I discovered that instead of names, blood types, religious affiliations, and serial numbers, the dog tags were printed mostly with gibberish. At first, I was deeply disappointed, for here *Some/One* fails to deliver on its promise of the individual stories found in the multitude of dog tags. The logistical hurdles for collecting thousands of genuine dog tags are tremendous, of course, although the difficulty of simulating real names is not as significant. Either the artist did not want to go through such efforts, or, more generously, the artist decided both to acknowledge the difficulty of these efforts and also to gesture at the structure of fantasy which captures tourist consumer and pop connoisseur alike. I discovered that as a museumgoer I was no different than the tourist who paid for her genuinely fake Zippo, for faced with *Some/One*, what I wanted was the real thing, the real name, which the very anonymous nature of war and the army must preclude me from obtaining.

The fantasy, then, for the collectors and the connoisseurs of original pop art is that they are people whose taste and ability to buy very expensive art proves their individuality. This kind of art's originality mirrors the individual collector's face, in a parallel way to how popular culture's art, found in the mass commodity, mirrors the anonymity of the faces of the crowd. The genius of *Some/One* lies in its ability to tell us that we are not as special as we think we are, either as individuals or as members of a collective. Both ominous and anonymous, *Some/One's* name captures perfectly the simultaneous identity and anonymity of the individual in the crowd, the soldier in the army, the person in the popular. *Some/One's* name also signals the divided subjectivity of our always split selves, an individual division matched by the social divisions between pop art and popular culture, originality and unoriginality, taste and kitsch, and high art and manufactured commodity. Last but not least, there is also the division between the individual and the masses, for as much as the collector or the artist tries to break away from the crowd of consumers and hacks, to be somebody, that individualistic identity always depends upon the backdrop of the masses. The crowd, in its turn, finds comfort in the solidarity of others and their collective judgment of what is worthy. Individual and crowd are both joined and separated by a demilitarized zone, the same one cleaving pop art and popular culture, which are engaged in a cold war that will persist so long as capitalism exists. With its contradictory but completely profitable logic of selling individuality to the masses, the capitalist market is able to send this subliminal message to the connoisseurs and consumers of pop art and popular culture alike: you are someone. It is a fantasy we are only too willing to believe, particularly when faced with war's troubling realities.

1. North Vietnamese propaganda posters, image courtesy of the author 2. North Vietnamese propaganda posters, image courtesy of the author 3. Zippo lighters, image courtesy of Robert Munoz 4. DO HO SUH *Some/One* (Installation at ArtSonje Center, Korea), 2001, image courtesy of the Artist and Lehmann Maupin Gallery, New York

Works Cited

Baudrillard, Jean. *Simulacra and Simulation*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1994.

Hall, Stuart. "What is this 'black' in black popular culture?" in *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies*, edited by David Morley and Kuan-Hsing Chen, 465-475. London: Routledge, 1996.

Scarry, Elaine. *The Body in Pain*. New York: Oxford University Press, 1985.

Sontag, Susan. *Against Interpretation: And Other Essays*. New York: Picador, 2001.







transPOP: Korea

Vietnam RemixArt / Artists

BAE Young Whan / Min Hwa CHOI Chul-Hwan / Tiffany CHUNG / Sowon KWON / Lin + Lam
(Lana LIN + H. Lan Thao LAM) / An-My LÊ / Dinh Q. LÊ / Sandrine LLOUQUET / LEE Yong-
baek / Tran LUONG / Ly Hoang LY / NGUYEN Manh Hung / OH Yongseok / Area PARK / Sang-
hee SONG / Soon-Mi YOO / 권소원 / 딘 큐레 / 리 호앙리 / 린 + 럼 (라나 린 + H. 란 타오 럼) / 박진영 / 배
영환 / 산드린 루케트 / 송상희 / 안미레 / 오용석 / 유순미 / 응웬 만 흥 / 이용백 / 찐 르엉 / 최민화 / 티파니 정



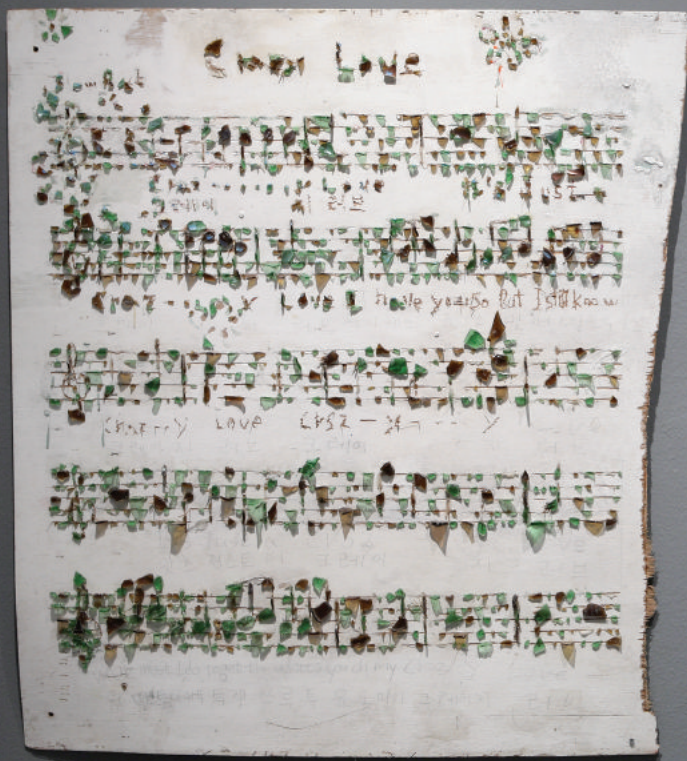
배영환 BAE Young Whan

유행가 - 청소년 *Pop Song - Youth*

캔버스에 혼합매체 *Mixed media on canvas*

116 x 96 cm, 1999

작가소장 *Courtesy of the Artist*



배영환 BAE Young Whan

유행가 - 크레이지 러브 Pop Song - Crazy Love

혼합매체; 나무 패널에 소주병, 맥주병, 매니큐어

Mixed media; soju bottles, beer bottles, manicure on wood

112 x 200 cm, 2006

작가소장 Courtesy of the Artist

배영환

배영환은 홍익대학교에서 동양화를 전공했다. 금호미술관과 나무갤러리, 일주아트하우스, 대안공간 풀 등에서 개인전을 개최해왔으며, 현재 한국에서 널리 전시되고 있다. 2001년에는 〈소수자 프로젝트-노숙자수첩, 거리에서〉를 보여주었으며, 국립현대미술관의 〈한국현대미술 100년〉을 비롯하여, 성곡미술관, 마로니에미술관(현 아르코미술관), 나무갤러리, 서울시립미술관, 쌈지아트스페이스 그리고 제1회 부산비엔날레(2002)와 제3·4·5회 광주비엔날레(2000, 2002, 2004)에서 열렸던 다수의 그룹전에 참여했다. PKM 갤러리(중국 북경), 다름슈타트 미술관(독일, Kunsthalle Darmstadt), 고벳브루스터아트갤러리(뉴질랜드 뉴-플리머스), 2005년 베니스 비엔날레 등에서 전시되면서 해외에도 소개되었고, 〈유행가3〉이 제 3회 전주국제영화제(2002)에서 상영된 바 있다.

배영환은 예술작품과 수공예품을 본드로 붙이고, 상품과 역사를 융접하며, 고급문화와 언더그라운드 문화를 재봉틀로 봉합하여 덩어리지고 엉망진창인 기념비를 만들어 낸다. 그러한 기념비들은 젊은 이들의 하위문화의 경우처럼, 부모문화와 지배문화 양자에 대한 견인과 반발을 내부 동력으로 삼을 때 더 높이 치솟게 된다. 이 경우 부모문화는 80년대의 민중미술에, 지배문화는 모더니즘 회화에 해당한다고 볼 수 있다. 배영환은 무엇보다 민중미술의 윤리의식과 규범에 갑갑해했다. 그래서 개인을 구속하는 집단주의나 청교도적 도덕관과 결별하고, 그 시대에 숨어 있던 소수자적 이탈과 순진한 비행을 복권시키고자 했다. (...) 또한 그는 작품을 통해 모더니즘의 계급적 성격과 문화적 불평등에 대한 의사표명도 분명히 한다. 교련복을 입은 청소년들이 등장하는 마티스의 〈춤〉이 서구 모더니즘의 '화물송배'적 도입에 대한 언급이라면, 흰 앞약과 흰 타일이 배치된 캔버스, 그리고 가루약이 뿌려진 캔버스 등은 한국 모더니즘 회화의 양식들을 전용하는 수사(修辭)에 해당한다. 이처럼 배영환은 상호텍스트성(Intertextuality)을 재구축하여 부모세대와는 사뭇 다른 방식으로 지배문화에 저항한다. 동시에 그 과정에서 새로운 주변적 공동체를 만들어 낼 수 있는 가능성을 타진한다.

〈팝송 2〉의 전시도록에서 발췌, 백지숙

Born in 1969, Seoul; lives and works in Korea. Bae Young Whan received his BFA in Oriental Painting from Hongik University, Seoul. He has exhibited widely in Korea including solo shows at the Kumho Museum, Namu Gallery, Ilju Art House, and Alternative Space Pool. He presented his *Homeless Project* on a Seoul street in 2001. His group shows include the exhibition, *100 years of Korean Art* at the National Museum of Contemporary Art, Gwacheon, and exhibitions at the Sungkok Museum, Marronnier Museum, Namu Gallery, Rodin Gallery, Seoul Metropolitan Museum, Ssamzie Artspace, Busan Biennale (2002), and the 3rd, 4th and 5th Gwangju Biennales (2000, 2002, 2004). Internationally he has shown his work at PKM Gallery, Beijing, China; Kunsthalle Darmstadt, Germany; Govett-Brewster Art Gallery, New Plymouth, New Zealand and at the 2005 Venice Biennale. He has also screened at the Jeonju International Film Festival.

Bae Young Whan creates cluttered monuments by using white glue to bond pieces of artwork and handicrafts, welding together commodities and history, and machine stitching high culture upon underground culture. As with youth subculture, this monument grows higher particularly when it makes its own internal power by an attraction and repulsion to the parent culture and to the dominant class culture. In this case, the parent culture can be seen as corresponding to the *Minjung Art* of the 1980s, while the dominant culture is seen to be corresponding to modern painting. Above all, Bae Young Whan is suffocated by the ethics and conventions of *Minjung Art*. Hence, he departs from groupism or puritan mores that bind the individual; instead, he sets out to reinstate minority deviance and troublemaking naivete, which went into hiding at the time. [...] In his work, he also comments on issues of class and cultural inequality in modernism. If a Matisse dance, where teenagers in military exercise suits make their appearance, is a reference to a "cargo-cult-like" adoption of Western modernism, then the configuration of white pills, a grid of white tiles, and the canvas covered with white powder comply with a rhetoric that appropriates styles of modern Korean painting. In this way, quite different from the parent generation, Bae Young Whan resists the dominant culture through the reconstruction of intertextuality. In the process, he also taps into the possibility of building a new marginal community.

adapted from *Pop Song 2* exhibition catalogue, essay by Beck Jee-sook



최민화 Min Hwa CHOI Chul-hwan

이십세기 - 1972.2.6 III *Twentieth Century - 1972.2.6 III*

사진에 유채 Oil on photographic print

150 x 320 cm, 2007

작가소장 Courtesy of the Artist



최민화 Min Hwa CHOI Chul-hwan

파쇼에 누워 *Lying on Fascism*

캔버스에 유채 Oil on canvas

136 x 206 cm, 1993 - 7

작가소장 Courtesy of the Artist

최민화

최민화는 홍익대학교에서 회화를 전공했다. 문화일보갤러리, 대안공간풀, 서남미술관, 공평아트센터, 한선갤러리 등에서 개인전을 열었으며, 로댕 갤러리의 〈사춘기 징후〉, 마로니에미술관의 〈Park-ing〉, 제6회 광주비엔날레와 같은 그룹전에도 참여했다. 독일의 다름슈타트 미술관에서 전시를 열어 해외에서도 소개되고 있다.

최민화는 민중미술운동과 관련되어 주목을 받기 시작했다. 이 운동은 사회·정치적 변화를 요구한 문화·정치적 운동으로서, 1980년대 중후반에 최고조에 달했다. 90년대 초반의 “분홍시기” 작품들로 유명한 최민화는 당시의 무기력하고 소외된 젊은 남성들의 동지애를 묘사하곤 했다. 최근에는 텔레비전과 잡지 등에 등장하는 동시대의 젊은이들과 그들의 문화를 콜라주와 이상블라주 방식으로 표현하고 있다. 감정을 마비시킬 것 같은 내용과 혼란을 자아내는 구성이 특징인 그러한 작품들을 위해 작가는 특정한 형상과 동작들을 강박적일 정도로 고치고 뒤섞는다. 과거의 작품들을 연상시키는 형상과 형체들이 신작에서도 보이고 있는데, 이를 통해 보는 이들에게 세대 간의 관계에 대한 비교와 질문을 유도하고 있다.

민영순

MIN HWA CHOI CHUL-HWAN

Born in 1954, Seoul; lives and works in Korea. Min Hwa Choi Chul-hwan received his degree in Painting from Hongik University. He has had several solo shows in Korea including exhibitions at Munhwa Ilbo Gallery, Alternative Space Pool, Seonam Museum, Gongpyeong Art Center, and Hansun Gallery. He has also participated in group exhibitions including *Symptoms of Adolescence*, Rodin Gallery; *Park-ing*, Marronnier Art Center; and the 6th Gwangju Biennale. He has exhibited internationally at the Kunsthalle Darmstadt in Germany.

Min Hwa Choi Chul-hwan first came to prominence in his association with the *Min Jung* movement, a cultural and political movement struggling for socio-political change that peaked during the mid to late 1980s. He is well known for his "pink period" paintings of the early 1990s that depict the close camaraderie of young men who appear to be disaffected and alienated. The subject matter of his recent paintings is the present day youth and youth culture derived from television and magazine depictions. His methodology is essentially collage and assemblage, obsessively reworking and remixing certain figures and gestures in compositions that seem to evoke a sense of unsettling posturing and emotional paralysis. Many of the figures in these recent paintings are reminiscent of figures from his paintings of the previous decade, raising comparisons with and questions about intergenerational relations.

Yong Soon Min



티파니 정 Tiffany CHUNG
 버블 더블 바주카 Bubble Double Bazooka
 C-프린트 C-prints
 93 x 76 cm each, 2005
 작가소장 Courtesy of the Artist

티파니 정 Tiffany CHUNG
 사탕수수-금귤 혼합주스 Sugarcane-Kumquat Mixed Juice
 혼합매체 Mixed media
 84 x 48 x 36 inches, 2007
 작가소장 Courtesy of the Artist



티파니 정

티파니정은사이공에기반을둔,베트남계미국작가로,롱비치에위치한캘리포니아주립대학에서학사학위를,산타바바라에있는캘리포니아주립대학에서석사학위를받았으며,학교를마친이후부터는베트남에서살고있다. 주요개인전으로는호치민시마이갤러리에서의〈Momentum〉,일본후쿠오카아시아미술관에서의〈FifteenSecondsofFameattheSugarlessFactory〉,그리고로스앤젤레스르만갤러리에서의〈BeyondSoftAirandCottonCandy〉가있다. 태국의치앙마이미술관과독일의달렘미술관에서열렸던〈IdentitiesVersusGlobalization〉,2005년후쿠오카트리엔날레,암스테르담에서의〈ArtWalk〉와요코하마에서의〈HappyHours〉,방콕의톤손갤러리에서의〈Confectionaries&Conurbations〉과같은그룹전에도다수참여했다. 한국의쌈지스페이스,후쿠오카아시아미술관,요코하마의반카르트,이바라키의아르크스프로젝트등에거주작가로 참여했으며, 가장 최근에 참여한 전시는 싱가포르의 씨어터 워크가 주관한 〈Flying Circus〉이다.

티파니정의작품은팝의감수성을활용하여점차적으로도시화되고,도시적세련미를더해가는베트남의활기찬도시삶의핵심을포착한다.그녀의설치작품들은사진과스티로폼,나무,옷감등을이용하여조각적요소들을드러내기도하지만,때로는비디오를결합시켜혼성모방적인특징들을보인다. 사진작품또한설치작품에서사용한것과동일한어휘와소재,즉밝은색의플라스틱과스티로폼을채택하고있다. 공간과장소에대한새로운비전을제공하는그녀의작품들을들여다보면,사탕같이달콤한빛의유토피아와초현실적인환상들이트라우마에휩싸인베트남의역사적이고다큐멘터리적인이미지들을대체하고있음을알게된다. 과잉과소비문화,표면적인것들을전면에내세움으로써,공적공간과사적공간, (문화적) 적응과 (경제적) 열망, 또 연극성과 쾌락 사이의 구분에 대한 의문들을 던지고 있다.

TIFFANY CHUNG

Born in 1969, Danang; lives and works in Vietnam. Tiffany Chung is a Vietnamese–American artist based in Saigon. She received her BFA from California State University, Long Beach and her MFA from University of California, Santa Barbara. Since finishing school Chung has been living in Vietnam. Her solo exhibitions include *Momentum*, Mai's Gallery, Ho Chi Minh City, Vietnam; *Fifteen Seconds of Fame at the Sugarless Factory*, Fukuoka Asian Art Museum, Japan; and *Beyond Soft Air and Cotton Candy*, LMan Gallery, Los Angeles, USA. She has participated in numerous group exhibitions such as *Identities Versus Globalization*, Chiang Mai Art Museum, Thailand and Dahlem Museum, Germany; Fukuoka Triennale 2005, Japan; *ArtWalk* Amsterdam, Netherlands; *Happy Hours*, Yokohama, Japan; and *Confectionaries & Conurbations*, Tonson Gallery, Bangkok, Thailand. Chung's residencies include Ssamzie Space, Seoul; Fukuoka Asian Art Museum; Bankart Yokohama; and Arcus Project, Ibaraki, Japan. Her most recent participation is with *Flying Circus* Project organized by Theater Works in Singapore.

Tiffany Chung's work utilizes a pop sensibility to capture the essence of the vibrant city life of an increasingly urban—and urbane—Vietnam. Chung's pastiche installations combine photography; sculptural elements often made of foam, wood, or fabric; and occasionally video. Her photographs often employ the same visual vocabulary and materials found in her installations: brightly colored plastic and foam. Her work offers a new vision of space and place—a candy-colored utopia, and hyperreal fantasy displacing the historical and documentary images of a traumatized topography. Chung foregrounds excess, consumer culture, and surfaces. She questions the distinctions between public and private space, (cultural) adaptation and (economic) aspiration, performativity and pleasure.



Donggwap
 2019
 100x100cm
 Acrylic on Canvas
 Price: \$1,200

SAIGON

IMMOL

ATION

동갑 (호치민 시, 베트남)
 dongghap (ho chi minh city, vietnam)

WHITEOWNED

GASOLINE

STATIONS

동갑 (잭슨, 미시시피2)
 dongghap (jackson, mississippi 2)

GASOLINE

ASPHYXI

ATION

동갑 (버밍햄, 알라바마)
 dongghap (birmingham, alabama)



권소원 Sowon KWON

동갑 (잭슨, 미시시피) *dongghap (jackson, mississippi)*

동갑 (런던, 영국) *dongghap (london, england)*

동갑 (보데가 베이, 캘리포니아) *dongghap (bodega bay, california)*

동갑 (뉴욕, 뉴욕) *dongghap (new york, new york)*

동갑 (잭슨, 미시시피2) *dongghap (jackson, mississippi 2)*

동갑 (호치민 시, 베트남) *dongghap (ho chi minh city, vietnam)*

동갑 (뉴욕, 뉴욕 2) *dongghap (new york, new york 2)*

동갑 (사바나, 조지아) *dongghap (savannah, georgia)*

동갑 (버밍햄, 알라바마) *dongghap (birmingham, alabama)*

동갑 (파세데나, 캘리포니아) *dongghap (pasadena, california)*

동갑 (워싱턴, 워싱턴 D.C.) *dongghap (washington, d.c.)*

동갑 (알링턴, 버지니아) *dongghap (arlington, virginia)*

중성지에 잉크젯 프린트 *Inkjet print on archival paper*

13 x 19 inches, 2006

작가소장 *Courtesy of the Artist*

권소원

권소원은 버클리에 소재한 캘리포니아주립대학에서 학사학위를 받고, 브루클린의 프랫 인스티튜트에서 석사학위를 받았다. 조각과 비디오를 결합한 설치작품, 디지털 애니메이션, 회화와 판화 등의 다양한 매체를 활용해 작업한다. 버클리미술관(버클리소재 캘리포니아주립대학)과 필립 모리스의 휘트니미술관(현재는 알트리아)에서 개인전을 가졌다. 그룹전의 경우 미국에서는 아티스트스페이스, 드로잉센터, 뉴유지엄, ICA 보스턴, 퀸즈미술관, 로스앤젤레스의 현대미술관에 참여했고, 해외에서는 제3회 광주비엔날레, 요코하마 트리엔날레에 참여한 바 있다. 2005년 웨스턴 미술센터(오하이오주 콜럼버스)의 미디어아트 부문의 거주작가로 선정되기도 했다. 그녀는 현재 뉴욕에 기반을 두고 있으며, 버몬트 몬트펠리에에 있는 버몬트 대학에서 시각예술 분야의 객원 교수로 재직 중이다.

〈동갑〉 연작의 판화와 회화들은 에드워드 루샤(Edward Ruscha)의 중요한 작품인 〈26개의 주유소〉의 출판년도와 실비아 플라시(Sylvia Plath)가 가스질식으로 자살한 해가 모두 1963년이라는 것을 발견하면서 시작되었다. 이후 인터넷 조사를 통해 “1963년”과 “휘발유”로 수렴되는 기이한 사건 목록들을 만들 수 있었다. 그 목록에 따르면, 메드가 에버스(Medgar Evers)의 암살(미시시피주, 잭슨에서 백인 소유의 주유소에 대한 불매운동을 성공적으로 이끈 다음 암살되었다)과 베트남의 사이공에서 있었던 불교 승려 튀꾸앙둑(Thich Quang Duc)의 분신 같은 사건들도 있었다. 한국에서 ‘동갑’은 같은 해에 태어난 사람들 사이의 사회적 관계를 지칭한다. 따라서 개인적 특성을 드러낼 뿐 아니라, 사회적으로 연관이 되고 역사적으로 결정된 초상화라고 볼 수 있는 것이며, 바로 그러한 생각이 이 연작을 이끌고 있는 것이다. 종이 위에 작업한다든 다른 작품, 즉 줄이 그어진 대학 노트나 인체 공학적 관형에 표준화의 수단들과 그 효과를 탐색하기도 했다. 루샤도 〈26개의 주유소〉의 표지 그림에서 그러한 기성 관형들 중 하나를 사용했다. 나는 그러한 관형에 겹쳐지는 다른 선들을 찾아낼 수 있었는데, 아마도 그 선들이 작품에 내재했을 수도 있을 것이다. 이처럼 나는 작품들과의 대화, 그리고 작가들이 작품, 어떤 특정한 작품에서 보이는 이미지와 대상들을 어떻게 드러내는지에 관심이 있다.

Born in 1963, Seoul; lives and works in the USA. Sowon Kwon received her BA from University of California, Berkeley and her MFA from Pratt Institute, Brooklyn. She works in a range of media including sculptural and video installations, digital animation, drawing, and printmaking. She has had solo exhibitions at The Kitchen, The Berkeley Art Museum at University of California in Berkeley, and The Whitney Museum at Philip Morris (now Altria). Her works have also been featured in group exhibitions at Artist Space, Drawing Center, New Museum of Contemporary Art, ICA Boston, The Queens Museum, and Museum of Contemporary Art in Los Angeles as well as internationally at the 3rd Gwangju Biennale in Korea and the Yokohama Triennale in Japan. She was the recipient of the 2005 Media Arts Residency Award at the Wexner Center for the Arts in Columbus, Ohio. She is based in New York City and is currently Visiting Professor in the MFA in Visual Arts Program at Vermont College in Montpelier, Vermont.

The point of departure for the *dongghap* prints and drawings was the discovery that the publication of Edward Ruscha's seminal work *Twenty Six Gasoline Stations*, and the suicide of Sylvia Plath by gasoline asphyxiation both occurred in 1963, the year of my birth. Subsequent web searches unveiled an uncanny cosmology of events constellated by the convergence of "1963" with "gasoline," such as the assassination of Medgar Evers (after having led a successful boycott of white-owned gasoline stations in Jackson, Mississippi) and the self-immolation of the Buddhist monk Thich Quang Duc in Saigon, Vietnam, among others. In Korean the word *dongghap* describes a social relationship between people born in the same year. So the idea of a portrait as socially contingent and historically determined as much as individuated, drives the series. As in some of my other works on paper in which I used ergonomic templates or college-ruled paper to explore vocabularies of standardization and their effects, Ruscha's cover graphics for *Twenty Six Gasoline Stations* serves as a readymade template, with which I can trace other lines of confluence, that are perhaps immanent in his work. In that sense, I am interested in the conversation between works, and how artists might make viable images and objects that can carry on the work, so to speak, of the work.



린 + 럼 (라나 린 + H. 란 타오 럼) LIN + LAM (Lana LIN + H. Lan Thao LAM)
미확인 베트남 (24 프레임 = 1 초) *Unidentified Vietnam (24 frames = 1 second)*
디지털 C-프린트 Digital C-print
15 x12 inches, 2006
작가소장 Courtesy of the Artists

린 + 럼 (라나 린 + H. 란 타오 럼) LIN + LAM (Lana LIN + H. Lan Thao LAM)
미확인 베트남 (평화처럼 눈에 보이지 않는) *Unidentified Vietnam (Invisible like peace)*
비디오 Video
1:00 min, 2006
작가소장 Courtesy of the Artists



린 + 럼 (라나 린 + H. 란 타오 럼)

린+럼은 2001년부터 동시대의 사회정치적 순간에서 과거가 분화되는 것을 검토하면서 학제간 프로젝트를 진행해왔다. 그들의 작품은 뉴욕의 현대미술관과 휘트니미술관, 로스앤젤레스의 현대미술관, 그리고 멕시코 메리다의 현대미술관에서 소개되어왔고, 2007년에는 아르테누에보 인터랙티브 비엔날레에도 참여했다. 럼은 칼라츠에서 석사학위를 받았으며, 미들스테이트 테네시 대학교와 고다르 대학에서 조교수로 재직했었다. 그리고 린은 바드 대학에서 석사학위를 받았으며, 뉴욕 시립 대학과 매사추세츠 미술 학교에서 조교수로 재직했었다. 이들은 미국의 풀브라이트 재단 과제 례 재단, 뉴욕 미술 재단, 뉴욕 주 미술 협회, 캐나다 미술 협회, 프린세스 그레이스 재단 등으로부터 수상한 바 있으며, 현재 버몬트 미술 대학에서 학생들을 가르치고 있다. (www.linpluslam.com)

2001년부터 린+럼은 의회 도서관에서 1960년대 남부 베트남에서 제작된 선전 영화들에 대해 연구해왔다. 그 결과물로서 〈미확인 베트남〉이라는 설치 작품을 완성했다. 이러한 타이틀은 의회 도서관에서 스무편의 남부 베트남 선전 영화들에 대한 분류 기명에서 차용한 것이다. 린+럼의 프로젝트는 국가 건설의 정책과 정치에 대해 질문하고, 과거사에 있었던 사건들을 렌즈 삼아, 현재 순간에 대한 견해를 밝히고 있다.

〈평화처럼 눈에 보이지 않는〉, 〈미확인 베트남〉 연작 중 일부

DVD 포맷: 원래 16mm 필름

1분

아카이브에서 찾아낸 16mm 필름 자료와 비디오로 촬영한 역사적 재연 장면을 결합한 이 작품에서 패망한 남부 베트남의 과거 지도자들은, 소설가 그레이엄 그린에 말한 “평화처럼 보이지 않는” 베트남이라는 통념을 반박하는 새로운 모습으로 그려지고 있다.

〈24프레임 = 1초〉, 〈미확인 베트남〉 연작 중 일부

디지털 C-프린트 24장

각 15 x 12인치

이 24장의 16mm 흑백 스틸 사진은 아카이브에서 찾아낸 영화의 전환 장면(와이프, wipe)의 개별 프레임을 확대한 것이다. 명암이 교차하는 고속팬(swishpan)은 한 장면에서 다음 장면으로 넘어가는데 활용된다. 이스치듯 지나가는 순간의 개별 프레임을 포착함으로써 전환은 확장되고 강조되며 공간화된다. 역사적이고 정치적 인맥락에서라면 이런 전환은 한 정권에서 다음 정권으로의 권력 이양을 지칭할 수 있다. 관객들의 시선이 이 일련의 사진들을 횡단할 때, 우리는 그들에게 시민들이 국가가 사라진 그 정지된 시간에, 즉 국가에 대한 하나의 생각이 다른 생각으로 변화하는 그 때에 무슨 일이 일어나는지를 고려해 달라고 묻는 것이다.

〈경고, 미국 정부〉, 〈미확인 베트남〉 연작 중 일부

디지털 C-프린트 6장

각 20 x 16인치

미의회가 보관하고 있는 영화의 필름통(film canister)을 찍은 이 사진들은 아카이브에 반격하고픈 욕망에서 기원한다. 그래서 사람들이 기대하는 그 선전 영화들에 담긴 역사적 이미지 대신 그것을 저장하는 통을 찍은 것이다. 그 영화들은 베트남 사람들처럼 고국에서 추방되어 미국 정부의 한 부서에 의해 구속되었다. 우리에게 이 빈 필름 통은 그 이주와 추방에 대해 말하고 있다.

LIN + LAM (LANA LIN & H. LAN THAO LAM)

Born in Vietnam and Taiwan; live and work in USA. Since 2001, Lin + Lam (Lin plus Lam) has produced interdisciplinary projects that examine the ramifications of the past on the current socio-political moment. Their work has been exhibited at venues including the Museum of Modern Art, NY; the Whitney Museum of American Art; Los Angeles Contemporary Exhibitions; and the Arte Nuevo InteractivA'07 Biennial, Museo de Arte Contemporaneo, Merida, Mexico. Lam received her MFA from CalArts and was Assistant Professor at Middle State Tennessee University and Goddard College. Lin received her MFA from Bard College and was Assistant Professor at Massachusetts College of Art and the City College of New York. They both currently teach at Vermont College of Fine Arts. They have been honored with awards from organizations including the US Fulbright Foundation, the Jerome Foundation, New York Foundation for the Arts, New York State Council on the Arts, Canada Council for the Arts and the Princess Grace Foundation. (www.linpluslam.com)

Since 2001, Lin + Lam have been researching an archive of 1960s South Vietnamese propaganda films at the Library of Congress. The installation takes its name from over a dozen films in the Library's collection labeled only as "Unidentified Vietnam." Lin + Lam's project calls into question the policies and politics of nation building, and offers a view of the present moment through the lens of past events.

"Invisible like peace", component of *Unidentified Vietnam*

16mm film transferred to DVD; 1 minute loop

Through video re-enactments combined with 16mm archival footage, former leaders of the failed Republic of Vietnam (South Vietnam) are reconfigured to refute novelist Graham Greene's implication that Vietnam is "invisible like peace."

"24 frames = 1 second", component of *Unidentified Vietnam*

24 digital c-prints, 15" x 12" each

These 24 black and white 16mm film stills are frame grabs from a transitional moment (a wipe) in the films of the archive. A swish pan of light and darkness is used to move from one scene to the next. By capturing each frame of this fleeting moment, the transition is expanded, given weight, and spatialized. Within a historical and political context, a transition can refer to a changeover from one government to another. As viewers traverse the photographic span, we ask them to consider what happens during that suspended time when citizens become stateless, when one idea of a nation is transformed into another.

"Caution, U.S. Government", component of *Unidentified Vietnam*

6 digital c-prints, 20" x 16" each

These photographs of the Library of Congress's film canisters arise from our desire to counter archive - to preserve the containers rather than the anticipated historical images derived from the propaganda films themselves. The film collection, like the Vietnamese people, was evacuated from its home country and salvaged by a branch of the U.S. government. To us, these emptied canisters speak to that dislocation and evacuation.



안 미 레 An-My Lê
작은 전쟁들 (구출) *Small Wars (Rescue)*
젤라틴 실버 프린트 Gelatin silver print
26.5 x 38 inches, 1999 - 2002
Courtesy of Murray Guy Gallery



안 미 레 An-My Lê

29 팜스 : 재보급 작업 29 Palms: Resupply Operations

젤라틴 실버 프린트 Gelatin silver print

26.5 x 38 inches, 2003 - 2004

Courtesy of Murray Guy Gallery



안 미 레 An-My Lê

29 팜스 29 Palms

무성 흑백 비디오 프로젝션 Silent 2 channel video projection

55.5 x 80 inches, 7:00 min, 2005

Courtesy of Murray Guy Gallery

안미레

안미레는 1975년정치적망명자로서미국으로건너갔으며, 1993년에는예일대학에서사진으로석사학위를받았다. 주요개인전으로는뉴욕 MOMA에서의〈새로운사진〉전과PS1 현대예술센터겸미술관에서의〈SmallWar〉을 꼽을 수 있다. 〈SmallWar: 안미레의사진〉이라는 순회 개인전은 2006년 로드 아일랜드 디자인 스쿨(RISD)(프로비던스) 미술관에서 시작되어 시카고 현대 사진 미술관, 영국 브래드포드 국립 미디어 미술관, 시애틀의 헨리 미술 갤러리에서 열렸으며, 2008년에는 샌프란시스코 MOMA와 신시내티의 현대 미술 센터, 코넬 대학의 존슨 미술관에서도 열릴 예정이다. 최근 연작인 〈트랩 록〉(Trap Rock) 또한 뉴욕의 디아비콘에서 2008년 9월까지 전시될 것이다. 그녀의 작품은 휴스턴 미술관과, 뉴욕 현대 미술관, 메트로폴리탄 미술관, 댈러스 미술관, 휘트니 미국 미술관, 예일 대학 갤러리 그리고 인디애나 폴리스 미술관 등에서 주요 소장품으로 소장되어 있다.

1994년과 1998년 사이, 평화로운 조국의 모습을 발견한 안미레는 이를 사진에 담고자 베트남을 여러 차례 방문했다. 그리고 1999년부터는 지난 반세기 동안 미국의 역사를 프레임해 온 군사적 갈등, 즉 베트남 전과 지금도 진행 중인 이라크 전에 대해 연구해 오고 있다. 그녀는 이 사건들을 다소 뼈뼉한 자세로 접근한다. 실제 사건들을 다루는 보도 사진 같은 이미지들을 창조함으로써 주제를 드러내는데, 이는 심리적으로 예상할 수 있고, 새롭게 경험하는 지점들의 전쟁 이미지들을 담고 있는 사진들이다.

〈29 팍스〉(2003-2004)

여러 차례에 걸쳐 미국의 군대는 자국의 방대한 영토를 여타 국가의 상태와 흡사하게 꾸민 바 있다. 이라크에서의 개전 이래 병대의 '가상 이라크'와 아프카니스탄은 캘리포니아 사막에서 수백 마일에 걸쳐 조성되었고, 〈29 팍스〉로 명명된 연작 사진 시리즈는 바로 이것을 소재로 삼고 있다. 대형 카메라로 찍은 이 흑백 사진들은 풍부한 디테일을 담고 있는데, 팬톤과 브래디(Fanton and Brady) 같은 19세기 사진가들의 전쟁 사진을 연상시킨다. 19세기의 전쟁 사진들은 당시의 무겁고 속도가 느린 카메라 때문에 항상 전투 장면을 제대로 포착할 수 없었다. 가상의 사막 전투 장면은 재연(staged)과 기록(documentary)이라는 현대 사진의 이분법을 벗어나, 특정 지역과 같은 구체적 조건에서의 군사 활동이라는 현실과 더불어, 우리의 문화적 상상력의 상당 부분을 이루고 있는 친숙한 내러티브들을 떠올리게 한다. 그런 내러티브로는 장대 한스 케일의 〈아라비아의 로렌스〉나 〈지상 최대의 작전〉(the Longest Day) 같은 영화들과 최근 유행하는, 사실적인 전투 묘사가 돋보이는 〈라이언 일병 구하기〉나 〈블랙 호크 다운〉 등이 있다.

〈29 팍스〉(2005, 영화)

이 영화는 29 팍스에 위치한 해병대 기지의 훈련을 촬영한 것이다. 그 훈련은 이라크나 아프카니스탄에서 차량 행렬이 매복한 적들로부터 공격을 받았을 때의 대응에 관한 것이었다. 클로즈업으로 찍은 사진들은 그 훈련 후에 참가 부대가 훈련에 대한 브리핑을 받는 장면이다. 나는 룡샤와 클로즈업을 대비시키는데 흥미가 있었다. 예를 들어, 객관적인 전경(全景)이 전라과 집합적인 군대를 강조한다면, 친밀한 클로즈업은 각 개인과 그들의 심리, 군사 작전이면의 진짜 인간의 얼굴을 드러내 보여 주는 것이다.

〈작은 전쟁〉(1999-2002)

나는 인터넷을 통해 베트남 전쟁을 재연하는 사람들의 사이트를 알게 되었고, 그들의 이벤트에 참여하기 시작했다. 이 사람들은 복잡한 이유로 베트남 전쟁을 재연하는 것에 매력을 느낀다. 그들이 하는 재연과의 비교를 통해 나는 전쟁에 대한 나 자신의 개인적 경험과 더불어 제복을 입은 병사들에 대한 유년기의 판타지에 대해 깊이 생각해 볼 수 있었다. 전쟁 이미지와 전쟁 사진의 미학에 몰두함으로써 나는 전쟁을 보다 사소하고, 안전하며, 궁극에는 해결 가능한 갈등 등으로 바꾸어 왔다. 전쟁을 재연하는 그들과 나는 각기 마음속에 하나의 베트남을 창조했고, 이 사진들에서 충돌하고 있는 것은 바로 그 두 개의 다른 베트남들이다.

Born in 1960, Vietnam; lives and work in USA. An-My Lê came to the United States as a political refugee in 1975. In 1993 she completed an MFA in Photography at Yale University. Her solo exhibitions include *New Photography 13*, MoMA, New York; *Small Wars*, PS1 Contemporary Art Center/Museum of Modern Art. Since 2006 a traveling solo exhibition, *Small Wars: Photographs by An-My Lê*, has been presented at Rhode Island School of Design (RISD) Museum, Providence RI; Museum of Contemporary Photography, Chicago IL; National Media Museum, Bradford, England, UK; Henry Art Gallery, Seattle WA; and will travel in 2008 to SFMoMA, San Francisco; Contemporary Arts Center, Cincinnati OH; Johnson Museum, Cornell University, NY. Her recent series *Trap Rock* is on view at Dia Beacon New York through September 2008. Her work is in the collections of major museums including the Museum of Fine Arts, Houston; the Museum of Modern Art, New York; the Metropolitan Museum of Art, New York; Dallas Museum of Art; The Whitney Museum of American Art; Yale University Art Gallery; and the Indianapolis Museum of Art.

Between 1994 and 1998 Lê made several trips back to Vietnam to discover and photograph her native country in peacetime. Since 1999, Lê has explored the military conflicts that have framed the last half-century of American history: the war in Vietnam and the current war in Iraq. The artist approaches these events obliquely. Instead of addressing her subject by creating reportage images of actual events, she photographs places where war is psychologically anticipated, processed, and relived.

29 Palms, 2003-04

At various times the US military has utilized vast areas of land to simulate the conditions and landscapes of other countries. Since the beginning of the war in Iraq, the Marine's "virtual Iraq and Afghanistan", spread across hundreds of miles of California desert, has been the subject of my series of photographs entitled *29 Palms*. Shot with a large format camera, the richly detailed, black-and-white images recall the 19th century war photographs of battle photographers such as Fenton and Brady which, due to the slow film speeds and heavy cameras of the time, were always depictions of before or after the battle action. Outside of the dichotomy of the staged versus documentary in contemporary photography, the rendering of simulated desert battlefields evoke both the reality of soldiering in the conditions of a given terrain as well as the familiar narratives that have become such a part of our cultural imagination; from the sweep of the epic war picture - *Lawrence of Arabia*, *The Longest Day* - to the current vogue for realism in our depiction of cinematic war - *Saving Private Ryan*, *Black Hawk Down*.

29 Palms, 2005 film

The footage was shot at the Marine Base in 29 Palms during training. The exercise is a response to the type of ambush their convoy may encounter in Iraq or Afghanistan. The close-ups are of the Marines of that unit during the brief they receive after the exercise. I was interested in opposing the long shot with the close-ups; the detached bird's eye view, which emphasizes strategy and manpower, and the intimacy of the close-ups which reveal more about the individuals, their psychology, the real face behind military operations.

Small Wars, 1999-2002

While doing research on the internet, I discovered a site for Vietnam war re-enactors and began attending their events. These men are drawn to re-enacting the Vietnam War for complex reasons. In comparable ways, the re-enactments allowed me to delve into my personal experiences of war and attendant adolescent fantasies about soldiers in uniform. Through the exploration of war imagery and the aesthetics of combat photography, I have begun to recast the war as a smaller, safer, and ultimately resolved conflict. The re-enactors and I have each created a Vietnam of the mind and it is these two Vietnams that have collided in the resulting photographs.



딘 큐 레 Dinh Q. Lê

농부와 헬리콥터 *The Farmers and the Helicopters*

비디오 설치 Three-channel video installation

15:00 min, 2007

작가소장 Courtesy of the Artist



This has now proved to be
the most fortunate event in my life.



딘 큐 레

베트남에서 태어났지만 1978년에 미국으로 이민을 갔다. 산타바바라의 캘리포니아주립대학을 졸업하고, 뉴욕의 비주얼 아트스쿨에서 석사 학위를 받았다. 그는 1992년이 되어서야 베트남으로 돌아갔고, 1998년부터는 호치민시를 기반으로 활동하고 있다. 뉴욕의 크리에이티브타임에서 주는 창작 지원금과 미국 국립 예술 지원 기관에서 수여하는 지원금 뿐 아니라, 이스트만 코닥사와 아론 시스킨드 재단의 지원금을 받은 바 있다. 뉴욕의 아시아-아메리칸 미술센터와 아트 매터스의 거주 작가로 활동 중이다.

그는 워싱턴의 벨르뷰 미술관, 캘리포니아 산타 모니카의 쇼사나 웨인 갤러리와 UC 산타 바바라 대학 미술관, 뉴욕의 아시아 협회와 PPOW 갤러리, 이탈리아 밀라노의 포톨로지, 홍콩의 10첸서리 레인 갤러리, 포틀랜드의 엘리자베스 리치 갤러리, 텍사스의 휴스턴 사진센터 등지에서 개인전을 개최하며 활발하게 활동하고 있다. 최근에 참여한 그룹전으로는 독일 카를스루에에 있는 ZKM(예술·매체 기술센터, Zentrum für Kunst und Medientechnologie)에서의 <Thermocline of Art: New Asian Waves>, 휴스턴 미술관의 <Red Hot: Asian Art Today from the Chaney Family Collection>, PS1 현대 미술관에서의 <Altered, Stitched and Gathered>, 호주 브리즈번의 퀸즈랜드 현대 미술관에서의 <2006 아시아 태평양 트리엔날레>, 2006 광주 비엔날레, 치앙마이 미술관과 방콕에 있는 국립 미술관, 그리고 독일 베를린에 있는 달렘 미술관에서의 <Identities versus Globalisation>, 뉴욕 국제 사진센터에서의 <Only Skin Deep>, 이스라엘 미술관에서 열렸던 <The Body of Christ>, 2003년 베니스 비엔날레 <Delays and Revolutions> 등이 있다.

<전쟁과 평화시의 헬리콥터에 대해>

1962년 최초로 미 해병 헬리콥터 부대가 베트남에 도입되었는데, 이는 남 베트남에 '항공을 통한 이동성'을 증진시키기 위함이었다. 1963년 처음으로 미군의 헬리콥터가 격추되었다. 1975년까지 12,000대의 미군 헬리콥터 중 거의 5,000대가 격추되거나 실종되었다. 전쟁 기간 동안과 그 후 오랫동안 헬리콥터와 연관된 황폐하고 혼란스러운 이미지는 다큐멘터리와 할리우드 영화에, 또 수많은 베트남과 미국 화가들의 작품에 등장했는데, 그중에 딘 큐 레의 작업도 있다. (각주 1)

1989년 딘 큐 레는 전쟁에 대한 자신의 복잡한 반응을 드러내는 사진 연작(과나 중에는 설치 작품)을 제작하기 시작했다. 시간이 지나면서 그는 작품의 초점을 바꾸기 시작했는데, 보다 명백하게 베트남적인 시각을 통해 역사를 보기 위함이었다. <베트남에서 할리우드>는 2003년 그가 베니스 비엔날레에 출품한 작품의 제목이었다. 이 제목은 전후의 베트남과, 베트남과 전쟁과의 관계를 묘사해 온 작가의 방식을 성찰하고자 함을 보여준다. (각주 2)

처음부터 그는 두대의 '불법' 헬리콥터를 두고 베트남에서 벌어진 전쟁에 매혹되었다. 1997년 농부인 트란 퀴크 하이(Tran Quoc Hai)와 레 반 단(Le Van Danh)은 자신들의 농사에 쓸 헬리콥터를 만들겠다는 대단한 결정을 내렸는데, 이것은 하이의 평생 소망이었다. 그들의 첫 번째 헬리콥터는 2003년에 완성되었고, 다음해 정부 당국에 의해 적발되었다. 그리하여 오랫동안 지속될 이 농부들(과 그들을 지지하는 사람들)과 정부 간의 굴곡 많은 관계가 시작되었다.

2005년에는 한편지에서 하이의 헬리콥터를 주제로 뉴욕에서 설치 작품을 제작하기로 한 자신의 선택에 대해서 다음과 같이 설명했다. "우리는 세계를 다시 여행하기 시작할 것입니다. ... 우리는 세계에 참여하기를 꿈꿉니다. 그 농부의 비행에 대한 꿈은 그 국가가 꾸는 꿈의 반영입니다." (각주 3)

2006년에는 화가이자 영화 제작자인 투언 앤드류 응웬(Tuan Andrew Nguyen)과 하 덕 푸 남(Ha Thud Phu Nam)(각주 4)에게 아시아 퍼시픽 트리엔날레에서의 최후의 작품의 공동 작업을 제안한다. 2006년 6월 세 명은 하이의 농가를 방문해, 두 농부가 만든 첫 번째 헬리콥터인 시투(situ)를 HD 카메라로 찍고, 더불어 하이와 단을 비롯한 여러 농부들과(베트남에서는 미국과의 전쟁으로 알려진) 베트남 전쟁에 관한 인터뷰도 기록했다. 그 후에 그들은 이 자료들을, <지옥의 목시록>이나 <7월 4일 생>과 같은 할리우드 영화나 미국의 뉴스 다큐멘터리에서 찾은 전쟁 중에 헬리콥터가 나는 장면들과 엮어내는 방대한 작업을 시작했다.

그 결과 <농부와 헬리콥터>라는 제목의 3채널 방식의 단편 영화이다. 영화는 비옥한 녹색의 논을 찍은 장면으로 시작하는데, 그 뒤로 멀리 건물들의 모습이 희미하게 비치는 도시 풍경이 보이고, 하늘을 나는 작은 잠자리의 이미지들로 이어진다. 천천히(헬리콥터가 마치 맹수처럼 먹잇감에 다가갈 때처럼) 공격하고, 죽이고 또한 격추되는) 전쟁 장면이, 2006년 하이와 단의 인터뷰 장면과 그들이 만든 '평화시의 헬리콥터' 이미지와 병치된다. 15분이 지나서 영화는 시작했던 지점, 즉 논에서 끝나는데 이 마지막 장면에는 시작 장면에는 들리지 않았던 자장가 소리가 더해졌다.

모이라 로스, 2006

1. 영화 속 장면은 Catherine de Zegher, ed., *Persistent Vestiges: Drawing from the American-Vietnam War* (New York: The Drawing Center, 2006)에서 볼 수 있다.; 2. *Dinh Q. Lê: From Vietnam to Hollywood* (Seattle: Marquand Books, 2003)에 수록된 "Cuoc Trao Doi Giua / Of Memory and History: An Exchange between Dinh Q. Lê and Voira Roth, June 1999-April 2003"을 참조.; 3. 작가가 2005년 2월 21일 보낸 이메일의 일부이다.; 4. 이 세 명의 작가들은 베트남에서 태어났지만, 이후 다른 곳에서 성장한 후 호치민시로 돌아와 살기 시작했다. 1976년 생인 투언 앤드류 응웬은 미국에서 살았고, 1974년 생인 하 덕 푸 남은 프랑스와 싱가포르에서 살았다. 1968년 생인 딘 큐 레는 1978년 가족과 함께 미국으로 이민을 갔으나 1998년 베트남으로 돌아와 살고 있다. 2006년 작가들은 <농부와 헬리콥터>를 함께 제작한 것 이외에도, 로스앤젤레스의 쇼사나 웨인 갤러리(Shashana Wayne Gallery)에서의 레의 개인전 <가상의 국가>(The Imaginary Country)에서도 두 편의 비디오 작품을 공동으로 제작했다.

Born in 1968, Ha-Tien; lives and works in Vietnam. Lê was born in Vietnam and immigrated to the US in 1978. He received his BA from the University of California, Santa Barbara, and his MFA from The School of Visual Arts, New York. Lê did not return to Vietnam until 1992 and since 1998, he has been based in Ho Chi Minh City. He has been the recipient of many awards including grants from Creative Time, NY; Eastman Kodak Company and fellowships from the National Endowment for the Arts and the Aaron Siskind Foundation. He has been an artist-in-residence at the Asian American Arts Centre, NY and Art Matters Inc., NY.

He has had numerous solo exhibitions including shows at the Bellevue Arts Museum, Bellevue, WA; Shoshana Wayne Gallery, Santa Monica, CA; Asia Society, NY; PPOW Gallery, NY; University Art Museum, Santa Barbara, CA; Photology, Milan, Italy; 10 Chancery Lane Gallery, Hong Kong, China; Elizabeth Leach Gallery, Portland; Houston Center for Photography, Houston, TX. His recent group exhibitions include *Thermocline of Art: New Asian Waves*, ZKM Center for Art and Media, Karlsruhe, Germany; *Red Hot: Asian Art Today from the Chaney Family collection*, Museum of Fine Art, Houston, USA; *Altered, Stitched and Gathered*, PS1 Museum of Modern Art, NY, USA; 2006 Asia Pacific Triennial, Queensland Gallery of Modern Art, Brisbane, Australia; 2006 Gwangju Biennial, Gwangju, Korea; *Identities versus Globalisation*, Chiang Mai Art Museum, Chiang Mai, Thailand; National Gallery, Bangkok, Thailand and Dahlem Museum, Berlin, Germany; *Only Skin Deep*, International Center for Photography, New York City; *Commodification of Buddhism*, The Bronx Museum, New York City; *The Body of Christ*, The Israel Museum of Art, Jerusalem, Israel; *Corpus Christi*, Patrimoine Photographique, Paris, France; and *Delays and Revolutions*, 2003 Venice Biennale, Venice, Italy.

"Of Helicopters in War and Peace"

In 1962 the first U.S. Marine Corps helicopter unit in Vietnam arrived, bringing more "airborne mobility" to South Vietnam; in 1963 the first U.S. helicopter was shot down; and by 1975, of the 12,000 U.S. helicopters in the country, almost 5,000 had been shot down or lost. Both during the war years and long afterwards, devastating and disturbing images of these helicopters have appeared in documentary footage and Hollywood movies, and in the work of numerous Vietnamese and American artists, including Dinh Q. Lê.¹

In 1989 Dinh Q. Lê began to create photo-weavings (and later installations) as his complex response to the war. Over time he began to shift his focus to look at this history through a more overtly Vietnamese lens — *From Vietnam to Hollywood* was the title of his contribution to the 2003 Venice Biennale — and to reflect on how he might depict post-war Vietnam, and its relationship to the war.²

From its start, Lê was fascinated by the controversy in Vietnam over the "illegal" creation there of two helicopters. In 1997 two farmers, Tran Quoc Hai and Le Van Danh, had boldly decided to build a helicopter to use in their farming practice that would realize the life-long dream of Mr. Hai. Their first helicopter was completed in 2003, but the next year it was seized by government officials, thus beginning a long-running hot-and-cold relationship between the two farmers, and their supporters, with the government.

In 2005 Lê, explaining in a letter his choice of Hai's helicopter as the subject of a proposed installation in New York, wrote: "We are starting to travel the world again... We are dreaming of joining the world... The farmer's dream of flying is a reflection of the country's dream."³

In 2006 Lê invited two artist-filmmakers, Tuan Andrew Nguyen and Ha Thuc Phu Nam,⁴ to collaborate with him on his Asia Pacific Triennial commission. In June of 2006 the three went to Hai's farm where they filmed, using high definition video, the first helicopter in situ, and interviewed Hai, Danh, and other farmers about the war, which in Vietnam is known as the American War. Then the filmmakers began the massive task of weaving all this material together with footage of wartime helicopters in action, drawn from both U.S. news documentaries and Hollywood films such as *Apocalypse Now* and *Born on the 4th of July*.

The result was *The Farmers and the Helicopters*, a short film using a three-channel format that begins with footage of lush green rice paddy fields, behind which we can see a distant cityscape of silhouetted buildings, followed by images of the sky with small dragonflies darting through it. Slowly war footage appears of helicopters (like birds of prey, they swoop and attack, destroy and are destroyed) juxtaposed with footage of the 2006 recorded interviews and images of the Hai-Danh "peace" helicopter. A mere fifteen minutes later, the film ends as it began—in the rice fields with the sound of the lullaby that we heard at its start.

Moira Roth, 2006

¹ See illustrations in Catherine de Zegher, ed., *Persistent Vestiges: Drawing from the American-Vietnam War* (New York: The Drawing Center, 2006).; ² See *Dinh Q. Lê: From Vietnam to Hollywood* (Seattle: Marquand Books, 2003), a publication that includes "Cuoc Trao Doi Giua/Of Memory and History: An Exchange between Dinh Q. Lê and Moira Roth, June 1999-April 2003."; ³ Email correspondence with the author, February 21, 2005.; ⁴ All three artists have similar life patterns of being born in Vietnam, raised elsewhere and then returning to live in Ho Chi Minh City. Tuan Andrew Nguyen, born in 1976, lived in the United States, and Ha Thuc Phu Nam, born in 1974, lived in France and Singapore. Dinh Q. Lê, born in 1968, emigrated with his family in 1978 to the United States, and returned in 1998 to live in Vietnam. In 2006, the three artists, in addition to making *The Farmers and The Helicopters* together, collaborated on two video projections for Lê's solo exhibition, *The Imaginary Country*, at the Shoshana Wayne Gallery in Los Angeles.





이용백 LEE Yong-baek
엔젤 솔저 I *Angel Soldier I*
비디오 프로젝션 Single channel video projection
23:00 min, 2005
작가소장 Courtesy of the Artist

이용백 LEE Yong-baek
스티밍 아웃 (포스트-IMF) *Steaming out (Post-IMF)*
비디오 프로젝션 Single channel video projection
7:00 min, 2000
작가소장 Courtesy of the Artist

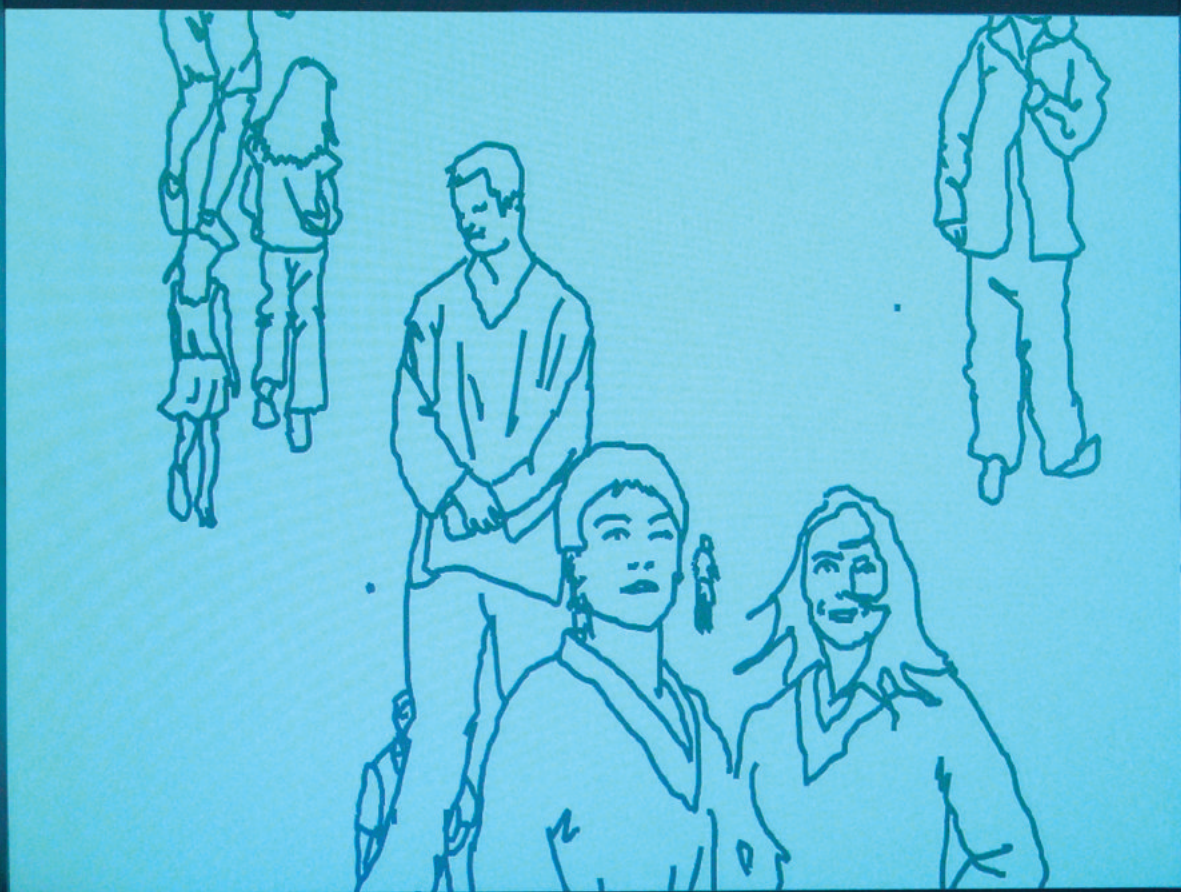
이용백

이용백은 홍익대에서 서양화를, 독일 슈투트가르트 국립 조형 예술 대학에서는 회화와 조각을 공부했다. 베이징의 아라리오 갤러리, 나고야의 + 갤러리, 타이베이의 쿠앙두 미술관, 서울의 성곡 미술관과 소나무 갤러리, 대안공간 루프, 그리고 독일 뮌헨의 철헨트쇼이어(Zehentscheuer) 갤러리 등에서 개인전을 열었으며, 상하이의 돌론 현대 미술관에서 있었던 <TwoAsia, TwoEurope>, 서울 올림픽 미술관의 <베를린에서 DMZ까지>, 타이베이의 MOCA와 제2회 미디어 시티 서울 비엔날레, 일본 국제 교류 기금의 <Out the Window>, 독일 베를린의 바이서엘레판트 갤러리(Galerie Weisser Elefant)의, 전주 국제 영화제, 광주 비엔날레, 서울 시립 미술관의 <The Color of Korea>, 대전 시립 미술관의 <미디어 아트 대전-뉴욕: 스페셜이펙츠>, 이천 아트센터의 <미디어의 재고찰>, 서울 스페이스 mA의 <건축과 미술: 사이에 대한 탐구>, 대안공간 루프의 <1초>, 2000 서울 국제 퍼포먼스 페스티벌(SIPAF), 2000 베니스 비엔날레, 씹지스페이스의 <양광 테러블>, 한원 미술관의 <가상 공간의 사머니즘>과 같은 그룹전에 활발하게 참여해 왔다.

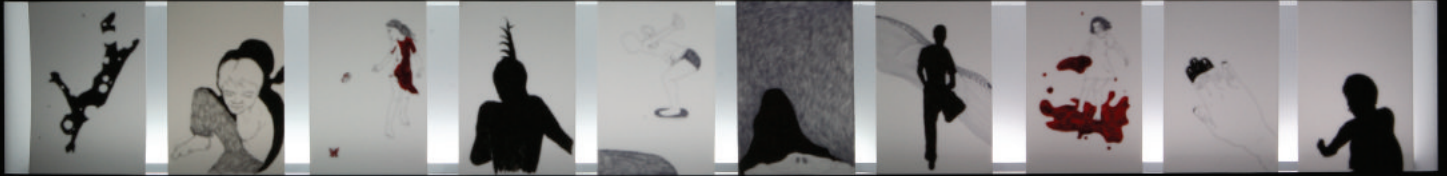
이용백은 고도의 테크놀로지를 활용하고, 디지털 기법으로 처리된 비디오, 설치 미술, 퍼포먼스 작업을 하는 것으로 유명하다. <엔젤 솔저>은 시각적으로 충격적인 설치 작품이자 퍼포먼스이고 사진과 비디오로 남은 기록물이다. 이 작품에서 이용백은 베트남전이 있었던 그 당시의 히피들, 반-기성 문화 운동과 관련된 반전의 상징인 플라워 파워를 활용하여 위장의 관습을 전복시키고 있다. 또 다른 비디오 설치 작품인 <스티밍아웃(포스트-IMF)>에서는 양복을 입은 남자가 헐떡거리며 물 밑을 걷는 것을 볼 수 있는데, 이를 통해 한국의 많은 화이트칼라, 즉 '봉급쟁이'들이 1997년도의 IMF 위기로 직장은 물론, 그동안 모아왔던 예금을 비극적으로 잃어버렸던 것을 예리하게 환기시키고 있다. 여기서 보이는 물 밑 장면은 그 당시 영향을 입었던 사람들의 경험을 특징적으로 환기시키면서, 거기에서 파생된 심원한 소외감, 기댈 곳을 잃어버렸다는 느낌을 유려하게 포착하고 있는 것이다.

Born in 1966, Gimpo; lives and works in Korea. Lee Yong-baek studied Fine Art at Hongik University then Painting and Sculpture at the Staatliche Akademie der bildende Künste in Stuttgart, Germany. He has had solo shows at Arario Gallery, Beijing; +Gallery, Nagoya, Japan; Alternative Space Loop, Seoul; Kuandu Museum of Fine Art, Taipei, Taiwan; Sungkok Museum, Seoul; Gallery Zehentscheuer, Munsingen, Germany; and Sonamu Gallery, Seoul. He has exhibited internationally in group exhibitions including *Two Asia, Two Europe*, Duolun Museum of Modern Art, Shanghai, China; *From Berlin to DMZ*, Seoul Olympic Museum, Seoul; 2nd Media City Seoul Biennale, MOCA, Taipei, Taiwan; *Out the Window*, Japan Foundation Forum, Tokyo, Japan; *SOS*, Galerie Weisser Elefant, Berlin, Germany; Jeonju International Film Festival, Jeonju; Media City 2002, The 2nd International Media Art Biennale, Seoul; Gwangju Biennale, Gwangju; *The Color of Korea*, Seoul Municipal Museum of Art, Seoul; *Media Art Daejeon-New York, Special Effects*, Daejeon Municipal Museum of Art, Daejeon; *Reconsideration of Media*, Incheon Contemporary Art Center, Incheon; *Intersection: Architecture and Art*, Space imA, Seoul; *A second*, Alternative Space Loop, Seoul; Seoul International Performance Art Festival (SIPAF) 2000; Venice Biennale 2000, Venice, Italy; *Enfant Terrible*, Ssamzie Space, Seoul; and *Shamanism in Cyberspace*, Hanwon Museum, Seoul.

Lee Yong-baek is known for his highly technical and digitally processed videos, installations and performances. In visually striking installations, performances and photo and video documentations, *Angel Soldier* subverts the conventions of camouflage with flower power, the antiwar symbol in the U.S., associated during the American War in Vietnam with hippies and antiestablishment movements. In another video installation, *Steaming Out (Post-IMF)*, a suited man struggles to breathe and walk underwater, poignantly alluding to the IMF crisis of 1997, when many white-collar "salarymen" in Korea tragically lost their jobs and life savings. The underwater sequence eloquently captures the profound sense of alienation and loss of foundation that characterized the experiences of those affected.



산드린 루케트 Sandrine LLOUQUET
찌이 어이! Troi oi!
플래시 애니메이션 Flash animation
00:38 sec, 2005
Courtesy of Galerie Quynh



산드린 루케트 Sandrine LLOUQUET

찌이 어이! Troi oi!

플렉시글라스에 마커, 에나멜 Marker pen, enamel on Plexiglas

30 x 20 cm each, 2005

Courtesy of Galerie Quynh

산드린 루케트

산드린 루케트는 프랑스에서 태어난 베트남 사람이다. 니스에서 5년, 호치민 시의 미술대학에서 1년을 공부한 후, 니스의 빌라이슨에 소재한 EPIAR(국제미술및연구학교)를 1999년에 졸업했다. 지난 3년 동안에는 아시아와 유럽에서 있었던 국제적인 전시에 활발히 참여해왔다. 2000년부터는 베르랑페레(Bertrand Peret)와 함께 협력 작업을 하면서 자신의 사적인 작업이 동시대 미술을 개발하고 장려할 수 있도록 연구해왔다. 2000년에 그들은 프랑스에서 <원더풀>을 함께 만들었으며, 이 이름으로 여러 전시회에서 큐레이터 일을 했으며, 마침내 2005년 3월부터는 호치민 시에서 <원더풀 디스트릭트 프로젝트>를 시작하게 되었다. 또한 미술 잡지 <5eme Mur>를 발행하고 있다. 산드린은 창작 집단 <Mogas Station>의 창립 멤버이자, <베트남어와 영어> 두개 언어로 발행되는 정기간행물 <아트>(Aart)의 발행인이며, 베트남 잡지에 글을 실는 프리랜서 작가이기도 하다.

<http://www.wonderfuldistrict.org>

산드린 루케트는 다소 혼란스럽지만 유쾌하고도 일상적이면서 환상적인 작품을 만든다. 그러한 작품들을 만들어내는 작업의 핵심에는 현실을 전복시키고 새롭게 보도록 제안하기 위한 방식으로 모순을 이용하고 있다. 주제와 관련하여 어울리지 않는 소재들을 사용함으로써 관람자들에게 불안과 혼란의 감정을 불러일으키는데, 이러한 감정들은 애매하고 규정되지 않는 이미지들을 오히려 납득할 수 있도록 이끈다.

그녀는 가장 최근에 가졌던 전시 <썸머 트로이!>(Troioil)에서 집에 칠하는 페인트로 유리창에 그린 그림, 콘크리트로 만들어진 모형 비행기 조각, 하늘에서 추락하는 인물이 등장하는 플래시 애니메이션, 하얀 플렉시글라스 위에 그려진 뒤집힌 이미지들이 보이는 라이트박스, 잠자리 날개와 개미가 등장하는 비디오 작품 등을 보여줌으로써 우리의 합리적인 시각에 다시 한번 도전했다. 그녀의 작품들 가운데 언제나 가장 큰 부분을 차지한 것은 회화였지만, 이 전시를 통해 다른 여러 다양한 매체도 능숙하게 작업할 수 있다는 것을 증명했다. 이전 전시에서와 마찬가지로 <썸머 트로이!>의 개별 작품들은 서로 서로에 대한 반응으로 만들어졌고, 이것들이 모여서 하나의 환경을 이루었다. 예컨대, 애니메이션을 상영이 결정되었을 때, 작가는 갤러리의 창문에 직접 그림을 그리기로 했다. 뿐만 아니라, 그녀의 그림들은 라이트박스로 전환되어 어두운 방에서 더욱 두드러지게 보였다. 이렇듯 작품을 환경에 부합시키는 것은 예술적 창조에 있어 핵심적인 부분이다. 루케트는 자신의 작품들을 그 자체로 완성 직전의 상태까지 발전시킨 후, 마지막으로 작품이 놓일 전체 환경의 일부분이 되게 수정하는 것이다.

루케트의 예술은 다양한 원천을 갖고 있다. 즉 그녀 자신의 개인사, 미디어 뉴스, 그리고 이러저러한 많은 일들 모두에서 영감을 얻는 것이다. 이런 점에도 불구하고 <썸머 트로이!>를 잇는 한가닥의 공통분모가 존재하는데, 그것은 바로 변신이다. 루케트의 작품에 등장하는 형상들과 존재물, 대상들은 작품 속에서 이미 변신을 했거나, 그런 과정 중에 있는 것으로서 새로운 환경 속에서 편안하고 자연스러워 보이며, 심지어는 진부해보이기까지 하다.

이 전시회의 타이틀인 <썸머 트로이!>는 베트남어 표현에서 차용한 것이다. 통제에서 벗어난 사건에 대한 반응으로 좌절감과 당혹감, 경이와 기쁨 모두를 드러내는 이 감탄사는 아무 맥락이 없다면, 모호하게 들릴 것이다. 불편함과 편안함, 우울과 낙관 사이를 오가는 그녀의 작품들은 삶에 존재하는 이중성을 통렬하게 전하고 있다.

꾸인 팜의 에세이 중에서 발췌

SANDRINE LLOUQUET

Born in 1975, France; lives and works in Vietnam. Sandrine Llouquet was born in France to Vietnamese parents. After studying five years in Nice, France and one year at the Fine Art University of Ho Chi Minh City, Vietnam, she graduated in 1999 from EPIAR (International Pilot School of Art and Research) Villa Arson in Nice. For the past three years she has been living in Vietnam. During the past decade, she has participated in several international exhibitions and events in Asia and Europe. Since 2000, in conjunction with her personal art work, she has collaborated with Bertrand Peret to develop and promote contemporary art. Together they created Wonderful in 2000 in France and curated several exhibitions under this name, eventually launching the Wonderful District project in Ho Chi Minh City in March 2005. They also publish the art magazine *5eme Mur*. Sandrine is a founding member of the artist collective *Mogas Station*, publication director of a bilingual (Vietnamese-English) journal called *Aart*, and is also a freelance writer for Vietnamese magazines.

<http://www.wonderfuldistrict.org>

Sandrine Llouquet makes art that is disturbing and joyful, mundane and fantastic. At the heart of her practice lies contradiction – a device she employs frequently to subvert reality and suggest new ways of seeing. Using incongruous materials in relation to her subjects, the artist provokes feelings of anxiety and perplexity in the viewer, followed strangely by an acceptance of the anomalous images.

In her latest exhibition, *Troi oi!*, Llouquet once again challenges our rational perceptions: house paint applied to glass windows, concrete sculptures of miniature airplanes, a Flash animation of figures falling from the sky, light boxes of inverted drawings on white Plexiglas and a video featuring an ant and the wing of a dragonfly. Drawing has always constituted the greatest part of Llouquet's production, but the artist has again demonstrated that she is equally comfortable in a range of media. As in her previous shows, *Troi oi!* is an environment with works that were created in response to each other. For example, when the decision was made to screen the animation, the artist chose to paint directly on the windows to veil the gallery. Additionally, her drawings were transformed into light boxes to render them more visible in the darkened room. This adaptation of the artworks to their environment is an integral part of the artistic process. Llouquet's work is developed to a state of near completion in and of itself; only at the end is it altered in order to become part of its entire surroundings.

Llouquet's art is inspired by a variety of sources – from her own personal history to media reports to random events. Despite this, there does exist a thread that seems to connect the work in *Troi oi!* – transformation. Whether undergoing a transformation or already metamorphosed, the figures, creatures and objects in Llouquet's work appear comfortable, natural, even banal in their new condition.

The title of this exhibition borrows from the Vietnamese expression *troi oi*. Uttered in response to an occurrence beyond one's control and signifying frustration, dismay, surprise or delight, the emphatic phrase is ambiguous without a context. Oscillating between unease and comfort, gloom and optimism, Llouquet's work poignantly communicates the duality present in life.

adapted from essay by Quynh Pham



쩨른엉 Tran LUONG
마오 케 프로젝트 *Mao Khe Project*
비디오 Video
24:00 min, 2001
작가소장 Courtesy of the Artist

쩨른엉 Tran LUONG
위장 *Camouflage*
종이에 잉크와 과슈 Ink & gouache on paper
130 x 3150 cm, 2007
작가소장 Courtesy of the Artist





쩨 르 엉

쩨르엉은 하노이 에 기반을 두고 활동하는 화가이자 큐레이터이다. 그는 원래, 어느 정도 영향력을 보였던 아방가르드 화가 그룹 다섯무리 (Gang off Five)의 일원으로 활동한 바 있다. 모두 하노이 미술학교 졸업생들로 이루어진 이 그룹은 1990년 중반에 이르러 국제적인 주목을 받게 되었다. 점차 추상화되어 갔던 초기 회화에서 그는 자연이라는 주제를 활용했다. 창작 활동을 확장시킨 그는 비디오와 설치 작품, 퍼포먼스까지도 아우르게 되었다. 2002년에는 하노이의 현대 미술 센터를 설립하였으며, 2003년까지 책임자로 일했다. 파리 소재 베트남 문화원, 뉴욕의 아트 인 제너럴, 코넬 대학의 허버트 F. 존슨 미술관, 이탈리아 움브리아의 시비텔라 라니에리 센터, 브루클린의 케이브 갤러리, 하노이 소재 독일 문화원과 영국 문화원, 프놈펜의 리움 인스티튜트 등에서 다수의 개인전을 열었다. 그리고 암스테르담의 트로펜 미술관, 도쿄의 로토야마 갤러리와 후지타벤트 미술관, 뉴욕의 알리안스 프랑세즈, 제2회 후쿠오카 아시아 트리엔날레, 2002년 리버풀 현대 미술 비엔날레, 제8회 NIPAF, 부산 비엔날레, 베를린의 세계 문화의 집, 브리즈번의 퀸즈랜드 미술 학교, 쿠알라룸푸르에서 열린 제1회 사투칼리 퍼포먼스 아트 심포지엄과 로스앤젤레스의 레드 캐스트 갤러리에서 그룹전에 참여했다.

우리의 일상적인 삶은 대중 문화 속에 있다. 이곳 베트남의 대중 문화는 프로파간다 문화의 부산물로서, 일종의 위장된 프로파간다 예술이다. 이러한 사실은 이전보다 덜 명백해 보인다. 왜냐하면, 이곳은 현재 좋은 생각과 세련된 문구의 천국이자, 미인 대회에서 전시되는 여성 육체와 패션, 그리고 텔레비전 드라마와 영화, 대중 음악의 눈물나는 사랑 이야기, 부르주아적 삶에 대한 약속이 부풀어 있는 천국이기도 하기 때문이다. 그러나 실제의 삶은 자극적인 살충제와 저질 휘발유, 그리고 벌집 모양 석탄 냄새로 가득하다. 뿐만 아니라 마약과 싸구려 향수의 독한 냄새, 가난과 흉수의 흠 냄새가 있을 뿐이다. 모든 것은 위장되어 있다. 무엇이 진짜이고 무엇이 가짜인지 알 수 없다. 하나의 진실을 파헤쳐 가면, 두 세 개의 다른 진실들이 드러난다. 실타래처럼 얽혀 있는 이러한 현실에 K팝 또한 성공적으로, 그리고 두드러지게 참여하여 현실을 굴절시켜 망각하도록 하는데, 이는 간접적으로 베트남의 프로파간다적 대중 문화에 기여하는 것이다. 나는 우리 삶의 위장에 대한 이런 기어를 달갑게 여기지 않는다. 한국과 베트남의 관계에 대해서 얘기할 때 나는 부정적인 이미지의 고리들을 갖게 된다. 베트남 전쟁 당시의 한국군의 잔인함에 관한 흥미 하지만, 거대한 기억. 한국의 대중 문화는 독창적이지도 않을 뿐 아니라, 제품 관측에만 목적을 두고 있는 것처럼 보인다. 한국 제품들이 베트남에 몰려들어 오고 있지만, 그것들은 항상 이류로서, 일본이나 여타 선진적 자본주의 국가 제품들의 아래에 놓이고 있다. 그리고 이 주노동자들에게 대한 구타, 섹스 관광, 한국으로 시집간 20만 명의 베트남 여성들, 여기에 덧붙여 최근 발생한 두 명의 베트남 사람들의 안타까운 죽음으로까지 이어진다. 조금 더 나가면 북한 의 어두운 이미지들이 떠오른다. 혼란스러우면서 파편화된 이미지들, 그리고 위장의 아래에 숨겨진 것들은 서로 맞추어 지기를 기다리는 조각들인 것 같다.

Born in 1960, Vietnam; lives and works in Vietnam. Tran Luong is an artist and curator based in Hanoi. He was originally part of the Gang of Five, an influential avant-garde group of painters who were all graduates of the Hanoi Fine Arts Institute and who came to international attention in the mid 1990s. In his early paintings, which became increasingly abstract, he drew on themes of nature. Luong has since expanded his practice to include video, installations, and performance. He was the Founder and Artistic Director of the Contemporary Art Center, Hanoi from 2002 to 2003. As an artist, he has had solo exhibitions at the Vietnamese Cultural House, Paris, France; Art In General, New York, USA; Herbert F. Johnson Museum of Art, Cornell University, Ithaca NY, USA; Civitella Ranieri Center, Umbria, Italia; Cave Gallery, Brooklyn NY, USA; Goethe Institute, Hanoi, Vietnam; British Council, Hanoi, Vietnam; Reyum Institute, Phnom Penh, Vietnam. His group exhibitions include shows at Tropen Museum, Amsterdam, Netherlands; Gallery Itoyama, Tokyo, Japan; Fujita Vente Museum, Tokyo, Japan; French Institute Alliance Francaise, New York, USA; 2nd Fukuoka Asian Triennale; Liverpool Biennial of Contemporary Art 2002; 8th NIPAF Japan; Busan Biennale, Busan, Korea; House of World Culture, Berlin, Germany; Queensland College of Art, Brisbane Australia; Satu Kali First Performance Art Symposium, Kuala Lumpur; Redcat Gallery, Los Angeles, USA.

Our daily life is submerged in pop culture. Pop culture here in Vietnam is just an offshoot of propaganda culture, a kind of Propaganda Arts that has been camouflaged therefore less obvious than before. It's a paradise of nice phrases and good ideas, of jungles of lips and hips of beauty contest, of fashion, of love stories full of tears in soap opera-like movies and pop music, and of the bloating promises for a bourgeois life. On the side of life is: the pungent smell of pesticide, filthy gasoline, of the smoke from beehive coal. The strong smell of drugs, of cheap perfume, and the muddy smell of poverty and flood. Everything has been camouflaged. You don't know what's real, and what's fake. You can dig up two, three different truths from beneath one truth. In this tangled skein is a visible and successful participation of K-Pop (Korean pop culture) in diffracting and making oblivious reality, indirectly contributing to the propaganda-pop culture in Vietnam. I don't appreciate the contribution to the camouflaging of our people's lives! Talking about the Vietnam-Korean connection, there is a tangle of negative images in my perception: Dim and immense memories of the cruelty of Korean soldiers in the Vietnam War. Korean pop culture is pale and seems to serve the purpose of marketing products. Although Korean products are flooding Vietnam, they are always second-class, below Japanese and other developed capitalist countries. Then there are beatings of workers, sex tours, the two hundred thousand Vietnamese wives in Korea and the recent two pitiful deaths among them. And a little further away is the dark image of North Korea... A confusing and fragmented picture, and beneath the camouflage are yet-to-be-assembled parts.



리 호앙 리 Ly Hoang LY
묘비 - 이정표 *Tombstones - Milestones*
혼합매체 Mixed media
350 X 110 cm, 2007
작가소장 Courtesy of the Artist



리 호앙 리 ly Hoang LY

초상화 이야기 *The Story of a Portrait*

사진 Photograph

100 X 170 cm, 50 X 63 cm each, 2006

작가소장 Courtesy of the Artist

리 호앙 리

리호앙리는화가이자베트남에서몇안되는퍼포먼스예술가이다.그녀의설치작품과퍼포먼스는상실과영성이라는문제를제기하며,근대성과젠더,섹슈얼리티사이의긴장을다룬다.그녀는베트남과태국,한국과일본,독일과미국에서전시회를가졌는데,이는다음과같다.베를린의달렘미술관,방콕의국립미술관,치앙마이미술관,호치민시의블루스페이스갤러리와선갤러리,하노이의베트남현대미술관,방콕과치앙마이에서열린제4회아시아토피아,2002년부산비엔날레,브루클린의케이브갤러리,뉴욕소재일본협회,시가미술관등이다.2003년에는록펠러재단이후원하고,뉴욕의댄스어터워크숍(DTW)이주관하여태국에서있었던예술가거주프로그램(메콩프로젝트)에참여했다.그녀는DTW의지원하에,베트남작가들은뉴욕으로가고,미국을기반하고있는작가들은호치민시로오는국제적인작가교류프로그램(SeeBetweenSea)를만들었다.2005년에는포드재단의지원을받아뉴욕의케이브갤러리의거주작가로있었다.뛰어난시인이기도한그녀는미국아이오와대학의국제작가 프로그램과 프랑스 발 데 마르네의 국제 시인 비엔날레에도 참여한 바 있다.

〈묘비-이정표〉

이작품은전쟁중“지구상의지옥”으로알려졌던콘다오(ConDao)섬의이름없는죄수들의무덤앞에섰을때받은느낌에서비롯되었다.그무덤에누워있는이들은자신들의삶을하나의이상에현신했던사람들이다.그들은죽음과함께자신들의이상을무덤속으로가지고갔다.그들의이상주의적열망은시신에서흘러나와땅밑을적시는혈류가되어,새로운삶의기초를창조하는것처럼보인다.

묘비들은하얀몸통에위에는붉은색이칠해져있었는데,아성이넘치던그언덕에세워져있던모습은이정표를떠오르게했다.그각각의묘비는우리가거쳐온역사적거리의표지이다.또한그각각의죽음은끝나지않은삶의여정의표지이다.

〈초상화 이야기〉

이야기

때는2003년가을이고,장소는미국아이오와시티의교외어디쯤에위치한바(bar)이자식당이기도한로만즈부틀레거(Roman'sBootlegger)이다.낮은천장의동형실내는붉은벽돌로내벽을쌓은데다조명이약해서마치터널속같다는인상을준다.각각의좁은테이블을,옆의기둥에설치된첼레반침대가지탱하고있는개구리눈모양의램프가밝히고있다.그붉은조명은손님들의얼굴윤곽만을드러낼정도로약해서다른것들은모두어둠속에묻힌다.이곳에서손님들은서로속삭이듯얘기하는데,소리를내는것은반갑지않은,무례한소란처럼다른모든손님들을놀래킬수있다는것을잘아는탓이다.

조용하면서도고양되고비현실적인분위기에고무되어베트남의여성시인겸화가는한국의남성작가에게3.5MP디지털카메라로자신의사진을찍으라는신호를준다.

플래시나스튜디오조명같은세련된기술없이찍은즉석의스냅샷은너무도완벽해서두예술가는만족하며그사진을개인적인기념품으로간직하기로했다.

초상은그사진을촬영한한국동료작가의(베트남여성작가는)알수없는느낌과는별개로,그녀가전쟁중북베트남미군들에의해폭격당했을때의베트남여성들을떠올리도록했다.그녀는전후의평화시기에태어났기에전쟁을겪었던사람들의회상이나다큐멘터리영화들을통해서이 사실을알수있었다.그녀는등으로밝힌터널속은신처에있는자신의초상화를그렸다.이터널에은신한그녀는터널바깥의거센폭격에도동요치않고,안온함과자신감을느낀다.이것이전쟁중의평화라는메시지를전하는게아닐까?

그누구도전쟁을좋아하지않는다.세상모두가평화를사랑한다.그러나그누구라도평화의순수와빛나는아름다움을뜨렷하게인식하게되는것은전쟁이벌어진때가아닐까?또우리가평화속에살때조차도,전쟁은무의식적인기억을통해직간접적으로우리의정신속에살아있다.

따라서평화와전쟁은근대에서인간의영적세계를묘사하는두요소가아닐까?이두요소중한요소가빠졌을때이초상은완전할것인가?

평화와전쟁에관한의식이인간의정신으로부터지워진다면어떤일이벌어질까?그럴때인간은어떤존재가될까?

주: 필명이 리 호앙 리인 이 베트남 여성 작가는 베트남의 하노이에서 태어났다. 한국의 남성작가인 김영하는 한국의 서울에 산다.

Born in 1975, Vietnam; lives and works in Vietnam. Ly Hoang Ly is a visual artist and one of the few female performance artists in Vietnam. Her installations and performances address issues of loss and spirituality and deal with the tensions within modernity, gender, and sexuality. She has had exhibitions in Vietnam, Thailand, Korea, Japan, the US, and Germany including shows at the Dahlem Museum, Berlin; National Gallery, Bangkok; Chiang Mai Art Museum, Chiang Mai; Blue Space Gallery, Ho Chi Minh City; Zen Gallery, Ho Chi Minh City, Vietnam; Vietnam Contemporary Art Center, Hanoi; 4th Asiatopia, Bangkok/Chiang Mai; 2002 Busan Biennale, Busan,; Cave Gallery, Brooklyn, NY; Japan Society, New York, NY; Shiga Museum, Shiga. In 2003 she participated in the Mekong Project Workshop, an artists' residency program in Thailand held by Dance Theater Workshop (DTW), New York, and funded by the Rockefeller Foundation. Through the support of DTW, she created "See Between Sea," an international artist exchange bringing Vietnamese artists to New York and US-based artists to Ho Chi Minh City. In 2005, she was sponsored by the Ford Foundation to be artist-in-residence at CAVE Gallery in New York. Ly is also an accomplished poet and has participated in the University of Iowa's International writing program residency in the US and the Biennale Internationale des Poetes, Val-de-Marne, France.

Tombstones - Milestones

This work was created from the emotion I got when standing in front of the graves of anonymous prisoners in Con Dao (Poulo Condor), an isle in Vietnam that was known during the war as "Hell on Earth". Lying in those graves are the people who had devoted their lives to an ideal. Passing away, they carried their ideal into the graves; their idealistic aspirations seem to be the blood current that flows from their bodies to impregnate the soil, creating the basis of a new life.

The tombstones, with their white trunks and red tops, standing in abundance on the wild hill made me think of milestones. Each one is a landmark of a length of distance we covered. The death of each person is just a landmark in the unfinished itinerary of life.

Story of a Portrait

The story

Fall 2003. Inside a bar-restaurant, Roman's - Bootlegger, somewhere in the suburbs of Iowa City, USA. The dimly-lit ambiance, enclosed in the red-brick walls, domed by a low ceiling, gives the impression of being in a tunnel. Each narrow table is lit by frog-eyed lamps supported by iron frames set in nearby columns. The red light is only bright enough to outline the faces of the guests, letting the other details fade into darkness. Here, the guests only whispered to each other, aware that the slightest sound would startle all the others like an uninvited discourteous annoyance.

Stirred by the heightened, silent, and unreal ambiance, a Vietnamese woman-poet and visual artist, makes a sign to a Korean man-writer to take a picture of her, with a digital 3.5 MP camera.

Without any sophisticated techniques such as flash and studio lighting, the spontaneous snapshot was yet so perfect that both the artists were pleased and decided to keep it and cherish it as a personal souvenir.

The portrait, apart from the unknown feelings of her Korean colleague relating to it, reminded the Vietnamese artist of a Vietnamese woman in the times of Vietnam War when the North of Vietnam was bombed by the American pilots (though she has learned this only through memories told by those living during that time and through documentary films because she was born in a peaceful post-war period). She portrayed herself in a shelter-tunnel lit by a manchon-lamp. Undisturbed by the violent bombing outside the tunnel, here, sheltered by the tunnel, she felt calm, self-confident, and safe. Wasn't this a message of PEACE IN WAR?

Nobody likes war. The whole world loves peace. But, it is in war that, more than ever, one can be clearly aware of the innocent and radiant beauty of peace. And from unconscious memories - directly or indirectly - war remains alive in our spirit though we live in a peaceful time.

Therefore, are PEACE and WAR the two components portraying the spiritual world of a HUMAN BEING in modern times? Would this portrait be complete if one of these two factors were missing?

What would happen if consciousness about both PEACE and WAR were erased from the human spirit? What would human beings become then?

Notes: The Vietnamese woman-artist, pen-name LY Hoang Ly, was born in Hanoi, Vietnam.; The Korean man-writer, named KIM Young Ha, lives in Seoul, South Korea.



HUNG
8.2004

응웬 만 흥 NGUYEN Manh Hung

시장으로 가라 *Go To Market*

캔버스에 아크릴 Acrylic on canvas

39.25 x 39.25 inches, 2004

Franz Xavier Collection, Courtesy of Goethe Institut



HUNG 4.2004

응웬 만 흥 NGUYEN Manh Hung

빌딩 *Building*

캔버스에 아크릴 Acrylic on canvas

39.25 x 39.25 inches, 2004

The Francis J. Greenburger Collection, New York

응웬 만 흥

응웬만흥은 하노이 미술대학을 졸업했다. 2002년 하노이의 나산안덕(NhaSanAnhDuc)과 독일문화원에서 개인전을 열었다. 이외에도 다음과 같이 다양한 그룹전과 퍼포먼스에도 활발하게 참여했다. 하노이 소재 독일문화원에서의 〈Experimental Music and Video Show〉, 현팅턴의 비치아트센터에서의 〈Out of Context〉, 하노이의 나산안덕에서의 〈Room-Zoom〉, 사이공의 오픈 시티, 하노이 소재 알리앙스 프랑세즈에서 개최된 〈Fete de la musique〉, 하노이 오페라 하우스에서 열렸던 〈Stories of Us〉, 하노이에서 있었던 퍼포먼스 아트 이벤트 〈LIMDIM〉, 베트남의 휴에서 열렸던 〈Hue Festival〉, 대만의 카오싱과 타이베이에서 있었던 대만 국제 퍼포먼스 페스티벌(TIPAF), 도쿄와 나고야, 나가노 등지에서 열린 일본 국제 퍼포먼스 예술 페스티벌(NIPAF) 그리고 하노이 현대미술센터에서 있었던 〈Window to Asia〉 등이다. 그리고 중국의 쿤밍과 뉴욕의 아트OMI에서 거주 작가로 초대받아 활동했다.

응웬만흥은 세계화, 산업화, 도시화와 관련된 이슈들과 더불어 급속하게 변화하는 베트남의 사회·경제·문화적 영역을 장난스럽게 다루어 대형의 초현실적 풍경을 창조한다. 농촌 지역이 베트남 국토의 80퍼센트 이상을 차지하고 있지만, 정부의 재개발로 인하여 지역들의 기반 시설들은 막대한 변화를 겪고 있다. 작가는 2003년도 작품 〈건설〉에서 시골의 허름한 DIY(Do It Yourself) 건물과 도시 외곽에 있는 거대하고 다양한 형태의 마천루들을 묘사했다. 도시 지역의 집들은 부지의 제약으로 인해 종종 지면 위로 높이 솟은 은빛 타워의 형상을 띠고 있다. 다른 작품에서 그는 모순적인 요소들을 결합시켜 변화 중인 베트남 사회의 균열과 모순에 대해 논평하고 있다.

비엣 레

NGUYEN MANH HUNG

Born in 1976, Hanoi; lives and works in Vietnam. Nguyen Manh Hung is a graduate of Hanoi College of Fine Arts and has had solo shows in Hanoi in 2002 at Nha San Anh Duc and the Goethe Institute. He has had numerous group exhibitions and live performances including the *Experimental Music and Video Show*, Goethe Institute, Hanoi, Vietnam; *Out of Context*, Huntington Beach Art Center, Huntington Beach, CA, USA; *Meeting Hanoi*, Goethe Institute, Hanoi, Vietnam; *Room-Zoom*, Nha San Anh Duc, Hanoi, Vietnam; *Saigon Open City*; *Fete de la musique*, L'espace Alliance Francaise, Hanoi, Vietnam; *Stories of Us*, Hanoi Opera House, Hanoi, Vietnam; *LIMDIM*, performance art event, Hanoi, Vietnam; *Hue Festival*, Hue, Vietnam; TIPAF Taiwan International Performance Art Festival, Kaohsiung, Taipei, Taiwan; NIPAF Nippon International Performance Art Festival, Tokyo/ Nagoya/ Nagano, Japan; and *Window to Asia*, Hanoi Contemporary Art Center, Vietnam. He has also been artist-in-residence in Kunming China and at Art OMI International, NY USA.

Nguyen Manh Hung creates large, surreal landscapes that playfully deal with issues regarding globalization, industrialization, urbanization and Vietnam's rapidly changing socio-economic and cultural terrain. Although rural areas dominate eighty percent of Vietnam's land, there have been vast changes in the infrastructure of these areas due to government redevelopment. In *Building* (2003), the artist depicts the ramshackle DIY ("do it yourself") buildings in the countryside and on the outskirts of large cities piled high like odd and anomalous skyscrapers. Within urban areas, residential units are often slivers towering above the ground due to zoning restrictions. In other works, the artist juxtaposes contradictory elements (for instance, airplanes towing street market goods) to comment on the fissures and contradictions of a society in transition.

Viet Le





오용석 OH Yongseok
드라마 no. 3 Drama no. 3
비디오 Video
6:23 min, 2004 - 2005
작가소장 Courtesy of the Artist

오용석 OH Yongseok
드라마 no. 5 Drama no. 5
비디오 Video
4:33 min, 2004 - 2005
작가소장 Courtesy of the Artist

오용석

오용석은 수원대학교에서 회화를 전공했다. 서울의 대안공간 풀에서 개인전을 개최했고, 도쿄와 반등에서 열린 아시아 비디오아트 컨퍼런스, 인천 미디어아트 페스티벌, 서울 덕원 갤러리의 〈시간의 결정〉, 일주아트하우스에서의 〈매핑 코리아〉, 싱가포르의 MAAP, 서울 시립미술관에서의 미디어아트 비엔날레(2006), 상하이 비엔날레(2006), 독일 카를스루에의 ZKM, 서울의 싹지스페이스와 서대문 감옥, 연세대학교와 아트센터 나비에서의 등의 전시를 통해 해외에도 소개되며 다양한 활동을 해왔다. 서울 시립미술관에서의 중앙미술상을 수상하기도 했으며, 서울 실험영화제와 일주아트하우스에서 개최한 인디비디오 페스티벌, 그리고 독일 하노버에서 개최된 업앤커밍 영화제 등지에서 자신의 작품을 상영한 바 있다.

〈드라마〉는 다른 시공간의 합성시키고 있다. 자연스럽게 한 프레임으로 이루어진 장면으로 보이지만, 사실은 자신이 직접 찍은 실제 장면들과 허구적인 영화의 장면들을 결합시킨 것으로, 여러 다른 영화들의 많은 시점들이 결합되어 있다. 결국 이렇게 만들어진 기이한 장면들은 극장에서 공연되는 연극이나 영화의 무대배경 같은 느낌을 불러일으킨다. 이 새로운 미장센은 다양한 시간의 조각들을 결합시켜 단일 공간 내에서의 시간성을 창조하기도 하지만, 재구축하기도 한다.

넓은 의미에서 본다면 그의 작품은 단일 공간 내에서 다양한 시간성을 창조하는 것으로, 이는 우리 시대의 (물리적 현실과 가상 현실이라는) 이중의 현실을 반영하고 있는 것이다. 이뿐 아니라, 또 다른 복합적인 현실을 창조하기 위해 그는 정지된 사진 이미지와 움직이는 이미지들을 결합하기도 한다. 이렇게 독특한 시·공간의 창조는 관람자로 하여금, 살아가고 있는 일상적 공간에서 시간이라는 관념을 새롭게 고려해보도록 유인하고 있다.

〈드라마〉는 우리에게 익숙한 시간대로부터 완전히 새로운 시간대로의 상상의 여행을 제공하고 있는 것이다.

제 6회 상하이 비엔날레의 전시 도록에 실린 이원일의 글에서 발췌

Born in 1976, Korea; lives and works in Korea. Oh Yongseok received his BFA in Painting from the University of Suwon. He has had a solo show at Alternative Space Pool, Seoul and participated in exhibitions and media art festivals internationally including the Asia Video Art Conference, Tokyo, Japan and Bandung, China; Incheon Media Art Festival, Incheon, Korea; *Crystallization of Time*, Dukwon Gallery, Seoul, Korea; *Mapping Korea*, Ilju Art House, Seoul, Korea; MAAP, Singapore, Singapore; Media Art Biennale at Seoul Museum of Art (2006); Shanghai Biennale (2006); ZKM Karlsruhe; Ssamzie Space, Seoul, Korea; Seodaemun Prison, Seoul, Korea; Joongang Fine Art Prize, Seoul Museum of Art, Seoul, Korea; *Seforma*, Yonsei University and Art Center Nabi, Seoul, Korea. He has also screened at the Seoul Experimental Film Festival, Seoul, Korea; Individeo Festival, Ilju Art House, Seoul, Korea; and Up and Coming Film Festival, Hanover, Germany

Drama is a synthesis of different times and spaces. Although it looks like a natural, single frame scene, it is the combination of many views from various different films, combining fictional film clips and real scenes he has recorded himself. These eccentric scenes ultimately evoke the staged setting of a film or a play in a theater. This new mise-en-scene creates and reconstructs temporality within a single space by combining disparate time fragments.

In a broader sense, his creation of different temporalities within a single space reflects the dual realities (physical reality and virtual reality) of our times. His scenes combine still photography images with moving images to create yet another mixed reality. This unusual creation of time and space forces viewers to reconsider notions of time even in one common space. *Drama* offers an imaginative journey from a time zone that is familiar to us into one that is totally new.

adapted from essay by Wonil Rhee, The 6th Shanghai Biennale





박진영 Area PARK
자살현장 *Suicide Scene*
컬러사진 Color photograph
130 x 45 cm, 2004
작가소장 Courtesy of the Artist

박진영 Area PARK
3초간 정지한 탈북 청년들 *Three Second-Frozen Defectors from North Korea*
컬러사진 Color photograph
120 x 90 cm, 2006
작가소장 Courtesy of the Artist

박진영

박진영은 서울과도쿄에서거주하는작가로,에어리어(Area)라는 영문 이름이 공식 호칭이 되어버렸다. 대구의 경일대학교를 졸업하고, 서울의 중앙대학교에서 석사 학위를 받은 그는 서울의 조흥 갤러리와 금호 미술관에서 개인전을 열었다. 그리고 도쿄의 코니카 플라자에서 열렸던 〈인&아웃: 한일 청년 작가전〉과 서울의 백상 기념관에서 열린 〈Standing Points〉, 대구 아트센터에서의 〈At First Sight〉, 교토의 모리시타 갤러리에서의 〈From the East〉, 중국의 피야오 국제 사진 페스티벌(PIP), 오사카의 미오 홀이 주최한 미오상 수상 작가 전시, 토탈 미술관에서의 〈17x17〉, 인사동 쌈지길에서의 〈夢遊桃園〉, 오사카의 라이트가든 갤러리에서의 〈New Vision〉, 프랑크푸르트 포토포럼 인터내셔널에서 있었던 〈Fast Forward〉, 조흥 갤러리에서의 〈오늘의 인권〉, 스페이스 휴의 〈얼굴의 시간, 시간의 얼굴〉, 제 1회 대구 포토비엔날레의 〈다큐로본 아시아〉(Imaging Asian Documents), 로댕 갤러리의 〈사춘기 징후〉, 중국 PKM 갤러리에서의 〈패스트 브레이크〉(Fast Break: Recent Works from Seoul), 서울 시립 미술관의 〈현대 한국 사진의 풍경〉 등과 같은 많은 그룹전에 참여했다. 일본에서는 미오 사진상을, 서울에서는 젊은 사진가상과 한국 문화 예술 위원회의 신진 작가 지원금과 작가 지원금, 서울 문화재단의 작가 지원금 등을 수혜했다. 그리고 국립현대미술관 고양 스튜디오의 5기 입주 작가에 선정되어 활동한 바가 있다.

박진영은 대학에서 보도 사진을 전공했지만, 그의 작품들은 독특하고 드물게도 허구와 사실, 그리고 시각적 기록과 미적 체험 사이의 창조적 공간에 머무르고 있다. 그의 모든 이미지들은 “연출된” 것이지만, 종종 어떤 이미지들의 경우에는 기자인 친구들부터 조언을 받기 때문인지 모르겠지만, 시사적으로 가치가 높은, 즉 핵심적인 순간들을 포착하는 것처럼 보이기도 한다. 〈자살 장면〉이 좋은 예가 될 수 있다. 이 작품은 자살한 유명 인사의 시체를 찾는 광경을 보도하기 위해 한강둑으로 간 뉴스 보도 팀을 담고 있다. 그는 1990년대 중반부터 가속화되는 변화를 겪고 있는 우리 사회에 관한 너른 스펙트럼을 보여주기 위해 “도시의 젊은이들 혹은 아르바이트생”과 같은 주제들에 천착하고 있으며, 이러한 그의 작품들은 의미심장한 디테일을 보여주는 비판적 시선으로 번득이고 있다.

〈게임〉- 이즈음, 한국의 분단 풍경을 다시 본다.

〈출입금지〉가 많은 나라에 태어난다는 활영을 나가면 능적으로 거짓말쟁이가 된다. 수년간 필드에서 다져진 관찰을 보는 감각과 순간적인 판단, 그리고 나의 험란한 거짓말은 내 기록하고자 하는 의지만큼이나 중요한 것일런지도 모를 일이다. 부디 그럴 수밖에 없었던 한국적 필드에서의 상황을 이해해 주길 바란다. 나도 노력을 안한 건 아니다. 정성껏 촬영 협조 공문을 준비해서 보내면서 사람에게 넣어 두고 꺼내 보지도 않는 것인지 몇 달간 소식도 없다. 어쩌면 National Geographic의 일본계 미국인 마이클 아마시타 정도의 저명한 사진가가 아니라, 들도 보도 못한 Area Park이란 이름의 찍새라 무시해서 그런지 알 수 없는 일이다. 또한 희망 없는 답변을 기다리던 나의 성격은 너무 급하고, 그것들이 언제 사라져 버릴지 모르는 대상들이기에 더욱 조급한 것이었다. 돌이켜 보면 도처에서 출입자가 안되는데 카메라까지 지지하고 있는 나를 보는 그들의 눈은, 흡사 퇴근 길 런던의 중심가 피카딜리역에서 지하철을 막탄 아랍인을 바라보는 다가운 경계의 눈빛과 다를 바 없었던 것 같다. 그렇지만 그들의 임무와 책임을 존중하기에 제지하는 몸짓이나 귀찮은 듯 대하는 태도는 참을 수 있는 것이었지만, 간혹 말도 없이 카메라의 삼각대를 걷어차이고 필름 홀더를 뺏기도 했을 때 나 자신의 처지와 무너진 자존심은 정말 참기 힘든 것이었다. 씨발

나는 지난 2년간 우리 사회 곳곳에 남아 있는 분단 상황의 흔적 또는 일상 에스머든 단서에 주목해 왔다. 그 대부분은 양극화의 시기에 미국이 한반도에 들고 온 이데올로기와 그 시점부터 파생되어 나타나기 시작한 사회 현상과 풍경의 구조들이다. 어쩌면 전면적으로 새로울 것이 없는 풍경들이다. 분단이 된 지 결코 짧지 않은 시간이 흘러 버려서, 이제는 우리 사회의 엔진이라 할 수 있는 30-40대 세대들에게마저 남북 통일이 더 낫설게 느껴진다. 많은 선배 사진가들이 이 땅의 분단 상황을 담아 왔다. 당시의 상황으로서는 더욱 힘든 일이었음은 충분히 짐작하고도 남는다. 그들은 사진가로서의 사명감에 주옥 같은 숨쉴 때마다 우리의 상황을 기록해 왔고, 그 사진들을 보여주는 다큐멘터리 사진을 배웠다. 생계를 병행해야 하는 가난했을 지갑에 열악한 장비, 대학원 시절, 오제프 쿠델카의 다떨어진 구두 사진을 지갑에 넣어 다니며 그 정신을 본받고 싶어 했던 기억이 난다.

시대가 많이 변했다. 대학이 에가 투가 사라지고, 이미 마르크스에 대한 책들이 쏟아져 나오고, 심지어는 포장마차에서 대통령을 안주삼아 소주잔을 기울여도 문제될 소지가 없는 시절이 되어 버렸다. 더 이상 이데올로기로 조종할 수 없는 동북아의 작은 나라. 그들은 이제 자유 무역이라는 21세기형 두 번째 명분으로 새로운 게임을 하려 할 것이다. 마치 갱스터 영화와 같이 구역을 관리하는 마피아의 보스처럼 ‘거절하기 힘든 제안’을 해가며 다시 한반도의 풍경에 개입하려 한다.

Born in 1971, Pusan; lives and works in Korea. Area Park is an artist living in Seoul and Tokyo. Area is the English translation of the artist's given name and is now his official "nom-d'art." He received his BA from Kyung-il University, Taegu and his MFA from Chung-ang University, Seoul. He has had solo shows in Seoul at the Chohung Gallery and the Kumho Museum of Art. His group exhibitions include *In & Out: Korea - Japan Young Artists*, Konica Plaza, Japan, Tokyo; *Standing Point*, Back Sang Memorial Hall, Seoul; *At First Sight*, Taegu Art Center, Taegu, Korea; *From the East*, Morisita Gallery, Kyoto, Japan; PIP Pinyao International Photography Festival, China; Mio Award Exhibition, Mio Hall, Osaka, Japan; *Mongyudowon*, Ssamzie Space, Seoul, 17 x 17, Total museum of Art, Seoul; *New Vision*, Lightgarden Gallery, Osaka, Japan; *Fast Forward*, Foto Forum International, Frankfurt, Germany; *Just Lying There*, Chohung Gallery, Seoul; *Time of Face, Face of Time*, Alternative Space Hue, Seoul; *Imaging Asia in Documents*, 1st Taegu PhotoBiennale, Taegu; *Symptom of Adolescence*, Rodin Gallery, Seoul; *Fast Break: Recent Works From Seoul*, PKM Gallery, China; *Landscape of Korea Contemporary Photography*, Seoul Museum of Art, Korea. He has been awarded a MIO Photography Award, Japan; Young Photographer's Award, Korea; Arts Council Korea, Young Artist Award, Korea; Arko Foundation For Art & Culture Grant, Korea; Seoul Foundation For Art & Culture Grant, Korea; and the Goyang International Artists Studio Program, Korea.

Area Park is one of a handful of photographers trained in documentary modes whose work resides in a productive space between fiction and fact, between visual document and aesthetic experience. All of his images are "staged" but some images seem to capture incisive newsworthy moments because of tips from journalist colleagues. A case in point, *Suicide Scene* depicts a news crew on the banks of the Han River in Seoul reporting the search for the body of a high-profile suicide victim. Since the mid 1990s, he has worked with themes such as *Boys in the City* or *Part-Time Workers* to represent a broad spectrum of society in the throes of accelerated transformation, with a critical eye for revealing details.

Yong Soon Min

"The Game"

Instinctively, I, who was born in a country with a lot of "no-go areas," became a liar whenever I went out to take photographs. It seems to me that my flowery lies may be as important as my will to capture the moment by taking pictures, as well as my intuition and instantaneous judgement based on the judgment of fortune, a skill which I have developed for many years.

I hope you understand the unique situation of Korea that has compelled me to do so. I made efforts on my part. Several months have passed without my getting the answer from you since I sent you the official letter which entreats your cooperation for the photographing, making me wonder if you are not just keeping the letter in your drawer without even reading it. Maybe it is because I am just Area Park, a photographer who is not as well known as someone like Michael Yamashita, a Japanese American working for National Geographic.

Moreover, I am not patient enough to wait for the reply indefinitely, and it was urgent for me because the objects might disappear at any time. It seems to me that they were looking at me, I who was carrying the camera into off-limits areas, in the same way they would look at an Arab man boarding the underground train at the Piccadilly station, in the center of London. Nonetheless, out of respect for their duties and responsibilities, I endured their attempts to deny me access. However, it was very hard to suppress my anger when they kicked my camera tripod and confiscated my film containers without any explanation. Fuck.

Over the last two years, I paid attention to the traces and clues of the divisions that remain in every corner of our society. Most of them come from the structure of social phenomena and landscapes that have started to surface since the United States came to the Korean peninsula with their ideology during the period of polarization. Those landscapes are not new to me at all. Now the issue of our country's reunification seems to be unfamiliar to the people in their 30s and 40s who are driving our society. A lot of my predecessors captured the situation surrounding the division of territory in photographs. It is not difficult to guess that things were more challenging at that time. They used their highly sophisticated skills as photographers to record the situation around them, and I learned documentary photography by looking at their photographs. They pursued their profession even with poor equipment and while struggling to make ends meet. I remember trying to emulate Josef Koudelka when I was a university student by carrying the famous photograph of his worn out shoes in my wallet.

Times have changed a lot. Angry protests have disappeared from the universities. Lots of books about Marx are being published. Nobody cares when we complain about the President while out soju-drinking. They will attempt to play a new game with this small country in Northeast Asia that is hard to manipulate with the ideology, based on their justification of free trade, a pretext that fits the 21st century. They are attempting to intervene in the landscape of the Korean peninsula by making proposals that are hard to refuse as if they were mafia bosses managing a particular district.



송상희 Sanghee SONG

푸른 희망 *Blue Hope*

C-프린트 C-print

140 x 110 cm each, 2004

작가소장 Courtesy of the Artist



송상희

송상희는 이화여자대학교에서 회화를 전공하여 학사와 석사학위를 받았다. 서울의 인사아트센터와, 대안공간 풀, 갤러리 ICON, 그리고 일본 삿포로의 자유허간프라하에서 개인전을 열었으며, 네덜란드의 리스아카데미와 서울의 쌈지스페이스, 또 일본의 삿포로에서 거주작가로 선정되어 작업을 했다. 그리고 서울 유리움미술관의〈아트스펙트럼〉, 서울 시립미술관의, 성곡미술관의 제3회 여성예술축제, 토탈미술관의〈번역에반하여〉, 삿포로의 훗카이도미술관의〈경계넘기〉, 덴마크 실케보르크 미술센터의〈여섯명의 동시대 한국작가들〉, 다름슈타트 미술관의〈배틀 오브 비전스〉을 비롯하여, 2004년 부산 비엔날레, 2006년 상파울로 비엔날레와 광주 비엔날레 등의 다수의 그룹전에 참여했다.

나는 어렸을 적 영화에 쉽게 감동받곤 했다. 나에게 가장 큰 감동을 준 대목들은 여주인공이 조국을 구하기 위해 완전한 희생정신을 발휘하여 자신의 목숨을 바치는 장면으로, 그 주인공들은 절대적인 승고를 보여주는 여성 이미지로 투영되었다. 그런 희생의 정도가 더욱 충격적이고 잔인할수록 나는 마음을 진정시키기 어려워서, 그때는 깃던 감동은 더욱 깊고 클 수밖에 없었다. 사실 그게 이야기의 전부는 아니다. 나는 상상속에서 나 자신을 그러한 여성상들과 동일화하기 시작했다. 이는 전에도 언급했던 바와 같이, 비단 유년기에만 지녔던 환상이 아니다. 나는 조국을 위해 희생하는 모습의 내자신을 아직도 꿈꾸고 있다. 만일 조국이 외세의 침략을 다시 당하게 된다면, 그리고 내가 있는 이곳에서 전쟁이 벌어지게 된다면, 나는 잔 다르크 처럼 기필코 목숨을 바칠 것이며, 조국의 독립을 위해 싸울 것이다. 살이 찢기고, 피를 토하며 나는 희생할 것이다... 납득하기 어렵겠지만, 나는 아직도 그런 이미지들과 나 자신을 동일시하고 있는 것이다. 나의 상상력이 “역사의 희생자” 또는 “애국자”와 같은 이미지에만 항상 몰두했기 때문에, 내 나라의 역사는 언제나 머릿속을 떠도는 유령과도 같았다. 내 나라의 역사는 오랜 식민 통치를 겪었고, 식민 통치에서 해방된 이후에는 양쪽의 군사독재 정부에 의해 분단되어 끝없는 이념적 갈등을 거쳤다. 많은 사람들이 눈물을 흘렸고, 학살당했으며, 목숨을 잃었다. 이는 큰 희생으로 버텨온 역사였다. 그리고 이런 과거는 “살아있는 유령”과 같아서 내 목덜미를 잡아당겨왔던 것이다. 달리 말하자면, 이것은 내가 벗어날 수 없는 민족주의적 환상이기도 하다. 그러한 환상들은 때때로 내 안에서 강렬한 감정을 불러일으키며, 난관을 헤쳐나가는 힘이 되기도 한다. 정의를 위하여! 이 나라와 민중을 위해! 내 조국이며! 그러나 이 역사는 우리에게 치유하기 힘든 트라우마를 남겼다. 우리는 그 과거의 트라우마를 잊을 수도, 치유할 수도 없는 시대에 살고 있다. 우리는 이에서 벗어나기 위해 몸이 새쳐 보지만, 역사의 무게는 우리의 생각과 행동을 제약한다. 극단적 대립으로 인한 사건이 반복되는 시대에, 그런 억압은 강박이 된다. 그리고 이러한 과거에 대한 기억은 우리가 가지고 있는 “공통의 환상”이다. 희생의 역사라는 관점에서 비롯된 그 공통의 환상에서 조잡할 때, 나는 끝없이 그러한 이미지들과 나 자신을 동일시하게 되는 것이다. “조국에 대한 사랑”과 “통일 조국의 위대함”을 향한 강력한 협조의식을 발휘할 때, 어려움을 극복하는 법을 배우게 되지만, 실제적으로는 이와 반대로 과거의 기억을 잊으려는 의지, 혹은 무시하려는 의지가 저변에서 억제되고 있다. 이러한 두 가지 요소들은 동시에 작용하고 있다. 따라서 이 이중적인 본성의 민족주의, 즉 “질병”과 “구원자”로서의 이미지는 동시에 작용하고 있는 것이다. 나의 작업은 과거에 대한 이러한 양가적이고, 이중적인 견해가 놓인 정확히 바로 그 지점에서 이루어진다. 이것은 회복의 과정이자 망각에 대한 의지이다. 이것은 회고나 자기 성찰이 아니라, 현재의 트라우마를 극복하기 위해 과거의 파편들을 기억하려는 행위이다. 따라서 오직 “식민 통치의 기억을 억제함으로써” 경험의 불편한 현실에서 스스로를 해방시키는 것은 불가능한 것이다. 그렇기 때문에 “기억”이 현재 시점에서 효과를 미치는 그 모호한 지점을 불러오고자, 허구적인 책임감과 “애국적” 의무를 강조함으로써, 막연한 조국과의 동일시와 그에 수반되는 전형적인 희생정신이 그런 허구의 위치를 드러내게 되는 것이다. 이처럼 모호함과 관련된 작품들은 관람자와의 관계에 있어서도 모호하다. 내가 염려하는 것은 잘못된 소통의 부작용이다. 이것은 내 작품에서 중요한 요소로 작용한다. 내가 나의 머릿속을 떠도는 유령이라는 과거의 기억에 대해 말할 때, 일종의 도구, 즉 특정한 긴장을 덜어내는 수단으로써 모호한 점을 끼워 넣는 것이다. 모호함을 끼워 넣음으로써 무언가 절대적인 것로부터 아이러니를 만들어 내고자 하기 때문이다. 우리의 역사에 정답이란 없다. 우리가 자주 말하는 “우리 민족의 숨은 잠재력”과 같은 민족주의적 발상은 정치와 권력에 의해 여러 방식으로 해석되고 조작된다. 이런 상황에서 나는 아이러니컬하게 느낄 수 있는 다양한 관점들을 암시하는 접근법으로 작품들을 만든다. 나는 오로지 모호한 방식으로만 우리의 기억들을 해석할 수밖에 없기 때문이다.

〈국립극장〉은 1974년 8월 15일 광복절 기념식 행사도 중 국립극장에서 일어난 대통령 영부인 육영수 여사의 저격 사건을 다룬 작업이다. 이 작업은 그때의 상황을 그대로 재현한 것으로, 저격 장면과 영부인이 쓰러지는 장면을 18번 반복하는 퍼포먼스이다. 이 작업을 통해 이상화된 여성의 삶에 대한 질문을 제기함과 동시에 죽지 않고 끊임없이 현재를 점령하고 있는 과거 트라우마에 대한 공허한 제스처를 보여주고자 하였다.

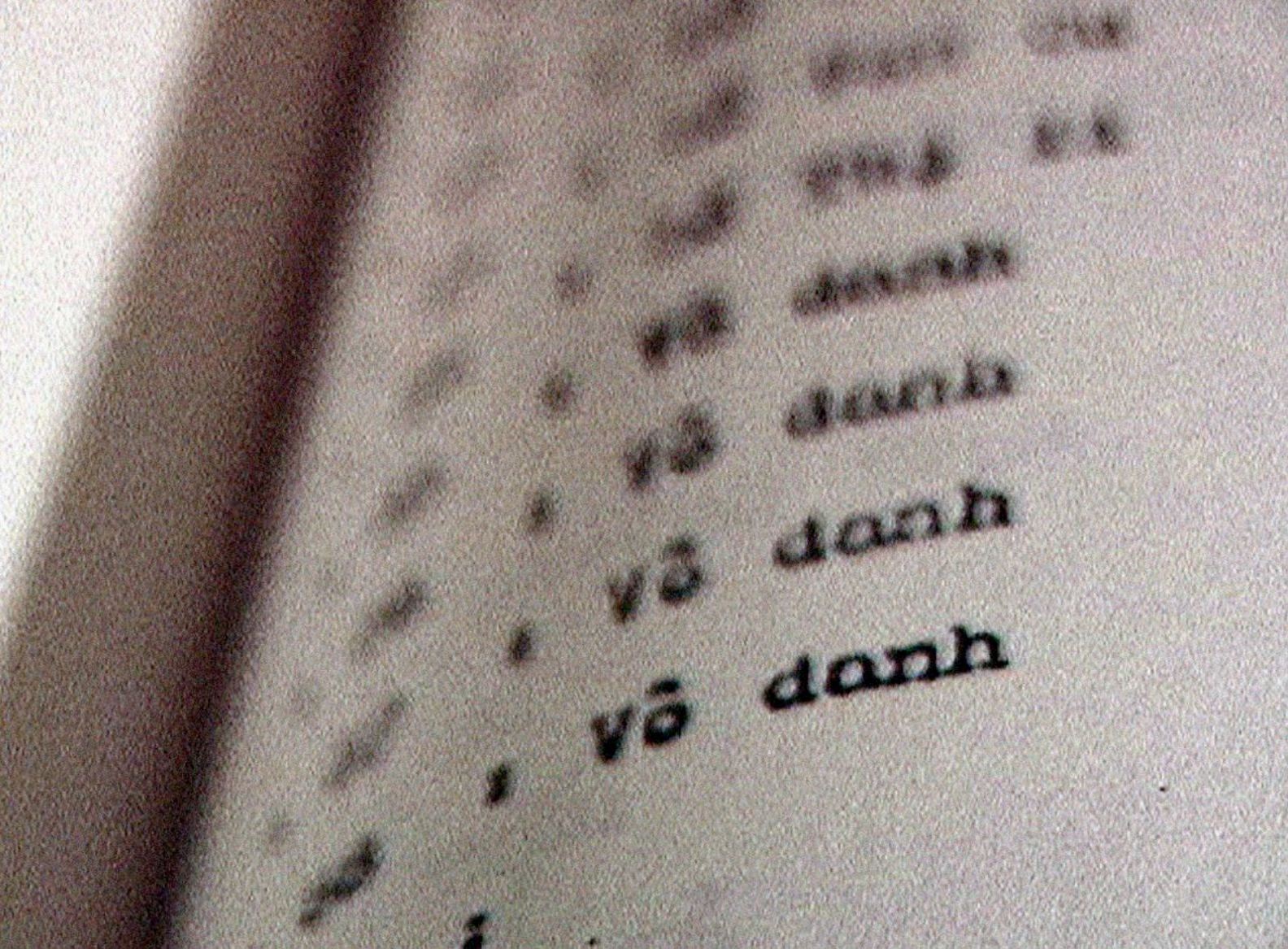
〈푸른 희망〉은 월미도를 중심으로 발생한 세계의 상황에 관한 사진 설치 작업이다. 왼쪽은 월미도에서 서서 바다를 바라보며 타국으로 잡혀간 남편을 기다리다 돌이 되어 버린 여인, 망부석 설화에 관한 내용의 사진이다. 중앙 사진은 1950년 6.25 한국 전쟁 사진 아카이브 중 인천 상륙 작전 사진(흑백)을 색깔을 입혀 확대 출력한 사진이다. 1950년 9월 15일 새벽에 월미도에 미군 함선들이 들어오고 있는 장면이다. 오른쪽 사진은 1970년대 사고로 한쪽 팔을 잃은 버스 차장이 월미도 유원지에 놀러가서 찍은 기념 사진이다. 이 세 사진 모두 공허하고 이루어질 수 없는 희망을 보여주고 있다.

Born in 1970, Seoul; lives and works in Korea. Song Sanghee received both her BFA and MFA in painting from Ewha Women's University, Seoul. She has had solo shows at Insa Art Space, Seoul; Freespace PRAHA, Sapporo, Japan; Alternative Space Pool, Seoul; Gallery ICON, Seoul. She has been awarded residencies at the Rijksakademie, Netherlands; Ssamzie Space, Seoul, Korea; and in Sapporo, Japan. Her group exhibitions include *Artspectrum 2006*, Leeum Samsung Museum of Art, Seoul, Korea; *SEMA 2004: Selected Emerging Artists*, Seoul Museum of Art, Seoul, Korea; *Stepping Across Borders*, Hokkaido Museum of Art, Sapporo, Japan; 3rd Women's Art Festival, Sunggok Museum, Seoul, Korea; *Against Translations*, Total Museum, Seoul, Korea; *Six Contemporary Artists from Korea*, Kunstcentret Silkeborg, Denmark; *The Battle of Visions: Critical Art in Korea*, Kunsthalle Darmstadt, Darmstadt Germany. Song has also participated in biennales in Sao Paulo (2006), Pusan (2004), and Gwangju (2006).

As a child, I was easily moved by films. The scenes that affected me the most were the ones in which the main actress, projecting an image of a woman with an extreme sublimity, gives up her life in complete sacrifice to save her country. I found it hard to calm myself down when the degree of such sacrifice was more shocking and crueler – the depth of sensation was deeper and greater. In fact, that is not everything. In my imagination I have begun to identify myself with such female images. As mentioned earlier, this is not an illusion that I had only in my childhood. I am still dreaming of such images where I sacrifice myself for my own country. If my country is ever to be invaded again, if the war starts here, just like Jeanne d'Arc I will surely offer up my life, I will surely fight for national independence! Being torn apart, throwing up blood, I will sacrifice... Absurdly I am still identifying with such images. Since my imagination has always been preoccupied by these images of "victims of history" or "patriots", the history of my country is like a ghost, forever wandering in my head. The modern history of my country, after enduring a long period under colonization, has been through endless ideological dilemmas, having been divided by military dictatorial governments even after its liberation: Many people have shed their tears, been slaughtered and killed. It is a history preserved with great sacrifices. These pasts are "living ghosts," tugging at the nape of my neck. To put it differently this is a nationalistic illusion that I cannot escape from. And such illusion sometimes provokes intense emotions within myself and becomes the energy for overcoming difficulties. For the justice! For the country and the people! Oh! My nation! But the history has left us with an incurable trauma. We are living in a time where we can neither forget nor cure past traumas. We try hard to pull ourselves out, but the weight of history restrains our thoughts and behaviors. In a time where events of polar opposites come and go turn such repression into obsession. The memory of the past is what we have as a "common illusion". Being caught up with the idea of common illusion from a point of victimized history, one endlessly identifies it with oneself. By exhibiting a strong co-operational awareness towards "love for one's country" and "the greatness of the unitary state", one learns to overcome such difficulties. As a contrast to this, a will to ignore, a will to forget memories of the past is restrained underneath. The two elements are acting at the same time. Thus the double natured nationalism, an image of "disease" and "savior" act simultaneously. My work operates precisely at that point where an ambiguous point, double points of views on pasts are placed. This is a process to restore and a will to forget. This is not a recollection or a self-reflection but an act of remembering fragments of the past in order to overcome present traumas. Thus it is impossible to free oneself from the discomfiting reality of the colonial experience by only "restraining one's colonial memory". Therefore by accentuating "patriotic" dutifulness with a fabricated responsibility, timid identification of oneself, and a typical sacrifice, reveals placements of such fabrication in order to bring out an ambiguous point where the effect of the "memory" has on the present time. Works concerning such ambiguity will also be ambiguous in their communication with the spectator. What I am concerned with are the side effects of miscommunication. This acts as an important element in my work. When I try to talk about memories of the past, the wandering ghosts in my head, I insert an ambiguous point there as a type of tool – a tool to dismantle a certain tension. I try to create an irony of something absolute by inserting such ambiguity. There are no right answers for our history. Nationalism, like "the hidden potential of our nation" that we often speak of, is interpreted in several ways and manipulated by politics and authoritarian forces. In this circumstance my work takes on an approach to suggest a number of ironic points of view. This is because I can only interpret our memories in an ambiguous manner.

The National Theater: This work deals with a tragic notorious incident taken place in the recent Korean history on the super-power woman figure of Yuk Yeong-su. In 1974, Yuk Yeong-su, wife of the Korea's fifth former president/autocrat Park Jung-hee, was assassinated by an unidentified man at a ceremony held at the National Theater to celebrate the Independence Day. This suspicious historical incident has been unsolved until now. In this performance, I played the role as the president's wife and revived the dramatic moment of shooting and falling by repeating it 18 times.

Blue Hope: I installed three photographs of seaside views taken in Wolmido. The image on the left shows myself staging the legendary story of Mangbuseok, a woman who waited so long for her husband to return that she turned into a rock by the sea. On the right, I dressed up as a bus attendant from the 1960s on a day off from work. As a bus attendant, she gave a big, cheesy grin for the camera, looking like a fresh-faced girl from the countryside trying to make it big in the city. But the fact is that she's missing a left hand and that her hard-earned vacation took place in Wolmido, the very island where General MacArthur landed his troops in Korea War, 1950. I took the central photograph from an archival image marking the 'Incheon Landing', the famous strategic landing made by General MacArthur during Korea War, in 1950.



유순미 Soon-Mi YOO

씻김 : 죽은 자와의 대화 *ssitkim: talking to the dead*

비디오 Video

35:00 min, 2004

작가소장 Courtesy of the Artist



유순미

유순미의영화와비디오작품들은런던영화제와이미지페스티벌,오버하우젠영화제,로테르담영화제,뉴욕영화제,샌프란시스코시네마테크,태평양필름아카이브,에르바부에나예술센터,플래허티세미나,아카데미솔로스솔리티유드(AcademieSchlossSolitude),시애틀국제영화제,하와이국제영화제,퐁피두센터의시네마두레알영화제에서두루상영되었다.그리고샌디에이고미술관과시애틀미술관,국제사진센터,보스턴예술센터와그밖의많은곳에서사진을전시하기도했다.<위안부>(제2차세계대전중조직된일본의“섹스부대”내의한국인성노역희생자들) 생존자들을찍은그녀의사진들은2000년도에 『위안부여성들입을열다:일본부대내성착취여성들의증언』이라는책으로출간되기도했다.2004년에는국립아시아-아메리칸텔레커뮤니케이션협회의지원금을,2006년에는록펠러재단의장학금을받았으며,1997년에는코코란의우수동문상을,1999년도에는미국의사진인스티튜트에서수여하는상을수상한바있다.그리고2004년도우드스톡사진센터,2001년맥도웰,2000년 야도의 거주 작가로 선정되어 작업을 했다.

<씻김: 죽은자와의대화>는베트남전쟁에서는중요했지만덜알려진측면,즉 1965년부터 1973년까지미국편으로참전하여싸웠던한국군인들의역할을다루고있다.특히,이영화는5000명이상의베트남민간인을희생시킨,한국군에의해자행된민간인집단학살이미친영향에대해검토하고있다.기본적으로는한국군의참전과용병들의성격에대해언급하고있는것처럼보이지만,이집단학살이현재의양국역사에어떻게삼투하고있는지그방식또한검토한다.30년이나지난오늘날까지도베트남중부지역의농민들이그사건의여파를감당해내기위해어떻게애쓰고있는지를,일군의한국인들이자국의군인들이자행했던그죽음에대해어떻게속죄의절차를시작했는지를보여주고있다.<씻김: 죽은자와의대화>는역사의시청각적자료들을재검토함으로써개인적,또한역사적인기억의층위를탐구한다.이영화는역사적트라우마의육체적,심리적상흔들뿐만 아니라, 사자들이 우리와 함께 하고 있다는 사실 또한 보여주고 있다. 역사는 사자들에게 말을 걸고 있는 것이다.

나는작품을 통해개인적경험과역사사이의복잡하게얽힌관계를탐색한다.내영화에서역사는결정적인서사가아니라,역사적상상력이자,경험을되살리기위해언급되는기억들의집합이다.역사는보이는증거와이해되는것사이의긴장으로차있다는사실을교훈삼아,그런긴장을이영화작품의시청각적요소로반영하고자했다.나는영화의구조를짜는데기억의공백과역사의생략이라는아이디어를활용했다.나는현재를담고있는자료들과아카이브에서찾은자료들사이의구분을흐림으로써,역사를과거의유적이아닌,직접적이고가시적인무언가로만들고자한 것이다.

Born in 1962, Seoul; lives and works in US. Soon-Mi Yoo's film and video work has been screened at the London Film Festival, Images Festival, Oberhausen Film Festival, Rotterdam Film Festival, New York Film Festival, San Francisco Cinémathèque, Pacific Film Archive, Yerba Buena Center for the Arts, Flaherty Seminar, Academie Schloss Solitude, Seattle International Film Festival, Hawaii International Film Festival, and the Cinéma du Réel Film Festival at the Centre Georges Pompidou. Yoo's photography has been exhibited at the San Diego Museum of Art, Seattle Art Museum, International Center of Photography, Boston Center for the Arts, among other venues. Her photographs of the "comfort women" (victims of sexual slavery in the Japanese "rape camps" during World War II) survivors have been published in *Comfort Women Speak: Testimony from Sex Slaves of the Japanese Military* in 2000. She has been awarded fellowships from the Rockefeller Foundation (2006), National Asian American Telecommunications Association Grant (1994) American Photography Institute (1999), the Corcoran Alumni Award for Excellence (1997), and residences at the Center for Photography at Woodstock (2004), MacDowell (2001), Yaddo (2000).

ssitkim: talking to the dead is based on a significant, but little known aspect of the Vietnam War: the role of Korean soldiers who fought for the United States from 1965 to 1973. In particular, the film examines the legacy of mass civilian killings committed by the Korean forces that resulted in the deaths of over 5,000 Vietnamese civilians. While the film relates the story of the Korean army's involvement in the Vietnam War and its mercenary nature, it also examines the way in which the killings permeate the present in both countries: how, more than thirty years later, the peasants in Central Vietnam continue to cope with the aftermath of these events, and how some Koreans have begun a process of atonement for the deaths their soldiers caused. *ssitkim: talking to the dead* investigates the layers of personal and historical memory by reexamining the aural and visual evidence of history. It presents not only the physical and psychological scars of the historical trauma but also the fact that the dead are with us. History is talking to the dead.

My work explores the intricate relationship between personal experience and history. In my films history is not a definitive narrative but a collection of memories told to rehabilitate historical imagination and experience. Taking a lesson from the fact that history is full of tension between the evidence of what is seen and what is understood, I work this tension into the visual and audio elements of my film. I use the gaps in memory and the omissions of history to structure my film. By blurring the line between contemporary and archival footage, I try to make history visible and immediate rather than a relic of the past.

