

아브니 탄돈 비에이라 박사(1994년생)는 큐레이터이자 연구자, 아키비스트다. 그녀의 학문적 실천은 물질적 정치, 자생적 조직 문화 및 공간과 형식 간 관계에 초점을 둔다. 연구 활동과 더불어 아카이브 프로젝트 <Museum of Ephemera>와 국경을 넘나드는 프로젝트 <Pind Collective>를 운영하고 있다. 케임브리지 대학교에서 게이즈 케임브리지 장학금을 수여 받고 비평과 문화(Criticism and Culture) 전공 박사 학위를 취득했으며, 옥스퍼드 대학교에서 세계 문학(World Literatures) 석사 학위를 받은 바 있다. 아브니의 연구는 카메룬의 로우 아카데미(RAW Académie), 뉴델리의 갤러리 스플래쉬(Gallerie Splash) 큐레토리얼 펠로우십, 광주비엔날레 큐레이터 아카데미를 비롯한 여러 기관에서 인정 받았다.

Dr. Avani Tandon Vieira (b. 1994) is a curator, researcher, and archivist. Her academic practice is concerned with material politics, cultures of self-organising, and the relationship between space and form. Alongside her research, she runs the archival project *Museum of Ephemera* and the cross-border project *Pind Collective*. Avani holds a Ph.D. in Criticism and Culture from the University of Cambridge, where she was a Gates Cambridge Scholar, and a Master’s in World Literatures from the University of Oxford. Her work has been recognized, among others, by the RAW Académie, Cameroon, The Gallerie Splash Curatorial Fellowship, New Delhi, and the Gwangju Biennale Curators’ Academy.

서울에서 머무는 동안 베풀어 주신 따뜻한 환대와 귀중한 조언, 그리고 식사에 대해 최춘 교수님, 서현석 교수님, 신충훈 교수님, 박희정, 김하민, 강수빈, 정철규, 메테 스테르, 박은선, 최윤이, 이진명, 강현선, 박켄빈, 김아영, 빈과 조야 케라께 진심으로 감사드린다.

For the generosity, guidance, and meals that have been extended to me in Seoul, I thank, most sincerely: Prof. Choi Choon, Prof. Seo Hyun-Seok, Prof. Shin Chunghoon, Park Heejung, Kim Hamin, Kang Subin, Jung Choulgue, Mette Sterre, Eunseon Park, Yuni Choi, Lee Jinmyung, Hyunseon Kang, Kelvin Park, Ayoung Kim, Vinn, and Zoya Khera.

서현석 감독의 다큐멘터리 영화 <환상도시>(2018)의 도입부에서는 독백 내레이션을이 현대 서울의 장대한 전경을 가로지르며 울려 퍼진다. 서울에서 조금이라도 시간을 보냈던 사람이라면 영화 속 각 쇼트에 등장하는 한강, 청계천, 남산타워 등 명소를 쉽게 알아볼 수 있을 것이다. 원경에서 촬영된 이 붉은 빛 장면들은 도시의 광활함과 질서, 그리고 거대한 규모를 보여준다. 마치 완벽하게 계획되고 설계된 이상적인 도시를 보는 듯한 인상을 준다. 그러나 서현석 감독이 연출한 이 몽타주는 축제 분위기와는 거리가 멀다. <환상도시>라는 제목은 1972년 『서울신문』에 실린 기고문의 제목에서 영감을 받았다.¹ 「도시 디자인 환상곡」이라는 제목의 기고문은 20세기 서울의 모습을 여러 면에서 형성한 모더니스트 건축가이자 한국종합기술개발공사의 사장 김수근(1931-1986)이 작성했다. <환상도시>는 김수근이 도시 구조에 기여한 바를 종합적으로 살펴보고, 20세기 후반 한국의 대규모 도시 계획 비전을 되돌아보며 그 실현 과정과 결과를 평가하는 작품이다.

서현석 감독의 다큐멘터리와 이 연구 논문은 도시에 대한 상상과 실제 경험, 그리고 미래 도시의 비전과 현재 도시 모습이 서로 어떻게 영향을 주고받는지를 중점적으로 다룬

In the opening monologue of Seo Hyun-Seok’s documentary film *Fantastic City* (2018), the narrator’s voice booms across vistas of a modern Seoul. The sites in each shot will be familiar to anyone who has spent time in the city: Hangang, Cheonggyecheon, Namsan Tower. Wreathed in a red pall and shot at a distance, they evoke a sense of vastness, order, and scale: a planned city, an ideal city. And yet, in Seo’s treatment, this montage is far from celebratory. *Fantastic City* takes its name from an article published in the newspaper *Seoul Shinmun* in 1972.¹ Titled “A Fantastic Urban Design,” the article was written by Kim Swoo Geun (1931-1986), modernist architect, head of the Korea Engineering Consultants Corporation, and the man who, in many ways, determined the shape of twentieth-century Seoul. *Fantastic City* is both an overview and an assessment of Kim’s contributions to the urban fabric, a look back at the towering visions of urbanity that emerged in late twentieth-century Korea and an evaluation of their eventual fate.

At the heart of Seo’s film, and of this essay, is the mutually constitutive relationship between urban imagination and urban experience, visions of futurity and the contours of the contemporary lived city. In his 1997 text *The Idea of India*, historian Sunil Khilnani succinctly outlines the enmeshment of the two. “Nothing ages worse,” he argues, “than visions of the future.”² Taking Khilnani’s statement

Avani Tandon Vieira

1 “Fantastic City,” Spectres of the State Avant-Garde, <https://www.arko.or.kr/pavilion/18pavilion/en/exhibition/5.html>.

1 “Fantastic City,” Spectres of the State Avant-Garde, <https://www.arko.or.kr/pavilion/18pavilion/en/exhibition/5.html>.
2 Sunil Khilnani, *The Idea of India* (Farrar Straus Giroux, 2017), 62.

다. 1997년 출간된 『The Idea of India』에서 역사학자 수닐 킬 나니(Sunil Khilnani)는 이 두 가지 개념이 서로 어떻게 얽혀 있는지 간단명료하게 설명한다. ‘미래에 대한 비전만큼 빨리 낱아버리는 것은 없다’고 주장한다.² 이 연구 논문은 킬나니의 주장을 출발점으로 탈식민주의적 도시 비전의 흥망성쇠를 살펴보는 한편, 이러한 패러다임 속에서 또는 이에 대하여 예술가들과 시민들이 도시를 어떻게 상상하는지 탐구한다. 지리적 거리에도 불구하고 한국의 건축 역사와 놀랍게도 유사한 궤적을 보이는 20세기 후반 인도 도시들의 발전 과정을 살펴보면, 탈식민 국가의 관점 그리고 다양한 대안적 주체들의 관점에서 도시의 미래를 전망한다는 것의 의미를 고찰하고자 한다.³ 이 시기에 주목하는 이유는 인도와 한국의 역사 사이에서 흥미로운 유사점을 발견할 수 있기 때문이다. 두 나라는 1940년대 격동의 시기를 거쳐 독립을 이루었고, 1980년대에는 국가 권력의 남용으로 고통받았으며, 2000년을 전후로 급격한 경제 성장과 기술 혁신을 이뤄냈다. 그 이후 두 나라에서는 건축가, 예술가, 시민들이 놀랍게도 비슷한 관심사를 보이며 국가 정체성과 도시의 역할, 그리고 창의 사업의 가치에 중점을 두었다. 이러한 공통점을 고려하면, 지역 특성을 반영하면서도 비교 분석이 가능한 틀을 통해 비판적 접근의 한계를 넘어서는 다양한 개입 방안을 모색할 수 있다.

여러 나라의 도시를 비교 분석하는 이 연구의 목표는 두 가지이다. 앞서 언급했듯이 의미 있는 공통점을 찾아내는 것이 첫 번째이며, 두 번째는 도시들을 비교하면서 도시 형성 과정에 숨겨진 정치적 역학 관계를 더 비판적인 시각으로 살펴보는 것이다. 도시를 상상하는 방법에는 여러 가지가 있지만 본고에서는 우리가 도시에 대한 담론을 다루는 방식, 도시를 꿈꾸고 상상하는 방식에 대해 수사학적 관점에서 접근해 보고자 한다. 이런 접근에서 은유가 유용한 도구이다. 조지 레이코프(George Lakoff)와 마크 존슨(Mark Johnson)의 말을 빌리자면, 은유란 ‘그저 말장난’이 아닌 ‘현실의 어떤 면은 두드러지게 하고 다른 면은 가리는, 서로 연결된 의미들

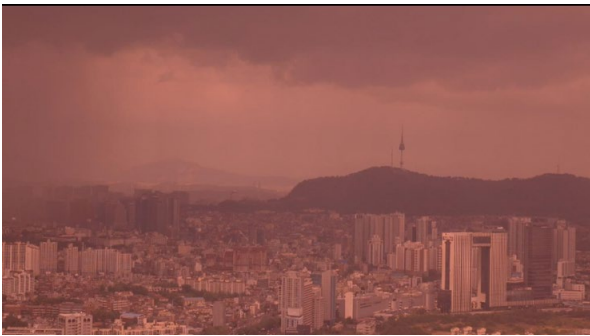


그림 1. ‘환상도시’(2018), 스틸 컷, 사진 제공: 서현석.

fig. 1. *Fantastic City* (2018), still, image courtesy Seo Hyun-Seok.

as provocation, I seek, in this essay, to consider the rise and fall of postcolonial urban visions, asking how, against and within this paradigm, the city is imagined by its artists and citizens. Looking from Korea’s architectural history to the geographically distant, yet remarkably aligned, trajectories of late 20th century Indian cities, I consider what it means to anticipate the urban future, not only through the eyes of the postcolonial State, but also from a range of alternative subject positions.³ My interest in the period is motivated, in large part, by the compelling parallels that exist between the histories of India and South Korea. Both nations witnessed turbulent transitions to independence in the 1940s, both suffered through state excesses in the 1980s, and both saw rapid economic and technological transformations at the turn of the millennium. Subsequently, the concerns of the architects of these nations, much like those of their artists and citizens, are remarkably aligned, reflecting a shared preoccupation with national identity, the role of the urban, and the value of the imaginative project. A framework that is both located and comparative provides, in light of these commonalities, rich opportunities for intervention, within and outside the limits of the critical project.

In embarking on a trans-national examination of the city, my first objective, as outlined above, is to unearth generative parallels. The second is to leverage comparison in

의 체계’이다.⁴ 이러한 은유의 특징은 도시에 대한 은유에도 그대로 적용된다. 다니엘 브룩(Daniel Brook)은 두바이와 몸바이의 엇갈린 운명을 언급하며 이 도시들은 ‘단순히 도시가 아닌 하나의 사상이자, 돌과 강철로 빚어낸 은유’라고 표현했다.⁵ 윌리엄 솔즈베리(William Solesbury)는 도시를 ‘공동체, 시장, 전쟁터’로 비유하는 확장된 은유들이 도시라는 개념을 전체적으로 이해하는 데 중요한 역할을 한다고 설명한다.⁶ 우리가 도시를 묘사할 때 사용하는 언어는 단순히 물질적이거나 논리적인 ‘진실’에만 근거하지 않으며, 감정과 열망이 깊이 스며들어 표현된다. 이런 이론들을 토대로, 이 논문에서는 도시를 만드는 일이 본질적으로 상상력을 필요로 하는 작업으로 봐야 한다고 주장한다. 설계 도면이나 예술 작품, 또는 실제 거리에서 도시를 상상하는 일은 물리적으로 도시를 만드는 것과 마찬가지로 하나의 이야기를 만들어내는 과정이다. 20세기 국가의 건축적 비전을 형성한 은유부터 현대 예술가들의 작품에 나타나는 은유까지, 도시를 묘사하는 다양한 이야기와 은유뿐만 아니라, 이러한 수사적 기반을 구축할 권한이 ‘누구’에게 있는지, 즉 도시의 존재를 규정할 발언권이 누구에게 주어지는지도 함께 고찰한다.

레이코프, 존슨, 브룩과 같은 이론가들의 연구에서 영감을 받아 도시 은유에 관심을 갖게 되었지만, 서울에서의 경험은 이러한 관심을 자연스럽게 키워가는 계기가 되었다. 이 연구 논문의 제목은 서울의 또 다른 건축가이자 군 출신의 ‘불도저 시장’으로 알려진 김현옥의 말에서 착안했다. 1966년 박정희 대통령에 의해 서울시장으로 임명되며, 김현옥은 건설을 통한 근대국가 구축이라는 명확한 임무를 부여받았다. 당시 한국은 전쟁 이후 재건기를 거치고 있었으며, 광범위한 빈곤과 심각한 도시 과밀화, 그리고 기본적인 도시 기반 시설의 절대적 부족 등의 문제에 직면해 있었다.⁷ 이후 대규모 도시 개발 사업, 주택 건설 사업, 그리고 여의도 행정구역 조성 등을 포함한 적극적인 도시 재편 사업이 추진되었다.⁸ 서울역사박물관의 전시실을 둘러보며 도시의 역사를 살펴

service of a more critical project - exploring the politics of city-making. While there are many modes of imagining the urban, this intervention attends to the rhetorical: how cities are imagined, hoped for, and spoken of. In this effort, the metaphor is my primary tool, understood, after George Lakoff and Mark Johnson, not as “a matter of [...] mere words,” but as a “coherent network of entailments that highlight[s] some features of reality and hide[s] others.”⁴ What is true of metaphors in general is true of the urban metaphor in particular. Speaking of the mixed fates of Dubai and Mumbai, Daniel Brook describes them as “ideas as much as cities, metaphors in stone and steel.”⁵ For William Solesbury, the “extended metaphors” of the city “as a community, as marketplace, as battleground” serve to “structure the whole concept of the city.”⁶ The language we use to describe the urban is highly charged, marked as profoundly by affect and aspiration as it is by logistical or material ‘truth.’ Building on these theorisations, this essay argues for an understanding of city-making as a fundamentally imaginative exercise. To dream of the city, whether on the blueprint, in the art work, or on the street, is an act of storytelling as much as an act of physical making. Looking from the metaphors that animate the architectural visions of the twentieth-century State to those that emerge in the work of contemporary artists, I consider not just the range of stories, or metaphors, that are used for the city, but also *who* is permitted to build these rhetorical foundations; who, in other words, is given the right to speak the city into existence.

If my investment in urban metaphors is inspired by the work of theorists like Lakoff, Johnson, and Brook, it is also very much an organic outcome of my time in Seoul. This essay takes its title from the words of another architect of Seoul: mayor and military general ‘bulldozer’ Kim Hyeon Ok. In 1966, Kim was appointed by dictator Park Chung Hee with the express directive of building a modern state through construction. South Korea at the time was in a period of post-war recovery, with wide-spread poverty, tremendous urban crowding, and a fundamental lack of civic infrastructure.⁷ What followed was an aggressive project of urban restructuring, including mega-projects, housing works, and the creation of the administrative district of Ye-

4 Georg Lakoff and Mark Johnson, *Metaphors We Live By*, (The University of Chicago Press, 2008), 6; Lakoff and Johnson, 157.
5 Daniel Brook, *A History of Future Cities*, (W. W. Norton & Company, 2013), 4.
6 William Solesbury, *World Cities, City Worlds*, (Cambridge Scholars Publishing, 2018), 6.
7 전시 도록, «도시는 선이다, 불도저시장 김현옥», (서울역사박물관, 2016년 7월 1일–2018년 8월 21일).

4 Georg Lakoff and Mark Johnson, *Metaphors We Live By*, (The University of Chicago Press, 2008), 6; Lakoff and Johnson, 157.
5 Daniel Brook, *A History of Future Cities*, (W. W. Norton & Company, 2013), 4.
6 William Solesbury, *World Cities, City Worlds*, (Cambridge Scholars Publishing, 2018), 6.
7 Exhibition Catalogue, “The City is a Line, Mayor KimHyeonOk,” Seoul Museum of History, 1 July 2016–21 August 2018.

2 Sunil Khilnani, *The Idea of India* (Farrar Straus Giroux, 2017), 62.
3 서두에 한 가지 단서를 달고자 한다. 한국어 실력이 부족하여 아쉽게도 이 주제에 관한 많은 훌륭한 연구를 충분히 살펴보지 못했다. 따라서 본고는 불가피하게 불완전한 연구에 기반하고 있음을 인정한다. 앞으로 이를 보완하여 더 깊이 있는 연구를 수행할 수 있기를 희망한다.

3 A qualification at the outset. Owing to my limited knowledge of Korean, much of the valuable work being done on this topic remains, regrettably, out of reach at present. I present this piece with the knowledge that my research is, of necessity, incomplete, and hope to attempt it more fully in the future.

보다 보면, 이러한 도시 개발 과정을 간단히 정리한 문구를 발견할 수 있다. ‘도시는 선이다’. 김현옥 시장은 행동으로 보여주는 정치인이었지만, 동시에 ‘수사의 대가’이기도 했다. 그는 ‘꿈’, ‘현대화’, ‘비전’과 같은 미래지향적인 단어들을 즐겨 사용했다.⁹ ‘도시는 선이다’라는 말은 김현옥 시장이 사용한 대표적인 슬로건 중 하나로, 그의 핵심 정책이었던 도로 건설 사업을 잘 보여준다.¹⁰ 이 표현은 단순한 인프라 건설을 넘어서, 도시 발전을 직선적으로 보는 깊은 철학을 담고 있으며, 도시의 미래를 직선적이고 단일한 방향으로 이해하고 추진하겠다는 의지를 나타낸다.

김현옥 시장이 사용한 은유는 이 연구의 출발점이 되며, 이를 통해 은유로 표현된 도시와 실제 도시가 얼마나 긴밀하게 연관되어 있는지를 잘 알 수 있다. 이 연구는 기존의 틀을 활용하되 정치적 의도에서 벗어나, ‘도시를 표현할 수 있는 다른 은유는 어떤 것들이 있을까’라는 간단한 질문을 제기한다. 이어지는 내용에서는 예술가 시민들의 입으로 표현된 다양한 수사적 요소를 분석하며, 인도와 한국의 현대 미술에 은유의 개념을 적용한다. 도시를 선으로 엮어가는 실타래를 따라가며, 이 기본적 은유를 독창적으로 해석하고 변형한 여섯 명의 예술가를 분석한다. 이 연구는 비교 방법론을 채택하여, 서로 다른 나라의 예술가들을 짝지어 비교하고, 탈식민 시대 이후 10년 단위로 나누어 살펴본다. 함께 분석하여 차이점과 공통점에 주목하면, 말로 표현된 도시와 현실에서 구현된 도시가 어떻게 서로 맞물리는지 알 수 있다.

본격적인 내용을 시작하기에 앞서, 연구의 구성과 방법에 대해 간략히 소개하고자 한다. 이 글에서는 직접적인 학술 논증 대신 담론을 통한 학술 탐구의 한 사례를 제시하고자 한다. 이는 단순한 글쓰기를 넘어서, 레지던시 프로그램이라는 특별한 환경에서 외국인 학자로서 연구를 수행하는 것의 의미를 탐색하는 과정이기도 하다. 이에 따라, 앞서 설명한 분석적 탐구는 연구의 전반적인 맥락에 대한 성찰을 기반으로 한다. 특히 도시라는 은유적 틀이 제공하는 대화의 가능성에 주목했으며, 이러한 관점은 레지던시 연구자 활동을 마무리하면서 진행한 세미나와 워크숍에서 잘 드러났다. 이러한 맥

uido.⁸ Learning about the city in the galleries of the Seoul Museum of History, I would stumble across a statement that summarised this approach succinctly: “The City is a Line.” While Mayor Kim was a man of action, he was also a “man of rhetoric,” basing many of his favourite expressions on “futuristic speculations, such as ‘dream,’ ‘modernization,’ and ‘visions’.”⁹ “The City is a Line,” perhaps the most iconic of these, refers explicitly to the project of roadway-building that was a central pillar of Kim’s approach.¹⁰ Beyond its infrastructural roots, the slogan is deeply resonant, speaking to a profound commitment to theoretical and literal linearity, an understanding of the urban future, in other words, as singular.

Mayor Kim’s metaphor serves as a starting point for this investigation, indicating just how interlinked the metaphorical city and the real city can be. Adopting its framework but diverging from its political imperatives, this investigation asks simply: what other metaphors can we imagine for the city? In what follows, I apply the framework of the metaphor to a set of examples from Indian and South Korean contemporary art, studying the rhetorical formations made legible, to varying degrees, by the artist-citizen. Following the central thread of the city as a line, I examine six artists who transform and refract the original metaphor. Consistent with the comparative impulse of this intervention, these artists are organised in trans-national pairings and arranged to correspond to succeeding decades of the postcolonial project. Seen together, with awareness of their differences and regard for their intersections, these works reveal how the city as spoken of intersects with the city as realised.

A brief note on structure and methodology may be of use at the outset. With this text, I do not seek to present a straightforward academic argument. Instead, I offer an exercise in discursive scholarship, both a piece of writing and an exploration of what it means to conduct research, within the residency framework and as a foreign scholar. As such, the analytical exercise described above is framed by reflections on the broader arc of my research. In particular, I am concerned with the dialogic possibilities made visible by the framework of the urban metaphor, as reflected in the

락에서 연구는 관찰과 비평을 수반하면서도 동시에 창의성과 협력을 요구하는 하나의 과정으로 볼 수 있다. 국립현대미술관의 레지던시 프로그램에 참여한 10주 동안, 미술관을 방문하고 선배 학자들과 대화를 나누었으며, 대학 캠퍼스를 방문하고 급격한 젠트리피케이션을 겪고 있는 동네를 둘러보았다. 이 다양한 만남들이 빚어낸 결과물은 독립적 완성품이 아닌 지속적 조사 과정의 일환으로서, 기록이 마무리된 이후에도 계속해서 발전하고 있다. 향후에도 더 다양한 모습으로 뻗어나갈 수 있기를 희망해본다. 이 프로젝트의 목표와 접근 방법을 설명했으니, 이제 서울이나 뭄바이, 뉴델리가 아닌 맨해튼에서 여정을 시작한다.

여섯 관점, 도시를 은유하다

1980년 발표된 에세이 「도시에서 걷기」(Walking in the City)에서 미셸 드 세르토(Michel de Certeau)는 세계무역센터의 110층, 지상 1,000피트 높이에 서 있다. 아주 높은 이곳에서 뉴욕시를 내려다보면, 마치 ‘태양의 눈’처럼 도시 전체를 굽어보는 ‘신의 시점’을 경험할 수 있다.¹¹ 드 세르토는 이러한 관점을 ‘파노라마 도시’라고 부르며, 이를 한눈에 읽히고, 단순하면서도 거대한 규모로 묘사한다.¹² 한편, 가시성의 문턱 훨씬 아래, 거리의 지면에는 다양하고 한눈에 읽기 어려우며 끊임없이 변화하는 ‘도시의 일상적 실천가들’의 시점이 있다.¹³ 이와 같이 드러난 현대 도시의 수직적 구조는 도시를 바라보고, 경험하며, 만들어가는 방식에 있어 근본적인 차이를 보여준다. 드 세르토는 도시를 바라보는 두 가지 상반된 시각, 즉 위에서 내려다보는 시각과 아래에서 직접 경험하는 시각을 대비시키며, 전자만을 중요하게 여길 때 놓치게 되는 중요한 측면들이 있다고 주장한다. 파노라마 시각은 ‘복잡한 도시를 읽을 수 있는 형태로 만들려’하지만, 이 과정에서 ‘도시에서 살아가는 실제적인 경험과 방식을 간과하게’ 만든다.¹⁴ 이에 반해 드 세르토는 도시 거주자들의 일상적인 ‘실천’에 주목한다. 그는 걷기, 이름 짓기, 기억 간직하기와 같은 행위들이 쌓여 도시의 구조를 형성한다고 보고 이러한 실천을 통해 유동적이고 ‘은유적인’ 도시가 ‘계획되고 읽을 수 있는 명확한 도시로 서서히 스며들게’ 된다고 설명한다.¹⁵

seminar and workshop conducted at the culmination of my time as a researcher in residence. Research, in this context, is understood as process: observational and critical as well as creative and collaborative. My ten weeks at the MMCA involved museum visits and chats with senior scholars, trips to university campuses and tours through rapidly gentrifying neighbourhoods. The product of these many encounters is presented not as a self-contained outcome, but as a document of an ongoing investigation, one that has already taken on new shapes since its conclusion, and one that I hope will continue to evolve in the years to come. Having laid out the objectives and approach of this project I begin, not in Seoul or Mumbai or New Delhi, but in Manhattan.

Six Views of the Metaphorical City

In his 1980 essay “Walking in the City,” Michel de Certeau stands a thousand feet in the air, on the 110th floor of the World Trade Center. From this tremendous height, the city of New York is graspable in its entirety, the viewer becoming “a solar Eye, looking down like a god.”¹¹ de Certeau describes this view of the urban as the “panorama-city”: legible, singular, large-scale.¹² Far below, beneath the “thresholds at which visibility begins,” is its street-level correlate, the perspective of the “ordinary practitioners of the city”: multiple, illegible, mobile.¹³ The vertical politics of the modern city, thus laid out, reveal radical differences in how it is seen, navigated, and produced. In setting the two views - up above and down below - beside one another, de Certeau argues for that which is lost in privileging the former. The panoptic view insists on “mak[ing] the complexity of the city readable,” in so doing causing “a way of being in the world to be forgotten.”¹⁴ Against it, de Certeau attends to the everyday “practices” of the city’s residents—walking, naming, memory-keeping—that cumulatively produce the urban fabric, thereby enabling a mobile or metaphorical city to “[slip] into the clear text of the planned and readable city.”¹⁵

A few miles north of de Certeau’s vantage point at the World Trade Center, and well within its visual range, is the Guggenheim. It is here, in late 2023, that I first encountered a work that seemed to capture the intense plurality that animated de Certeau’s view of the urban: South Korean artist Kim Ku Lim’s *The Meaning of 1/24 Second* (1969). Often described as one of Korea’s first avant-garde artists, Kim Ku Lim (b. 1936) was a leading voice at a time when “an

8 20세기 후반 한국 건축에 대한 통찰력 있는 큐레이터의 시각을 엿볼 수 있는 전시로는 다음을 참고 《국가 야망가르드의 유령》(2018), 《한반도 오감도》(2015).

9 신정훈, 「Seoul Art “Under Construction”」, 38.

10 신정훈, 「Seoul Art “Under Construction”」, 35–36.

8 For valuable curatorial engagements with late twentieth-century Korean Architecture, see the exhibitions *Spectres of the State Avant-Garde* (2018), *Crow’s Eye View: The Korean Peninsula* (2015)

9 Chunghoon Shin, *Seoul Art “Under Construction,”* p. 38.

10 Chunghoon Shin, *Seoul Art “Under Construction,”* pp. 35–36.

11 Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life* (University of California Press, 1988), 92.

12 de Certeau, 93.

13 같은 책.

14 de Certeau, 92; de Certeau, 97.

15 de Certeau, 93, 강조는 인용자.

11 Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life* (University of California Press, 1988), p. 92.

12 de Certeau, 93.

13 ibid.

14 de Certeau, p. 92; de Certeau, p. 97.

15 de Certeau, p. 93, italics mine.



그림 2. 김구림, <1/24초의 의미>, 스틸 컷.

fig. 2. Kim Ku Lim, *The Meaning of 1/24 Second*, stills.

드 세르토가 언급한 세계무역센터의 110층 높이에서 북쪽으로 몇 마일 떨어진 곳, 그리고 그 시야 안에 구겐하임 미술관이 있다. 2023년 말, 이곳에서 드 세르토의 도시관에 담긴 다양성과 역동성을 생동감 있게 표현한 작품을 처음 만나게 되었다. 바로 한국 예술가 김구림의 <1/24초의 의미>(1969)이다. 김구림(1936년생)은 한국 아방가르드 예술의 선구자로 불리우며, 한국 미술계에 ‘전례 없는 실험 정신이 캔버스 안팎을 가리지 않고 확산되던 시기’에 이러한 혁신적 흐름을 주도한 핵심 인물이다.¹⁶ 이 시기의 예술은 옹아트, 기하학적 추상미술, 해프닝, 아상블라주, 대지예술, 영화 등 다양한 장르를 아우르며 ‘새롭게 세워진 현대 도시를 배경으로’ 탄생했다. 예술가들은 도시를 ‘시각적 영감의 원천’이자 ‘예술 표현의 장’으로 삼았을 뿐만 아니라 ‘비평적 논의의 대상’으로도 보았다.¹⁷ <1/24초의 의미>는 도시의 다양한 면모를 실험적인 방식으로 탐구한 작품이다. 이 제목은 영화가 1초당 24 프레임으로 구성된다는 점에서 영감을 받았다. 이 작품은 도시의 파편적인 장면들을 보여주는데, 하나의 일관된 이야기를 들려주기보다는 ‘도시화로 급격히 바뀐 새로운

unprecedented drive to experiment in and out of the canvas was erupting” in Korean art.¹⁶ Spanning op-art, geometrical abstraction, happenings, assemblage, earth art, and film, the period’s artistic interventions were created “against the backdrop of [the] newly constructed and wholly modern city” and treated it, subsequently, “as a source of visual inspiration,” “a stage for art,” and “a site for critical discourse.”¹⁷ *The Meaning of 1/24 Second* is an experimental engagement with these varied aspects of the urban. Taking its name from the fact that a film is made up of 24 frames per second, the film presents discrete scenes from the city, offering, in place of a coherent narrative, “a collage of images of a new way of life [...] radically altered by urbanization.”¹⁸ In flickering frames (both colour and black and white), *The Meaning of 1/24 Second* takes the viewer through bustling intersections, busy playgrounds, construction sites, shop fronts, markets; a dizzying, “ground-level cinematic representation of the city.”¹⁹

Seoul, as captured in these frames, is very much the city of Kim Hyeon Ok. As curator and critic Kyung An observes, “the film begins with, and at several times returns to, scenes shot from the window of a moving car on the Sam-il Elevated Expressway, which opened in March 1969.”²⁰ Amongst the structures that serve as the backdrop of the film are the Sewoon Sangga, “a mixed-use mega-structure” designed by Kim Swoo Geun and the Chosun Hotel, whose construction had begun in 1967.²¹ In its attention to these freshly built symbols of Mayor Kim’s mission, *The Meaning* could be seen as echoing the urban vocabulary of the State. And yet, Kim Ku Lim’s urban vision is far broader, and more complex. If Seoul is one protagonist of Kim’s work, a second is ““a modern man’ living in a ‘mechanized society.’”²² Amidst the frames of the rapidly modernizing city are shots of a man, formal in dress and listless in manner, strolling through the city. This “indifferent, entropic urban subject” wanders through Seoul, seemingly without purpose or destination, interacting with no one, betraying little emotion,

삶의 모습을 담은 이미지들의 콜라주’를 선보인다.¹⁸ 흑백과 컬러 프레임이 빠르게 전환하며 봄비는 교차로, 활기찬 놀이터, 건설 현장, 상점 앞, 시장 등의 장면들이 눈 깜짝할 사이에 스쳐 지나간다. 이렇게 험란한 전개는 마치 ‘도시의 눈높이에서 도시의 맥박을 느끼는 카메라의 시선’을 보여준다고 할 수 있다.¹⁹

이 프레임들에 담긴 서울은 사실 김현옥의 도시라고 해도 과언이 아니다. 큐레이티이자 비평가인 안휘경은 ‘이 영화가 1969년 3월에 개통된 삼일고가도로를 달리는 차 안에서 촬영한 장면으로 시작하며, 영화 중간 여러 차례 이 장면으로 되돌아간다’고 관찰했다.²⁰ 영화의 배경으로 등장하는 건축물 중에는 건축가 김수근이 설계한 ‘주상복합 아파트’ 세운상가와 1967년에 착공된 조선호텔이 있다.²¹ <1/24초의 의미>는 김현옥 시장의 도시 개발 비전을 상징하는 새로운 건축물들을 조명하여, 당시 국가가 추구하던 ‘도시’의 개념을 시각적으로 표현했다고 볼 수 있다. 하지만 김구림이 바라본 도시의 비전은 이보다 훨씬 더 폭넓고 복잡하다. 김구림의 작품에서 서울이 하나의 주인공이라면, 또 다른 주인공은 ‘기계화된 사회’ 속에서 살아가는 ‘현대인’이다.²² 급속히 현대화되는 도시를 보여주는 프레임 사이사이에, 정장 차림의 한 남자가 무기력한 모습으로 도시를 배회하는 쇼트들이 삽입되어 있다. 이 ‘무관심하고 엔트로피적인 도시의 주체’는 행선지도 목적도 없이 서울을 배회한다. 그는 누구와도 이야기하지 않고, 감정을 거의 드러내지 않으며, 종종 하품을 한다.²³ 그가 마주치는 장소들은 도시의 발전과 성장을 보여주는 곳과 ‘길바닥에서 자는 사람, 길가에서 꽃을 파는 노인, 기계 뒤에서 일하는 공장 노동자’ 등 ‘급속한 도시화로 그늘에 놓인 이들’이 드러나는 곳, 이렇게 두 종류로 나뉜다.²⁴ <1/24초의 의미>는 모든 장소를 아우르며, 도시 속 다양하고 중첩되며 때로는 시대에 뒤떨어진 듯한 ‘존재 방식들’을 포용한다.

and often yawning.²³ While one set of sites that he encounters are reflective of urban momentum, a second attends to the “the casualties of accelerated urbanisation”: “a person sleeping on the street, an old woman selling flowers curbside, a factory worker laboring behind a machine.”²⁴ *The Meaning* makes room for all of these sites, accommodating ‘ways of being’ in the city that are plural, overlapping, even anachronistic.

Reflecting on Kim’s *modern man*, critic Shin Chunghoon identifies him not just as a reflection of the “perpetual urban condition of disorientation,” but also as a figure standing in opposition to the ceaseless logic of urban progress. ‘Boredom’, within this framework, becomes “an active or proactive blockage,”²⁵ exceeding the function of a “symptom of mental life within the urban excess of the new” to become “a cure for [...] that excess by creating a blockage against the ceaseless introductions of the new.”²⁶ Kim’s wandering figure, in other words, precipitates a direct confrontation between the pace of urban development and the pace of flâneurie, elevating the pedestrian to protagonist so that it is his rhythms of movement, his action or inaction, that determines the pace of the work, and, by extension, the city it captures. Instead of presenting the city as a “scripted text,” Kim Ku Lim adopts a vision that is “disjunctive and montaged,” open to, and, in fact, conceived through, the interjections of the ordinary man.²⁷ Returning to de Certeau’s idea of the city as text, there appears an insistence, within Kim’s work, on the urbanscape as non-sequential, erratic, and even opaque, a text that is written from below and fundamentally illegible.

If the figure of the urban flâneur allows *The Meaning of 1/24 Second* to resist the top-down flattening of the *panorama city*, its structure and visual inclusions resist another limiting framework, the rhetorical and geometric simplification of Kim Hyeon Ok’s “The City is a Line.” Mapped purely spatially, *The Meaning* provides no legible path through the city of Seoul, its coordinates random or vague, its route looping upon itself. Considered temporally, its focus on the old and new not as successive but as simultaneous refuses the logic of past and future, backwards and

16 신정훈, 「서울 1969년 여름: 영화 <1/24초의 의미>와 김구림의 도시적 상상력」, 2019년 3월 28일, <http://kimkulim.com/home/bbs/board.php?bo_table=a2&wr_id=9>.

17 안휘경 외, 편집. «한국실험미술 1960-70년대». (구겐하임 미술관, 2023), 69.

16 Chunghoon Shin, “Summer of 1969, Seoul: Film *The Meaning of 1/24 Second* and Kim Ku-lim’s Urban Imaginaries,” 28 March, 2019, <http://kimkulim.com/home/bbs/board.php?bo_table=a2&wr_id=9>.

17 Kyung An, et al., eds. *Only the Young: Experimental Art in Korea, 1960s-1970s*. Guggenheim Museum, (2023), p. 69.

18 *Only the Young*, p. 70.

19 Chunghoon Shin, *Seoul Art “Under Construction,”* p. 50.

20 *Only the Young*, p. 96.

21 Chunghoon Shin, *Seoul Art “Under Construction,”* p. 37; Chunghoon Shin, “Summer of 1969”.

22 Chunghoon Shin, *Seoul Art “Under Construction,”* p. 21.

18 안휘경 외, 편집. «한국실험미술 1960-70년대». (구겐하임 미술관, 2023), 70.

19 신정훈, 「Seoul Art “Under Construction”」, 50.

20 안휘경 외, 편집. «한국실험미술 1960-70년대». (구겐하임 미술관, 2023), 96.

21 신정훈, 「Seoul Art “Under Construction”」, 37; 신정훈, 「서울 1969년 여름: 영화 <1/24초의 의미>와 김구림의 도시적 상상력」.

22 신정훈, 「Seoul Art “Under Construction”」, 21.

23 신정훈, 「Seoul Art “Under Construction”」, 55.

24 안휘경 외, 편집. «한국실험미술 1960-70년대». (구겐하임 미술관, 2023), 96.

23 Chunghoon Shin, *Seoul Art “Under Construction,”* p. 55.

24 *Only the Young*, p. 96.

25 Chunghoon Shin, *Seoul Art “Under Construction,”* p. 55; Chunghoon Shin, *Seoul Art “Under Construction,”* p. 57.

26 Chunghoon Shin, *Seoul Art “Under Construction,”* p. 57.

27 Chunghoon Shin, *Seoul Art “Under Construction,”* p. 50.

신정훈 비평가는 김구림의 ‘현대인’을 단순히 ‘끊임없는 도시적 방향 상실 상태’를 반영하는 존재로만 보지 않고, 도시의 무한한 발전 논리에 저항하는 인물로도 해석한다. 이러한 관점에서 ‘권태’는 단순히 ‘새로운 것들로 가득한 도시 생활 속 정신 상태의 한 증상’으로만 여겨지지 않고 오히려 ‘끊임없이 밀려오는 새로움을 적극적으로 막아내어 그 과잉을 해소하는’²⁵, 일종의 ‘능동적이고 예방적인 대응 방식’²⁶으로 작용한다. 다시 말해, <1/24초의 의미>에서 방랑하는 인물은 도시 개발의 속도와 플라뇌르(도시 방랑자)의 걸음 속도 사이의 직접적인 대비를 보여준다. 이는 방랑자를 작품의 주인공으로 내세워, ‘그의’ 움직임, 리듬과 행동이 작품의 페이스를 결정짓고, 나아가 작품이 담아내는 도시의 모습까지 좌우하게 한다. 김구림은 도시를 ‘정해진 각본이 있는 이야기’로 보기보다 ‘단절적이고 몽타주된’ 시각으로 바라보며, 이는 일상을 살아가는 사람의 개입에 열려 있을 뿐만 아니라 이 개입을 통해 도시의 모습이 형성된다고 제시한다.²⁷ 미셸 드 세르토의 ‘도시를 텍스트로 보는 관점’에 비추어 볼 때, 김구림의 작품은 도시 경관을 순차적이지 않고 예측 불가능하며 심지어 불분명한 것으로 표현한다. 이는 도시를 마치 밑에서부터 쓰여진, 본질적으로 읽어내기 어려운 텍스트로 강조하는 것이다.

<1/24초의 의미>에서 플라뇌르(도시 방랑자)의 모습은 ‘파노라마 도시’라는 단순히 위에서 내려다보는 시각에 저항한다. 더 나아가 이 작품의 구조와 시각적 요소들은 김현옥의 ‘도시는 선이다’라는 주장이 내포한 수사학적, 기하학적 단순화에도 맞선다. 이를 통해 작품은 도시를 바라보는 두 가지 제한적 관점을 모두 극복하고자 한다. 오로지 공간적 관점에서 볼 때, <1/24초의 의미>는 서울을 가로지르는 뚜렷한 경로를 보여주지 않고 작품 속 장소들은 무작위적이거나 불분명하게 나타나며, 이동 경로는 반복되는 순환 형태를 띤다. 시간의 관점에서 볼 때, 이 작품은 과거와 현재를 시간순으로 배열하지 않고 동시에 존재하는 것으로 표현한다. 이를 통해 과거와 미래, 퇴보와 진보라는 일반적인 시간 인식의 틀에서 벗어난다. 도시에서 길을 안내하는 하거나, 은유적으로 도시를 약속된 유토피아로 이끄는 선이 있다면, 그런 선은 김구림의 작품에서는 찾아볼 수 없다. 이 영화는 김현옥 시장이 추

forward. If a line is to be drawn to guide a journey through the city, or, metaphorically, to guide the city’s journey into a promised utopia, that line is not to be found in Kim Ku Lim’s work. Instead, the film interrupts both “the seamless flow of traffic in Mayor Kim’s New Seoul” and the seamless onward march of the modern city, presenting not so much “a protest against the reconfiguration of the city, but rather [...] a refusal of any anticipation toward it.”²⁸ In doing so, Kim’s tool and weapon is the act of wandering, the aimlessness of the gesture, together with its deliberate locatedness, making visible a way of being in urban space that is not in keeping with the rhythms, or imperatives, of the modern city. In place of the insistent forward motion of the car on the overpass, Kim provides the idle, fractured path of the modern flaneur, signalling a refusal to be swept up and borne forward into a glorious promised future. *The Meaning* may begin on the Samil overpass, recognising its place in the new Seoul, but it quickly exceeds its physical and symbolic limits, choosing a mode of movement that has different coordinates, objectives, and implications. In Kim Ku Lim’s *The Meaning of 1/24 Second*, the city is not a line, it is a wandering.

In the very year that Kim Ku Lim was producing his meditation on modern Seoul, Indian artist Nalini Malani (b. 1946) created the first part of her work *Utopia* (1969–76, 3’ 44”), a film diptych that attempts a similar, if more direct, assessment of modernist urbanity. Titled *Dream Houses*, the stop motion animation took inspiration from post-independence India’s tradition of social architecture, and, in particular, the work of the architect Charles Correa, often considered “India’s foremost Modernist.”²⁹ *Dream Houses* was conceived at a time of optimism and faith in the country’s first premier, Jawaharlal Nehru, whose broadly socialist vision included a planned economy, a focus on heavy industry, and, within the realm of the urban, the belief that “poverty and housing problems [...] could be solved through a master plan for urban space.”³⁰ Less than a decade later, amidst the rapid collapse of this vision, Malani would make a 16 mm black and white film (fig. 3, left) as an indictment of this vision, setting the imagined city of the modernist dream alongside its reality.

Sunil Khilnani identifies the city as central to the Indian nationalist mission: the site from which “the Nehruvi-

구한 ‘새로운 서울에서의 끊임 없는 교통 흐름’과 현대 도시의 지속적인 발전을 방해하거나 중단시키는 듯한 방식으로 도시를 표현한다. 이는 ‘도시 재구성에 대한 반대라기보다는, 그러한 변화에 대해 어떠한 기대도 거부하는 태도에 가깝다.’²⁸ 김구림은 배회하거나 목적 없이 돌아다니는 행위, 특정 장소에 의도적으로 머무르는 행동을 도구이자 무기로 활용하여, 현대 도시의 리듬이나 요구사항과는 동떨어진 도시 공간 속 새로운 존재 방식을 드러낸다. 쉼 없이 전진하는 자동차로 가득한 고가도로와는 대조적으로, 김구림은 현대의 플라뇌르(도시 방랑자)가 걷는 느긋하고 불연속적인 길을 통해 화려하게 약속된 미래로 무작정 떠밀려가기를 거부하는 자세를 드러낸다. <1/24초의 의미>는 새로운 서울의 모습을 보여주는 삼일고가도로에서 시작하지만, 곧 그 고가도로의 물리적이고 상징적인 한계를 넘어선다. 이후 작품은 전혀 다른 방향과 목적, 그리고 새로운 의미를 담은 이동 방식을 보여준다. 김구림 감독의 <1/24초의 의미>에서 도시는 선이 아닌 배회의 공간이다.

김구림이 현대 서울을 주제로 명상적인 작품을 만들던 그 해, 인도의 작가 날리니 말라니(1946년생)도 <유토피아>(Utopia, 1969–1976, 3분 44초)라는 작품의 첫 부분을 완성했다. 필름 덤티크(두 개의 평행하는 화면 배치 방식)인 <유토피아>는 김구림의 작품과 비슷한 주제를 다루지만, 현대 도시의 특징을 더 직접적으로 평가하고 있다. <드림 하우스>(Dream Houses)라는 제목의 스톱모션 애니메이션은 인도의 독립 이후 발전한 사회적 건축 전통과 ‘인도를 대표하는 모더니스트’로 알려진 찰스 코레아(Charles Correa) 작품에서 영감을 받았다.²⁹ <드림 하우스>는 인도의 초대 총리 자와 할랄 네루(Jawaharlal Nehru)에 대한 국민의 기대와 신뢰가 최고조에 달했던 시기에 탄생했다. 네루의 광범위한 사회주의적 비전은 계획 경제와 중공업 육성에 중점을 두었으며, 도시 개발 분야에서는 ‘종합적인 도시 계획을 통해 빈곤과 주택 문제를 해결할 수 있다’는 신념을 담고 있었다.³⁰ 그러나 10년도 채 지나지 않아 이 비전이 급속히 무너지는 상황에서, 말라니는 16mm 필름으로 새로운 흑백 영화(그림 3, 왼쪽)를 제

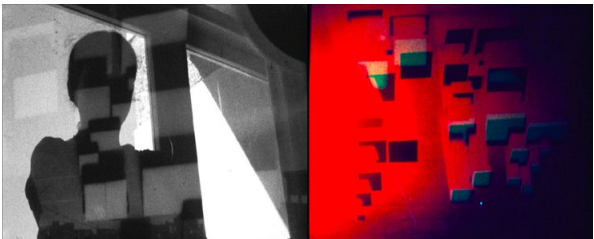


그림 3. 날리니 말라니, <유토피아>(1969–1976) image courtesy Nalini Malani.

fig. 3. Nalini Malani, *Utopia* (1969–76), image courtesy Nalini Malani.

an ambition to modernize and develop Indian society was scripted and broadcast.”³¹ For a nation emerging from the long shadow of colonialism, embracing the modern was a fraught exercise. The challenge facing India’s architects was the need to reject “both colonial imagery and nationalist sentimentalism.”³² To fulfil this mandate, Nehru turned to the French architect Le Corbusier, whom he believed capable of delivering a much needed shock to India’s built environment. Corbusier would design the provincial capital of Chandigarh, a planned city that “belongs in a nationalist album, with the Constitution and the five-year plans.”³³ In the years to follow, architecture, both urban and industrial, became an object of faith for the Nehru administration. Mighty dams rose on the country’s rivers, Soviet-funded industrial townships in its eastern states, and housing projects in its cities; “spectacular facades [...] upon which the nation watched expectantly as the image of its future was projected.”³⁴ After Corbusier came a generation of younger Indian architects—Correa, B.V. Doshi, Raj Rewal, Habib Rahman, many themselves trained under Bauhaus greats, who would develop “a regional strand of the Modern tradition” to “reconcile modern architecture with prevailing identifications of Indianness.”³⁵ The tradition that emerged around this architectural vernacular was driven by “a moral commitment to human betterment,” a belief that the world “can and should be made a better place for better people.”³⁶

25 신정훈, 「Seoul Art “Under Construction”」, 57.
26 신정훈, 「Seoul Art “Under Construction”」, 55; 신정훈, 「Seoul Art “Under Construction”」, 57.
27 신정훈, 「Seoul Art “Under Construction”」, 50.

28 Chunghoon Shin, *Seoul Art “Under Construction”*, p. 58.
29 Iaian Jackson, “Charles Correa (1930–2015),” *Architectural Digest*, 19 June 2015, <https://www.architectural-review.com/essays/charles-correa-1930-2015>.
30 Nalini Malani in Lucy Galun, “Nalini Malani’s *Utopia*,” *MoMA Magazine*, April 13 2022, <https://www.moma.org/magazine/articles/718>.

28 신정훈, 「Seoul Art “Under Construction”」, 58.
29 Iaian Jackson, “Charles Correa (1930–2015),” *Architectural Digest*, 2015년 6월 19일, <https://www.architectural-review.com/essays/charles-correa-1930-2015>.
30 Nalini Malani in Lucy Galun, “Nalini Malani’s *Utopia*,” *MoMA Magazine*, 2022년 4월 13일, <https://www.moma.org/magazine/articles/718>.

31 Khilnani, p. 109.
32 Khilnani, p. 132.
33 Khilnani, p. 131.
34 Khilnani, p. 62.
35 William JR Curtis, “Modernism and the search for Indian identity,” *Architectural Digest*, August 6 1987, <https://www.architectural-review.com/places/india/modernism-and-the-search-for-indian-identity>; Klaus-Peter Gast, *Modern Traditions, Contemporary Architecture in India* (Birkhäuser, 2017), p. 9.

작했다. 이 작품은 모더니스트가 꿈꾸던 이상적인 도시와 실제 현실을 대조적으로 보여주며, 당시의 비전을 날카롭게 비판한다.

수닐 킬나니는 도시를 인도 민족주의 사명의 핵심으로 보며, 이를 ‘네루의 현대화와 인도 사회 발전에 대한 야망이 구상되고 전파된 장소’로 묘사한다.³¹ 오랜 식민 통치의 그림자에서 벗어난 국가가 현대화를 받아들이는 일은 결코 쉽지 않은 과제였다. 인도의 건축가들은 ‘식민지적 이미지와 민족주의적 감상주의에서 벗어나야 한다’는 도전에 직면해 있었다.³² 네루는 이 과제를 해결하기 위해 인도 건축계에 새로운 활력을 불어넣을 수 있는 인물로 프랑스 건축가, 르 코르뷔지에(Le Corbusier)에게 도움을 요청했다. 르 코르뷔지에는 편자브주의 주도인 찬디가르(Chandigarh)라는 계획 도시를 설계했는데, 이 도시는 ‘헌법과 5개년 계획처럼 인도의 국가 정체성을 상징하는 중요한 업적’ 중 하나로 평가받고 있다.³³ 이후 몇 년간 네루 정부에게 도시와 산업 구축은 신념의 대상으로 자리 잡았다. 인도의 주요 강에 거대한 댐이 세워졌고, 소련의 지원을 받아 동부 지역에는 산업 도시가 건설되었으며, 도시 곳곳에는 주택 단지가 조성되었다. 이러한 건축물들은 ‘국가의 미래상이 투영되며, 국민들이 기대했던 화려한 외관’으로 구현되었다.³⁴ 르 코르뷔지에 이후, 새로운 세대의 젊은 인도 건축가들이 등장했다. 찰스 코레아, B.V. 도시(B.V. Doshi), 라지 레왈(Raj Rewal), 하비브 라만(Habib Rahman) 등이 대표적인 인물들로, 이들 중 많은 이들이 바우하우스(Bauhaus)의 대가들로부터 직접 가르침을 받았다. 이 건축가들은 ‘현대 건축의 지역적 해석’을 발전시키며, ‘현대 건축과 인도의 정체성을 융합하는’ 새로운 건축 방식을 추구했다.³⁵

28	신정훈, 「Seoul Art “Under Construction”」, 58.
29	Iaian Jackson, “Charles Correa (1930–2015), <i>Architectural Digest</i> , 2015년 6월 19일, <https://www.architectural-review.com/essays/charles-correa-1930-2015>.
30	Nalini Malani in Lucy Galun, “Nalini Malani’s Utopia”, MoMA Magazine, 2022년 4월 13일, <https://www.moma.org/magazine/articles/718>.
31	Khilnani, 109.
32	Khilnani, 132.
33	Khilnani, 131.
34	Khilnani, 62.
35	William JR Curtis, “Modernism and the search for Indian identity”, <i>Architectural Digest</i> , 1987년 8월 6일, <https://www.architectural-review.com/places/india/modernism-and-the-search-for-indian-identity>; Klaus-Peter Gast, <i>Modern Traditions, Contemporary Architecture in India</i> (Birkhäuser, 2017), 9.

Within the first decade of Independence, these principles would be put to the test. In the early years of the nation, Indian cities saw a massive rise in migration, with an influx of refugees of the Partition as well as migrants seeking economic opportunities. Bombay’s population, for instance, jumped from 1.49 million to 2.3 million in the four years between 1947 and 1951.³⁷ The “unplanned and shapeless city” was unequal to accommodating these millions, resulting in severe crowding and urban crises.³⁸ In 1948, Indian engineer N. V. Modak and American architect Albert Mayer prepared a draft master plan for Bombay that imagined it as “a great City, a City of dignity, grace, and inspiration.”³⁹ Nearly two decades later, in the 1965 issue of MARG magazine, Charles Correa would return to this idea, suggesting the construction of the twin city of ‘New Bombay’ to reduce crowding and create dignified living environments for migrants. Historian Gyan Prakash provides an evocative description of Correa’s vision:

The New Bombay plan was a richly embroidered dream text. A visual feast of beautifully produced maps, charts, and graphs, it presented the planned metropolis in the alluring image of the city by the water. A society imagined as a physical space integrated by ferries, bridges, rail, and road and organized into parks, new housing, business centers, and industrial regions was the stuff of dreams.⁴⁰

It is this sense of profound optimism that Malani attempts to capture with *Dream Houses*. Produced out of artistic experiments attempted at artist Akbar Padamsee’s Vision Exchange Workshop (VIEW), the film takes as its subject both the architectural forms and the ideological frame of Correa’s New Bombay.⁴¹ To create her stop motion film, Malani first rendered a miniature city in cardboard and then filmed this “abstract urban landscape, experimenting with form, colour, and technical applications”⁴² As psychedelic colours pulse over rudimentary geometric forms—a stairwell, a

36	Curtis; John Lang, <i>A Concise History of Modern Architecture in India</i> (Permanent Black, 2002), p. 2.
37	Gyan Prakash, <i>Mumbai Fables</i> (Harper Collins Publishers India, 2010), p. 254.
38	Ibid.
39	Prakash, 263.
40	Prakash, 267.
41	“City Tales,” Kiran Nadar Museum of Art, <https://www.knma.in/city-tales/nalini-malani.php>.
42	“Nalini Malani, Utopia,” M+, <https://www.mpl.us.org.hk/en/collection/objects/utopia-2019536/>.

지역 특색을 살린 건축 양식을 중심으로 발전한 전통은 ‘인류의 삶을 개선하려는 도덕적 사명감’에서 비롯되었으며, 이는 ‘세상을 더 나은 곳으로 만들 수 있고, 또 그렇게 해야 하며, 이를 통해 더 좋은 사람들이 더 좋은 곳에서 살아갈 수 있다’는 신념을 바탕으로 한다.³⁶

독립 이후 첫 10년 동안 인도의 도시들은 대규모 인구 유입을 겪으며, 이러한 원칙들의 실효성이 시험대에 올랐다. 이는 국가 분할로 인한 난민들과 경제적 기회를 찾아 이주한 사람들 때문이었다. 예를 들어, 봄베이인 인구는 1947년부터 1951년까지 불과 4년 만에 149만 명에서 230만 명으로 급증했다.³⁷ ‘계획 없이 무질서하게 형성된 도시’는 이 수백만 명의 사람들을 수용하기에 역부족이었고, 그 결과 심각한 인구 과밀화와 도시 문제를 겪게 되었다.³⁸ 1948년, 인도 엔지니어 N. V. 모닥(N. V. Modak)과 미국 건축가 알버트 마이어(Albert Mayer)는 봄베이를 ‘품격과 우아함을 갖추고 영감을 주는 위대한 도시’로 구상하며 마스터플랜의 초안을 설계했다.³⁹ 약 20년 후인 1965년, 찰스 코레아는 MARG 잡지의 글을 통해 ‘뉴 봄베이’라는 쌍둥이 도시 건설 아이디어를 다시 제안했다. 이 계획은 봄베이의 인구 과밀 문제를 해결하고 이 주민들에게 더 나은 주거 환경을 제공하기 위한 방안이었다. 역사학자 기안 프라카시(Gyan Prakash)는 코레아의 비전에 대해 생생하게 묘사했다.

뉴 봄베이 계획은 정교하게 짜인 이상적인 청사진이었다. 아름답게 제작된 지도, 차트, 그래프가 어우러진 시각적 향연을 통해 물가에 자리 잡은 매혹적인 도시의 모습을 그려냈다. 이 도시는 페리, 다리, 철도, 도로로 연결되고, 공원, 주거지, 비즈니스 센터, 산업 단지로 이루어진 사회를 구현한, 그야말로 꿈의 도시였다.⁴⁰

말라니는 <드림 하우스>를 통해 이러한 깊은 낙관주의를 담아내고자 했다. 이 영화는 아크바르 파담시(Akbar Padamsee)의 비전 익스체인지 워크숍(Vision Exchange Workshop, VIEW)에서 진행된 예술 실험을 바탕으로 제작되었으며, 코레아가 구상한 뉴 봄베이의 건축 양식과 그 근

36	Curtis; John Lang, <i>A Concise History of Modern Architecture in India</i> (Permanent Black, 2002), 2.
37	Gyan Prakash, <i>Mumbai Fables</i> (Harper Collins Publishers India, 2010), 254.
38	같은 책.
39	Prakash, 263.
40	Prakash, 267.

rooftop—Malani’s shots of the miniature city migrate and overlap, creating a trance-like visual that seems to correspond to the dream state of Bombay’s earliest planners. The great city, it appears, is within reach.

By 1976, when Malani completed her diptych, this dream would be shattered. As she recalls, “the seven years between the summer of 1969, when I made *Dream Houses*, and 1976, when I finished *Utopia*, were turbulent.”⁴³ Critic Ranjit Hoskote traces the developments of this period: “after Nehru’s death in 1964, India made its transition into a period of crisis; by 1970, the postcolonial polity had revealed its continuities with the oppression and paranoia of the British colonial regime,” as evidenced by peasant revolts, unrest among workers, and even the suspension of democratic rights.⁴⁴ The city, paradigmatic of the nation’s trajectory, began a process of rapid decline, becoming exclusionary, unsanitary, and even unlivable. In this moment of ideological failure, a generation of “artists, writers, intellectuals and activists—who constituted India’s first self-conscious and dissenting youth subculture—became seized by a sense of betrayal and loss of idealism.”⁴⁵ Malani, alongside artists such as Gieve Patel, Bhupen Khakhar, Vivan Sundaram, Gulammohammed Sheikh, Nilima Sheikh, and Sudhir Patwardhan, began to create art that “bore testimony to an India that was shaping itself within the horizons of the present, in response to internal conflicts as well as external stimuli.”⁴⁶

For Malani, the moment of reckoning came upon her return to Bombay after a two year stint as a student in Paris. Infected with the revolutionary spirit of the late 60s, and determined to “become part of the process of nation building,” the artist moved back to the city and began a documentary project in one of its slums.⁴⁷ After months of work, Malani awoke one morning to find the slum demolished, a painful reminder that the India she had returned to “was not the India that [she] had known while making *Dream Houses*.”⁴⁸ Out of this disillusionment came the second part of *Utopia*, a black and white film that follows a young woman—visibly working class—as she gazes out of a window at a high-rise building under construction. The building stands amidst a sea of informal settlements, both a sign of imminent wealth and a promise of persistent unevenness in its distribution. The footage of the young woman is superimposed with shots from *Dream Houses*, the jubilant cer-

43	Malani in Lucy Gallun.
44	ibid
45	Ranjit Hoskote, <i>Sudhir Patwardhan, the Complicit Observer</i> (Popular Prakashan, 2011), p. 11.
46	Ibid.
47	Malani in Lucy Gallun.
48	Ibid.

간이 되는 사상을 주제로 다루고 있다.⁴¹ 말라니는 이 스톱모션 영화를 위해 골판지로 작은 도시 모형을 만든 후, ‘추상적인 도시 풍경을 촬영하며 형태, 색상, 그리고 다양한 기술적 시도를 실험’했다.⁴² 말라니의 영상에서는 계단이나 지붕 같은 단순한 기하학적 형태 위로 환상적인 색채가 파동을 그리며 지나간다. 도시 모형을 촬영한 장면들이 이동하고 겹쳐지면서 몽환적인 시각 효과를 만들어내는데, 이는 마치 봄베이 초기 계획자들이 꿈꾸던 모습을 떠올리게 한다. 위대한 도시가 손 닿을 만큼 가까이 있는 것처럼 보인다.

1976년, 말라니가 덤티크를 완성할 무렵, 이 꿈은 이미 산산조각 난다. 말라니는 ‘〈드림 하우스〉를 만든 1969년 여름부터 〈유토피아〉를 완성한 1976년까지의 7년을 격변의 시기였다’고 회상한다.⁴³ 비평가 란지트 호스코테(Ranjit Hoskote)는 이 시기의 변화를 다음과 같이 설명한다. ‘1964년 네루가 사망한 후 인도는 위기의 시기를 맞이했다. 1970년대 초반에 이르러, 독립 후 인도의 정치 체제가 영국 식민지 시대의 억압적이고 의심 많은 특성을 그대로 답습하고 있음이 명백해졌다’. 이는 농민들의 봉기, 노동자들의 시위, 그리고 심지어 민주적 권리의 박탈과 같은 사건들을 통해 여실히 드러났다.⁴⁴ 국가 발전의 상징이었던 도시는 급격한 쇠퇴의 길을 걷기 시작하며, 점차 배타적이고 비위생적인 공간으로 변모해 갔고 심지어 사람이 살기 힘든 환경으로까지 악화되었다. 이러한 이념적 좌절의 시기에, 인도 최초로 체계적인 반체제 청년 문화를 이끌었던 예술가, 작가, 지식인, 그리고 활동가들은 깊은 배신감과 함께 이상주의의 붕괴를 경험하게 되었다.⁴⁵ 말라니는 기브 파텔(Gieve Patel), 부펜 카카르(Bhupen Khakhar), 비반 순다람(Vivan Sundaram), 굴람 모하메드 셰이크(Gulammohammed Sheikh), nil리마 셰이크(Nilima Sheikh), 수디르 파트와르단(Sudhir Patwardhan) 등의 예술가들과 함께 ‘당대의 현실 속에서 인도가 겪고 있는 내부적 갈등과 외부적 영향에 반응하며 변화하는 인도의 모습을 자신들의 예술을 통해 표현’하는 새로운 예술 활동을 시작했다.⁴⁶

tainty of the 1960s literally overlaid with the profound disillusionment of the decade that followed.

Taken together, the two parts of *Utopia* bear the weight of an insistent distance. Bombay is a city in which the gap between the rich and the poor is insurmountably large, even as “the contrasts of lifestyle are vividly adjacent.”⁴⁹ For the woman in the work’s leftmost frame, dignified habitation may be witnessed but not claimed, located on the other side of a negligible physical separation but an impossibly large chasm of opportunity. Even as the woman’s form disappears into a bank of clouds in the film’s final frames, an awareness of the city’s inequities makes it difficult to imagine that she will now walk across the distance between her vantage point and the high-rise, just as it is difficult to imagine the residents of the surrounding slums finding a place in the swanky apartments that will soon tower above them. Equally, the distance is between the work’s two parts, and the two Indias of Malani’s experience. In the short span of seven years, the urban dream has fallen, to mismanagement, to authoritarianism, and to the failures of the nationalist promise. If Kim Ku Lim, through his urban flaneur’s disengaged wandering, conveys a refusal of an urban utopia, Nalini Malani’s work suggests a more direct reckoning through juxtaposition, urban “dream and [...] reality [...] shown as one artwork.”⁵⁰ Within the metaphorical vocabulary of linear forms, Malani’s *Utopia* calls to mind not connection, but rupture: a gap between two moments, ideas, and trajectories. The city is not a line, it is a fissure.

In the early decades of independence, both India and South Korea, as we have seen, developed powerful nationalist frameworks for the urban, largely driven by modernist architectural principles and often utopian in nature. As the century wore on, these visions would begin to strain and crack under the weight of emergent socio-economic forces. Seoul, having experienced a period of rapid and committed restructuring in the late 60s, now saw the mutation of the plans that the Kim Hyeon Ok administration had set in motion. Between 1960 and 1980, the city witnessed an “explosive increase of urban dwellers,” its population nearly tripling.⁵¹ The resultant housing crisis was tackled through the development of residential districts in the city’s peripheries, as well as the construction of high-rises at a rate that outstripped even the zeal of the 60s and 70s.⁵² In 1981, when

말라니에게 결정적인 전환점은 파리에서 2년간의 유학을 마치고 봄베이로 귀국했을 때이다. 1960년대 후반의 혁명적 정신에 영향을 받은 말라니는 ‘국가 건설에 이바지하겠다’는 결심으로 도시로 돌아와 빈민가에서 다큐멘터리 프로젝트를 시작했다.⁴⁷ 수개월간의 작업 끝에 어느 날 아침, 빈민가가 철거된 것을 발견했다. 이에 큰 충격을 받고 자신이 돌아온 인도가 〈드림 하우스〉프로젝트를 진행할 때 상상했던 인도와는 전혀 다른 곳임을 뼈저리게 깨닫는다.⁴⁸ 이러한 환멸감에서 탄생한 〈유토피아〉의 두 번째 부분은 젊은 노동 계층 여성이 창밖으로 건설 중인 고층 건물을 바라보는 모습을 담은 흑백 영화다. 이 건물은 무허가 정착지로 가득한 지역 한 가운데 우뚝 서 있으며, 이는 다가울 부의 상징인 동시에 그 부의 불균형한 분배가 계속될 것임을 예고한다. 젊은 여성을 담은 영상은 〈드림 하우스〉의 쇼트들과 중첩된다. 이를 통해 1960년대의 희망찬 확신과 그 뒤 10년 동안 깊어진 환멸감이 생생하게 대비된다.

〈유토피아〉의 두 편을 함께 보면, 좁혀지지 않는 간극의 무게를 느낄 수 있다. 봄베이는 부유층과 빈곤층 사이의 격차가 극복할 수 없을 만큼 크면서도, ‘서로 다른 삶의 방식이 생생하게 맞닿아 있는’ 도시이다.⁴⁹ 작품의 가장 왼쪽 프레임에 등장하는 여성에게 품위 있는 주거란 바라볼 수 있으나 가질 수 없는 대상이며 물리적으로 매우 가까운 곳에 있지만, 실질적으로 결코 넘을 수 없는 거대한 간극 너머에 있는 것이다. 영화의 마지막 장면에서 여성의 모습이 구름 속으로 사라져가도 도시의 불평등한 현실은 여전히 선명하다. 그녀가 서 있는 곳에서 저 고층 건물까지 걸어갈 수 없는 것처럼, 주변 빈민가 주민들 역시 곧 그들 머리 위로 솟아오를 호화로운 아파트에서 살 수 있으리라 상상하기 힘든 현실을 보여준다. 이와 마찬가지로, 〈유토피아〉의 두 편 사이에도, 그리고 말라니가 경험한 다른 두 인도 사이에도 간극이 존재한다. 불과 7년 만에 도시의 꿈은 부실한 관리와 권위주의적 통치, 그리고 지켜지지 않은 민족주의적 약속으로 인해 허물어졌다. 김구림은 플라뇌르(도시 방랑자)의 무심한 배회를 통해 도시 유토피아를 거부하는 모습을 보여준다면, 날리니 말라니는 대조를 통해 ‘도시의 꿈과 현실을 하나의 작품 안에’ 담아내며 이 두 요소를 나란히 배치함으로써 조금 더 직접적인 성찰을 이끌어

Seoul was chosen to host the 1988 Summer Olympics, an event that “announced to the world the arrival of Seoul as a metropolis,” this project gained greater momentum, with further development of the Han river and downtown areas, and the expansion of housing and transport networks.⁵³ If these efforts were meant to provide solutions to the urban crises of the previous decades, the 1980s’ embrace of “reckless development” also brought with it profound inequities and a new set of ills, including “poverty, the varied problems of urban life, and indiscreet consumer culture.”⁵⁴ Describing the legal foundations of these issues, critic Sei-Kwan Sohn identifies the decision, in 1983, to grant private enterprises permission to participate in urban restructuring, so that “redevelopment of [...] poor quality residential areas began in earnest,” eventually resulting in the social and environmental “devastation of the residential environment.”⁵⁵

It is against this backdrop of vertical growth and rampant consumer culture on one hand, and increased marginalisation and displacement on the other, that photographer Kim Ki Chan’s (1938–2005) images of urban life construct a deeply particular, and deeply felt, portrait of the city. Born and raised in Seoul, Kim began photographing street peddlers in the area around Seoul station in the mid 1960s. What began as a part-time engagement for Kim, then employed at a downtown television station, would eventually turn into a lifelong commitment.⁵⁶ Following his subjects to their homes in the old town, Kim Ki Chan began to document the texture of daily life in the city’s alleyways, a theme that would drive his work for over 30 years from the late 60s to the 2000s, by which time many of the neighbourhoods he documented had been lost to redevelopment.

The breadth of Kim’s oeuvre—consisting of thousands of images—together with the sustained nature of his engagement, produces a granular document of a rapidly changing city.⁵⁷ The sights that recur in his photographs lie outside the visual vocabulary of the modern city: “narrow and meandering alleys, steep stone stairs, and small archa-

53 Exhibition literature, “GanaArt Collection: 80 Urban Reality.”

54 Exhibition literature, “GanaArt Collection: 80 Urban Reality.”

55 Sei-Kwan Sohn, “Changes in the Residential Features of Seoul in the 20th Century” in Kwang-Joong Kim (ed.), *Seoul, 20th Century: Growth & Change of the last 100 years* (Seoul Development Institute, 2003), p. 286.

56 Yung-Ho Im, “Photography, Memory and Nostalgia, A critical look at the Documentary Tradition in Korea (2007),” Javnost—The Public, 14:3, p. 72.

57 For digitized images of Kim Ki Chan’s work, visit the Asia Culture Center’s digital archive.

47 Malani in Lucy Gallun.

48 같은 출처.

49 Khilnani, 138.

49 Khilnani, 138.

50 Malani in Lucy Gallun.

51 Exhibition literature, “GanaArt Collection: 80 Urban Reality,” Seoul Museum of Art, May 25 2023–August 4 2024.

52 Elisabeth Agro and Hyunsoo Woo, with Taeyi Kim, “Displacement” in *The Shape of Time Korean Art after 1989* (Philadelphia Museum of Art, 2023), p. 162.

41 “City Tales”, Kiran Nadar Museum of Art, <https://www.knma.in/city-tales/nalini-malani.php>.

42 “Nalini Malani, *Utopia*”, M+, <https://www.mplus.org.hk/en/collection/objects/utopia-2019536/>.

43 Malani in Lucy Gallun.

44 같은 출처.

45 Ranjit Hoskote, *Sudhir Patwardhan, the Complicit Observer* (Popular Prakashan, 2011), 11.

46 같은 책.

낸다.⁵⁰ 말라니가 표현한 <유토피아>는 선형적 형태를 통해 은유적으로 드러나는데, 이는 연결보다는 단절을 연상시키며 서로 다른 순간들, 아이디어들, 그리고 방향들 사이의 틈새를 보여준다. 도시는 선이 아니라 균열이다.

앞서 살펴본 바와 같이, 독립 초기 수십 년 동안 인도와 한국은 모두 도시에 대해 강력한 민족주의적 관점을 형성했는데, 이는 모더니즘 건축 원칙을 기반으로 종종 유토피아적인 성격을 띠고 있다. 세월이 흐르면서 이러한 비전은 새롭게 부상하는 사회경제적 세력의 영향으로 점차 한계를 드러내고 균열을 보이기 시작했다. 1960년대 후반 서울은 급격한 변화와 대대적인 도시 재구조화를 겪었으며, 이 과정에서 김현옥 시장 재임 시절 수립된 계획들이 수정되고 변형되어 실행되었다. 1960년부터 1980년까지 20년간 서울에서는 인구가 유례없이 급증하여, 도시 인구가 약 3배 가까이 폭발적으로 증가했다.⁵¹ 급격한 인구 증가로 인한 심각한 주택난을 해소하기 위해, 서울 외곽에 대규모 아파트 단지를 조성하고 1960-70년대의 개발 붐을 능가하는 속도로 고층 건물을 지어 올렸다.⁵² 1981년, 서울이 1988년 하계올림픽 개최지로 선정되면서, ‘서울의 대도시 면모를 세계에 알릴 수 있는 기회’를 맞아 도시 개발 사업에 더욱 박차를 가했다. 이를 계기로 한강종합개발사업, 도심 정비사업, 대규모 주택 단지 조성 사업, 그리고 교통 인프라 확충 사업이 대대적으로 이루어졌다.⁵³ 이러한 개발이 과거 수십 년간 누적된 도시 문제를 해결하기 위한 노력이었다면, 1980년대의 ‘무분별한 개발’ 열풍은 빈부 격차 심화, 각종 도시 생활 문제, 그리고 과도한 소비 문화 등 새로운 사회 문제를 낳았다.⁵⁴ 이러한 문제의 법적 배경을 설명하며, 비평가 손세관은 1983년의 중요한 정책 변화를 지적한다. 이는 민간 기업에 도시 재개발 사업 참여 권한을 부여한 결정으로, 이로 인해 ‘낙후된 주거 지역의 재개발이 본격화’되었다. 그러나 결과적으로 이는 주거 환경의 사회

ic houses.”⁵⁸ His photographs are richly peopled, featuring the residents of the city’s alleyways in various acts of work, communion, and play. Here, a group of children lie colouring on an incline, there a woman braids her daughter’s hair on a stoop. Kim Ki Chan’s subjects prepare food, exchange greetings and laughter, wash and groom and laze, all in the space of the alleyway. Speaking to the extent of life as captured in the photographer’s work, critic Yung-Ho Im credits him with constructing “a cultural history of [...] urban life,” shifting the camera from the “lofty position of an impartial observer to the eye level of a neighbour.”⁵⁹

This sense of intimacy is both the strength and limitation of Kim’s work. What makes the photographer’s work valuable is its ability to capture human feeling, made possible through a profound personal connection with the city’s alleyways, which he saw as reflective of the city of his childhood.⁶⁰ It is this closeness, this ability to “[dissolve] the distinction between the roles of observer and participant,” that also undercuts his work.⁶¹ For critics Lee Kwang Su and Il-Seong Yoon, Kim Ki Chan’s images, while evocative, offer only a limited record of the old city, building nostalgic micro-histories that run the risk of over-sentimentalisation.⁶² In relying on affective connection, Kim sometimes uses the landscape as a “convenient visual anchor for his personal memories,” thereby “de-socialising and de-historicising the social implications of documentary photography.”⁶³ In particular, his treatment of urban poverty, a defining aspect of life in the alleyway, has been accused of lacking depth. While bringing attention to the beauty of life in the city’s poorest neighbourhoods, Kim Ki Chan devotes little energy to “[taking] account of labour as a serious photographic topic” or confronting the fact that life in the alleyway may be more a function of compulsion than of choice.⁶⁴ Kim’s view of life in the alleyway may be moving, but it is also, arguably, partial.

While a recognition of the limits of Kim Ki Chan’s documentary project is both necessary and fair, his photographs provide a valuable engagement with the urban, if not in depth, then certainly in perspective. One aspect of Kim’s work, as I have discussed, is his decision to document subjects that are marginal to developmental narratives; his act of extending to them the right to be seen. A second is

적, 환경적 측면에서 ‘황폐화’를 초래했다고 그는 분석한다.⁵⁵

고층 건물의 증가와 소비문화 확산, 그리고 이와 동시에 일어나는 소외 계층의 증가와 강제 이주 속에서, 사진작가 김기찬(1938-2005)이 카메라에 담은 도시 생활의 모습은 서울의 독특하고 감성적인 초상을 보여준다. 서울에서 태어나 자란 김기찬은 1960년대 중반부터 서울역 주변의 노점상들을 카메라에 담기 시작했다. 김기찬은 파트타임으로 시작한 사진 작업을 계기로 TV 방송국에 입사하게 되었고, 점차 이를 평생 직업으로 삼게 되었다.⁵⁶ 김기찬은 구도심 주민들을 따라 그들의 집으로 들어가며 도시 골목길의 일상을 기록하기 시작했다. 이 작업은 1960년대 후반부터 2000년대까지 30년 넘게 그의 작업의 주요 주제가 되었으며, 이후 그가 담아낸 많은 동네들은 재개발로 사라진다.

김기찬의 방대한 작품 세계는 수천 장의 사진으로 이루어져 있으며, 그의 꾸준한 작업은 급변하는 도시의 모습을 세세하게 담아낸 기록물이 되었다. 김기찬의 사진에는 ‘좁고 구불구불한 골목길, 가파른 돌계단, 그리고 작고 오래된 집들’처럼 현대 도시에서 흔히 볼 수 없는 풍경들이 담겨있다.⁵⁷ 도시 골목길 주민들의 일하는 모습, 이웃과 어울리는 모습, 노는 모습 등 김기찬은 다양한 인물들의 생생한 모습을 사진으로 담아낸다. 한쪽에는 비탈진 골목길에 누워 그림을 그리는 아이들의 모습이, 다른 쪽에는 현관 계단에 앉아 딸의 머리를 빗어주는 어머니의 모습이 보여지는 식이다. 사진 속 인물들은 골목이라는 공간에서 식사를 준비하거나 웃으며 인사를 나누고, 몸단장을 하거나 느긋하게 휴식을 취한다. 사진 비평가 임영호는 김기찬의 작품이 담아낸 삶의 깊이를 언급하며, 그가 ‘도시 생활의 문화사를 만들어냈다’고 평가한다. 또한 김기찬이 카메라의 시선을 ‘객관적인 관찰자의 높은 자리’에서 ‘이웃과 동일한 눈높이’로 바꾸었다고 설명한다.⁵⁸

이러한 친밀감은 김기찬 작품의 강점이자 동시에 한계로 작용한다. 사진작가의 작품이 가치 있는 이유는 인간의 감정을 생생하게 담아내기 때문이며, 이는 그가 도시 골목길과 쌓아온 깊은 유대감에서 비롯된 것이다. 그에게 이 골목길들

the manner in which he orients his images: his querying of who is given, not just the right to *be seen*, but also to see. In several photographs from the later decades of his practice, Kim Ki Chan captures the residents of a hillside settlement standing with their backs to the camera, looking down at a landscape abuzz with construction. Placing these figures in the foreground, the photographer enables a reversal of gaze—so that it is not just the towering modern city that looks at the alley, but also the residents of the alley who look back. This is, arguably, not a radical upending of power—looking to the encroaching city may be a pensive or fearful act. But by staging the encounter between the two in a manner that interrupts the normative direction of perception, Kim asks, if briefly, who is permitted to look.

In adopting the perspective of the alley resident, Kim Ki Chan recognizes their right to see the city. In attending to the immense and variable lifeworlds they occupy, he acknowledges their right to act upon it. Geographer Doreen Massey defines space as a “product of interrelations” that is “always under construction,” inherently multiple and mobile.⁶⁵ By recording the myriad ways in which the residents of the old town appropriate and occupy the alleyway, Kim provides an example of this framework in action. In his photographs, the space of the alley exceeds its role as conduit or path, becoming, instead, a site of play, of gossip, of watching, of idling. The “human practices” of the city’s poorest residents hold the power, still, to remake public space, so that in looking at Kim’s images, we are not seeing infrastructural elements or parts of a larger architectural vision, but vibrant, malleable sites of community life.⁶⁶

Applying the geometric logic of Kim Hyeon Ok’s ‘line’ metaphor to the work of the photographer, it is possible to see how it is both appropriated and refracted through his humanistic vision, now representing not the broad, proud streets of the new city, but the narrow, winding alleyways of the old town. Within this vision of the city, Kim Ki Chan is able to enact, additionally, a reorientation from movement to rest. In his work, the alleyway is significant not as a thoroughfare or connection between points, but as a site in itself. Seen against the backdrop of aggressive urbanisation that forced the residents of these alleyways to move, often permanently, the act of remaining, of occupying and claiming space, is significant. In the work of Kim Ki Chan, the city is not a line, it is an alleyway.

In the early 1970s, several years after Kim Ki Chan had

50 Malani in Lucy Gallun.
51 전시 도록, 《가나아트 컬렉션 기획상설전: <80 도시현실>», (서울시립미술관, 2023년 5월 23일-2024년 8월 4일).
52 Elisabeth Agro and Hyunsoo Woo, with Taeyi Kim, “Displacement” in *The Shape of Time Korean Art after 1989* (Philadelphia Museum of Art, 2023), 162.
53 전시 도록, 《가나아트 컬렉션 기획상설전: <80 도시현실>».
54 전시 도록, 《가나아트 컬렉션 기획상설전: <80 도시현실>».

58 Ibid.
59 Yung Ho Im, p. 73; Yung Ho Im, p. 74.
60 Yung Ho Im, p. 74.
61 Yung Ho Im, p. 73.
62 See “김기찬의 ‘골목 안 풍경’ 사진을 통해 본 골목 공동체 미시사(微視史)의 가능성과 의미” (2015), and “도시빈곤에 대한 두 가지 시선” (2006).
63 Yung-Ho Im, p. 77; Yung-Ho Im, p. 74.
64 Yung Ho Im, p. 75.

55 손세관, 「20세기 서울의 주거 특성 변화: 김광중 편」, 『서울, 20세기: 지난 100년의 성장과 변화』, (서울연구원, 2003), 286.
56 임영호, “Photography, Memory and Nostalgia, A critical look at the Documentary Tradition in Korea” (2007), Javnost—The Public, 14:3, 72.
57 김기찬 작업의 디지털 이미지는 국립아시아문화전당 디지털 아카이브에서 살펴볼 수 있다.
58 임영호, 73; 임영호, 74.

65 Doreen Massey, *For Space* (SAGE, 2005), p. 17.
66 David Harvey, *David Harvey: A Critical Reader*, ed. Noel Castree and Derek Gregory, Antipode Book Series (Oxford: Blackwell, 2006), p. 275.

은 어린 시절 살았던 도시 모습을 고스란히 비춰주는 거울과도 같다.⁵⁹ 이러한 친밀감, 즉 ‘관찰자와 참여자의 경계를 허무는’ 능력은 김기찬의 작품에 깊이를 더하는 동시에 한계로 이어진다.⁶⁰ 비평가 이광수와 윤일성은 김기찬의 사진이 환기력을 가지고 있다고 이야기하면서도, 구시가지의 일부를 담아내기 때문에 향수를 자극하는 미시적 역사를 전달하여 과도한 감상주의에 빠질 수 있음을 지적한다.⁶¹ 김기찬은 정서적 교감에 의존하며 풍경을 ‘개인적 기억을 위한 편리한 시각적 닻’으로 활용함으로써, 때로는 다큐멘터리 사진의 사회적, 역사적 의미를 약화시키는 결과를 초래한다.⁶² 특히, 골목 생활의 핵심인 도시 빈곤을 다루는 그의 방식에 깊이가 부족하다는 지적을 받는다. 김기찬은 도시의 가장 가난한 동네에서 아름다움을 포착하는 데 주력했지만, 노동을 중요한 사진 소재로 다루거나 골목 생활이 선택이 아닌 불가피한 상황의 결과일 수 있다는 현실을 깊이 있게 조명하지는 않았다.⁶³ 김기찬이 골목 생활을 바라보는 시각은 감동적이지만, 한편으로는 편향적이라는 평가를 받을 수 있다.

김기찬의 다큐멘터리 프로젝트가 가진 한계를 인정하는 것이 필요하고 타당하지만, 그의 사진은 깊이 있는 탐구는 아니더라도 도시를 바라보는 가치 있고 독특한 관점을 제시하고 있다. 앞서 언급했듯이, 김기찬 작품의 특징은 도시 개발 서사에서 소외된 주체들을 기록함으로써 이들에게 보여질 권리를 부여했다는 점이다. 두 번째 특징은 그의 구성 방식이다. 이를 통해 그는 ‘보여질 권리’뿐 아니라 ‘불 권리’를 가진 이는 누구인가에 대한 질문을 던진다. 작업 후반기에 촬영한 여러 장의 사진에서, 김기찬은 공사로 분주한 풍경을 내려다보며 카메라를 등지고 서 있는 언덕배기 마을 주민들의 모습을 포착한다. 이 인물들을 전경에 배치함으로써 그는 시선의 반전을 가능하게 한다. 이는 단지 거대한 현대 도시가 골목을 바라보는 것에 그치지 않고, 골목의 주민들 또한 도시를 응시하게 되는 것임을 나타낸다. 김기찬은 두 대상 간의 만남을 연출하며 일반적인 시선의 방향을 역전시켜, 비록 짧은 순간이지만 누구에게 바라볼 권리가 있는지에 대한 질문을 제기한다.

59	임영호, 74.
60	임영호, 73.
61	김기찬, 「'골목 안 풍경' 사진을 통해 본 골목 공동체 미시사(微視史)의 가능성과 의미」, 2015; 「도시 빈곤에 대한 두 가지 시선」, 2006.
62	임영호, 77; 임영호, 74.
63	임영호, 75.

embarked on his journey into Seoul’s back alleys, the painter and radiologist Sudhir Patwardhan made a different migration, moving from his hometown, Pune to the megacity of Bombay.⁶⁷ Like Kim, Patwardhan was preoccupied with “the street life of the city”: the rhythms and contours of existence in de Certeau’s ‘down below.’⁶⁸ Among the painter’s many subjects, a special attention was reserved for the working classes, represented through figures that “spoke viscerally of situations of dominance and enslavement, presenting [themselves] in the everyday avatars of autorikshaw drivers, fisherwomen, railway porters and watch-repairers.”⁶⁹

In large part, this choice of subject was shaped by Patwardhan’s experience as an artist (like Malani) coming of age in the 60s. Within this moment of “radiant optimism and paralysing doubt,” artists began to treat painting as “an autobiographical diary entry [...] import[ing] the local environment, its look and feel [...] into the painted frame.”⁷⁰ For Patwardhan, the local now consisted of his adopted home of Bombay, which, as the 70s progressed, experienced seismic changes. Arjun Appadurai describes the city’s gradual decline during the period:

Jobs became harder to get. More rural arrivals in the city found themselves economic refugees. Slums and shacks began to proliferate. The wealthy began to get nervous. The middle classes had to wrestle with overcrowded streets and buses, skyrocketing prices, and maddening traffic.⁷¹

As a new migrant to this teeming metropolis, Patwardhan was shaken by both the “scale of the city” and the “scale of humanity.”⁷² To render this vastness, the painter variably applied three perspectives: “street level close-up, middle

67	I use Bombay and Mumbai respectively to refer to the city prior to and post its renaming in 1995.
68	Sudhir Patwardhan in Amlanjyoti Goswami, “Three Questions: Amlanjyoti Goswami with Sudhir Patwardhan”, <i>Urbanisation</i> , 6 (2), 172–179 (2021), p. 172.
69	Hoskote, p. 12.
70	Hoskote, p. 12.
71	Arjun Appadurai, “Spectral Housing and Urban Cleansing: Notes on Millennial Mumbai”, <i>Public Culture</i> , vol. 12 no. 3, 2000, p. 629.
72	Sudhir Patwardhan in Benita Fernando, “Mumbai artist Sudhir Patwardhan talks about how the city is a place of constant transformations”, <i>Indian Express</i> , December 22 2019, <https://indianexpress.com/article/express-sunday-eye/mumbai-artist-sudhir-patwardhan-talks-about-how-the-city-is-a-place-of-constant-transformations-6176703/>.

김기찬은 골목 주민들의 시선을 통해 이들이 도시를 바라볼 권리가 있음을 인정한다. 또한, 골목 주민들의 다채롭고 풍부한 일상을 조명하여 그들이 자신의 삶의 터전에서 주체적으로 살아갈 권리 역시 인정한다. 지리학자 도린 매시(Doreen Massey)는 공간을 ‘상호관계의 산물’로 정의하며, 그것이 본질적으로 다원적이고 유동적이며 ‘끊임없이 구축되고 있다’고 설명한다.⁶⁴ 김기찬은 구도심 주민들이 골목길을 다양하게 활용하고 점유하는 모습을 기록하며 이론적 틀이 실제 생활에서 어떻게 구현되는지 보여준다. 그의 사진 속 골목은 단순히 지나가는 길이 아닌, 놀고 이웃들이 수다를 떨며, 한가로이 시간을 보내는 공간이자 구경꾼들이 구경할 만한 장소로 묘사된다. 그의 사진은 도시의 큰 기반 시설이나 대규모 개발 계획을 보여주는 것이 아니다. 대신 활기찬 공동체 일상을 생생하게 담아내어, 도시의 가난한 사람들이 ‘일상 속’에서 공공 공간을 자신만의 방식으로 재창조할 수 있는 힘을 여전히 가지고 있음을 보여준다.⁶⁵

김현옥이 사용한 ‘선’이라는 기하학적 은유를 김기찬의 작품에 적용해 보면, 김기찬은 ‘선’의 개념을 인간 중심의 시각으로 바라보고 다르게 해석했다. 김현옥의 ‘선’이 넓고 곧은 새 도시의 거리였다면, 김기찬의 ‘선’은 구도심의 좁고 구불구불한 골목길을 나타낸다. 이러한 관점에 따라, 김기찬은 도시를 바라보는 시각을 움직임에서 머무름으로 바꿨다. 그의 사진 속 골목은 단순히 지나가는 통로나 연결로가 아닌, 그 자체로 중요한 장소로 그려진다. 급격한 도시화로 인해 골목 주민들이 자주 강제로 이주해야 했던 시대적 배경 속에서, 그 자리에 남아 공간을 지키고 자신의 것으로 만드는 행위는 특별한 의미를 갖는다. 김기찬의 작품에서 도시는 선이 아니라 골목이다.

1970년대 초, 김기찬이 서울의 골목길을 카메라에 담기 시작한 지 몇 년 지났을 무렵, 화가이자 방사선과 의사인 수디르 파트와르단은 고향 푸네를 떠나 인도의 메가시티 봄베이로 삶의 터전을 옮기는, 또 다른 형태의 이주를 선택했다.⁶⁶ 김기찬과 마찬가지로, 수디르 파트와르단 역시 도시에 대한 관심을 ‘거리의 삶’에 두었다. 이는 드 세르토가 말한 ‘저 아래’에서 펼쳐지는 일상의 리듬과 형태를 탐구하는 데 집중한

64	Doreen Massey, <i>For Space</i> (SAGE, 2005), 17.
65	David Harvey, <i>David Harvey: A Critical Reader</i> , ed. Noel Castree and Derek Gregory, Antipode Book Series (Oxford: Blackwell, 2006), 275.
66	1995년 이전의 도시를 지칭할 때는 봄베이를, 그 이후를 지칭할 때는 뭄바이를 사용한다.



그림 4. 수디르 파트와르단, ‘Bylanes Saga’, 2007, image courtesy Sudhir Patwardhan.

fig 4. Sudhir Patwardhan, *Bylanes Saga* (2007), image courtesy Sudhir Patwardhan.

distance, and panorama,” aiming to “encompass the panoramic as well as the micro, [...] scale as well as the particular, all in one breath.”⁷³ It is here that Patwardhan’s approach diverges from that of Kim Ki Chan. The settings of the painter’s work - overbridges, train platforms, urban outskirts - as well as his choice of working class subjects, align, in many ways, with Kim’s vision. But where Kim Ki Chan maintains a more or less committed focus on a street level view, Patwardhan switches rapidly between vantage points and scales, so that “horizon-lines touch the sky that merges with water-bodies; rooftops fuse with flyovers; and roads lead in conflicting directions.”⁷⁴

Both Patwardhan’s spatial manipulations and his close attention to the urban fabric are on display in *Bylanes Saga* (2007), a diptych that reconfigures the city by stitching together the localities of Govandi in Mumbai and Rabodi in the satellite city of Thane, some twenty five kilometres away. Rendered in muted tones, the work captures four distinct moments in the contained space of the bylane. In the bottom two scenes, groups of men and women move through the alleyway, faces impassive and heads bowed. On the top left, three men surround a fourth whose limp body is half-obsured by a lattice of their arms. On the right, a woman in a burqa holds a child, a man in a skullcap approaching her with an entreating gesture. Jitish Kallat ad-

73	Sudhir Patwardhan in Amlanjyoti Goswami, p.172; Amlanjyoti Goswami, p. 172.
74	Kallat.

것이다.⁶⁷ 파트와르단의 다양한 작품 주제 중에서도 노동자 계층에 대한 특별한 관심이 두드러진다. 그는 ‘지배와 예측의 상황을 생생하게 보여주는 오토릭샤 운전사, 여성 어부, 철도 짐꾼, 시계 수리공 등 일상적인 모습으로 등장하는 인물들’을 통해 노동자 계층을 표현했다.⁶⁸

파트와르단이 주제를 선택할 때는 말라니와 같은 방식으로, 주로 1960년대에 예술가로 성장하며 쌓은 경험에서 영향을 받았다. 이 시기는 ‘눈부신 희망과 행동을 멈추게 하는 의심’이 공존하던 시기에 예술가들은 회화를 마치 ‘자서전적 일기처럼 다루기 시작하며 자신을 둘러싼 지역의 모습과 분위기를 화폭에 담아내기 시작’했다.⁶⁹ 파트와르단에게 ‘지역’이란 이제 그가 새롭게 터를 잡은 도시, 즉 1970년대를 거치면서 급격한 변화를 겪은 봄베이를 의미했다. 아르준 아파두라이(Arjun Appadurai)는 이 시기에 봄베이가 서서히 쇠퇴해 가는 모습을 다음과 같이 표현했다.

일자리 구하기가 점점 더 어려워졌다. 도시로 몰려든 농촌 출신들은 경제적 난민 신세가 되었다. 빈민가와 판자촌이 우후죽순 생겨났다. 부유층은 불안해지기 시작했다. 중산층은 혼잡한 거리와 버스, 치솟는 물가, 혼잡한 교통체증에 시달려야 했다.⁷⁰

이 거대 도시에 새롭게 정착한 파트와르단은 ‘도시의 규모’와 ‘인구의 규모’ 모두에 큰 충격을 받았다.⁷¹ 파트와르단은 이러한 규모를 표현하기 위해 ‘거리에서 바라본 근접 시점, 중간 거리 시점, 그리고 파노라마 시점’의 세 가지 시점을 다양하게 활용했다. 이는 ‘전체적인 모습과 세세한 부분을, 큰 규모와 작은 세부 사항을 한 번에 담아내려는’ 의도이다.⁷² 여

dresses the uncertainty of the images: while the three men on the top left appear to help the fourth up, “are they indeed the perpetrators and he the victim? Is this a moment of communal conflagration and is the burqa-clad woman delivering the hard news of a breaking riot?”⁷⁵ Kallat’s questions are coloured by the immediate socio-political context of Mumbai in the 1990s, the decade preceding the creation of Patwardhan’s work, and among the most violent in the city’s history.

In 1992, in what would become one of India’s most radical acts of religious violence, the Babri Masjid in Ayodhya was destroyed by Hindu extremists. The aftershocks of this act were felt nationwide, including in Mumbai, where the nativist Shiv Sena party instigated anti-muslim riots across the city. Hoskote provides a chilling account of this time:

Bombay was a scene of barbaric destruction, unrest and havoc, a site of menace. Muslims were attacked and killed; Muslim homes and business premises were looted and set ablaze; under cover of the riots, old scores were settled, turf wars were fought over territory and trade, pogroms launched and localities ethnically cleansed.”⁷⁶

In a city whose “secular fabric [had been] shredded into pieces,” Patwardhan, like many other residents, was left with the impossible question of what to do in the aftermath.⁷⁷ The ethos of the once cosmopolitan Bombay had been irreparably damaged, the valence of its public spaces entirely transformed. How do you make sense of the city, within and outside artistic practice, in the shadow of such immense violence?

Bylanes Saga, produced less than two decades on from this moment, is one attempt at finding an answer. The work, at once serene and unsettling, treats the shadowy interior lanes of Mumbai as a site through which to negotiate communal rupture. The bylanes of two distinct neighbourhoods, grouped and stacked so that their jagged boundaries impede upon one another, suggest both the breadth of violence and the possibility of replication. Notably, these spaces, ordinarily among the densest in a famously congested city, are rendered with relative sparseness, particularly in the top two frames. In an interview from 2019, Patwardhan recalls his fondness for “being a part of [the crowd],” experi-

기서 파트와르단과 김기찬의 접근 방식에 차이가 있다. 두 작가 모두 육교, 기차 플랫폼, 도시 외곽을 배경으로 삼고 노동자 계층을 주제로 선택한다는 점에서는 유사하다. 하지만 김기찬은 주로 거리에서의 시선에 집중하는 반면, 파트와르단은 다양한 관점과 규모를 빠르게 오가며 그린다. 그 결과 파트와르단의 작품에서는 ‘수평선이 하늘과 물이 맞닿은 곳까지 이어지고, 지붕과 고가도로가 하나로 융합되며, 도로들이 서로 엇갈린 방향으로 뻗어나가는’ 모습을 볼 수 있다.⁷³

파트와르단의 공간을 재구성하는 능력과 도시 구조에 세심하게 관찰하는 안목은 「골목길 이야기」(Bylanes Saga, 2007)라는 다텍스에서 잘 나타난다. 이 작품은 뭍바이의 고반디(Govandi) 지역과 약 25km 떨어진 위성도시 타네(Thane)의 라보디(Rabodi) 지역을 하나로 엮어 새로운 도시 풍경을 만들어낸다. 이 작품은 차분한 색조로 그려져 있으며, 좁은 골목길에서 일어나는 네 가지 각기 다른 순간을 담아내고 있다. 아래쪽 두 장면에는 남녀 무리가 골목길을 지나가는 모습이 그려져 있는데, 그들은 무표정한 얼굴로 고개를 숙인 채 걸어가고 있다. 왼쪽 상단에는 세 명의 남자가 네 번째 남자를 둘러싸고 있으며, 축 늘어진 채 쓰러진 듯한 네 번째 남자의 몸은 나머지 세 사람의 팔에 의해 받짚 가려져 있다. 오른쪽에는 부르카를 쓴 여성이 아이를 안고 있고, 두건을 쓴 남성이 애원하는 듯한 몸짓으로 그녀에게 다가가고 있다. 지티쉬 칼랏(Jitish Kallat)은 이 장면들의 호호성에 대해 언급하며 다음과 같은 질문을 던진다. 왼쪽 상단의 세 남성이 네 번째 남성을 일으키려 하는 것처럼 보이지만, ‘이들이 정말 가해자이고 그가 피해자인가? 아니면 이것은 종교 갈등의 한 장면으로, 부르카를 쓴 여성이 폭동이 발생했다는 충격적인 소식을 전하고 있는 것인가?’⁷⁴ 칼랏의 이러한 질문들은 파트와르단이 작품을 제작하기 직전의 1990년대, 즉 그 10년 동안 뭍바이의 사회정치적 상황을 반영하고 있다. 이 시기는 뭍바이 역사상 가장 폭력적인 시기 중 하나로 알려져 있다.

1992년, 힌두 극단주의자들이 아요디아(Ayodhya)에 있던 바브리 사원(Babri Masjid)을 완전히 파괴하며 인도 역사상 가장 극단적인 종교 폭력 사건 중 하나가 발생했다. 이 사건의 여파는 전국적으로 퍼졌고, 뭍바이에서는 힌두 민족주의 성향의 정당인 시브 세나(Shiv Sena)가 도시 전역에서 반

encing, through it, “the feeling of everyone going in one direction.”⁷⁸ *Bylanes Saga* bears no mark of this buoyancy and collective feeling. In the space where the crowd should be, there are sparing, and equivocal, human exchanges. Where there should be momentum, there is watchfulness. The violence in the work is spectral, summoned by suggestion rather than explicit reference. Something bad has happened in these frames, but it is difficult to determine precisely what.

The restraint of Patwardhan’s approach is symptomatic of a larger concern with the politics of representation. Throughout his practice, the artist has engaged closely with the challenges of his “behalfism in relation to the working class”; a concern that, within the context of religious riots, is manifested as a querying of how to “conduct an examination of victimhood” as a non-victim.⁷⁹ To navigate this terrain, Patwardhan adopts the position of what Hoskote elegantly terms the “complicit observer,” operating with both profound empathy and great care so that he establishes “his own vulnerability as a subjectivity engaged in the lifeworld it depicts,” immersed in, but not fully of, the milieu.⁸⁰ If Kim Ki Chan has been accused of an incomplete reckoning with the city of the poor, the same cannot be said of Patwardhan, who is keenly aware of the stakes of his work as a painter of the city’s underclasses.⁸¹

Simultaneous with (and stemming from) Patwardhan’s engagement with representational politics is a directness of approach that circumvents the potential for sentimentality. Patwardhan’s work, while looking to the city’s alleyways and underpasses as valuable sites of life, also attends to the darker realities of these spaces. Living in proximity may mean living in tight-knit communities, but it can also mean a lack of resources and protection. In the narrow space of the alleyway, violence is close at hand, escape from it harder when community feeling sours or is made to sour. While the settings of both Kim Ki Chan’s photographs and Patwardhan’s *Bylanes Saga* are remarkably similar, the affect of the works is radically separate. In Patwardhan’s painting, an undercurrent of fear transforms

⁷⁸ Sudhir Patwardhan in Benita Fernando.

⁷⁹ Hoskote, p. 17.

⁸⁰ Hoskote, p. 13.

⁸¹ A note on comparison. By setting these examples of artistic practice alongside one another, I do not seek to create false equivalences or to look past differences of medium, context, and approach. Instead, I seek to consider how artists who approach similar subjects from comparable, if not identical, contexts may demonstrate valuable divergences in approach, thereby indicating the many layers of engagement—visual and metaphorical—with the urban made possible through artistic intervention.

⁷⁶ Hoskote, pp. 25–26.

⁷⁷ Kallat.

⁷³ Kallat.

⁷⁴ Kallat.

⁶⁷ Sudhir Patwardhan in Amlanjyoti Goswami, “Three Questions: Amlanjyoti Goswami with Sudhir Patwardhan,” *Urbanisation*, 6 (2), 172–179 (2021), 172.

⁶⁸ Hoskote, 12.

⁶⁹ Hoskote, 12.

⁷⁰ Arjun Appadurai, “Spectral Housing and Urban Cleansing: Notes on Millennial Mumbai,” *Public Culture*, vol. 12 no. 3, 2000, 629.

⁷¹ Sudhir Patwardhan in Benita Fernando, “Mumbai artist Sudhir Patwardhan talks about how the city is a place of constant transformations” *Indian Express*, 2019년 12월 22일, <https://indianexpress.com/article/express-sunday-eye/mumbai-artist-sudhir-patwardhan-talks-about-how-the-city-is-a-place-of-constant-transformations-6176703/>.

⁷² Sudhir Patwardhan in Amlanjyoti Goswami, 172; Amlanjyoti Goswami, 172.

무슬림 폭동을 선동했다. 호스코테는 당시 상황을 충격적으로 묘사한다.

봄베이는 무자비한 파괴와 불안, 혼돈의 현장이었으며, 위험이 도사리는 곳이었다. 무슬림은 공격받고 살해당했으며, 그들의 집과 사업장은 약탈당하고 불에 탔다. 폭동의 혼란 속에서 복수가 자행되었고, 영역과 이권을 둘러싼 세력 다툼이 벌어졌다. 대규모 학살이 일어났으며, 일부 지역에서는 인종 청소까지 이루어졌다.⁷⁵

‘세속적인 사회 구조가 산산조각 난’ 도시에서 다른 많은 주민들과 마찬가지로 파트와르단 역시 그 여파 속에서 무엇을 해야 하는지 답을 찾을 수 없는 질문과 덩그러니 남겨졌다.⁷⁶ 한때 다양한 문화가 공존하던 국제도시 봄베이의 정신은 회복하기 힘들 정도로 훼손되었고, 공공장소의 의미도 완전히 바뀌어 버렸다. 거대한 폭력의 그림자 속에서, 예술적 실천을 통해 또는 그 외의 방법으로 우리는 도시를 어떻게 이해할 수 있을까?

이로부터 20년이 채 지나지 않아 탄생한 「골목길 이야기」는 이 질문에 대한 답을 찾으려는 하나의 시도이다. 이 작품은 고요함과 불안감을 동시에 자아내며, 몸바이의 어두운 골목길을 공동체의 갈등을 해소할 수 있는 곳으로 바라본다. 서로 다른 두 동네의 골목길들이 뒤엉켜 겹겹이 쌓인 모습에서, 울퉁불퉁하게 엮힌 경계선들은 폭력의 만연함과 그것이 되풀이될 수 있음을 암시한다. 주목할 점은, 평소 혼잡하기로 유명한 이 도시에서 가장 붐비는 장소 중 하나인 이 공간들이 상대적으로 한산하게 묘사되었고, 특히 상단의 두 프레임에서 이러한 특징이 더욱 두드러진다는 점이다. 2019년 인터뷰에서 파트와르단은 ‘군중의 일부가 되는 것’을 즐긴다고 회상하며, 그 속에서 ‘모두가 한 방향으로 움직이는 듯한 느낌’을 경험한다고 말했다.⁷⁷ 「골목길 이야기」에서는 이런 활기나 공동체적 정서를 찾아볼 수 없다. 군중으로 복적여야 할 곳에는 드문드문 모호한 인간 교류만이 나타난다. 활기찬 움직임이 있어야 할 자리에는 오히려 경계하는 모습만 감돈다. 이 작품에서 폭력은 직접적으로 드러나지 않고 암시로만 존재하여 마치 유령 같다. 화면 속에서 분명 무언가 좋지 않은

the space of the alleyway. If the city is a line, and that line represents an alleyway, it is not the warm, enclosed space of Kim Ki Chan’s Seoul, but instead a reminder of an urban violence that is both imminent and just-past. In Patwardhan’s attention to the body, and in the aftermath of communal violence, the line becomes disquieting, haunting, of the flesh; not a structure connecting what is distinct, but a laceration that separates. The city is not a line, it is a wound.

As Patwardhan’s engagement with Mumbai demonstrates, the late 20th-century Indian city was a far cry from the nationalist utopia imagined at independence. From the 1990s onward, the country’s cities entered a “post-nationalist stage,” with a distinct shift from “an ambivalent post-colonial ‘modernizing’ vision of the city, focused largely on public, nationalized infrastructure projects [...] to a conceptual investment in the city as a space of globally projected identity [...] with the corporate or entrepreneurial worker as its focus.”⁸²

New Delhi, as the “nation’s governmental heart,” became the “most urgent sign of this transition.”⁸³ In the early 90s, coinciding with India’s embrace of economic liberalisation, the city’s population crossed the 10 million mark, officially earning it the title of megacity.⁸⁴ As D. Asher Ghertner outlines, the shift that followed, while certainly infrastructural and economic, was, more significantly, one of urban discourse. On one hand, the first decade of the 21st century saw “the construction of seventy new shopping malls, the fivefold increase in land prices, and the displacement of a million slum dwellers,” transforming the cityscape.⁸⁵ On the other, these developments were reliant on a more fundamental ideological shift: “the dissemination of a compelling vision of the future” or a “world-class aesthetic.”⁸⁶ For Ghertner, the “fantasy futurism” of this vision presented the world-class city as breaking from “the perceived inefficiencies [...] of the more socialistic, planned city of the past—state-regulated housing, restrictions on business, bureaucratic red tape, and the regular deferral, for the elite at least, of individual advancement in the name of the collective.”⁸⁷ The metrics by which the city was measured shifted, now including its ability “to host prestigious interna-

82	Khilnani, p. 144; Alex Tickell and Ruvani Ranasinha Delhi: New writings on the megacity, <i>Journal of Postcolonial Writing</i> , 54:3 (2018), p. 299.
83	Tickell and Ranasinha, p. 297.
84	Ibid.
85	D. Asher Ghertner, <i>Rule by Aesthetics World-Class City Making in Delhi</i> (Oxford University Press, 2015), p. 1.
86	Ibid.
87	Ghertner, 8.

일이 일어났지만, 정확히 무슨 일인지는 파악하기 어렵다.

파트와르단이 보여주는 절제된 접근 방식은 재현의 정치에 대한 그의 깊은 고민을 보여주는 단면이다. 그는 작품 활동 전반에 걸쳐 ‘노동 계급을 대신해 말하는 대리주의 (behalfism)’에 지속적인 관심을 보여왔다. 이러한 고민은 종교 폭동의 맥락에서 ‘피해자가 아닌 사람이 어떻게 피해자의 경험을 다룰 수 있는가’라는 질문으로 발전한다.⁷⁸ 이 상황을 다루기 위해 파트와르단은 호스코테가 우아하게 표현한 ‘공모하는 관찰자’의 입장을 취한다. 그는 깊은 공감과 세심한 주의를 기울이며, 자신이 묘사하는 세계에 관련된 주체로서 자신의 약점을 솔직히 보여준다. 이를 통해 그는 그 환경에 깊이 몰입하되, 완전히 동화되지는 않는다.⁷⁹ 김기찬이 도시 빈민층에 대한 불완전한 고찰로 비판받는 반면, 파트와르단은 도시 하층민을 그리는 화가로서 자신의 작품이 지닌 함의를 예리하게 인식하고 있다.⁸⁰

파트와르단은 재현의 정치를 다루면서도 감상주의를 배제한 직접적인 접근 방식을 보여주는데, 이는 그의 재현의 정치에 대한 깊은 이해와 참여에서 비롯된 것으로 볼 수 있다. 그의 작품은 도시의 골목과 지하도를 중요한 삶의 터전으로 인식하면서도, 동시에 이런 공간들에 존재하는 어두운 현실을 놓치지 않고 조명한다. 가깝게 모여 살면 끈끈한 공동체가 형성될 수 있지만, 한편으로는 자원 부족과 안전 문제를 야기할 수 있다. 좁은 골목길에서는 폭력의 위험이 늘 가까이 있으며, 특히 공동체 의식이 약화되거나 의도적으로 갈등이 조장될 때, 이런 상황에서 벗어나기가 더욱 어려워진다. 김기찬의 사진과 파트와르단의 「골목길 이야기」는 유사한 배경을 다루고 있지만, 두 작품이 불러일으키는 감정은 판이하다. 파트와르단의 작품에서는 공포의 기류가 골목길의 공간을 변모시킨다. 도시를 하나의 선으로 표현하고 그 선이 골목길을 상징한다고 볼 때, 파트와르단의 작품에서 이는 김기찬이 포착한 서울의 따뜻하고 아늑한 골목과는 전혀 다른 모습

78	Hoskote, 17.
79	Hoskote, 13.
80	비교에 관한 주석. 이 예술 실천 사례들을 함께 살펴보는 것은 매체, 맥락, 접근 방식의 차이를 무시하거나 잘못된 동등성을 부여하려는 의도가 아니다. 오히려, 유사한 주제를 다루면서도 비슷하지만 동일하지 않은 맥락에서 작업하는 예술가들이 어떻게 서로 다른 접근 방식으로 의미 있는 차이를 드러내는지에 주목하고자 한다. 이를 통해, 예술적 개입을 통해 도시와 맺게 되는 시간적이고 은유적인 관계의 다층적 측면을 탐구하고자 한다.

tional events [including the 2010 Commonwealth Games], to house Fortune 500 companies, and to offer lifestyles capable of attracting global consumer classes.”⁸⁸

In this mission to modernize, the price was often paid by the city’s poorest denizens. As sociologist Gautam Bhan observes, among India’s megacities, Delhi provides one of the most extreme examples of the phenomenon of “urban restructuring through eviction,” its landscape “scarred by the repeated, frequent and seemingly inevitable evictions of the homes of some of its most income-poor residents.”⁸⁹ Often ostensibly cleared for being in violation of land ownership laws and building standards, the informal settlements (or *bastis*) of these inhabitants pose a threat, more significantly, to the city’s ‘world-class aesthetic.’ Incompatible with the visual vocabulary of the 21st century city, these settlements are dealt with: violently, summarily, and continually. From 2022 to 2023 alone, for instance, authorities in the city carried out an estimated 78 evictions, displacing well over 200,000 people.⁹⁰

Turning away from the forward-looking triumphalism of the ‘world-class city’, and towards the lives that make way for it, is the Social Design Collaborative, an art, urban design, and research collective based in Delhi. With an approach spanning research, advocacy, and community interventions, the collaborative attends to those “who have been left out of development processes.”⁹¹ Among the organisation’s many efforts, The Missing Basti Project, a digital repository and counter-mapping initiative, is a particularly striking example of the reparative possibilities of creative work. Started in 2017, the project is an attempt to “archive past and ongoing evictions” through the collation and mapping of data from the 1990s to the present.⁹² Cartographic data is augmented with sketches, timelines, audio interviews, and legal resources, providing insight into the reality of urban displacement as well as avenues to resist it. Imagined as a resource for researchers and students as well as for members of the public and those vulnerable to displacement, the project is open-access and participative.

Speaking of the politics of cartography, historian Thongchai Winichakul argues that a map functions as

88	Ghertner, p. 8.
89	Gautam Bhan, <i>In the Public’s Interest</i> (The University of Georgia Press, 2016), p. 7.
90	Upasika Singhal, “2.78 lakh people evicted in past 2 years in Delhi, the most in India: report”, <i>Indian Express</i> , March 5 2024, <https://indian-express.com/article/cities/delhi/people-evicted-past-2-years-delhi-india-9196310/>.
91	“Preface,” <i>Social Design Collaborative Website</i> , <https://www.socialdesigncollab.org/preface>.
92	“About,” <i>The Missing Basti Project website</i> , <https://missingbasti.com/>.

이다. 오히려 이 선은 도시에서 곧 일어날 것 같거나 방금 지나간 폭력을 떠올리게 하는 요소로 작용한다. 파트와르단이 신체에 주목하고 공동체 폭력의 여파를 다루면서, 이 선은 불안하고 섬뜩한 살이 된다. 이는 서로 다른 요소들을 이어주는 연결 고리가 아니라 오히려 갈라놓는 상처와 같다. 도시는 선이 아니라 상처이다.

파트와르단의 몸바이 작품이 보여주듯, 20세기 후반 인도의 도시 현실은 독립 당시 꿈꾸던 민족주의적 이상과는 거리가 멀었다. 1990년대부터 인도 도시들은 ‘탈민족주의 시대’로 접어들면서 도시를 바라보는 시각도 크게 바뀌었다. 이전에는 주로 공공 인프라와 국유화 사업에 초점을 맞춘 모호한 탈식민지적 ‘근대화’ 비전이 지배적이었는데 이후에는 도시가 세계적 정체성을 투영하는 공간으로 전환되었고, 그 중심에는 기업이 정신을 가진 노동자가 자리 잡게 되었다.⁸¹ 뉴델리는 ‘정부의 심장부’로서 이러한 전환을 가장 잘 보여주는 상징이 되었다.⁸² 1990년대 초, 인도가 경제 자유화를 추진하던 시기에 델리의 인구가 1천만 명을 넘어섰으며, 이로써 공식적으로 메가시티로 인정받게 되었다.⁸³ D. 애셔 거트너(D. Asher Ghertner)의 설명에 따르면, 이후의 변화는 분명 인프라와 경제 측면에서도 나타났지만, 더 중요한 것은 도시 담론의 변화였다. 21세기 첫 10년 동안 델리에서는 ‘70개의 새로운 쇼핑몰이 들어서고, 땅값이 5배나 올랐으며, 100만 명의 빈민가 주민들이 강제 이주 되는’ 일이 벌어져 도시의 모습이 크게 바뀌었다.⁸⁴ 다른 한편으로, 이러한 변화의 근저에는 ‘매력적인 미래 비전 제시’와 ‘세계 수준의 도시 미관 추구’라는 새로운 개념을 바탕으로 한 근본적인 사고방식의 전환이 있었다.⁸⁵ 거트너에 따르면, 이러한 비전의 ‘환상적 미래주의’는 세계적 수준의 도시를 과거 사회주의적 계획 도시의 비효율성, 즉 국가가 규제하는 주택 정책, 사업 제한, 관료적 절차, 그리고 특히 엘리트 계층에게 집단의 이익을 위해 개인의 발전을 미루게 했던 관행 등에서 벗어난 모습으로 그려낸다.⁸⁶ 도시를 평가하는 기준이 바뀌어, 이제는 ‘권위 있는 국제 행사(2010년 영연방 경기대회 등)를 개최할 수 있는지, 포

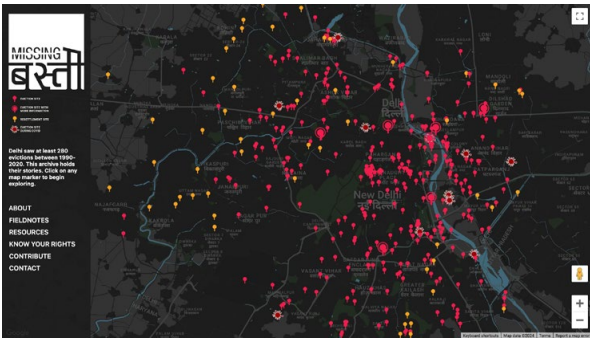


그림 5. The Missing Basti Project, 화면 캡처, 사진 제공: Social Design Collective.

“a model for, rather than a model of, what it purport[s] to represent.”⁹³ Within the forward-looking logic of Delhi’s urban mission, the map is similarly weaponized. The presence of the urban poor is an aesthetic and logistical hurdle for the ‘world-class city,’ one that is overcome by erasing them, from the city and the map. The Missing Basti Project, through the act of “recording and bearing testament,” reverses these erasures.⁹⁴ Making room for informal settlements on the known map of the city, the project “leverage[s] the power of maps and data” to help marginalized communities “assert their right to the city.”⁹⁵ As fig. 5 illustrates, each eviction is marked by a point on the project’s map, with varying cartographic notations for eviction sites, eviction sites with greater accessible data, resettlement sites, and eviction sites during the pandemic, when, according to the project website, nearly 200 of the 300 recorded evictions occurred.⁹⁶ To see these points laid out across the familiar contours of the city is to be confronted with the reality of violence upon which its grandiose futurism rests: to see, for instance, how clearly eviction sites outnumber resettlement sites, or just how many former households are represented by each small dot on the map.

Within the framework of urban metaphors, the Miss-

93 Thonchai Winichakul, *Siam Mapped: A History of the Geo-Body of a Nation* (University of Hawaii Press, 1994), p. 130.

94 “About,” The Missing Basti Project website, <<https://missingbasti.com/>>.

95 “About,” The Missing Basti Project website.

96 “Eviction and Resettlement in Delhi,” The Missing Basti website, <<https://missingbasti.com/>>.

춘 500대 기업을 유치할 수 있는지, 그리고 국제적인 소비층을 끌어들이기 위한 생활 환경을 제공할 수 있는지’가 중요한 척도가 되었다.⁸⁷

도시 현대화 과정에서 가장 큰 대가를 치른 이들은 주로 도시의 최빈곤층이다. 사회학자 고툼 반(Gautam Bhan)은, 인도의 메가시티 중 델리를 ‘강제 퇴거를 통한 도시 재편’의 가장 극단적인 사례 중 하나로 꼽는다. 델리의 도시 모습은 ‘반복적이고 빈번하게 강제 철거된 최빈곤층의 주거지가 남긴 흔적’으로 뒤덮여 있다.⁸⁸ 이들의 비공식 정착촌(일명 바스티)은 표면적으로는 토지법과 건축 규정 위반을 이유로 철거되지만, 실제로는 도시의 ‘세계적 수준의 미관’을 해친다는 인식이 더 큰 이유다. 21세기 도시 이미지에 어울리지 않는다고 여겨지는 이러한 정착지들은 무자비하고 신속하게, 그리고 끊임없이 철거되고 있으며, 2022년부터 2023년까지 단 2년 동안 약 78건의 강제 퇴거가 이루어져 20만 명이 넘는 사람들이 보금자리를 잃었다.⁸⁹

델리를 중심으로 활동하는 예술, 도시 디자인, 연구 공동체 소셜 디자인 콜라베레이티브(Social Design Collaborative)는 이 ‘세계적 도시’라는 미래지향적 승리주의가 아닌, 그 과정에서 희생된 삶에 주목한다. 연구, 지지, 그리고 지역사회와의 협력을 통해 이 공동체는 ‘개발 과정에서 소외된 사람들’에 주목하고 있다.⁹⁰ 다양한 활동 중에서도 디지털 아카이브와 대안 지도를 결합한 ‘잃어버린 바스티 프로젝트(The Missing Basti Project)’는 창의 활동이 지닌 회복 가능성을 보여주는 대표적인 사례로 특히 주목할 만하다. 2017년에 시작된 이 프로젝트는 1990년대부터 현재까지의 데이터를 수집하고 지도화하여 ‘과거와 현재의 강제 퇴거 사례를 기록’하려는 시도이다.⁹¹ 지도 데이터는 스케치, 연대표, 음성 인터뷰, 법률 자료 등으로 보강되어, 도시 내 강제 이주의 실상을 보여주는 한편, 이에 맞설 수 있는 방법도 함께 제시하고 있다. 이 프로젝트는 연구자와 학생뿐만 아니라, 일반 대중과 강제 이주의 위협에 놓인 사람들을 위한 자료로 기획되었으

87 Ghertner, 8.

88 Gautam Bhan, *In the Public’s Interest* (The University of Georgia Press, 2016), 7.

89 Upasika Singhal, “2.78 lakh people evicted in past 2 years in Delhi, the most in India: report”, Indian Express, 2024년 3월 5일, <<https://indian-express.com/article/cities/delhi/people-evicted-past-2-years-delhi-india-9196310/>>.

90 “Preface,” Social Design Collaborative 웹사이트, <<https://www.socialdesigncollab.org/preface>>.

91 “About,” The Missing Basti Project 웹사이트, <<https://missingbasti.com/>>.

ing Basti Project provides a visual and ideological counterpoint to Kim Hyeon Ok’s urban line. Its attention is not to points of connection or to the creation of new urban visions, but to what has been disappeared to make way for the line. Linking the projects of map-making and story-telling, Robert Tally argues that “to draw a map is to tell a story, in many ways, and vice versa.”⁹⁷ The work of the Social Design Collaborative is to point to narrative absences, the parts of the urban story that have been erased or never acknowledged. The emphasis, here, is on a recognition of the city that was, rather than a celebration of the city that will be. A fundamental question underpins the exercise: how do you recover a version of the city that you can no longer see? If the city is a line, this line is not one that has been drawn by the city’s architects, but one that has been erased by them; a phantom line that indicates what was or could have been. In the work of the Social Design Collaborative, the city is not a line, it is a trace.

At the core of the Social Design Collaborative’s efforts is a question about ownership of the urban, articulated as the “right to the city.” As theorised by geographer David Harvey (after Lefebvre), the right to the city is the right “to claim some kind of shaping power over [...] the ways in which our cities are made and re-made.”⁹⁸ This right is, crucially, global in its scale, as profoundly applicable to the slums of Mumbai as to the neighbourhoods of Brooklyn or the alleyways of Seoul. In the 21st century, as Harvey argues, urbanization has become “genuinely global,” with an “increasing polarization in the distribution of wealth and power [...] indelibly etched into the spatial forms of our cities,” across borders and geographies.⁹⁹

It is therefore unsurprising that the call issued by the Social Design Collaborative in New Delhi finds an answer in the remarkable work of the Seoul-based Listen to the City. Founded in 2009, the art, urbanism, and research collective treats the right to the city as a guiding principle, seeking to “question and discover what the territory of the public is, and what common values are in cities.”¹⁰⁰ In doing so, its tools include research, design, activism, and artistic production—valued not for its place within the white cube but for its ability to create “sustainable and resilient urban communit[ies].”¹⁰¹

The work of Listen to the City is a response to decades

97 Robert Tally, *Spatiality*, (Routledge, 2013), p. 4.

98 David Harvey, *Rebel Cities: From the Right to the City to the Urban Revolution* (Verso, 2012), p. 5.

99 Harvey, *Rebel Cities*, p. 12; Harvey, *Rebel Cities*, p. 15.

100 “About,” Listen to the City website, <<https://www.listentothecity.org/About>>.

101 Ibid.

며, 누구나 자유롭게 이용하고 참여할 수 있다.

지도 제작의 정치성에 대한 담론에서 역사학자 통차이 위니짜꾼(Thongchai Winichakul)은 지도란 ‘나타내려는 것을 단순히 재현하는 모델이 아니라, 그것을 위한 모델로 기능한다’고 주장한다.⁹² 델리의 도시 계획에서도 지도는 유사한 방식으로 활용되고 있다. 도시 빈민의 존재는 ‘세계적 도시’를 지향하는 데 있어 미학적, 물리적 걸림돌로 간주되며, 이는 그들을 도시와 지도에서 지워버리는 방식으로 해결한다. ‘잃어버린 바스티 프로젝트’는 ‘기록하고 증언하는’ 행위를 통해 이렇게 지워진 흔적을 복원한다.⁹³ 이 프로젝트는 도시 지도에 비공식 정착촌을 반영함으로써 ‘지도와 데이터의 힘’을 활용하여 소외된 공동체가 ‘도시에 대한 권리를 주장’할 수 있도록 돕는다.⁹⁴ 그림 7에서 볼 수 있듯이, 프로젝트 지도에는 각 강제 퇴거 발생지가 점으로 표시되어 있으며, 퇴거 장소, 세부 데이터가 확보된 퇴거 장소, 재정착 장소, 그리고 팬데믹 기간 동안의 퇴거 장소에 따라 서로 다른 지도 기호가 사용된다. 프로젝트 웹사이트에 따르면, 기록된 300건의 퇴거 중 거의 200건이 팬데믹 기간에 발생했다고 한다.⁹⁵ 익숙한 도시의 윤곽 위에 이러한 점들이 배치된 모습을 보면, 도시의 화려한 미래상이 사실은 폭력적인 현실에 기반하고 있음을 깨닫게 된다. 예를 들어, 퇴거 장소가 재정착 장소보다 훨씬 많다는 점이나, 지도상의 작은 점 하나가 얼마나 많은 가구를 의미하는지를 뚜렷이 보여주는 것이다.

도시 은유의 맥락에서 ‘잃어버린 바스티 프로젝트’는 김현옥의 도시 선과 시각적이고 이념적인 대조를 이룬다. 이 프로젝트는 연결 지점이나 새로운 도시 비전 탄생에 초점을 맞추기보다는, 그 선을 만들기 위해 사라져야 했던 것들에 주목하고 있다. 지도 제작과 스토리텔링을 연결하며, 로버트 텔리(Robert Tally)는 ‘지도를 그리다는 것은 다양한 방식으로 이야기를 전달하는 것이며 그 반대도 마찬가지다’라고 주장한다.⁹⁶ 소셜 디자인 컬래버레이티브의 작업은 도시 이야기에서 지워지거나 간과된 이야기, 즉 서사의 공백을 드러내는 것이다. 여기서 초점은 미래의 도시를 찬미하는 것이 아니라, 과거의 도시를 되새기고 인정하는 데 있다. 이 작업의 바

of intensive urbanization in Korea’s capital. After the early years of ‘bulldozer’ Kim Hyeon Ok and the verticalization of the late 20th century, Seoul entered a new phase of urbanisation in the early 2000s. At the turn of the millennium, as South Korea attempted to leave behind the setbacks of the ‘97 financial crisis and fully embrace its identity as a democracy, the State sought to position Seoul “as a global city through the deployment of new urban aesthetics.”¹⁰² The shape of urbanisation shifted, with the “principles for ‘modernizing’ Seoul during the 1960s such as efficiency, hygiene, and maximum traffic flow” making way for “what might be construed as anti-modernist imperatives, including ‘environmental friendliness’, ‘quality of life’, and ‘historical preservation.’”¹⁰³ This turn from the “hard city” to the “soft city” was intended to undo “the ills of modernization and restore the balance between material growth and appreciation of the non-economic aspects of life,” thereby enabling a more holistic approach to urbanisation.¹⁰⁴

Despite these purported changes, however, many features of Korea’s “problematic urbanism” persisted.¹⁰⁵ Shin Chunghoon, after artist Chon Yong-sok, points to “the hidden continuity between [the] two approaches,” manifested as a shared privileging of the socio-economic elite.¹⁰⁶ One aspect of this continuity is the city’s approach to redevelopment. In the early 2000s, to meet a growing need for housing, the New Town Project was rolled out by the Seoul city government. The approach taken was a now familiar one: poorer neighbourhoods were demolished and replaced with “forests of high-rise apartment complexes.”¹⁰⁷ In the process, inadequate compensation and asymmetries of power made it so that the residents of “these formerly vibrant communities” were “priced out, upended, and displaced.”¹⁰⁸ As Listen to the City founder Eunseon Park argues, this “brutal apart-ization” of the city continues unabated today, with forced displacement of the poor making way for a cityscape of endless, identical skyscrapers.¹⁰⁹ Beyond the realm of residential development, urban mega-projects such as The Cheonggyecheon Restoration

102 Jieheerah Yun, *Globalizing Seoul* (Routledge, 2018), p. 4.

103 Chunghoon Shin, *Seoul Art “Under Construction,”* p. 210.

104 Jieheerah Yun, p. 4.

105 Chunghoon Shin, *Seoul Art “Under Construction,”* p. 215.

106 Chunghoon Shin, *Seoul Art “Under Construction,”* p. 211.

107 Agro et al, p.162.

108 Agro et al, p.165.

109 Eunseon Park, “Resisting Seoul’s brutal apart-ization” <https://www.listentothe city.org/filter/publication/Resisting-Seoul-s-brutal-apart-ization>.

탕에는 중요한 질문이 있다. 더 이상 볼 수 없는 도시의 모습을 어떻게 복구할 수 있을까? 만약 도시를 하나의 선으로 본다면, 그 선은 도시 건축가들이 그린 것이 아니라 그들이 지워버린 선이다. 즉, 과거에 존재했거나 존재할 수 있었던 것을 암시하는, 마치 유령 같은 선이다. 소셜 디자인 컬래버레이티브의 작업에서 도시는 선이 아니라 흔적이다.

소셜 디자인 컬래버레이티브가 추구하는 핵심 가치는 ‘도시에 대한 권리’라는 개념으로, 이는 도시를 누가 어떻게 소유하고 이용해야 하는지에 대한 근본적인 질문을 담고 있다. 지리학자 데이비드 하비(David Harvey)가 르페브르(Lefebvre)의 개념을 발전시켜 이론화한 ‘도시에 대한 권리’는 ‘우리가 살아가는 도시가 어떻게 만들어지고 변화하는지에 대해 시민들이 실질적인 영향력을 행사할 수 있는 권리’를 의미한다.⁹⁷ ‘도시에 대한 권리’는 몸바이의 빈민가부터 브루클린의 주택가, 서울의 골목에 이르기까지 세계 어느 도시 공간에서나 보편적으로 적용되는 중요한 권리이다. 데이비드 하비에 따르면, 21세기에 도시화는 ‘명실상부한 세계적’ 현상이 되었으며, ‘부와 권력의 분배가 점점 더 양극화되는 모습이 국경과 지리적 경계를 넘어 우리 도시들의 공간적 형태에 깊이 새겨지고 있다’고 주장한다.⁹⁸ 따라서, 뉴델리의 소셜 디자인 컬래버레이티브가 던진 질문에 서울의 리슨투더시티(Listen to the City)가 답변하는 것 또한 놀라운 일은 아니다. 2009년에 설립된 리슨투더시티는 예술, 도시 계획, 연구 콜렉티브로 ‘도시에 대한 권리’를 핵심 가치로 삼으며, ‘도시에서 공공의 영역은 무엇이고 공통의 가치는 무엇인지 발굴하고 질문하는 것’을 목표로 활동하고 있다.⁹⁹ 이를 위해 연구, 디자인, 행동주의, 예술 창작 등의 도구를 활용하며, 이는 그저 ‘갤러리 안에서의 존재감’이 아니라 ‘지속 가능하고 회복력 있는 도시 공동체를 만들어내는 능력’으로 그 가치를 인정 받는다.¹⁰⁰

리슨투더시티는 서울이 지난 수십 년간 겪어온 급속한 도시화 과정에서 발생한 문제들에 대응하기 위해 활동하는 단체이다. 서울은 ‘불도저 시장’ 김현옥의 대규모 개발 시대와 20세기 후반의 고층 건물 확산을 거쳐, 2000년대 초반 새로운 도시 발전 단계에 진입했다. 2000년대 초반, 한국

97 David Harvey, *Rebel Cities: From the Right to the City to the Urban Revolution* (Verso, 2012), 5.

98 Harvey, *Rebel Cities*, p. 12; Harvey, *Rebel Cities*, 15.

99 “About,” Listen to the City 웹사이트, <https://www.listentothe city.org/About>.

100 같은 출처.



그림 6. 웹사이트 ‘산업 생태계 네트워크 (청계천-을지로)’ (2022), 스크린샷, 사진 제공: Listen to the City, 디자이너: 소원영.

fig. 6. Cheonggyecheon-Euljiro Industrial Network website (2022), screen grab, image courtesy Listen to the City. Design: Wonyoung So.

Project (2003–2005) and the Dongdaemun Design Plaza (2007–2014) have been similarly accused of gentrification, permitting the mass displacement of the urban poor to make way for aesthetic improvements.

In response to the increasingly fraught and consistently, if variously, unequal urban practices of modern Seoul, Listen to the City seeks to “reveal the history of those who live in cities but [...] do not have a voice.”¹¹⁰ Among the collective’s diverse and multi-disciplinary projects—ranging from documentary films to workshops—a particularly compelling engagement is the Cheonggyecheon-Euljiro Industrial Network website. Produced in collaboration with the Cheonggyecheon-Euljiro anti-gentrification alliance, the project brings attention to the rich industrial neighbourhood adjoining Kim Swoo Geun’s Sewoon Sangga. Occupied by over 10,000 skilled workers with specialties ranging from printing to metalwork, Cheonggyecheon-Euljiro has served as the lifeblood of the city’s creative communities for decades.¹¹¹ In the 2010s, the Seoul Metropolitan Government decided to redevelop the somewhat decrepit, if still immensely lively, area, risking the destruction of “genera-

110 “About,” Listen to the City website, <https://www.listentothe city.org/About>.

111 “Industry & Trade Ecosystem of Cheongyecheon, Euljiro,” <https://social-capital.cheongyecheon.com/>; For a compelling documentation of the manufacturing communities of the Sewoon Sangga, see also Seo Hyun-Seok’s *The Lost Voyage* (2012–2017).

은 1997년 외환위기를 극복하고 민주주의 국가로서의 위상을 다지는 과정에서, 서울을 ‘새로운 도시 미학을 통해 세계적인 도시로 발전’시키는 데 주력했다.¹⁰¹ 도시화의 양상이 변화하며, 1960년대 서울의 ‘근대화’를 이끌었던 ‘효율성, 위생, 원활한 교통’과 같은 원칙들은 이제 ‘친환경, 삶의 질, 역사 보존’처럼 반(反)근대주의적 요구로 해석될 수 있는 새로운 가치들에 자리를 내주고 있다.¹⁰² ‘기능과 효율 중심 도시인 하드시티(Hard City)’에서 ‘사람 중심 도시인 소프트시티(Soft City)’로의 전환은 근대화 과정에서 나타난 부작용을 해결하고, 물질적 성장과 삶의 비경제적 가치를 조화롭게 균형 잡기 위한 시도였다. 이를 통해 도시화를 보다 포괄적이고 균형 있게 바라볼 수 있는 계기가 마련되었다.¹⁰³

그러나 이러한 변화 노력도 ‘한국 도시화의 여러 문제점’을 완전히 해결하지는 못했다.¹⁰⁴ 신정훈은 전용석 작가의 견해를 인용하며 ‘두 접근법 사이의 숨겨진 연관성’을 발견했는데, 사회경제적 엘리트를 우대하는 공통된 특징이 드러난다고 지적한다.¹⁰⁵ 이 특징은 도시를 재개발하는 접근 방식에서 특히 잘 나타난다. 2000년대 초반, 늘어나는 주택 수요를 충족시키기 위해 서울시는 뉴타운 사업을 추진했다. 이 사업은 이미 익숙한 방식으로 진행되었는데, 낙후된 저소득층 주거지를 철거하고 그 자리에 ‘빽빽한 고층 아파트 단지’를 세우는 형태였다.¹⁰⁶ 이 과정에서 부족한 보상과 권력의 불균형으로 인해, ‘한때 활기찼던 공동체’의 주민들은 ‘터전을 잃고 삶이 흔들리며 결국 내몰리는 처지’에 놓이게 되었다.¹⁰⁷ 리슨투더시티 디렉터 박은선은 오늘날에도 계속되고 있는 도시의 ‘잔혹한 아파트화’를 비판하며, 이는 저소득층 주민들을 강제로 내몰고, 끝없이 똑같은 고층 빌딩들로 채워지는 도시 풍경을 만들어가고 있다고 지적한다.¹⁰⁸ 주거 개발을 넘어, 청계천 복원 사업(2003-2005)과 동대문디자인플라자(DDP) 건립(200-2014) 같은 대규모 도시 프로젝트들도 미관 개선을 명분으로 도시 빈민들을 대규모로 내몰았다는 비판과 함께 젠트리피케이션 논란에 휩싸였다.

101	Jieheerah Yun, <i>Globalizing Seoul</i> (Routledge, 2018), 4.
102	신정훈, 「Seoul Art “Under Construction”」, 210.
103	Jieheerah Yun, 4.
104	신정훈, 「Seoul Art “Under Construction”」, 215.
105	신정훈, 「Seoul Art “Under Construction”」, 211.
106	Agro et al, 162.
107	Agro et al, 165.
108	박은선, “Resisting Seoul’s brutal apart-ization” <https://www.listentothecity.org/filter/publication/Resisting-Seoul-s-brutal-apart-ization>.

tions of knowledge and expertise.”¹¹²

Speaking of the spatial dynamics of resistance, Judith Butler argues that protest is concerned with claiming a “space of appearance”: a physical zone for bodies that are denied visibility.¹¹³ With the Cheonggyecheon-Euljiro Industrial Network, a space of appearance that is increasingly lost in the real world is reclaimed through multimedia cartography.¹¹⁴ Consisting of dynamic digital maps, the project was created by coding and visualising 329 businesses in the Cheonggyecheon-Euljiro area.¹¹⁵ Attending to the granular and overlooked, the project makes visible the rich collaborative networks between these businesses: distribution routes, meeting places, workshops. Crucially, these networks are viewed not hierarchically, but as one large collective intelligence. It is possible, through the vivid connections on the map, to see how one technician sources materials from another before selling parts to a third. It is possible, through the project’s 3D mapping efforts, to walk through the narrow lanes of the area, as they have been traversed for decades. The Cheonggyecheon-Euljiro Industrial Network is both an acknowledgement of the area’s significance and an effort to commit its fullness to memory. Alongside the cartographic, attention is paid to less tangible aspects of the neighbourhood’s character, including shared cultures of food and sport. Dynamics of reciprocity and care are valued equally with technical skills, Cheonggyecheon-Euljiro’s narrow lanes viewed not just as sites of commerce, but as rich anchors of community life .

Much like Missing Basti, the Cheonggyecheon-Euljiro Industrial Network highlights the tremendous failures of mainstream cartography, highlighting the many ways of being that do not find a space on the maps of State. But if Missing Basti’s attention is to the line as spectral—the negative image of Kim Hyeon Ok’s bold lines—Listen to the City’s network performs a different maneuver, appropriating and expanding the line metaphor. In the workings of the proj-

112	Earl Burgos, “Claiming their right to the city: Resisting redevelopment-induced gentrification in Seoul, Korea,” <https://blogs.lse.ac.uk/progressingplanning/2021/11/29/claiming-their-right-to-the-city-resisting-redevelopment-induced-gentrification-in-seoul-korea/>.
113	Judith Butler, “Bodies in Alliance and the Politics of the Street,” <https://transversal.at/transversal/1011/butler/en>.
114	There were, of course, several powerful acts of physical protest led by activists and concerned artists as well. See “Euljiro’s last stand: Redevelopment rips through historic manufacturing hub” <https://www.koreatimes.co.kr/www/nation/2025/01/113_261640.html>.
115	Eunseon Park, Listen to the City.

리슨투더시티는 서울의 불평등한 도시 개발이 심화하는 현실에 맞서, ‘도시에 살지만 목소리를 내지 못하는 이들의 이야기를 전하는 것’을 목표로 활동하고 있다.¹⁰⁹ 이 콜렉티브가 진행한 다큐멘터리 제작부터 워크숍에 이르는 다학제적 프로젝트 중에서도 웹사이트 ‘산업 생태계 네트워크(청계천-을지로)’가 특히 돋보인다. 청계천을지로보존연대와 협력하여 진행된 이 프로젝트는 김수근이 설계한 세운상가와 인접한, 다양한 산업이 공존하는 지역에 초점을 맞추고 있다. 인쇄부터 금속 가공까지 다양한 전문 기술을 보유한 1만 명 이상의 숙련 기술자들이 활동하는 청계천-을지로는 수십 년간 도시 창작 공동체의 중추적 역할을 담당했다.¹¹⁰ 그러나 2010년대, 서울시가 노후화되었지만 여전히 활기를 띠고 있던 청계천-을지로 지역의 재개발을 추진하면서, 세대를 거쳐 축적된 지식과 기술이 사라질 위기에 처하게 되었다.¹¹¹

저항의 공간적 역학에 관한 관점에서, 주디스 버틀러(Judith Butler)는 시위란 보여질 권리를 잃은 신체들이 모여 스스로를 드러내는 물리적 ‘출현의 공간’을 확보하려는 행위로 해석한다.¹¹² ‘산업 생태계 네트워크(청계천-을지로)’는 현실에서 점차 사라져가는 ‘출현의 공간’을 멀티미디어 지도 제작을 통해 새롭게 복원한다.¹¹³ 이 프로젝트는 청계천-을지로 지역의 329개 사업체를 데이터화하고 시각적으로 구현한 동적 디지털 지도로 이루어져 있다.¹¹⁴ 이 프로젝트는 세밀하고 쉽게 간과되는 부분에 주목하여, 유통 경로, 만남의 장소, 작업 공간 등 사업체들 간의 풍부한 협력 네트워크를 가시화한

109	“About”, Listen to the City 웹사이트, <https://www.listentothecity.org/About>.
110	“Industry & Trade Ecosystem of Cheongyecheon, Euljiro,” <https://social-capital.cheongyecheon.com/>; 세운상가의 제조업 집적지를 기록한 주목할 만한 다큐멘터리로 서현석의 <잃어버린 항해>(2012-2017)를 참고.
111	Earl Burgos, “Claiming their right to the city: Resisting redevelopment-induced gentrification in Seoul, Korea,” <https://blogs.lse.ac.uk/progressingplanning/2021/11/29/claiming-their-right-to-the-city-resisting-redevelopment-induced-gentrification-in-seoul-korea/>.
112	Judith Butler, “Bodies in Alliance and the Politics of the Street”, <https://transversal.at/transversal/1011/butler/en>.
113	물론, 활동가들과 뜻을 함께하는 예술가들이 이끈 강력한 현장 시위도 여러 차례 있었다. “Euljiro’s last stand: Redevelopment rips through historic manufacturing hub” 참고. <https://www.koreatimes.co.kr/www/nation/2025/01/113_261640.html>.
114	박은선, 리슨투더시티.

ect, the city is not one line, but many, and these lines are not unidirectional but crisscrossing and enmeshed. Beginnings and endings are difficult to pinpoint; the web of urban connections reliant on each individual point, just as each point depends on the whole. The city is not a line, it is an ecosystem.

The City is Air
Traversing decades, kilometres, and lifeworlds, I arrive at the present moment, a quarter of a century into the new millennium—a time when our cities are perhaps more fraught than they have ever been. As the six examples above demonstrate, ways of articulating the urban are fundamentally multiple, even as they are deeply contested. Despite the differences between the works I have considered, what they make clear, and what was apparent upon my arrival in Seoul, is the significance of vernacular urban knowledge: understandings of the city produced by those who call it home. As a foreign scholar, my response to this fact was to view the research process as reciprocal: offering my own geographic expertise while embracing the identity of non-expert in relation to the institutions and inhabitants of Seoul. Encountering the city materially through movement as well as imaginatively through the work of its artists and scholars, I sought to engage in a mode of knowledge production that emphasized the local and organic. In the final days of the residency, with the seminar and workshop ‘The City is not a Line’, I had the opportunity to add, to my repertoire of experts, the residents of Seoul.

‘The City is not a Line’ asked a simple question: how many ways are there of articulating the city? In answering it, the workshop was structured in two parts. It began, as this essay does, by laying out the relationship between architecture, state narratives, and urban imagination. Starting with Kim Hyeon Ok, it progressed through a consideration of the line metaphor as refracted through contemporary art. Using this exposition as a base, it then moved on to a collective engagement with the concerns that had been unearthed, exploring how lived experience could be linked to the question of urban imaginaries. To provide a point of entry into the experience of attendees, a set of four prompts was circulated. These questions were simple, yet deeply reliant on a familiarity with the city: 1. What is one thing you remember seeing in Seoul but no longer see? 2. What is one thing that you see in Seoul now that might disappear in the

다. 중요한 점은 이러한 네트워크가 위계적으로 인식되지 않고, 하나의 거대한 집단 지성으로 여겨진다는 것이다. 지도에 표시된 생생한 연결고리를 통해 한 기술자가 다른 기술자에게서 자재를 조달하고, 이를 부품으로 만들어 또 다른 사람에게 판매하는 과정을 이해할 수 있다. 이 프로젝트의 3D 맵핑을 통해, 오랫동안 사람들이 오가던 이 지역의 좁은 골목길을 가상으로 체험해 볼 수 있다. ‘산업 생태계 네트워크 (청계천-을지로)’는 이 지역의 중요성을 인정하고, 동시에 다채로운 모습을 온전히 기록하려 한다. 이 프로젝트는 지도 제작뿐만 아니라, 음식 문화와 스포츠 문화처럼 이 지역의 눈에 잘 보이지 않는 특성에도 주목한다. 서로 배려하고 돕는 문화는 기술적 역량만큼 중요한 가치로 인정되며, 청계천-을지로의 좁은 골목길은 단순한 상업 공간이 아니라 활기찬 공동체 생활의 터전으로 여겨진다.

‘잃어버린 바스티 프로젝트’와 마찬가지로, ‘산업 생태계 네트워크 (청계천-을지로)’는 국가 지도에서 배제된 다양한 존재 방식을 드러내며, 기존의 주류 지도 제작이 가진 한계를 뚜렷히 조명한다. 김현옥의 굵은 선과 대조적으로 ‘잃어버린 바스티 프로젝트’는 선을 유령적 존재로 주목한다. 그러나 리슨투더시티는 또 다른 방식, 즉 선의 은유를 차용하고 확장하는 방식을 선택한다. 이 프로젝트에서 도시는 하나의 선이 아닌 여러 개의 선으로 이루어져 있으며, 그 선들은 단순히 한 방향으로 흐르지 않고 서로 교차하며 얹혀 있다. 도시의 연결망에서는 시작과 끝을 명확히 구분하기 어려우며, 각 지점은 전체 연결망에 영향을 주는 동시에 그로부터 영향을 받는 상호 의존적인 관계이다. 도시는 선이 아니라 생태계이다.

도시는 공기이다

수십 년간 다양한 거리와 삶의 모습을 거쳐 현재에 이르러 보니, 새천년이 시작된 지 25년이 지난 지금 우리의 도시들은 역사상 가장 복잡하고 어려운 상황에 놓인 듯하다. 위의 여섯 가지 사례에서 볼 수 있듯이, 도시를 표현하는 방식은 서로 다른 견해가 충돌하면서도 본질적으로 다양한 모습을 보인다. 지금까지 살펴본 여러 작품들은 서로 다른 특징을 가지고 있지만, 서울 주민들이 일상에서 체득한 도시에 대

future? 3. What is one neighbourhood in Seoul that belongs to everyone? 4. What is one neighbourhood in Seoul that belongs to only a few? Organised in groups, participants were asked to discuss their answers, before plotting the points corresponding to the final two questions on a paper map of the city. The activity, it was hoped, would reveal points of convergence and divergence in the experience of a shared city. Following this came an open discussion of what had emerged.

In designing this workshop, I was not without my doubts. I had been warned, prior to the event, that Koreans can be less than forthcoming in formal settings. With some encouragement, however, a wealth of insight emerged, demonstrating that expertise is often a function of recognition. To the first question, attendees provided poignant answers: a person’s neighbourhood ice cream shop, run by a mother and son, had been replaced by one of the many unmanned 24-hour stores that have overrun the city. Another remembered seeing wild vegetation in the corners of Seoul, now increasingly hard to find. Turning to what was fast disappearing, one participant identified the low wooden structures called *pyunsang*—*halfway* between a bench and a platform—that function as public sites of leisure. Another, looking at the city as a whole, feared for its green belts. Within the framework of accessible and inaccessible neighbourhoods, some participants suggested that spaces that were free to access—like the Han river parks—belonged to all residents, while others, considering disability and age, chose subway stations—where every person, able or otherwise, could go with relative ease. In contrast, several participants identified the city’s wealthier neighbourhoods, like Hannam-dong and parts of Gangnam, as belonging to only a few. In addition to barriers of wealth, the architectural features of these neighbourhoods—high walls and a lack of accessible public amenities—were suggested as the reason for this classification.

Drawing on the body of shared experiences we had now amassed, we returned to the question of the metaphor. Each group was presented with an inversion of Kim Hyeon Ok’s slogan: “The city is not a line, it is _____.” Participants were free to fill in the blank in any way they saw fit, choosing an inanimate object, a principle, or any number of other options. As with the prompts, the responses to this exercise were diverse, as is illustrated by fig. 8. For some participants, the metaphor of choice provided a frank, and

한 이해, 즉 생활 속 도시 이해의 중요성이 공통으로 드러나며, 이는 처음 서울에 첫발을 디뎠을 때 직접 느낀 것과 일치한다. 외국인 학자로서 이러한 인식을 바탕으로 연구 과정을 상호 교류의 관계로 이해하고자 했다. 지리학적 전문성을 제 공하면서도 서울의 기관과 주민들에 대해서는 비전문가로서 배우려는 자세로 임했다. 도시를 직접 걸으며 몸소 체험하는 한편, 그 도시의 예술가와 학자들의 작품을 통해 상상력을 더해 바라보았다. 이렇게 하여 지역의 특성과 유기적인 맥락을 중시하는 방식으로 도시에 대한 지식을 쌓아가고자 했다. 레지던시 프로그램의 마지막에 열린 ‘도시는 선이 아니다’ 세미나와 워크숍을 통해, 서울 시민들을 나의 연구 전문가 목록에 새롭게 추가할 수 있었다.

‘도시는 선이 아니다’ 워크숍에서는 ‘도시를 표현하는 방법이 얼마나 다양한가?’라는 단순한 질문을 던졌다. 이 질문에 답하기 위해 워크숍은 두 부분으로 구성되었다. 이 논문처럼 건축, 국가의 이야기, 그리고 도시적 상상 간의 관계를 탐구하는 것으로 시작되었다. 김현옥을 시작으로, 현대 예술을 통해 다양하게 해석되는 ‘선’의 은유를 고찰하며 논의가 진행되었다. 이러한 논의를 바탕으로 워크숍은 참석자들이 발견한 문제들을 탐구하고, 실제 삶의 경험을 도시적 상상이라는 질문과 연결하는 방향으로 진행되었다. 참석자들의 경험을 끌어내기 위해 네 가지 질문이 제시되었는데 이 질문들은 단순히 보이지만 도시에 대한 깊은 이해를 요구했다. 1. 서울에서 한때 본 기억이 있지만 지금은 사라진 것은 무엇인가? 2. 현재 서울에서 볼 수 있지만 미래에는 사라질 수 있는 것은 무엇일까? 3. 서울에서 ‘모두의 동네’라고 일컬을 수 있는 곳은 어디인가? 4. 소수만이 차지하고 있는 서울의 동네는 어디인가? 참석자들은 그룹으로 나누어 각자의 답변에 대해 논의한 뒤 마지막 두 질문에 해당하는 장소를 서울시 종이 지도에 표시했다. 이 활동은 참석자들이 같은 도시를 경험하며 느낀 공통점과 차이를 발견하기 위한 것이었다. 이후 참석자들은 지금까지 논의된 내용에 대해 자유롭게 의견을 나누었다.

이 워크숍을 기획하면서 여러 가지 고민이 있었다. 특히 행사 전에 들은 이야기 중 하나는 한국인들이 공식적인 자리에서 자신의 의견을 적극적으로 표현하지 않을 수 있다는



그림 7. 워크숍, ‘도시는 선이 아니다’, 국립현대미술관 서울, 2024년 6월 4일.

fig. 7. workshop view, ‘The City is not a Line’, MMCA Seoul, June 4, 2024.

potentially negative, estimation of the city. One group suggested that the city is “a set of disconnected points,” each resident’s path related, but fundamentally separate. In an inversion of this metaphor, the city was an “amoeba” for another group, deeply rhizomatic in its messy interconnections. In one of the most moving suggestions of the day, a set of participants provided an aspirational, and principled, metaphor: “The city is not a line, it is air.” Speaking of the increased sequestering of residential space in Seoul, this group reflected a desire for the city to be as universal, and accessible, as air, of which no resident is granted more or less based on their financial status. At the end of the workshop, we were left with a rich, participative framework for imagining the urban, one that made room for both collectivity and difference.

My objective, in setting up ‘The City is a Line,’ was largely selfish—I had hoped to learn, first-hand, how the residents of Seoul experienced their city. In the process, I learned much more. The metaphors of the workshop’s attendees exceeded both the rhetorical formations of the

것이였다. 하지만 약간의 격려만으로도 참석자들은 깊이 있는 의견들을 활발히 내놓았다. 이를 통해 사람들의 전문성은 그것을 인정받고 표현할 기회가 주어질 때 비로소 드러난다는 점을 알 수 있었다. 첫 번째 질문에 대해 참석자들은 안타까운 사례를 들려주었다. 어머니와 아들이 함께 운영하던 동네 아이스크림 가게가 문을 닫고, 그 자리에 도시 곳곳에 퍼진 무인 24시간 편의점이 자리 잡았다는 것이다. 또 다른 참석자는 예전에 서울 곳곳에서 흔히 볼 수 있었던 야생 식물들이 이제 점점 사라져가고 있다고 말했다. 빠르게 사라지고 있는 것들에 대해 이야기하던 중, 한 참석자가 나무로 만든 낮고 평평한 구조물로, 마을 주민들이 모여 쉬거나 담소를 나누는 공동의 휴식 공간인 ‘평상’을 언급했다. 다른 한 참석자는 서울의 그린벨트에 대한 우려를 표명하기도 했다. 접근성에 대한 논의에서 참석자의 의견은 다양했다. 일부는 한강공원과 같은 무료 공간이 모든 시민에게 열려 있다고 보았다. 또 다른 이들은 장애나 나이와 관계없이 누구나 쉽게 이용할 수 있는 지하철역을 예로 들었다. 반면, 여러 참석자들은 한남동이나 강남 일부 지역 같은 부유한 동네들은 소수만이 누릴 수 있는 곳이라고 지적했다. 이러한 제한적 접근성의 원인으로는 경제적 장벽뿐만 아니라 높은 담장이나 누구나 이용할 수 있는 공공시설 부족 등 건축적 특징도 언급되었다.

이렇게 모은 경험을 토대로, 우리는 다시 은유라는 주제로 돌아갔다. 각 그룹에게는 김현옥의 슬로건을 뒤집은 ‘도시는 선이 아니라 ----- 이다’라는 문장이 주어졌고, 참석자들은 무생물, 원칙 등 자신이 적합하다고 생각하는 어떤 개념으로 자유롭게 빈칸을 채울 수 있었다. 앞선 네 가지 질문과 마찬가지로 이번 질문에 대한 답변도 매우 다양했으며, 이는 그림 10에서 확실히 나타난다. 일부 참석자들은 자신이 선택한 은유를 통해 도시에 대한 솔직하면서도 부정적인 견해를 드러냈다. 한 그룹은 도시를 ‘연결되지 않은 점들의 집합’으로 표현하며, 각 주민의 삶이 서로 연관되어 있지만 근본적으로는 분리되어 있다는 점을 강조했다. 반면 다른 그룹은 도시를 ‘아메바’에 비유했다. 이는 도시 내 복잡한 관계들이 마치 뿌리줄기처럼 깊고 복잡하게 얽혀 있음을 나타냈다. 그날 제시된 의견들 중 가장 인상적이었던 답변은 희망과 원칙을 담은 은유인 ‘도시는 선이 아니라 공기이다’였다. 이 그룹은

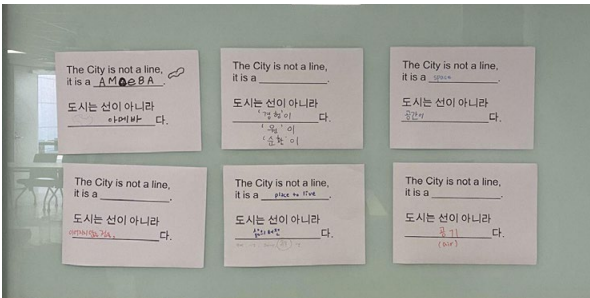


그림 8. 워크숍, ‘도시는 선이 아니다’, 국립현대미술관 서울, 2024년 6월 4일.

fig. 8. Workshop view, ‘The City is not a Line’, MMCA Seoul, June 4, 2024.

State and the alternative constellation of metaphors I had drawn from artworks. Far from remaining within inherited frameworks of national imagination, they provided an array of creative possibilities. Geometric formations may have rhetorical heft, and had, in fact, been a useful guide for my own research, but you cannot draw lines through that which is fluid, incorporeal, and ever-moving. The city is not a line, it is air.

Telling Stories about Places

The opening lines of *Fantastic City* echo Sunil Khilnani’s warning about the longevity of future visions: “It would be a lie if one predicts how the future city will be like.”¹¹⁶ This intervention has been an attempt to confront the fundamental deceptions of the urban vision. Equally, it has been an attempt to look beyond its moral valence, acknowledging, and then embracing, the subversive possibilities of the language of city-making. Much of this work has revolved around the idea of the metaphor, which I have stretched and bent to see how fully it can accommodate new meanings. In speaking of the city as line, as wandering, as fissure, as alleyway, as wound, as trace, and as ecosystem, I have considered each, not for its validity or truth, but for the urban shape it enables. Simultaneously, I have considered these metaphors cumulatively, looking past the project of creating meta-

서울에서 점점 심화되는 주거 공간 분리 현상에 주목하며, 도시가 공기처럼 모두에게 열려있고 접근하기 쉬워야 한다는 희망을 반영했다. 이는 주민들이 경제적 상황과 관계없이 동등한 혜택을 받아야 한다는 의미를 담고 있다. 워크숍이 끝날 무렵, 우리는 공동체성과 개인의 다양성을 모두 아우르는 풍부한 참여적인 방식으로 도시를 새롭게 상상할 수 있는 틀을 만들어낼 수 있었다.

‘도시는 선이다’라는 프로젝트를 기획할 때 서울 시민들의 도시 경험을 직접 알아보고 싶다는 이기적인 목적에서 출발했다. 그러나 이 과정에서 훨씬 더 많은 것을 배웠다. 워크숍 참석자들이 제시한 은유는 국가의 수사적 틀이나 예술 작품에서 찾아볼 수 있는 대안적 표현을 넘어섰다. 그들은 기존의 국가 이미지에 얽매이지 않고 창의적인 가능성을 새롭게 제시했다. 물론 기하학적 형태가 설득력 있는 표현 방식이 될 수 있고, 실제로 연구에도 유용한 틀이 되었다. 하지만 끊임없이 변화하고 형태가 없으며 계속 움직이는 도시를 단순히 선으로 그려낼 수 없다. 도시는 선이 아니라 공기이다.

장소에 대한 이야기

〈환상도시〉의 첫 문장은 수닐 킬나니가 미래 도시 비전에 대해 경고하며 했던 말을 떠올리게 한다. ‘누군가가 미래 도시의 모습을 예측한다면, 그것은 거짓말일 것이다.’¹¹⁵ 이는 도시 비전이 지닌 근본적인 허상을 마주하고자 한 것이다. 이 작업은 도시 계획에 사용되는 언어가 기존 질서를 뒤흔들 수 있는 힘을 가졌다는 점을 인정하고, 이를 단순히 옳고 그름의 문제로만 보지 않고 더 넓은 시각에서 바라보고자 했다. 주로 은유 개념을 중심으로 진행되었으며, 은유가 얼마나 다양한 의미를 담을 수 있는지 알아보기 위해 여러 방식으로 확장하고 변형했다. 도시를 선, 배회의 공간, 균열, 골목, 상처, 흔적, 생태계 등으로 은유하면서, 각 표현의 적절성보다는 그것이 그려내는 도시의 모습에 초점을 맞췄다. 또한 이러한 은유들을 종합적으로 검토하며, 단순한 표현 방식을 넘어 그 안에 담긴 정치적 의미까지 살펴보았다. 국립현대미술관 레지던시 프로그램을 통해, 도시에 대한 수사학적 접근과 건축적 접근의 밀접한 연관성을 보여주고, 실질적이고 토론 중심의 방식을 차용하여 오히려 이 모델을 ‘통해’ 이 모델에

phors to the politics of their telling. My aim, through my residency at the MMCA, has been to demonstrate the imbrication of rhetorical and architectural approaches to the urban and to outline, through a hands-on, discursive approach, that the way out of this model may be through it. If language is one tool for consecrating the urban, it is equally a tool for unsettling and rebuilding it.

On the level of comparison, my hope has been to look beyond the proximate in search of connections and solidarities, asking how the rich urban histories of India and South Korea, both in their similarity and distinctness, may speak to one another. In both contexts, the power of the utopic urban vision is plain to see: in Kim Hyeon Ok’s triumphal slogans, in the Indian State’s ‘spectacular facades’, and in the contemporary obsession with ‘world-class’ cities. Equally striking, in both contexts, is the fragility of these visions. Here is the fundamental contradiction of the project of futurity: the future is always on its way and, as such, permits infinite postponement, infinite lapses. The story of the city of the future is an endless one, told over and over, today as in the 1960s; a fantasy that is both ever present and never quite here.

In the work of artists, it is possible to inhabit this contradiction more fully, both accepting the dream as lie and claiming ownership of it. The works I have examined span photography, experimental video, painting, and multimedia art. This may be seen by some as too broad a range. On one level, the approach of the outsider is, of necessity, scattershot. But perhaps this is also a strength. The diversity of these mediums permits many, complementary ways of approaching the urban question, insisting on a resonant multiplicity in the face of the singularity of State-led visions. It is thrilling to consider the potential, in criticism as in activism, for a consciousness that circumvents similarity in search of a just city.

During my time in Seoul, I spent many hours walking through Euljiro, first on a tour with Listen to the City, and then alone. Often I had no objective other than to take in the tremendous richness of the neighbourhood: the stripes on its painted shutters, the range of specialty stores that populated its alleyways. Even within my short time in the city, the precarity of the area was palpable. From the windows of a community artspace, the looming silhouettes of cranes seemed close enough to touch. Across the street from a line of decades-old stores, shining high-rises announced their

서 벗어나는 방법을 찾을 수 있다는 점을 제시하고자 했다. 결국 언어는 도시를 이상화하는 도구이면서 동시에 그것을 해체하고 재구성하는 도구이기도 하다.

비교 연구를 통해 인도와 한국의 표면적 차이를 넘어 두 나라를 잇는 연결고리를 찾고, 양국의 풍부한 도시 역사가 지닌 유사점과 차이점을 바탕으로 서로에게 어떤 통찰을 제공할 수 있는지 탐구했다. 인도와 한국 모두에서 이상적인 도시 비전의 영향이 뚜렷이 나타난다. 이는 김현옥 시장의 ‘도시는 선이다’라는 원대한 슬로건, 인도의 ‘화려한 외관’, 그리고 ‘세계적 수준의’ 현대 도시를 추구하는 경향에서 잘 드러난다. 그러나 동시에 두 나라에서 이러한 비전의 한계 또한 분명히 보인다. 미래를 향한 계획의 근본적인 모순은 미래가 항상 다가온다는 점에서 무한히 연기되고 끊임없이 미뤄질 수 있다는 것이다. 미래 도시에 대한 이야기는 끝없이 반복되어 왔으며, 1960년대와 마찬가지로 오늘날에도 여전히 논의되는 환상으로 항상 존재하지만 결코 완전히 실현되지 않는 것이다.

예술가들의 작품은 꿈이 허구임을 인정하면서도 그 꿈을 자신의 것으로 만들어, 이러한 모순을 더 깊이 있게 표현할 수 있다. 연구한 작품들은 사진, 실험 영상, 회화, 멀티미디어 아트 등 다양한 분야를 아우르고 있어 너무 광범위하게 보일 수 있다. 외부인의 시각에서 접근하기 때문에 다소 산만해 보일 수 있지만, 오히려 이것이 장점이 될 수도 있다. 다양한 매체는 도시 문제에 접근하는 상호보완적인 방법을 제공하며, 이는 국가 주도의 단일한 비전에 맞서 다양성의 가치를 부각시킨다. 비평가의 시각이든 활동가의 실천이든, 정의로운 도시를 만들어가는 과정에서 단순한 유사성을 넘어선 새로운 시각의 가능성을 탐구하는 것은 매우 흥미진진한 일이다.

서울에 있는 동안, 을지로를 자주 거닐었다. 처음에는 리슨투더시티와 함께 을지로 곳곳을 다니고, 이후에는 혼자 돌아다녔다. 특별한 목적 없이, 그저 가게 서터의 줄무늬나 골목마다 자리 잡은 다양한 상점들을 관찰하며 동네의 풍부한 매력을 만끽하기 위해서였다. 짧은 시간 머물렀지만 이 지역의 미래가 불확실하다는 것을 느낄 수 있었다. 지역의 예술 공간 창문 너머로 보이는 크레인의 거대한 실루엣이 손에 닿을 듯 가까워 보였다. 수십 년 된 가게들이 즐비한 거리 맞은

imminent arrival. I am not certain, in light of these omens, whether the neighbourhood will survive. Like many others, I sincerely hope that it will. In a way, this is the reality of living in the modern city: creating an urban dream despite, and against, the powers that keep it from coming true. The value of the act remains. “Stories about places,” de Certeau reminds us, “are makeshift things.”¹¹⁷

편에서는 번쩍이는 건물들이 곧 등장할 자신들의 위용을 뽐내고 있었다. 이런 불길한 조짐을 목도할 때, 동네가 살아남을 수 있다고 확신하긴 어렵다. 그럼에도 불구하고 많은 사람들과 마찬가지로 나 또한 이곳이 살아남기를 진심으로 바란다. 어쩌면 이것이 현대 도시에서 살아가는 현실일지도 모른다. 도시의 꿈을 방해하는 힘속에서도, 그리고 그 힘에 맞서면서도, 그 꿈을 만들어가는 것 말이다. 그 행위 자체가 지닌 가치는 여전히 남아있다. 드 세르토가 우리에게 일깨워주듯, ‘장소에 관한 이야기들은 늘 미완의 상태’인 것이다.¹¹⁶

117 de Certeau, p. 107.

116 de Certeau, 107.