

『찰리』

살아 있는 동시대 미술가 중에서 ‘잡지’라는 인쇄 매체를 가장 적극적으로 활용한 사람은 누구일까? 아마도, 마우리치오 카텔란(Maurizio Cattelan, 1960년 이탈리아 파두아 출생) 아닐까?¹

갑부들이 축구팀을 소유하는 것처럼 자신만의 잡지를 갖고 싶었던 마우리치오 카텔란은 1995년 작가 도미니크 곤잘레스-포에스터(Dominique Gonzalez-Foerster)와 함께 “저작권 자유와 함께 하는 2세대 잡지(second-generation magazine with a free copyright)”를 표방한 『퍼머넌트 푸드(Permanent Food)』를 창간했다.² 3호부터는 곤잘레스-포에스터가 빠지고, 이탈리아 밀라노의 광고 에이전시인 맥칸 에릭슨(McCann Erickson)의 아트 디렉터 파올라 만프린(Paola Manfrin)이 합류해 제작을 이어갔다.³ 2007년 15호 발행을 끝으로 종료된 『퍼머넌트 푸드』는 작가가 의기투합해 만든 독특한 잡지인 동시에 (카텔란의 표현대로) “스타일도 개성도 없는” 심심한 잡지였다. 왜냐하면, 그들이 이 잡지를 위해 새롭게 생산한 콘텐츠는 아무것도 없기 때문이다. “잡지를 먹는 잡지(cannibal magazine)”라는 수식답게, 카텔란은 미술사의 ‘전유(appropriation)’라는 방법론을 잡지 제작에 그대로 적용, 직접 고르거나 친구와 동료들이 보내준 전 세계 수많은 잡지의 지면들을 이어 붙여 단행본의 형태로 만들어 놓고는, 이를 잡지라 우겼다. 『퍼머넌트 푸드』의 “정기간행물 좀도둑질”은 고전적인 팬진 포맷의, 미술사적으로는 그리 대단치 않은 시도였지만, 처음부터 끝까지 스프레드로 꼬리를 물며 이어지는 언캐니한 화보 이미지의 병치 효과와 리듬은 꽤 신선하게 여겨졌다.⁴

카텔란은 『퍼머넌트 푸드』를 2002년 10호까지 제작했을 즈음, 또 다른 잡지 『찰리(Charley)』를 창간했다. 『퍼머넌트 푸드』가 이미지 발췌의 범위를 한정 짓지 않았다면, 『찰리』는 미술에 초점을 맞췄다. 『퍼머넌트 푸드』와 달리 『찰리』는 제호도, 정해진 판형이나 스타일도 없이 매호 다른 형식과 방법으로 모습을 달리해 제작됐다. 카텔란은 자신과 프로젝트를 실행할 편집자로 당시 『플래시 아트(Flash Art)』의 에디터였던 마시밀리아노 지오니(Massimiliano Gioni, 1973년 이탈리아 밀라노 출생)와 『파케트(Parkett)』에서 일하던 알리 수보트닉(Ali Subotnick, 1972년 미국 캘리포니아 라구나 나이젤 출생), 디아 미술 재단(Dia Art Foundation)의 에디터 베티안 폰케(Bettian Funcke)를 불러 모아

팀을 꾸렸고, 그래픽 디자인은 워커 아트 센터(Walker Art Center)의 디자이너였던 코니 퍼틸(Conny Purtill)이 운영하는 퍼틸 패밀리 비즈니스(The Purtill Family Business)에 맡겼다. 두 번째 이슈부터 베틀안 폰케를 제외한 3인방이 본격적으로 『찰리』를 만들어 갔고, 카텔란의 작품을 소장한 컬렉터이자 그와 막역한 사이로 알려진, 그리스의 부호 다키스 요아누(Dakis Joannou)가 운영하는 데스테 동시대 미술 재단(Deste Foundation for Contemporary Art)의 지원을 받기 시작했다.

“『찰리』는 언제나 전유에 관한 것이었다”라는 지오니의 언급처럼 『찰리』는 『퍼머넌트 푸드』의 방법론을 그대로 재활용했다. 저작권 개념이 매우 까다로운 미술계에 엿을 먹이는 태도로, 작가나 갤러리, 미술관, 기관, 사진가 등의 사전 동의 없이 아주 호기롭게 작품 이미지와 텍스트를 가져다 제멋대로 재맥락화한 것이다.⁵ 이런 게릴라식 제작 과정에 관한 그들의 남다른 의미 부여는 카텔란과 지속해서 협력해 왔으며, 『찰리』 첫 호를 발행한 프랑스 출판사 레 프레스 뒤 레알(Le Presses du Réel)의 출판물 소개에서 잘 드러난다: “두-잇-유어셀프(do-it-yourself) 잡지인 『찰리』는 선택보다는 동화에 기댄 포괄적인 출판물이다. 『찰리』는 정보, 소문, 소통을 유포하고 활용하는 구조를 지닌 재분배 장치로, 대부분의 정보들처럼 부분적이며, 불안정하고, 신뢰할 수 없다. 『찰리』에는 위계질서나 편애가 없으며, 명성과 실패에 동등하게 추파를 던진다. 『찰리』는 다양한 형태의 생명체로서, 이슈마다 다르게 묶인다. 『찰리』는 도록, 브로슈어, 보도 자료, 엽서나 그 밖의 시각물을 지면으로 모으고, 평등하게 혼합한다. 그런데 『찰리』는 정말 무엇일까?”⁶

카텔란, 지오니, 수보트닉의 ‘패밀리 비즈니스’의 출발점인 『찰리 01』은 ‘국제 미술계에서 떠오르는(emerging) 작가는 누구인가?’에 주목했다. 친분이 있는 작가, 큐레이터, 평론가 76여 명에게 주목해야 할 작가 10명의 리스트와 잡지에 실릴 이미지를 요청했다. 기성 미술지가 정기적으로 실시하는 업계의 운 띄우기 식 설문조사와 동일한 방식이었지만, 해당 주제를 지면화하는 방식은 무척 심드렁했다. 추천 받은 명단 중에서 추린 작가 400여 명의 작품 이미지를 콘크리트 바닥에 놓고 이를 카메라로 촬영, 한 작가마다 한 페이지씩을 할애해 총 192페이지의 책으로 묶었다. 판형은 15×20cm에, 소프트 커버로 제작됐다. 잡지에 실린 이미지의 종류는 미술 잡지나 신문에 실린 리뷰부터 전시 광고, 도록 표지, 인물 사진, 홍보 엽서나 포스터 등 천차만별이었으며, 이미지의 해상도도 들쭉날쭉했다. 이미지의 바탕이 된 바닥 색과 책등과 접지 사이의 노란 그래픽 막대가 프레임 역할을 하며 그나마 잡지 전체에 통일성을 부여했다. 냄비에 그득 담긴 삶은 콩을 해집고 나온 존 북(John Bock)의 얼굴 이미지와 날카로운 물건으로 바닥에 끄적거린 ‘Charley’라는 타이틀이 표지를 장식했고, 그 뒤페이지에는 잡지에 실린 작가와 추천인 명단을 대문자로 빼곡하게 적어 두었다. 존 북과 뒤표지의 루시 맥켄지(Lucy McKenzie) 이외에 마틴 보이스(Martin Boyce), 어스 피셔(Urs Fischer), 양혜규, 프란츠 아커만(Franz Ackermann), 엘름그린 & 드락셋(Elmgreen & Dragset), 세스 프라이스(Seth Price), 로만 온닥(Roman

Ondák), 파벨 알타머(Pawel Althamer), 타린 사이먼(Taryn Simon), 티노 세갈(Tino Sehgal), 짐 램비(Jim Lambie), 제레미 델러(Jeremy Deller) 등 이제는 누구나 알 만한 스타 작가의 이름이 곳곳에 포진해 있었다.

같은 해 발행된 『찰리 02』는 한 시절을 기록하는 잡지의 역할을 ‘스냅샷’을 찍는 태도로 수행했다. 2001년 가을부터 2002년 여름까지, 뉴욕의 할렘, 첼시, 소호, 퀸스와 브루클린 등에 있는 전시 공간에서 열렸던 ‘가장 기억할 만한’ 개인전, 기획전, 이벤트 141개를 크기 10×15cm의 컬러 엽서 142장의 모음집 형식으로 아카이브했다. 표지 이미지로는 마크 레키(Mark Leckey)의 비디오 작업 «Fiorucci Made Me Hardcore»(1999)의 스틸 이미지가 사용됐고, 뒤표지에는 잡지 정보를, 뒤표지 안쪽에는 『찰리』 1호를 촬영한 사진을 실었다. 전시 전경이나 작품 이미지가 담긴 엽서의 뒷면에는 해당 이미지에 관한 캡션과 ‘찰리’라는 잡지명, 제목, 큐레이터, 전시 장소, 기간 등의 전시 정보, 『뉴욕 타임스』, 『타임아웃 뉴욕』, 『아트 뉴스페이퍼』, 『빌리지 보이스』, 『플래시 아트』, 『뉴요커』, 『아트포럼』 등 주요 매체에서 발췌한 짧은 텍스트가 함께 게재되었다. 『찰리 02』는 전시가 인쇄 매체를 통해 어떻게 해석, 소비, 신화화되는지 생각할 거리를 던졌다. 그들의 제안처럼, 독자는 순위 매기기에 급급한 기성 미술지를 구경만 하는 리뷰에서 벗어나, 『찰리 02』를 하나씩 분리해 스스로 재배열하면서 특정 도시의 아트씬을 추억하는 ‘플레이리스트’로 활용할 수 있으며, 엽서 고유의 기능을 살려 다른 사람에게 우편으로 보내거나, 냉장고에 엽서를 귀여운 장식으로 붙여 놓을 수도 있을 것이다. 그런데 왜 뉴욕이었을까? 『찰리 02』는 세 사람의 뉴욕 미술계 진출, 지오니와 수보트닉의 비평가와 에디터에서 큐레이터로의 변신이라는 과제와 긴밀하게 연결되었다.⁷ 이들의 가장 유명한 프로젝트 중 하나인 룽 갤러리(Wrong Gallery)도 2002년 뉴욕 첼시에 문을 열었다. 2005년 9월 문을 닫을 때까지, 뉴욕의 가장 작은 갤러리로 통한 이곳에서 로렌스 바이너(Lawrence Weiner), 엘리자베스 페이튼(Elizabeth Peyton), 폴 맥카시(Paul McCarthy), 아담 맥웨인(Adam McEwen), 도로시 이아노네(Dorothy Iannone) 등 유명 작가부터 신진 작가까지 총 40여 차례의 전시가 열렸다. 이들은 룽 갤러리에서 전시를 여는 작가를 인터뷰해 신문 형식의 인쇄물 『The Wrong Times』를 발행하기도 했다.⁸

『찰리 03』(2003)은 ‘타임머신’ 잡지이자, 권위에 호소하는 미술계를 향한 ‘마이너리티 리포트’였으며, 잡지로 촬영한 일종의 ‘플레이백’ 시퀀스였다. 이들은 1980년대와 1990년대에 활약했으나, 이런저런 이유로 미술계에서 잊힌 작가 100명을 지금 여기로 호출하고 재조명했다. 데이비드 로빈스(David Robbins), 베르트랑 라비에르(Bertrand Lavier), 다니엘 오츠(Daniel Oates), 존 밀러(John Miller), 티산 슈(Tishan Hsu), 아네트 레미외(Annette Lemieux), 수잔 솔라노(Susan Solano), 제시카 다이아몬드(Jessica Diamond), 잭 골드스타인(Jack Goldstein) 등이 그 ‘명예의 전당’에 이름을 올렸다. 22×30cm의 크기에 소프트 커버, 384페이지로 구성된 책에는, 도록이나 다른 잡지에서 샘플링해 재촬영한

작업 이미지와 간략한 작가 정보를 수록했다. 이들은 세 번째 이슈의 목적을 이렇게 설명했다: “『찰리 03』은 기억과 기억 상실을 함께 가지고 놀며, 동시대 미술의 두 세기를 형성한 작품에 새로운 프레임을 부여한다. 『찰리 03』은 향수와 고고학 사이에 머물며, ‘만약에’라는 미시사를 써내려간다. 그것은 미술사의 위계를 약화하고, 취향의 불안정성에 관해 이야기하려는 시나리오다. 어제는 내일에서 시작한다.”⁹ 『찰리 03』은 지면에만 머물지 않고, 상업 갤러리와 컬렉션 재단과의 협력으로 서로 다른 두 전시로 현실화됐다는 점에서 특별했다. 뉴욕 데이비드 즈위너 갤러리(David Zwirner Gallery)에서 작가 26명이 참여한 «Bright Lights, Big City»(2013. 6. 26~8. 8), 아테네의 데스테 동시대 미술 재단에서 다키스 요하누의 컬렉션을 중심으로 작가 23명의 작품을 모은 «Yesterday Begins Tomorrow»(2013. 12. 2~2014. 3. 13)가 그것.¹⁰ 룡 갤러리 운영과 『찰리 03』의 전시를 기점 삼아 지오니와 수보트닉은 큐레이터로서 더욱 왕성한 활동을 펼쳐갔다. 그해에 지오니는 니콜라 트루사디 재단(Fondazione Nicola Trussardi)의 예술 감독으로 임명됐으며, 제50회 베니스 비엔날레에서 이탈리아의 젊은 작가를 위한 기획전 «The Zone»을 기획했고, 수보트닉은 다키스 요하누의 컬렉션을 활용한 전시를 기획했다.¹¹

4호에 해당하는 『체크포인트 찰리(Checkpoint Charley)』(2005)는 그들이 함께 진행한 프로젝트 중 가장 중요하고 큰 규모로 2006년 열린 제4회 베를린 비엔날레 «생쥐와 인간(Mice and Men)»과 연계해 출판됐다. 독일 분단과 냉전을 상징하는 역사적 장소와 잡지 이름을 재치 있게 결합, 베를린이라는 도시를 기반으로 한 잡지의 주제를 효과적으로 강조한 셈이다. 『체크포인트 찰리』는 전시 준비를 위한 큐레이터 팀의 비밀 작전 같은 리서치 활동을 과시적인 태도로 세상에 드러내며 만든 자료집에 가깝다. 이들은 자신들이 직접 스튜디오를 방문했거나, 작가나 동료에게서 추천받은 700명 넘는 작가의 관련 이미지를 수집하고, 이를 다시 흑백으로 복사해 21×29cm 판형에 800페이지나 되는 두꺼운 분량의 출판물로 엮었다.(본 전시에는 73명/팀의 작가가 참여했는데, 『찰리』 이전 호에 소개된 작가가 대다수 포함되었다) 흰 박스에 대문자로 작가 이름만 명시한 출처 불명의 이미지들 사이엔 해당 이미지를 캡처한 인터넷 사이트 주소도 군데군데 보인다. 세 사람은 『찰리』 이외에도 비엔날레를 위해 베를린 지역 잡지 『지티(Zitty)』에 ‘다섯 질문(Fünf Fragen)’이라는 섹션을 통해 베를린에 머무는 작가와의 인터뷰를 게재하기도 했다.⁷

『찰리』 시리즈의 실질적인 마지막 이슈였던 『찰리 05』(2007)는 “강박(obsessions)의 갤러리”로서 미술 작품을 포함, 컬트나 아마추어 미술로만 치부된 그로테스크한 시각물을 망라했다.(변방의 서사를 향한 관심은 『찰리 03』과 동일 선상에 있다) 미술사의 중심에서 외톨이로 고립됐거나, 소리 소문 없이 사라진, 혹은 오늘에서야 선구자로 추앙 받지만 죽기 전까지 세상의 빛을 못 본 106명의 작업을 400여 개의 이미지로 소개했다. 이전과 마찬가지로 리스트 대부분은

주변 동료에게서 추천 받았다. 『찰리 05』는 17×24.5cm 판형에 소프트커버, 총 544페이지로 구성됐다. 매 작가마다 작가 이름과 작품 세계에 관한 설명을 흰 배경으로 좌수에 게재했고, 흑백과 컬러 작업 이미지를 검은 배경에 한 점씩 3~5페이지에 걸쳐 배열했다. 이들은 작가에 관한 텍스트를 다양한 웹사이트에서 긁어 왔는데, 대부분은 위키피디아(Wikipedia)에서 발췌한 것이었다.¹³ 『찰리 05』는 미술인 것과 미술이 아닌 것 사이의 위계를 규정짓는 미술사 정보가 사실은 대단히 편파적이고 불확실하며, 작가에 관해서라면 그 정보의 값이 더욱더 부분적이거나 사소하다는 점을 문제 삼았다.

3인방이 『찰리』라는 이름으로 벌인 공식적인 활동은 2010년 테이트 모던의 10주년을 기념해 미술관에서 개최한 «No Soul for Sale-A Festival of Independents»를 마지막으로 중단됐다.¹⁴ 전 세계의 비영리 기관과 미술 출판물을 쇼케이스 형식으로 소개한 행사로, 카텔란, 수보트닉, 지오니 이외에 지오니의 부인으로 현재 뉴욕 하이 라인 아트(High Line Art)의 감독인 큐레이터 세실리아 알레마니(Cecilia Alemani)가 함께 조직했으며, 이에 관한 출판물 『Charley Independents: No Soul For Sale』은 이듬해 출판됐다. 한편 2009년 『W』의 아트 이슈를 위해 이탈리아 사진가 피에르파올로 페라리(Pierpaolo Ferrari)와 협업한 카텔란은 2010년 『토일렛페이퍼(Toiletpaper)』를 설립, 2011년부터 현재까지 발행하고 있다.¹⁵ 『퍼머넌트 푸드』의 비주얼 비전을 물려받은 『토일렛페이퍼』는 어딘가에서 이미 본 듯한 초현실주의적 장면을 스튜디오에서 정교하게 세팅하고 촬영한, 성적 메타포로 가득한 색색의 이미지로 평단에서뿐 아니라 대중적으로도 큰 성공을 거뒀다.

『퍼머넌트 푸드』와 『토일렛페이퍼』 사이에 낀 『찰리』는 그 모양새만 놓고 본다면, 미술 출판물 역사의 한 페이지를 장식할 정도는 아니다. 그래픽 디자인도 딱히 특징이 없고, 실험적인 인쇄 기법을 시도했거나, 명필로 꼽을 만한 텍스트는 아예 실리지도 않았으며, 잡지의 이미지가 소장하고 싶을 만큼 매력적이지도 않기 때문이다. 하지만 그들이 『찰리』를 통해 미술 잡지의 역사와 메커니즘, 그 외연을 가지고 노는 간단하고도 명료한 방법론만큼은 여전히 흥미롭다. 그것은 잡지라는 낡은 매체에 기생하면서도, 잡지가 지닌 연약한 틈을 공략하고, 잡지의 기능을 재탐색하며, 잡지의 형태를 끊임없이 변신시키는 동시에, 그가능성의 공간을 자신들의 활동 폭을 넓히는 자리로 야금야금 만들어가는 매우 영리한 방식이었다. 또한, 그들은 잡지를 리서치 연구 결과를 세상과 공유하는 하나의 오픈 소스 ‘장치’로서 잡지를 활용했다. 물론 저작권과 관련해서라면 그들에겐 큰 행운도 따랐다.

카텔란은 재능 있는 젊은 미술인을 자신의 수족 삼아 팀을 꾸리곤, 막강한 지지자인 컬렉터의 후원을 받아내 『찰리』를 만들면서, 이미 2000년대 중반 작품 제작을 중단한 와중에도 미술계에 더욱 깊이 관여하며 자신의 입지를 공고히 했다. 서른이 넘지 않았던 지오니와 수보트닉의 괄목할 성장은 『찰리』와 함께했다고 해도

과연이 아니다. 특히 지오니의 큐레이팅은 『찰리』의 자장 안에 완벽하게 편안한 상태로 머물러 있다. 『찰리』를 펼치다 보면, 지오니가 기획한 대표 전시인 2010년 제8회 광주비엔날레 «만인보»나 2013년 제55회 베니스 비엔날레 «백과사전식 궁전(The Encyclopedic Palace)»를 다시 관람하는 기분마저 든다.¹⁶ 이미 10년도 더 지나긴 했지만, 『찰리』가 던진 질문은 아직도 유효하다. 미술 잡지는 미술 제도를 어떻게 가지고 놀 수 있는가? 미술 잡지는 누가 누구와 함께 만들 것인가? 미술 잡지는 누구의 후원을 받을 수 있는가?(이 질문은 이렇게도 바꿔 볼 수 있겠다: 미술 잡지는 어디까지 독립적일 수 있는가? 혹은 꼭 독립적이어야만 하는가?) 미술 잡지는 동시대 미술을 어떻게 공유/소비할 수 있는가? 미술 잡지는 어떤 과거를 호출하고, 어떤 미래를 상상하면서, 어떤 현재를 그려갈 수 있는가? 오늘날 미술 잡지는 반드시 그 ‘무엇’이어야만 하는가?

2017년 발행을 목표로 준비 중인 새로운 미술 잡지 『엑스라지(XL)』(가제)는 이러한 질문을 다시 시작하고자 한다.

1 카텔란의 활동과 잡지 제작 전반에 관해서는 다음을 참조하라. Nancy Spector, "Spectacle Culture and the Mediated Image," *Maurizio Cattelan: All*, New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation, 2011, pp. 107~132.

2 Christophe Cherix, Kim Conaty, Sarah J. S. Suzuki, *Print/out: 20 Years in Print*, New York: Museum of Modern Art, 2012, pp. 22~23.

3 카텔란과 만프린의 『퍼머넨트 푸드』 제작 과정에 관해서는 다음을 참조하라. http://www.shift.jp.org/en/archives/2004/06/permanent_food.html (2016년 8월 12일 접속)

4 『퍼머넨트 푸드』가 추구한 별난 이미지의 세계는 텀블러 페이지를 통해서 확인할 수 있다. <http://permanentfood.tumblr.com> (2016년 8월 12일 접속) 이미지 보충에 한계를 느낀 이들은 잡지에 들어갈 이미지를 팩스나 우편물로 모집했으며, '퍼머넨트 패밀리(Permanent Family)'와 '퍼머넨트 폼(Permanent Foam)'이라는 인터넷에 기반을 둔 프로젝트를 함께 펼치기도 했다.

5 『블룸버그 뉴스(Bloomberg News)』의 에디터 칼리 버윅(Carly Berwick)이 베를린 비엔날레와 관련해 세 사람과 진행한 인터뷰에서 한 말이다. http://modernartobsession.blogs.com/modern_art_obsession/files/WrongGalleryReview.txt (2016년 8월 12일 접속)

6 <http://www.lespressesdureel.com/EN/magazine.php?id=4&menu=3> (2016년 8월 12일 접속)

7 카텔란은 1999년 제6회 캐리비안 비엔날레(Caribbean Biennial)를 기획한 바 있다. 지오니는 2002년 이전에 뉴욕 PS1의 «Uniform, Order and Disorder», 피티 디스커버리 재단(The Pitti Discovery Foundation)의 «The Fourth Sex, Adolescent Extremes» 등의 전시를 만들었지만, 룡 갤러리 설립 이후부터 큐레이터로서 자신의 재능을 본격적으로 발휘하기 시작했다. 이는 수보트닉도 마찬가지다.

8 룡 갤러리는 2006년 크리스 아일스(Christie Iles)와 필립 베른(Philippe Vergne)이 공동 기획한 휘트니 비엔날레 «Day for Night»에 '작가'로 참여하기도 했다. 2012년 카텔란과 지오니는 '패밀리 비즈니스(Family Business)'라는 또 다른 전시 공간을 오픈했지만, 룡 갤러리만큼 큰 반향을 일으키진 못했다. <http://familybusinessblog.tumblr.com/> (2016년 8월 12일 접속)

9 <http://www.lespressesdureel.com/EN/ouvrage.php?id=319&menu=3> (2016년 8월 12일 접속)

10 두 전시에 관해서는 다음의 사이트를 참조하라. <http://www.davidzwirner.com/exhibition/bright-lights-big-city/> (2016년 8월 12일 접속), <http://deste.gr/exhibition/yesterday-begins-tomorrow/> (2016년 8월 12일 접속)

11 지오니는 이듬해에 다키스 요하누 컬렉션의 큐레이터리얼 텀을 맡게 된다.

12 세 사람은 2004년 이탈리아 건축 및 디자인 잡지 『도무스(Domus)』에 'El Topo'라는 꼭지명으로 공동 컬럼을 게재하기도 했다.

13 이들은『찰리 05』에 이미지의 무단 전제에 대한 사전 양해를 구하며, 『찰리』를 "미술사의 세어웨어"라고 정의하는데, 이는 오픈 소스 웹 기반 백과사전인 위키피디아와 『찰리』의 성격을 연결 지은 것으로 보인다.

14 <http://www.nosoulsale.com/> (2016년 8월 12일 접속)

15 <http://www.toiletpapermagazine.org/> (2016년 8월 12일 접속)

16 리서치를 기반으로 한 아카이브 형식의 출판물인 『찰리』는 마시밀리아노 지오니가 기획한 2009년 뉴뮤지엄 트리엔날레 «The Generational: Younger Than Jesus»의 도록이나, 2010년 광주비엔날레의 '소스북'으로 아시아 작가를 모은 『I'm Not There: New Art From Asia』으로 응용, 변환되기도 했다. (『I'm Not There: New Art From Asia』의 편집은 세실리아 알레마니가 맡았다)