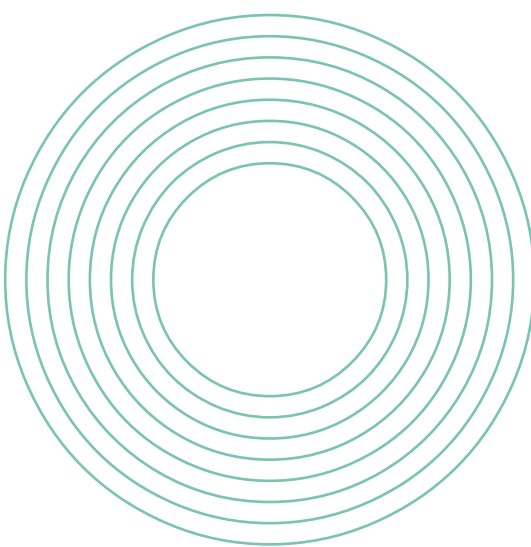


2017 국립현대미술관
고양레지던시 오픈스튜디오



OPEN STUDIO 13

국립현대미술관 오픈스튜디오



오픈스튜디오

2017 국립현대미술관
고양레지던시 오픈스튜디오

MMCA RESIDENCY GOYANG



ISBN 978-89-6303-184-2

오픈스튜디오 13
OPEN STUDIO 13

목차

인사말	4		
운영 프로그램	6		
국내일반입주작가		비평글	
구수현	16	박주원	130
권도연	22	방혜진	132
권혜원	28	문혜진	135
김남훈	34	심소미	140
김민정	40	김지훈	143
김수연	46	구나연	147
김은형	52	류동현	151
김하연	58	권시우	154
신정균	64	김성우	158
우정수	70	윤원화	162
이은영	76	정현	166
전명은	82	안소연	170
전혜림	88	조은비	173
정성윤	94	김정현	176
최성록	100	이수정	179
하석준	106	김정복	183
국제교환입주작가		약력	185
루디 드슬리에르	114	2017 고양레지던시	209
마티유 라튀리프	116	일년간의 기억들	
야스민 베르너	118		
유스케 카마타	120		
클라우디아 슈미츠	122		
치웅-팡 창	124		
하딤 알리	126		

Contents

Foreword	4		
Programs	6		
Korean Artists		Critique	
Soohyun KOO	16	Joowon PARK	130
Doyeon GWON	22	Haejin PAHNG	132
Hyewon KWON	28	Hye Jin MUN	135
Nam Hoon KIM	34	Somi SIM	140
Minjung KIM	40	Jihoon KIM	143
Suyeon KIM	46	Nayeon GU	147
Eun Hyung KIM	52	Tonghyun YU	151
Hayeon KIM	58	Siwoo KWON	154
Jungkyun SHIN	64	Sung Woo KIM	158
Jeongsu WOO	70	Wonhwa YOON	162
Eun Yeoung LEE	76	Hyun JUNG	166
Eun CHUN	82	Soyeon AHN	170
Hyerim JUN	88	Eunbi JO	173
Sungyoon JUNG	94	Jung-hyun KIM	176
Sung Rok CHOI	100	Soojung YI	179
Seok-Jun HA	106	Jeong-bok KIM	183
International Residency Exchange Program Artists		Profile	185
		The History of 13th Residency Artists	209
Rudy DECELIERE	114		
Mathieu LATULIPPE	116		
Jasmin WERNER	118		
Yusuke KAMATA	120		
Claudia SCHMITZ	122		
Chiung-Fang CHANG	124		
Khadim ALI	126		

고양레지던시가 2017년 제 13기 입주 작가들의 작품과 작업실을 대중에게 공개하였던 《오픈스튜디오13》의 도록을 출간합니다. 오픈스튜디오는 작가들이 입주 기간 동안 창작한 작품들을 선보이고 일반대중과 문화예술계 인사들에게 작업공간을 관람할 수 있도록 스튜디오를 개방하는 고양레지던시의 일 년 중 가장 큰 행사입니다.

2017년 한 해 동안 고양레지던시는 전도유망한 작가들에게 창작에 몰두할 수 있는 안정적인 공간 제공과 다양한 프로그램 개발을 통해 입주 예술가들의 창작 역량 강화를 도왔습니다. 특히, 올해부터 새롭게 재단장한 <DAL330: 레지던시 세미나> 프로그램은 참여자의 접근성을 고려하여 국립현대미술관 서울관 교육동에 위치한 달라운지로 장소를 변경하였습니다. 또한 미술관 내부 학예사 및 문화예술계 외부 전문가뿐만 아니라 일반 대중이 미술관 홈페이지를 통해 세미나 신청이 가능하도록 하여 레지던시 입주작가들의 홍보에 박차를 가했습니다. 이외에도 작가의 작품 실현 가능성을 높이는 기술 지원 특강, 아트토크, 문화탐방 등의 프로그램 운영으로 입주 작가의 창작 활동을 발전시킬 수 있는 계기를 부여했습니다.

지난 하반기 고양레지던시는 입주작가의 자발적인 참여를 지원하는 협업프로젝트 《Un.wrap Lab.》를 진행하였습니다. 입주작가의 작품을 분석 및 평론하는 인공지능의 머신 러닝 시스템을 개발하는 프로젝트는 서울의 대안 공간에서 전시로 마무리 되어 입주 작가들간의 교류 활성화에 기여했습니다.

고양레지던시의 대표적인 프로그램인 국제교환입주 프로그램은 2004년부터 시작되어 올해 독일, 일본, 대만, 캐나다, 호주에 있는 5개국 7개의 해외 우수 기관들과 협약을 맺고 국제적인 레지던시로서의 위상을 높이는 역할을 해왔습니다. 국내 작가들에게는 국제교류의 거점 역할을 하여 새로운 문화 경험으로부터 창작 의욕을 고취시키고 프로그램에 참여한 해외작가들에게는 한국 현대미술을 알리는 발판이자 국내 미술계와의 교류를 통해 네트워크 확대의 기회가 되어왔습니다.

고양레지던시에 입주했던 13기 입주작가들에게 고양레지던시에서의 실험적 사유와 창작활동에 격려의 박수를 보내며 한 해 동안의 경험과 노력이 앞으로의 행보에도 성공적인 밑거름이 되었기를 염원합니다.

바르토메우 마리
국립현대미술관장

Residency Goyang proudly presents the publication of the <Open Studio 13> catalogue, showcasing the 13th resident artists' works and their studios. The Open Studio is the biggest event that is organized during the one-year residency program of Studio Goyang. During this event the resident artists present their works, artistic process and studios to the public and members of the art and cultural communities.

During 2017 Residency Goyang has served as a solid and stable space for emerging artists to concentrate on their work, while at the same time offering and developing various programs in order to further support their creative efforts.

In order to make the <DAL330: Residency Seminar> more accessible, this year we have revised the content and also relocated the activities to the Education building of MMCA Seoul. Furthermore, we have opened up the seminar and are inviting not only MMCA curators and professionals. As of this year the general public are encouraged to apply for participation through the MMCA website. In this way, we also hope to better promote the work of the resident artists. Alongside these innovations, Residency Goyang has looked for various possibilities of supporting artistic creation by developing programs, including Technical support-orientated special lectures, Art Talk and Cultural Exploration.

During the second half of the residency period, Residency Goyang introduced 《Un.wrap Lab.》, a project aimed at supporting spontaneous collaborations between the resident artists. The outcome of these collaborations was an A.I.-based Machine Learning System that analyses and criticizes resident artists' works. The project contributed in active exchanges between resident artists, culminating in an exhibition at an alternative space in Seoul.

The International Residency Exchange Program since 2004 has been the main program run by Residency Goyang. This year we partnered with seven internationally acknowledged institutions from five nations; Germany, Japan, Taiwan, Canada and Australia.

Through the alliances, Residency Goyang consolidates its status as an international exchange platform, encouraging Korean artists to grow a creative appetite through new cultural experiences. In return, invited international artists are offered ample opportunities to expand their networks through various exchanges with Korean contemporary art communities and professionals.

I sincerely congratulate the artists that comprised the 13th group of resident artists of Residency Goyang for their artistic achievements and commitment. I wholeheartedly wish that all of your efforts during the one-year residency at Goyang afforded you with new experiences that will bring you a prosperous future.

Bartomeu Marí
Director, National Museum of Modern and Contemporary Art, Korea(MMCA)

운영 프로그램

오픈스튜디오

입주 작가들의 작업실을 공개하여 입주 기간 동안의 활동을 공유하는 주요 연례행사

Open Studio

A main event which opens the artists' studios to show their works and progress to the public



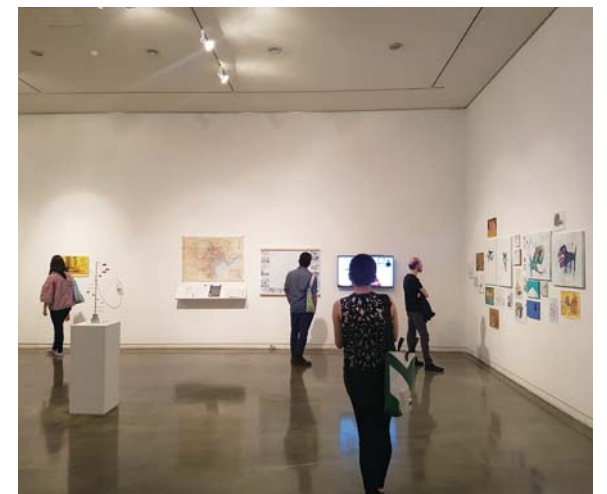
Programs

전시

입주 작가를 비롯한 출신 작가가 참여하는 단체전(기획전시, 국내외 협력기관 연계전시, 해외 한국문화원 전시 등)

Exhibitions

A display or demonstration of artworks by resident artists, project teams, and alumni artists (including exhibitions in corporation with Korean or foreign institutions, and exhibitions at overseas Korean cultural centers)



운영 프로그램

국제교환입주 프로그램

고양레지던시는 2004년부터 여러 나라의 유수 기관들과 국제교류 프로그램을 운영하며 국제적인 네트워크를 활발히 구축하고 있다. 2017년에는 대만, 독일, 일본, 캐나다, 호주의 5개국 7개 기관과 작가를 맞교환하여 3개월의 입주기간 동안 창작활동을 지원하였다.



International Residency Exchange Program

Since 2004, MMCA Residency Goyang has been actively building a global art network by developing the International Residency Exchange Program in cooperation with various prestigious institutions around the world. As a part of the 3 months exchange program in 2017, the residency exchanged artists with seven institutions from five countries; Taiwan, Germany, Japan, Canada and Australia.



2017년 고양레지던시 국제교환입주 교류 기관 및 프로그램 참여작가

Institutions and Participants of International Residency Exchange Program of MMCA Residency Goyang 2017

대만 Taiwan

Taipei Artist Village(TAV)

타이페이 아티스트 빌리지

김수연 Suyeon KIM

치웅-팡 창 Chiung-Fang CHANG



날씨를 제외하고는 TAV에서의 생활은 너무 좋았다. 낯선 환경에서 작업하는 것은 본인에게 있어 상당히 많은 모험과 작업적인 실험을 할 수 있는 기회였다. 교환입주 프로그램을 통해 적절한 시기에 온전히 작업에만 집중할 수 있는 기회를 얻게 되어 관계자분들에게 너무 감사하다는 말씀을 전하고 싶다.

Apart from the weather, I loved the residency at TAV. Living and working in an unfamiliar environment was a great opportunity for me to adventure and experiment artistically. The exchange program offered a rare opportunity to concentrate solely on my art project in the right moment of my life. I want to express my sincere gratitude to everyone involved in granting me this opportunity.

- 김수연 Suyeon KIM



Programs

독일 Germany

AIR_Frankfurt/basis_Frankfurt

에어_프랑크푸르트/바시스_프랑크푸르트

구수현 Soohyun KOO

야스민 베르너 Jasmin WERNER



대체로 프랑크푸르트에서 보낸 시간에 만족한다. 물리적 거리의 한계로 한국에서 해야 하는 일정들을 소화하지 못하고 놓치게 되는 부분도 없진 않았지만 그것과는 바꿀 수도 없는 값진 경험을 했다고 생각한다. 한국에선 늘 불안하고 막막한 작업하는 생활해 대해서 짧은 시간이었지만 조금은 여유를 가질 수도 있었고, 작업을 하는 태도나 방향에 대해서도 곰곰이 생각해 볼 수 있는 지금의 나에게 꼭 필요한 경험이었다.

I am overall satisfied with the time I spent in Frankfurt. Due to the great geographical distance, I had to give up some work assignments that I had scheduled in South Korea. Nevertheless I am convinced that my experience was worthwhile regardless of these unfortunate obstacles. Even though the residency period was short it afforded me the opportunity of taking some time and distance from the constant anxiety and uncertainty of my everyday life in South Korea. The residency was a necessary step, enabling me to reflect on the direction and perspective that I had built up in my work.

-구수현 Soohyun KOO



일본 Japan

Tokyo Wonder Site(currently called Tokyo Arts and Space)

도쿄 원더 사이트(현 도쿄 아트 앤 스페이스)

이수영 Sooyoung LEE

유스케 카마타 Yusuke KAMATA



도쿄원더사이트(현 도쿄 아트 앤 스페이스) 레지던시에는 딱 두 개의 프로그램이 있었다. 한 달에 한, 두 번의 점심 모임 그리고 마지막 달에 오픈 스튜디오. 좀 한갓지고 심심한 편이라 말할 수도 있고, 자신의 작업에만 집중할 수 있는 곳이라고 말 할 수도 있다. 도쿄 시내에 레지던시가 있기 때문에 리서치 다니기에 아주 좋다.

Tokyo Wonder Site (currently called Tokyo Arts and Space) residency had only two programs. The first was a lunch meeting that happened once or twice a month, and the second was an Open Studio that took place during the last month of the residency. Depending on whom you ask, the residency seems to be either very calm and boring, or an ideal place for focusing on your own work. The residency was situated in downtown Tokyo, so it was very convenient in terms of moving around and conducting research.

-이수영 Sooyoung LEE



운영 프로그램

독일 Germany

Künstlerhaus Schloss Balmoral

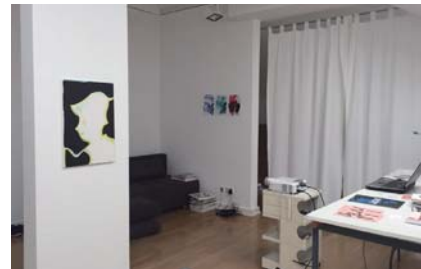
퀸스틀러하우스 솔로스 발모랄

김하연 Hayeon KIM

클라우디아 슈미츠 Claudia SCHMITZ

Künstlerhaus Schloss Balmoral

Stiftung Rheinland-Pfalz für Kultur



개인적으로 돌아켜 보면, 작가들과의 유대감이 상대적으로 강했던 것 같다. 대부분이 독일 출신의 작가들이지만 비교적 국적과 출신지가 다양하게 뒤섞여 독일에서 활발하게 활동하고 있었다. 특히 독일의 현대 미술과 각 도시의 분위기, 활동들에 대한 솔직하고 다양한 의견을 들을 수 있어 개인적으로 흥미롭고 도움이 많이 되었다. 작가들이 머무는 이 발모랄 레지던시의 성 자체가 바트 엠스에서도 무척 아름다운 곳이기 때문에 작가들은 레지던시에서 대부분의 시간을 보냈다. Looking back, I personally found that there was a strong bond between the resident artists at Balmoral residency. While most of the artists came from Germany, there was still a diverse mix of artists of different nationalities and origins, all actively working in Germany. I found it especially interesting and helpful to hear different and honest opinions about contemporary art and to learn about the different scene and activities occurring in different cities in Germany. Many artists spent most of their time at the Balmoral residency because the castle itself is the most beautiful spot in Bad Ems. -김하연 Hayeon KIM

독일 Germany

Bauhaus Dessau Foundation

B A U H A U S D E S S A U

바우하우스 데사우 재단

루디 드슬리에르 Rudy DECELIERE

※ 격년으로 작가 교환(2017년 독일작가 / 2018년 한국작가)

※Biennial artist exchange with Bauhaus Dessau Foundation



캐나다 Canada

(CALQ)/Fonderie Darling 퀘벡문화예술위원회/폰데리달링

이은영 Eunyeong LEE

마티유 라틸리프 Mathieu LATULIPPE



이번 프로그램에서 가장 좋았던 것 중 하나는 늘 일이 바빴던 한국에서의 생활과 달리 몬트리올에서는 자의적 혹은 타의적으로 혼자 있는 시간이 많아 그간 읽고 싶었던 책들을 마음껏 읽고 그동안에 스스로 제기하던 문제점들과 그에 대한 질문들을 더 깊게 들여다볼 수 있었던 것이다. 몬트리올에 오기 전부터 시작해서



Programs

도무지 끝을 내지 못하고 있던 <공간의 시학>부터 다른 몇 권의 바슐라르의 책들도 이곳에서의 여유로운 시간 덕분에 탐독할 수 있었고 그 내용과 기존의 사유를 토대로 스스로 방법론을 찾아보고자 했던 것이 이번 프로젝트의 시작에 큰 도움이 되었다.

The best part of the exchange program was that, contrary to my hectic life in South Korea. In Montreal I had, deliberately, or unintentionally, a lot of time and space for myself. I finally read all the books that I had been meaning to read all these years and I had the time to deal with many of the problems and questions that I have been asking myself. I finally finished <La Poétique de l'Espace> that I started reading long before coming to Montreal and finished several other books by Gaston Bachelard, all thanks to the amount of time I had. Most of all, I was searching on my own for a methodology, based on the reading and my pre-existing thought processes and it really helped me to start my current project.

-이은영 Eun Young Lee



호주 Australia

Asialink/Artspace, BigCi

아시아링크/아트스페이스, 빅씨

허수빈 Subin HEO

하딤 알리 Khadim ALI



우선은 제 인생에 너무나 특별한 경험이었습니다. 멀고 낯선 나라에서 늘 긴장했어야 했고 두렵기도 했고 외롭기도 했고 그러면서도 즐겁고 뿌듯했고 고마웠고 편안했고 항상 새로움에 설레고 자연의 경이로움에 감격스러운 감정들... 짧고도 긴 시간 동안 만감이 교차했었습니다. 당장 눈에 보이는 성과가 없더라도 분명 나의 감정과 생각 어딘가에 좋은 작업의 불씨로 자리 잡고 있다는 것을 믿고 있습니다. 앞으로도 더 많은 작가들에게 이런 기회가 주어져서 소중한 값진 것을 발견해오고 우리 모두가 함께 나누는 일이 많아지길 소망합니다.

First of all, it was really a unique experience for me. In a far and unfamiliar country, most of the time I was nervous, afraid and lonely but at the same time happy, proud, thankful and relaxed. I was always thrilled to see new things and overwhelmed by the wonder of the surrounding nature... I went through so many different emotions in a short, or long, period of time. Even though there might not yet exist any visible outcome of the residency, the experience has been engrained in my mind, waiting for the right moment to take shape in the form of a new, good, body of work. I truly hope that more artists would be granted similar opportunities, to discover precious and valuable ideas and share them together.

-허수빈 Subin HEO



운영 프로그램

문화탐방

레지던시 입주 작가들의 국내 공동 탐방 프로그램



Field Trips

Joint trips of cultural art space and events for artists in MMCA Residency



아트&토크

입주작가들의 교류를 위한 간담회



Art&Talk

Meeting to foster interaction between the artists in MMCA Residency



Programs

출판

오픈스튜디오 및 전시 도록 등



Publications

Publications on Open Studio and exhibition catalogue, etc.



DAL330: 레지던시 세미나

입주작가와 국립현대미술관 학예사들과 미술전문가들의
면담·연구·비평 프로그램



DAL330: Residency Seminar

Review, research and critique between resident artists,
MMCA curators and art professionals



구수현
Soohyun KOO



이물질 2017, 블랙라이트 헤어 스프레이, 선풍기, 블랙라이트, 가변크기
Foreign Matter 2017, Blacklight hair spray, electric fan, blacklight, Dimensions variable



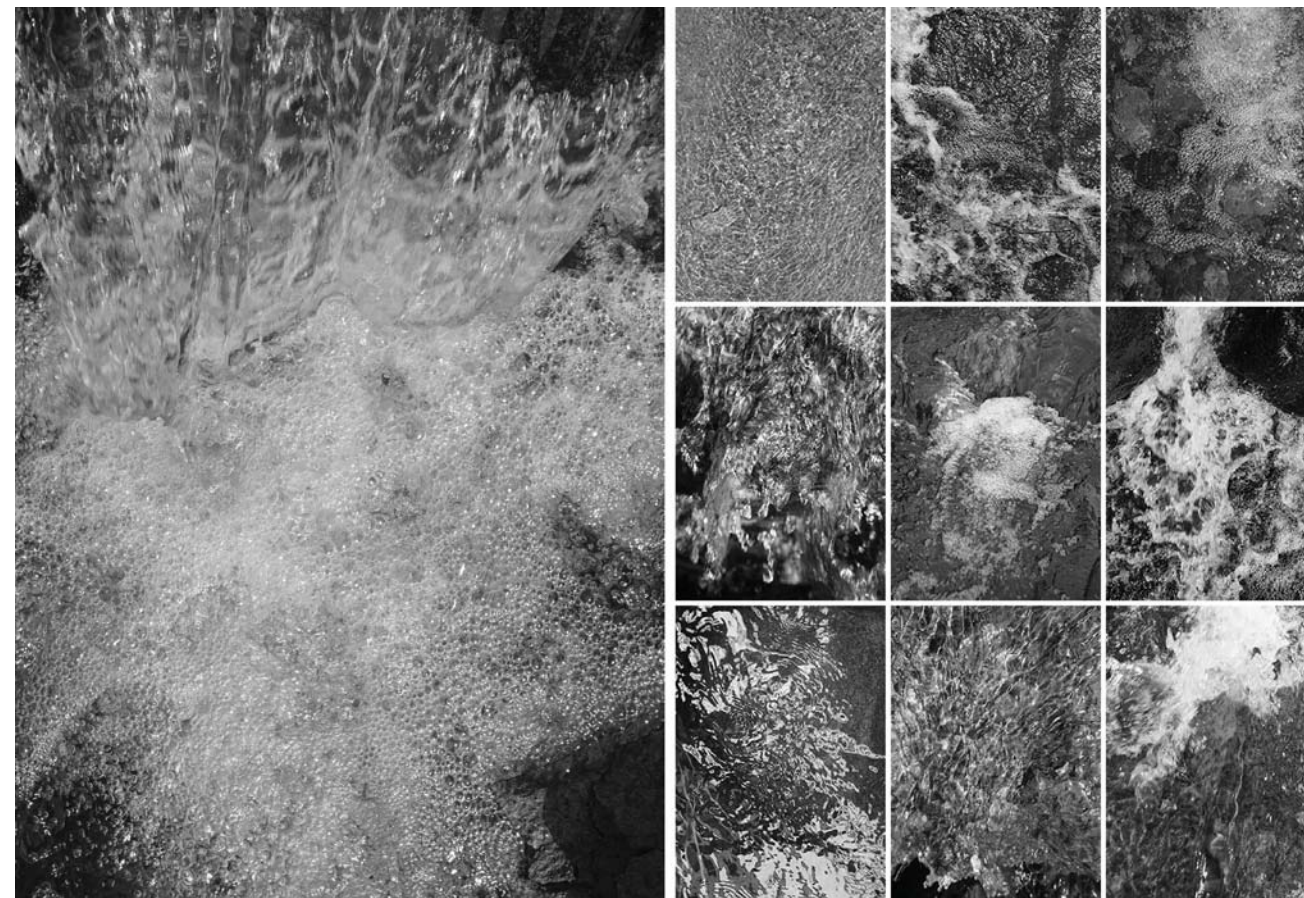
이물질(세부) 2017, 블랙라이트 헤어 스프레이, 선풍기, 블랙라이트, 가변크기
Foreign Matter(detail) 2017, Blacklight hair spray, electric fan, blacklight, Dimensions variable



Deserted Island 2017, 병입수돗물과 지역생수 20종을 각각 가습기로 공기 중에 혼합, 가변크기
Deserted Island 2017, Bottled water from the 20 different sources are mixed in the air, Dimensions variable

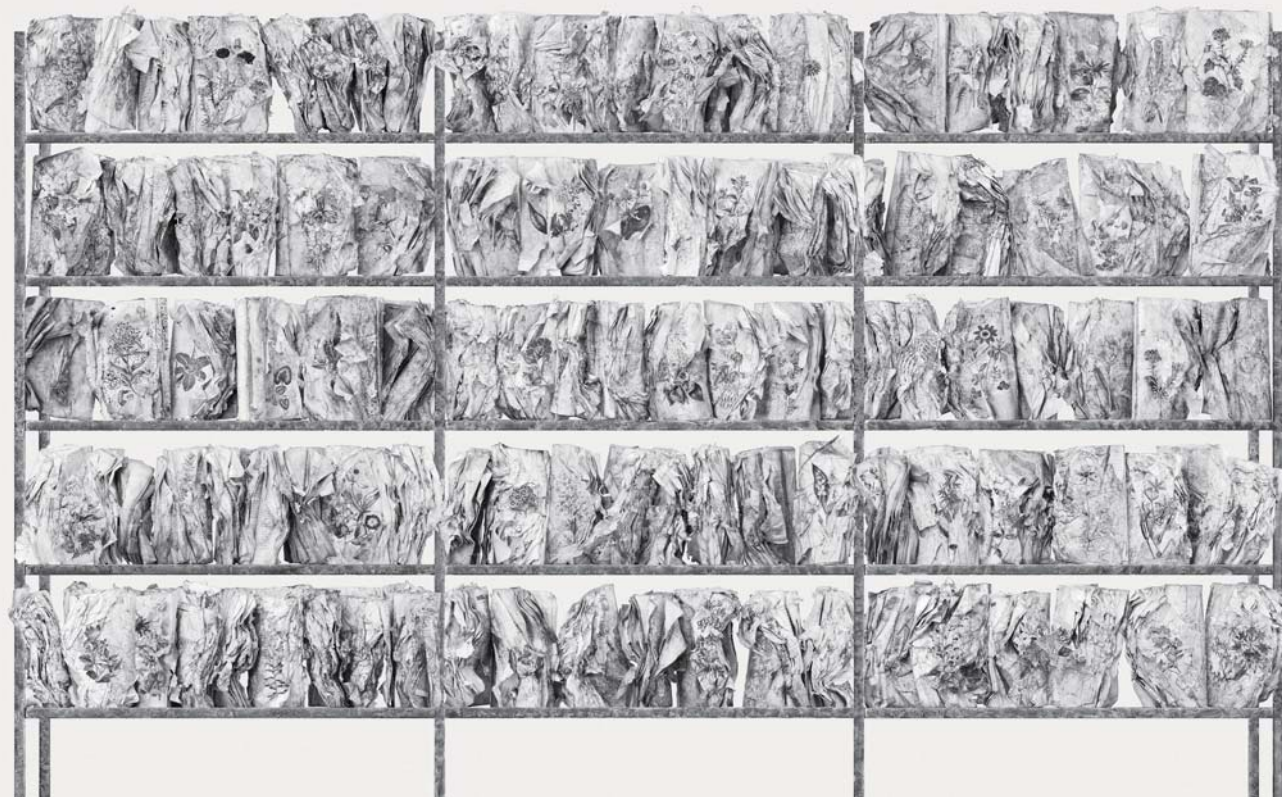


Deserted Island (세부) 2017, 병입수돗물과 지역생수 20종을 각각 가습기로 공기 중에 혼합, 가변크기
 Deserted Island (detail) 2017, Bottled water from the 20 different sources are mixed in the air, Dimensions variable

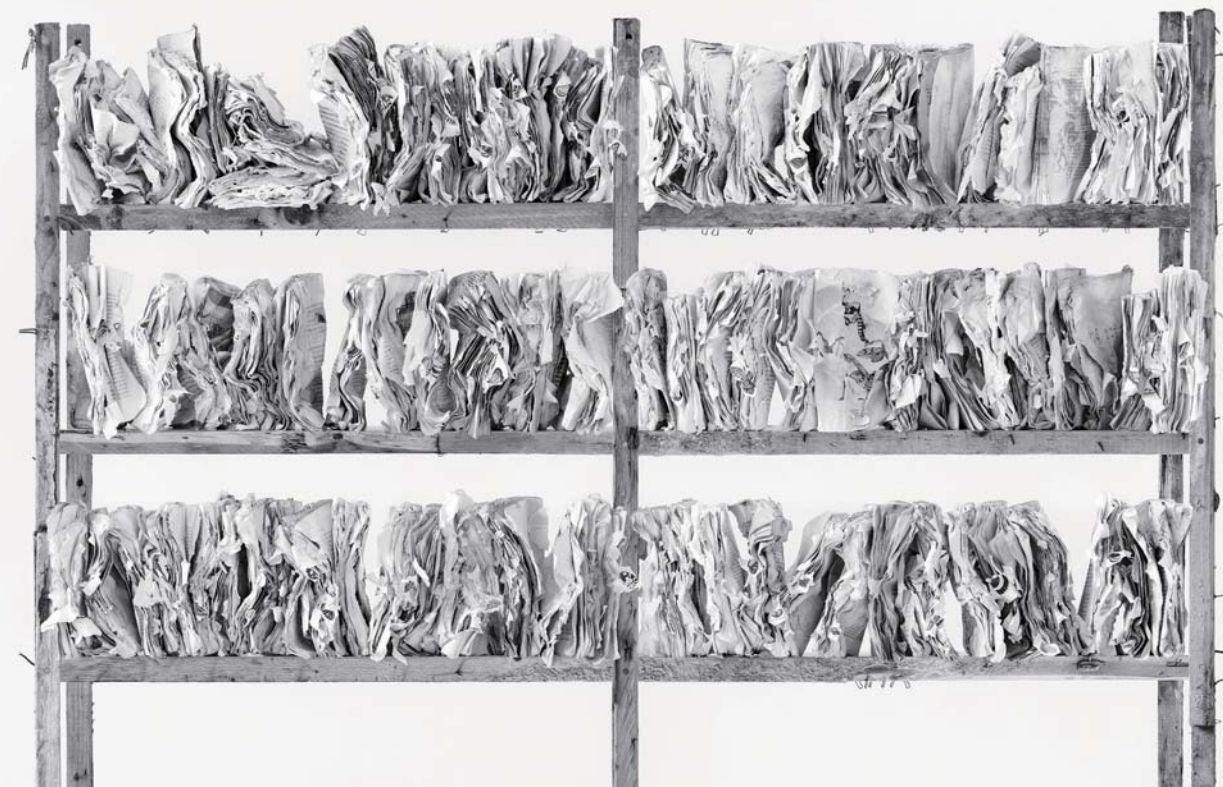


NoWhere/NowHere 2016, 디지털 프린트, 80×60cm (24점)
 NoWhere/NowHere 2016, C-print, 80×60cm (24pieces)

권도연
Doyeon GWON



섬광기억 #여름방학 2 2017, 피그먼트 프린트, 145×245cm
Flashbulb Memory # Summer Break 2 2017, Pigment print, 145×245cm



섬광기억 #여름방학 1 2017, 피그먼트 프린트, 123×195cm
Flashbulb Memory # Summer Break 1 2017, Pigment print, 123×195cm



고고학 #3 2015, 피그먼트 프린트, 105x135cm
The Art of Shovel #3 2015, Pigment print, 105x135cm



고고학 #2 2015, 피그먼트 프린트, 105x135cm
The Art of Shovel #2 2015, Pigment print, 105x135cm



개념어사전 #과일의세계 2014, 피그먼트 프린트, 105×105cm
 Dictionary of Notion #The World of Fruits 2014, Pigment print, 105×105cm



개념어사전 #연보 2014, 피그먼트 프린트, 105×105cm
 Dictionary of Notion #Author Annual Report 2014, Pigment print, 105×105cm

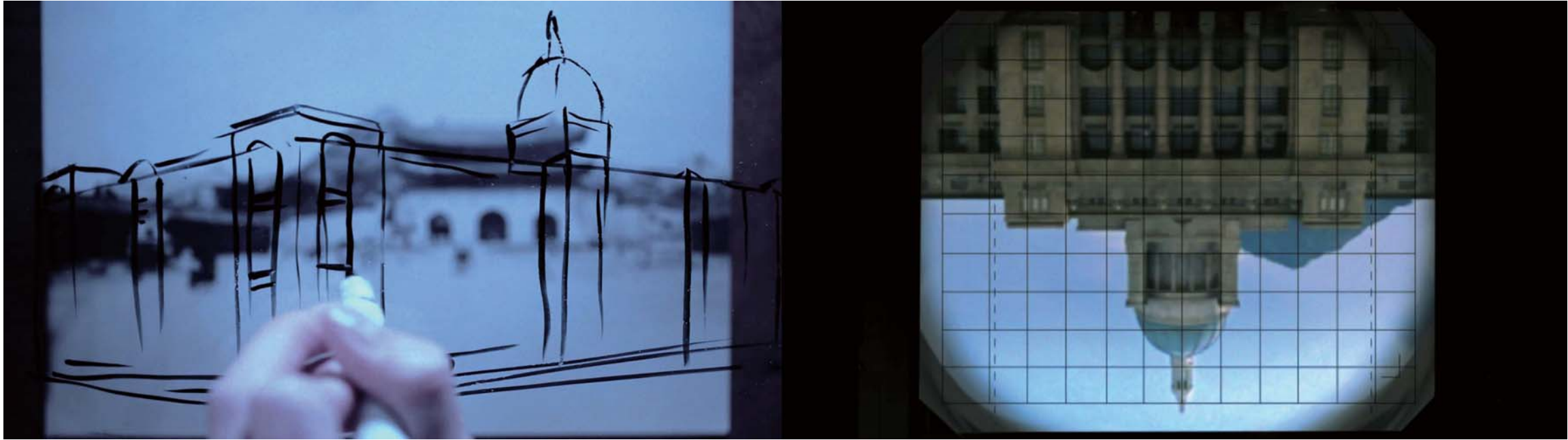
권혜원
Hyewon KWON



죽은 친구와 꿈 속을 거닐다 2013, HD 비디오, 무성, 6분 22초
Walking with My Dead Friend in a Dream 2013, HD video, silent, 6min 22sec



투어 머신 2016, HD 비디오, 360도 회전 프로젝션, 원형 스크린, 11분 6초
 Tour Machine 2016, HD video, 360 degree rotation machine, circular screen, 11min 6sec



어느 관광객의 일생 2014, HD 비디오, 스테레오 사운드, 13분 24초
 The Life of a Tourist Postcard 2014, HD video, stereo sound, 13min 24sec



바리케이트에서 만나요 2016, 8 채널 HD 비디오, 8채널 사운드, 10분 47초
 See You at the Barricades 2016, 8ch HD video, 8ch sound, 10min 47sec



리빙 아카이브-김찬미 2009, HD 비디오, 무성, 10분 8초
 Living Archive – Chanmi Kim 2009, HD video, silent, 10min 8sec



8명의 남자가 사는 방 - 영화세트 2011, 2채널 HD 비디오, 스테레오 사운드, 2분 52초
 Eight Men Lived in the Room - Filmset 2011, 2ch HD video, stereo sound, 2min 52sec

김남훈
Nam Hoon KIM



사소한 기록 2017, 생활 속 여러 종류의 뜯겨나간 포장 끄트머리(2014.1-2017.8 매일 수집), 200×65×10cm
A Protocol for Nothing 2017, The edge of different packaging in daily life(2014.1-2017.8 daily collection), 200×65×10cm



사소한기록(상세) 2017, 생활 속 여러 종류의 뜯겨나간 포장 끄트머리(2014.1-2017.8 매일 수집), 200×65×10cm
A Protocol for Nothing(detail) 2017, The edge of different packaging in daily life(2014.1-2017.8 daily collection), 200×65×10cm



모스_별 2017, 전등26개, 전선, 모스컨트롤장치, 가변설치
Morse Code_Stars 2017, 26Lamps, electric wires, morse code control device, Dimensions variable



18911 죽음의 열거 2017, 폼보드 위에 여러 종류의 작은 날벌레, 205 목공용 접착제, 89×51cm
18911 Enumerate Death 2017, Various types of flies on board, 205 adhesive, 89×51cm



18911 죽음의 열거(상세) 2017, 폼보드 위에 여러 종류의 작은 날벌레, 205 목공용 접착제, 89×51cm
18911 Enumerate Death(detail) 2017, Various types of flies on board, 205 adhesive, 89×51cm

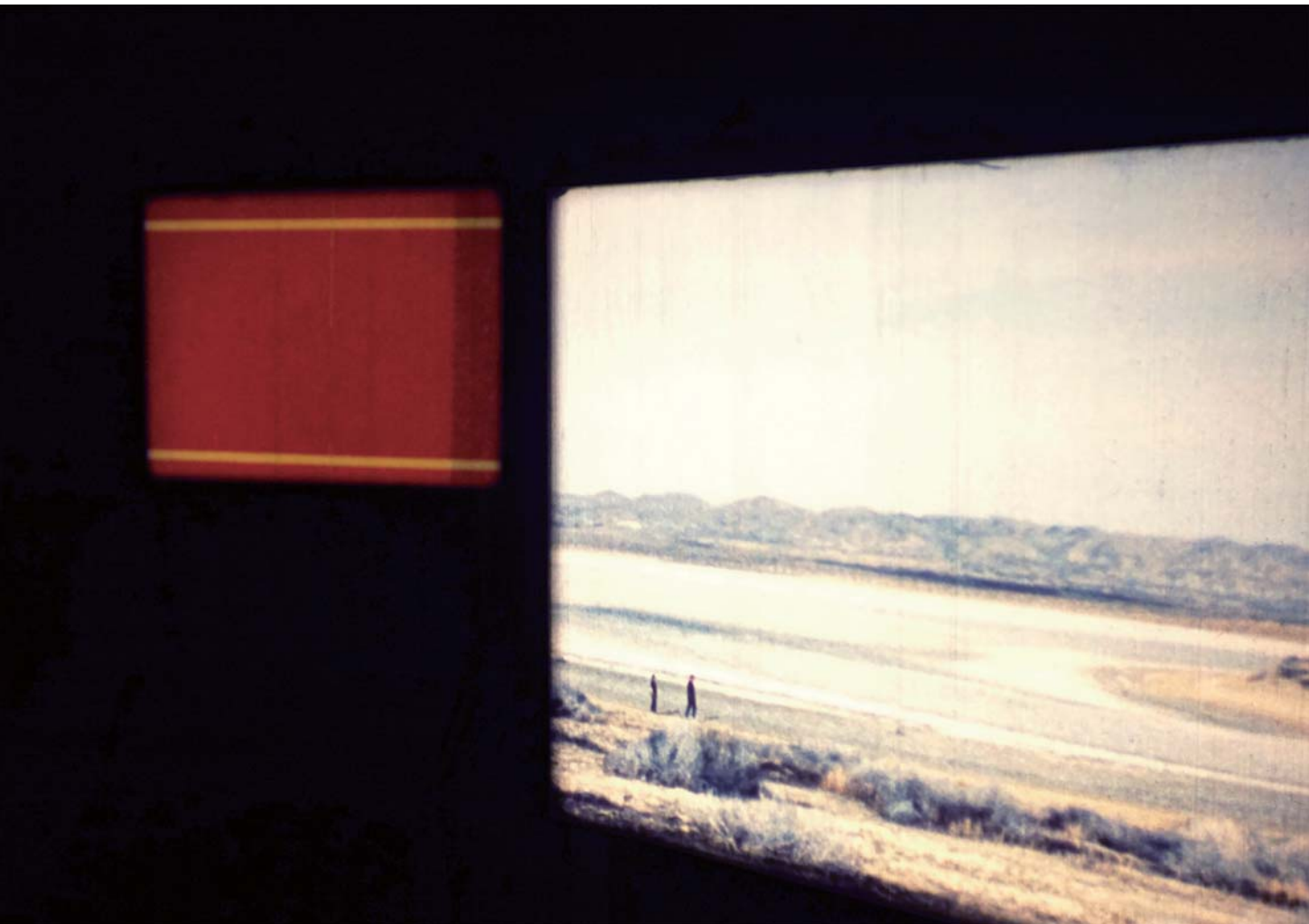


흔적 Vol.1 2017, 단채널 비디오, 6분 35초
 Cicatrize Vol.1 2017, Single channel video, 6min 35sec



모스_나를 잊지말아요 Ver.1.3 2017, 실외등, 모스컨트롤장치, 가변설치
 Morse Code_Don't Forget Me Ver.1.3 2017, Outdoor lamp, morse code control device, Dimensions variable

김민정
Minjung KIM



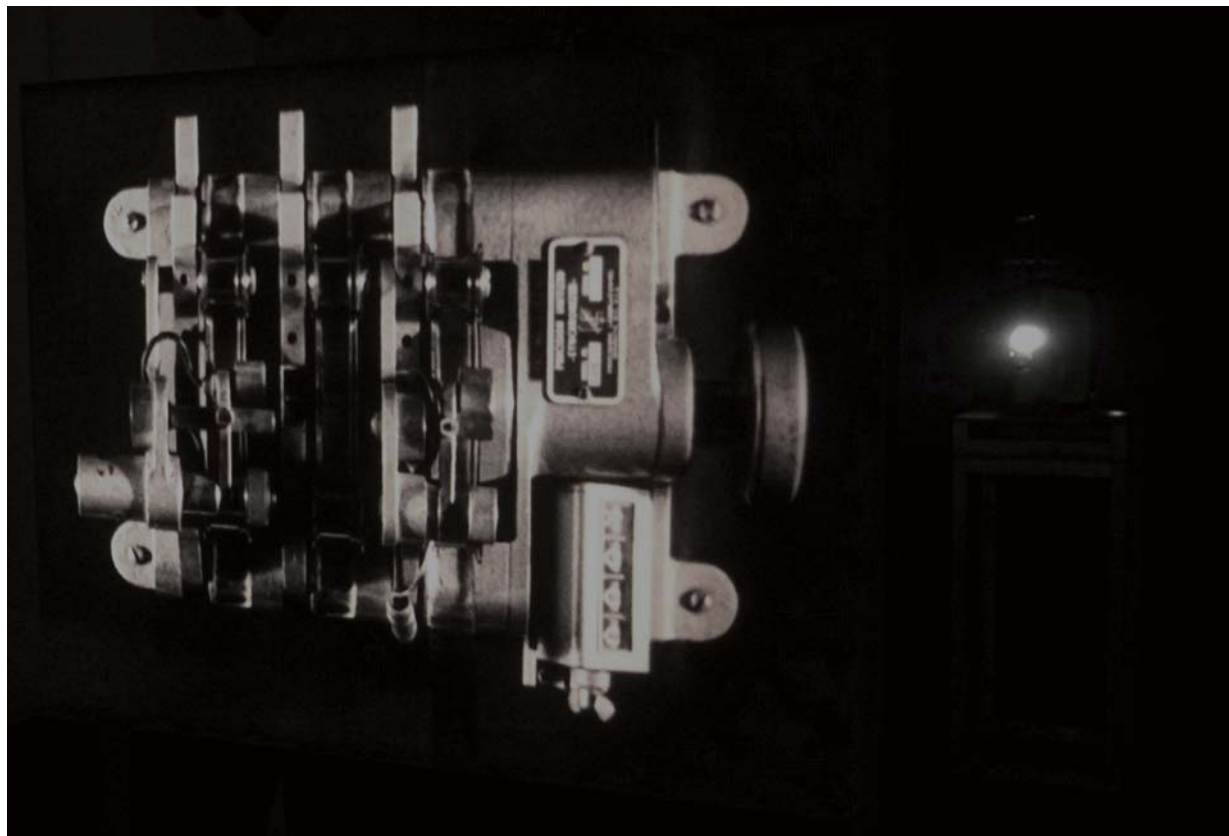
(좌)오스트레일리안 페이퍼 2015, 16mm 컬러필름, 2분 20초
(left)Australian Paper 2015, 16mm color film, 2min 20sec

(우)(100ft) 2016, 16mm 컬러필름, 3분
(right)(100ft) 2016, 16mm color film, 3min

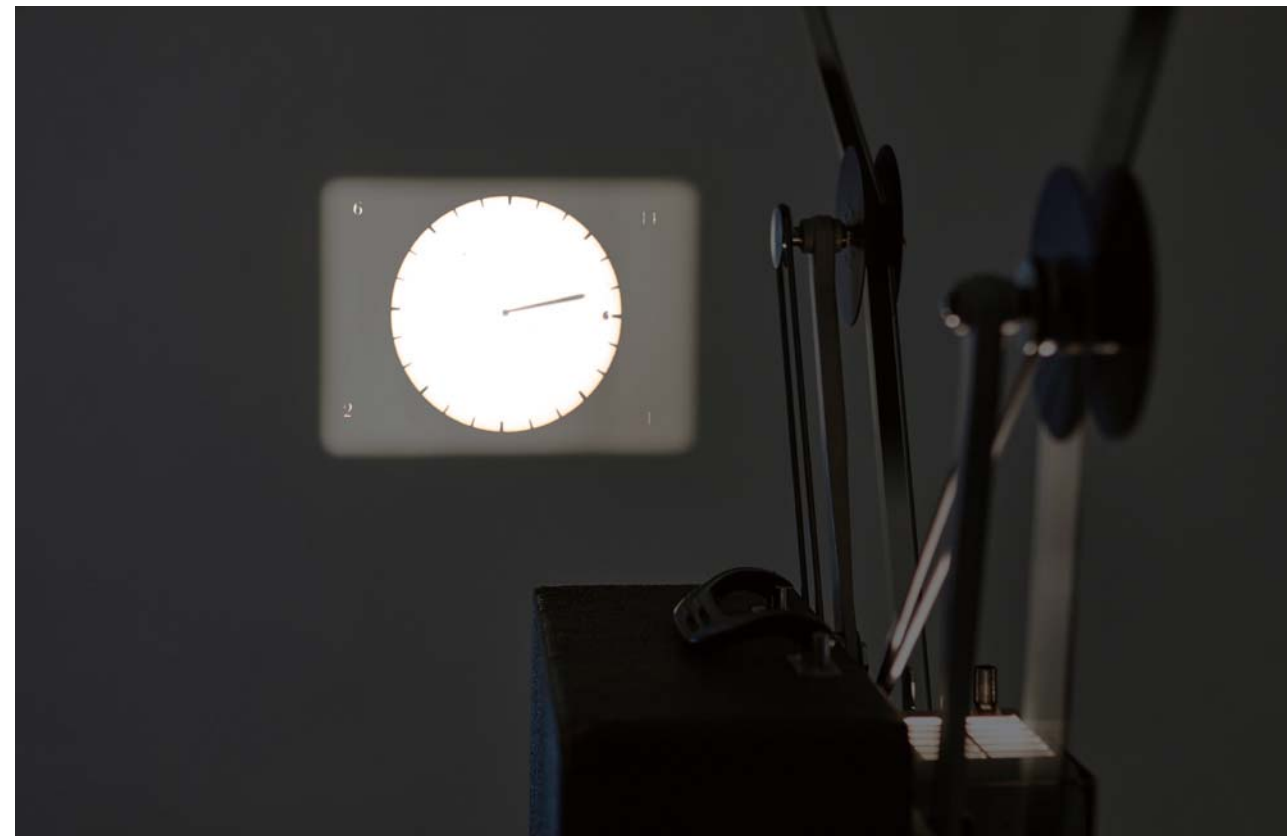


(좌)오스트레일리안 페이퍼 2015, 16mm 컬러필름, 2분 20초
(left)Australian Paper 2015, 16mm color film, 2min 20sec

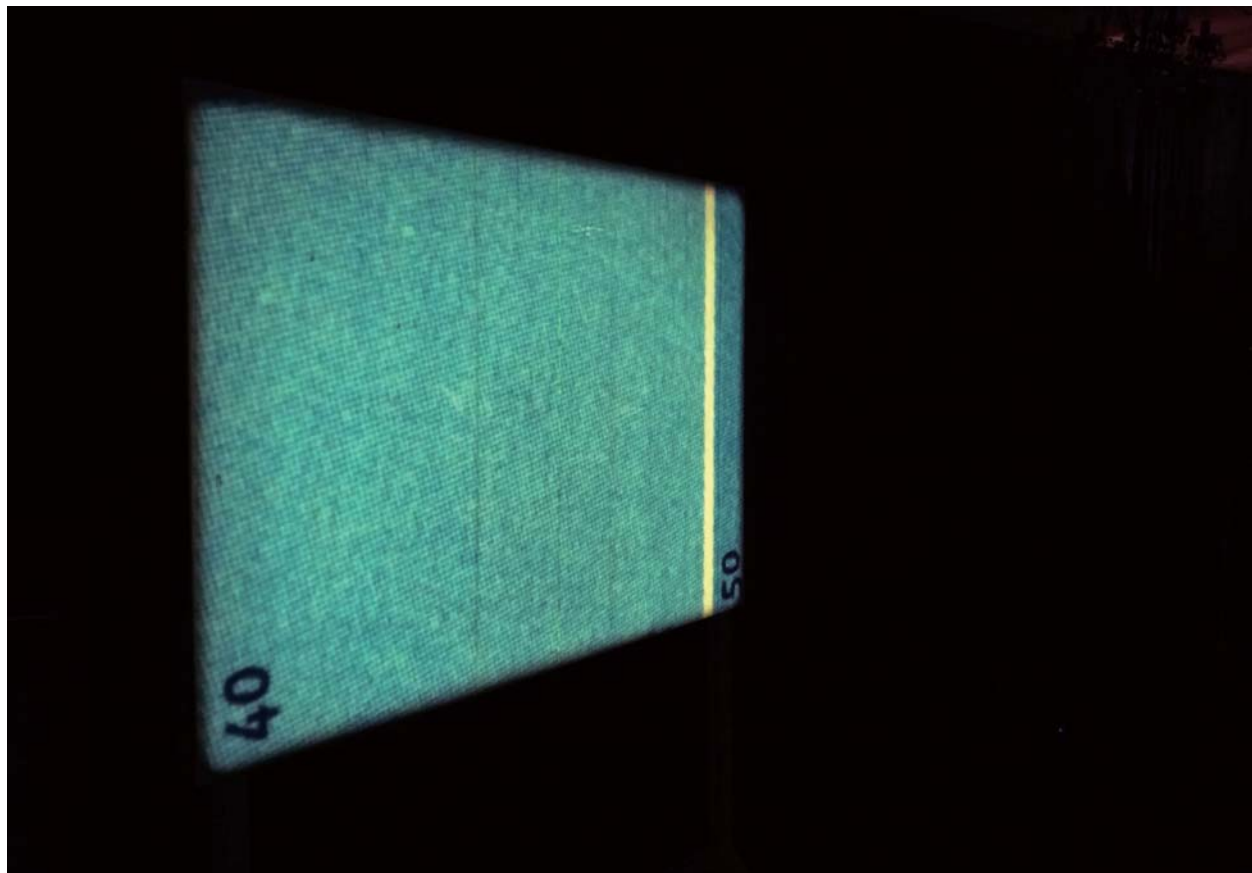
(우)푸티지 2016, 16mm 흑백필름, 2분 47초
(right)FOOTAGE 2016, 16mm B/W film, 2min 47sec



싱크로나이징 푸티지 2017, 16mm 흑백필름, 루프
Synchronizing Footage 2017, 16mm B/W film, loop



푸티지 2016, 16mm 흑백필름, 2분 47초
FOOTAGE 2016, 16mm B/W film, 2min 47sec



오스트레일리안 페이퍼 2015, 16mm 컬러필름, 2분 20초
 Australian Paper 2015, 16mm color film, 2min 20sec



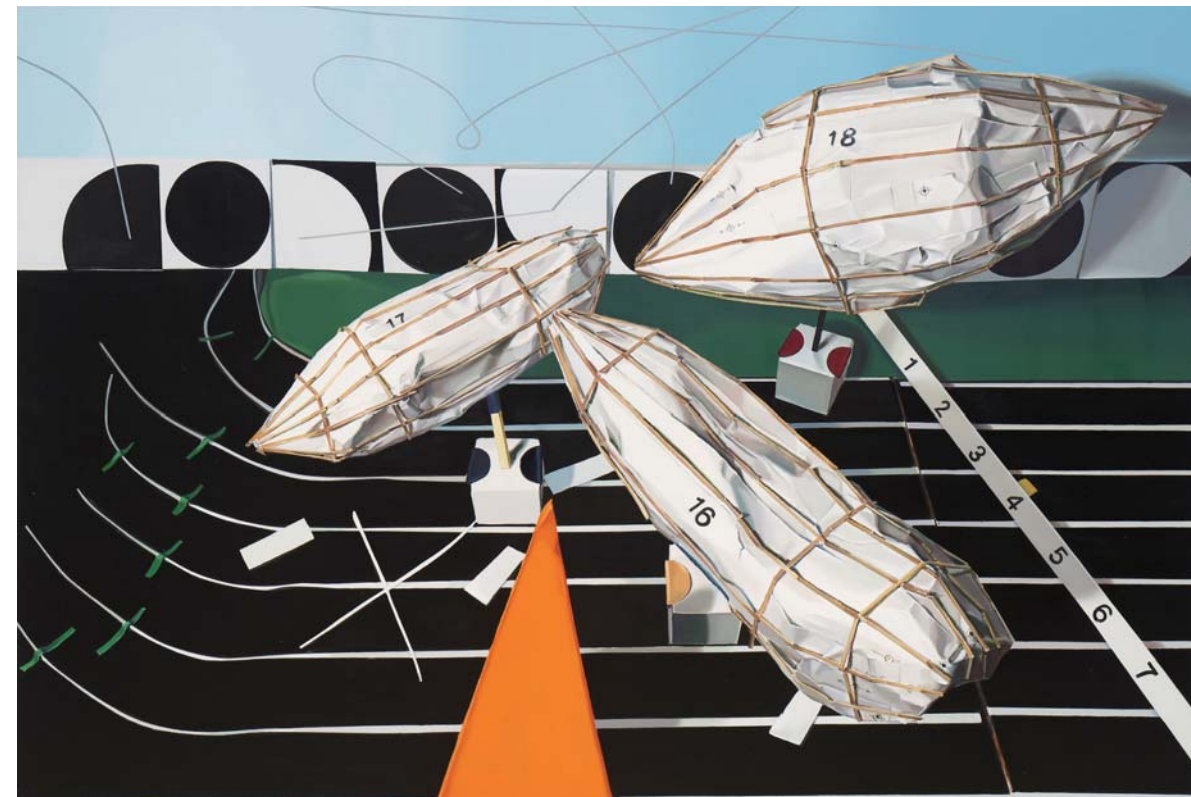
(좌)오스트레일리안 페이퍼 2015, 16mm 컬러필름, 2분 20초
 (left) Australian Paper 2015, 16mm color film, 2min 20sec

(우)푸티지 2016, 16mm 흑백필름, 2분 47초
 (right)FOOTAGE 2016, 16mm B/W film, 2min 47sec

김수연
Suyeon KIM



별론 5 2016, 캔버스에 유채, 162.2×130.3cm
Balloon 5 2016, Oil on canvas, 162.2×130.3cm



에어스트립 2016, 캔버스에 유채, 193.9×130.3cm
Airstrip 2016, Oil on canvas, 193.9×130.3cm



토성 2015, 캔버스에 유채, 40.9×53cm
 Saturn 2015, Oil on canvas, 40.9×53cm



스페이스 모델 2015, 캔버스에 유채, 100×100cm
 Space Model 2015, Oil on canvas, 100×100cm



쉐도우박스 2(아이비) 2013, 혼합매체, 가변크기
Shadow Box 2(ivy) 2013, Mixed media, Dimensions variable

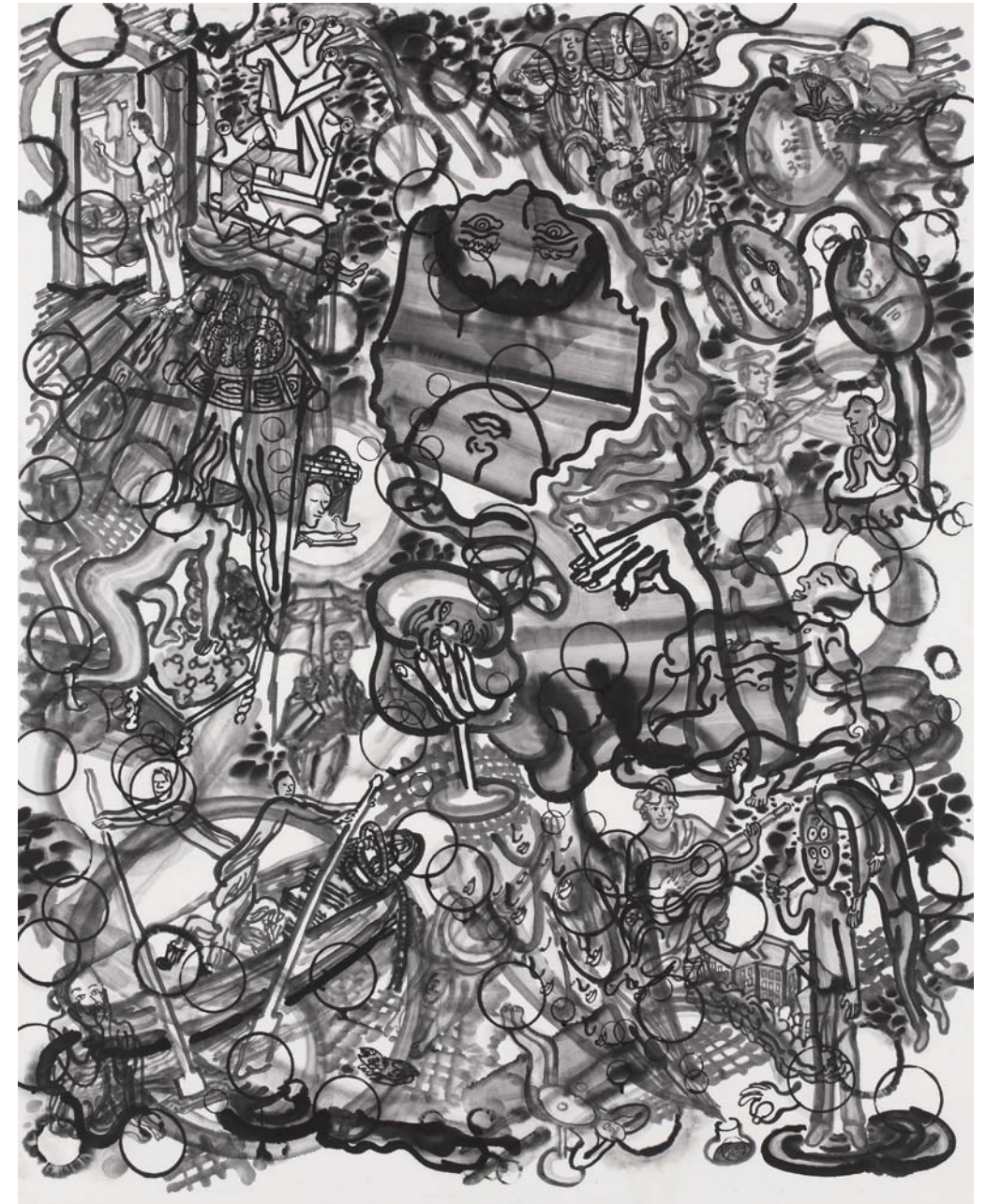


그린하우스 1, 2, 3 2014, 혼합매체, 130×190.5cm, 130×116cm, 130×60cm, 갤러리현대 윈도우 갤러리 전경
Greenhouse1,2,3 2014, Mixed media, 130×190.5cm, 130×116cm, 130×60cm Exhibition view of Gallery Hyundai Window Gallery

김은형
Eun Hyung KIM



키예브의 대문 2014, 종이조형물 위에 연필 및 먹, 25x25x5cm
The Great Gate of Kiev 2014, Pencil and ink on crumpled paper, 25x25x5cm



나는 누구인가? 2017, 지본수묵, 162x130cm
Who am I? 2017, Ink on paper, 162x130cm



장과로와 타임머신 2017, 지본수묵, 162×130cm
Hermit Changkuaro and Time Machine 2017, Ink on paper, 162×130cm



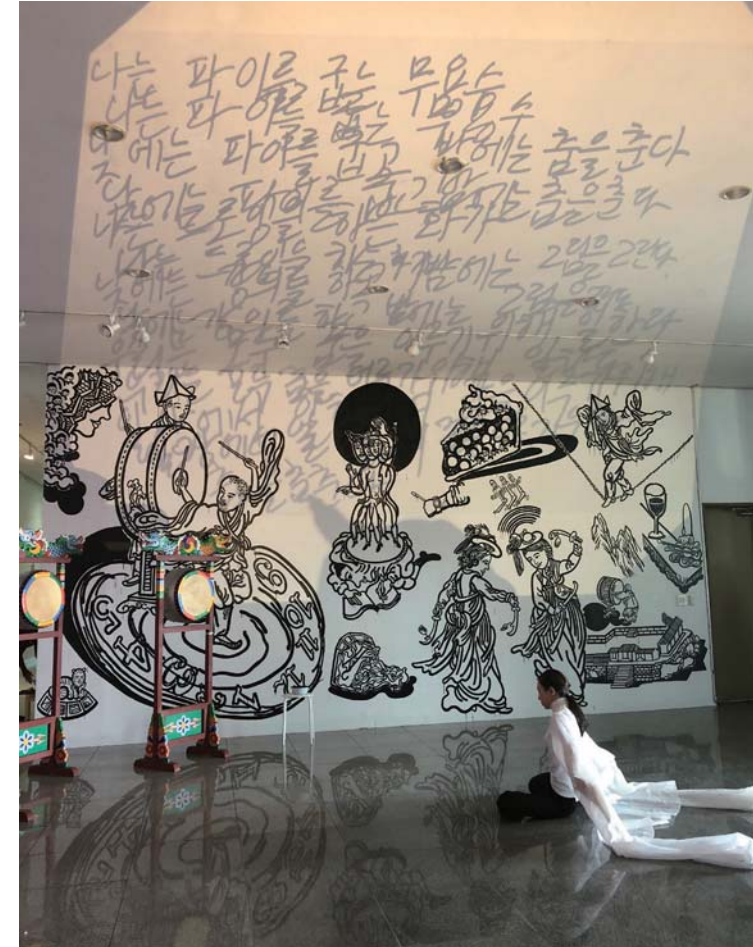
타임머신 2017, 지본수묵, 162×130cm
Time Machine 2017, Ink on paper, 162×130cm



오페라 극장 2017, 지본수묵, 70x70cm
The Opera Theater 2017, Ink on paper, 70x70cm



미술관에서 2017, 지본수묵, 70x70cm
At the Art Museum 2017, Ink on paper, 70x70cm



일(逸), 달아나다 – 파이굽는 무용수 2017, 고양레지던시 《오픈스튜디오13》퍼포먼스, 45분
Time Machine: (逸)Run Away – Dancers Baking Pies 2017, Performance at MMCA Residency Goyang Open Studio 13, 45min

김하연
Hayeon KIM



개인 큐레이터 모집 공고 2017, 다변매체, 가변크기
Call for Private Curator 2017, Variable media, Dimensions variable



포스트 고스트, 2017, 벽에 수성 페인트, 210x290cm, 고양레지던시 《오픈스튜디오13》 전시 전경
Post-ghost, 2017, Wall paint on wall, 210x290cm, Exhibition view of MMCA Residency Goyang Open Studio 13



디플레이션이 없다면 2017, 캔버스에 유채, 162x130cm
 If No Deflation, 2017, Oil on canvas, 162x130cm



하이-파이, 로우-파이 2017, 캔버스에 유채, 45x53cm
 Hi-fi, Low-fi 2017, Oil on canvas, 45x53cm



생각 2017, 캔버스 유채, 60x60cm
Think 2017, Oil on canvas, 60x60cm

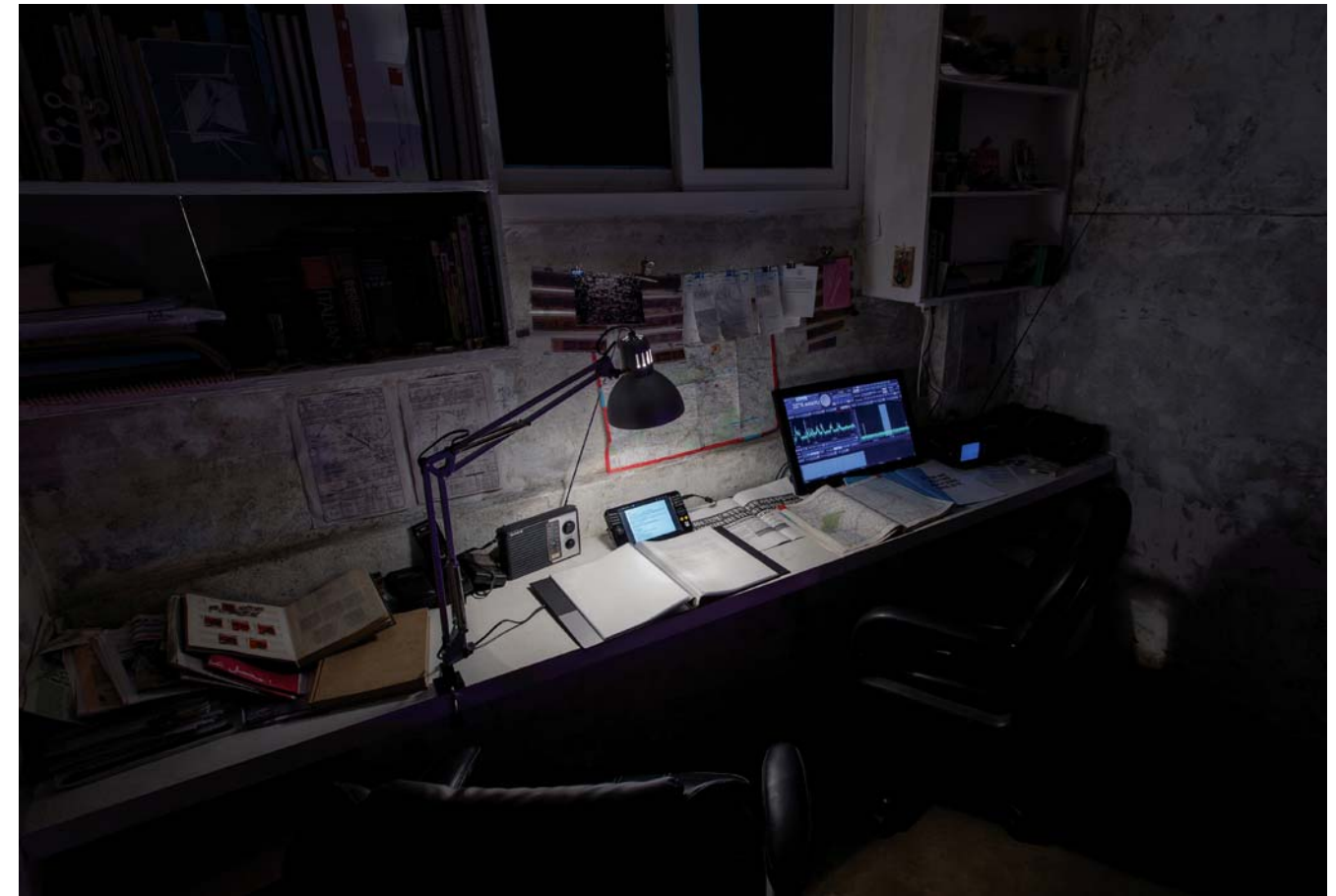


포스트-고스트 2018, 캔버스에 아크릴과 유채, 145x112cm
Post-ghost 2018, Acrylic and oil on canvas, 145x112cm

신정균 Jungkyun SHIN



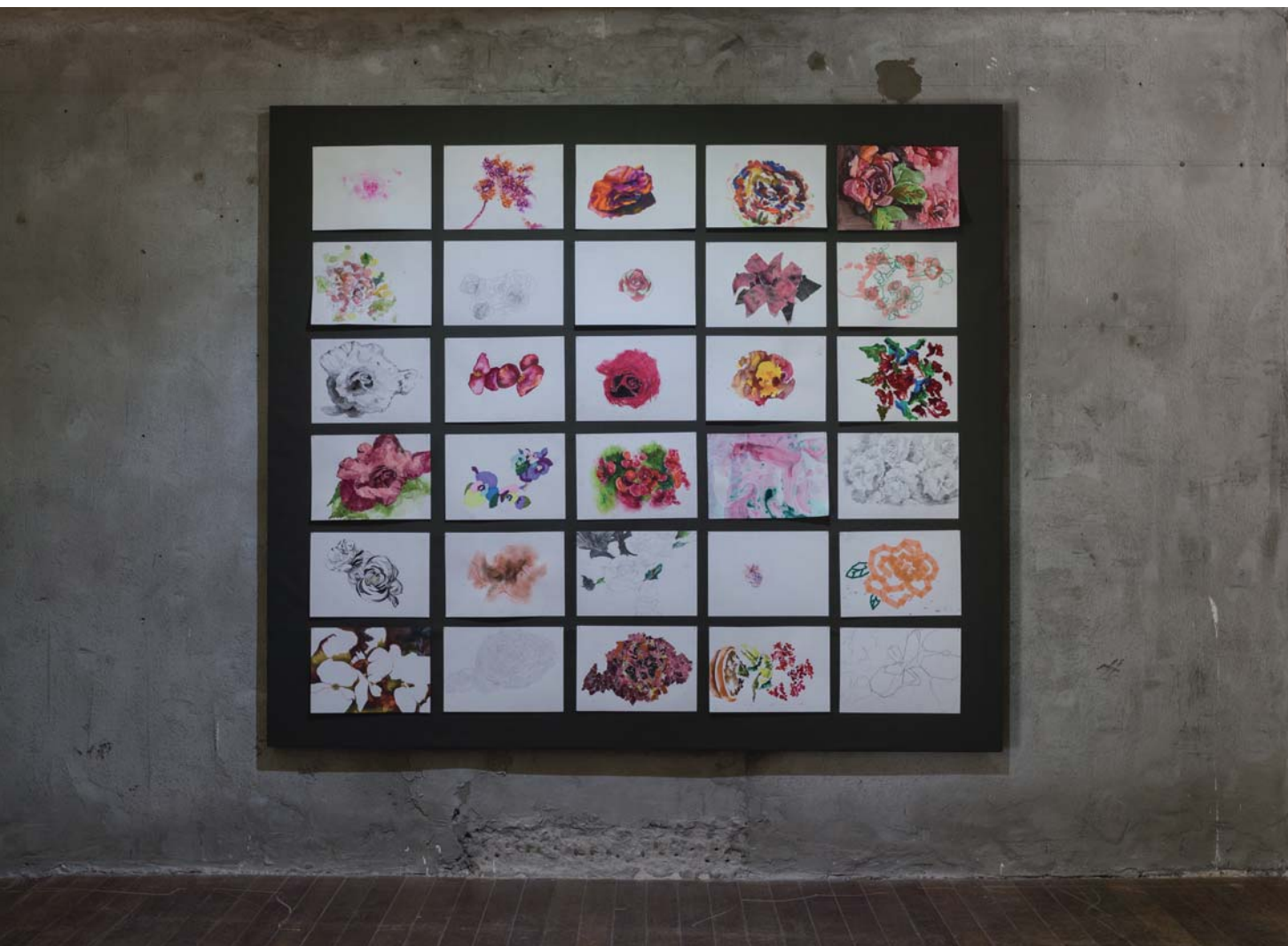
없는 사람 2017, 단채널 비디오, 8분 35초
Non-existence 2017, Single channel video, 8min 35sec



넘버스 스테이션 2016, 복합매체, 가변크기
Numbers Station 2016, Mixed media, Dimensions variable



작업 매뉴얼 #13-17 2017, 복합매체, 가변크기
Manual #13-17 2017, Mixed media, Dimensions variable



베고니아 그리기 2016, 중고등학생이 참여한 드로잉 30점, 각 30x21cm
Drawing the Begonia 2016, Drawing 30pieces, each 30x21cm



베고니아 부르기 2016, 단채널 비디오, 4분 30초
Singing the Begonia 2016, Single channel video, 4min 30sec



8월의 최전방 2016, 단채널 비디오, 텍스트 시트 설치, 3분 18초, 가변크기
Forefront of August 2016, Single channel video, text sheet installation, 3min 18sec, Dimensions variable

우정수
Jeongsu WOO



《산책자 노트》 전시전경 2017, 갤러리 룩스, 서울
Exhibition view of *Flâneur Note* 2017, Gallery Lux, Seoul, Korea



《산책자 노트》 전시전경 2017, 갤러리 룩스, 서울
Exhibition view of *Flâneur Note* 2017, Gallery Lux, Seoul, Korea



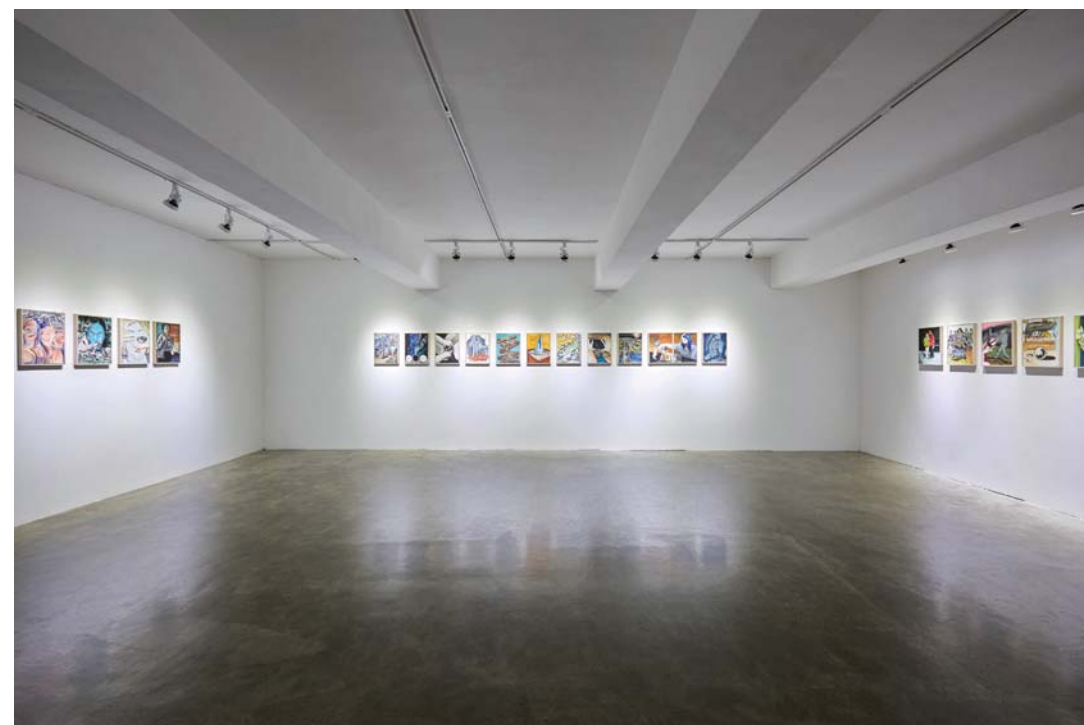
서사의 의무 2016, 벽과 종이 위에 먹, 260×950cm
Task of Narrative 2016, Chinese ink on paper and wall, 260×950cm



《Calm the Storm》전시전경 2018, 금호미술관, 서울
Exhibition view of *Calm the Storm* 2018, Kumho Asiana Museum of Art, Seoul, Korea



체크 온 체크 아웃 2017, 판넬 위에 잉크, 먹, 아크릴, 150x800cm
Check on Check Out 2017, Chinese ink, ink, acrylic on panel, 150x800cm



《핑퐁》전시전경 2017, 갤러리 175, 서울
Exhibition view of *Ping-Pong* 2017, Gallery175, Seoul, Korea

이은영
Eun Yeoung LEE



바다 위로 밤이 걸어온다 2015-16, 세라믹, 가변크기
The Night Approaches Walking Along The Sea 2015-16, Grogged clay, glaze, ceramic pencil, Dimensions variable



멀리있는 산이 가까이 보이면 비가 온다 2016, 세라믹, 벽면에 목탄 드로잉, 조명, 복합재료, 가변크기
Rain Comes When a Distant Mountain Appears Closer 2016, Mixed media, Dimensions variable



아드로게의 정원 2017, 복합재료, 가변크기
The Garden of Adrogué 2017, Mixed media, Dimensions variable

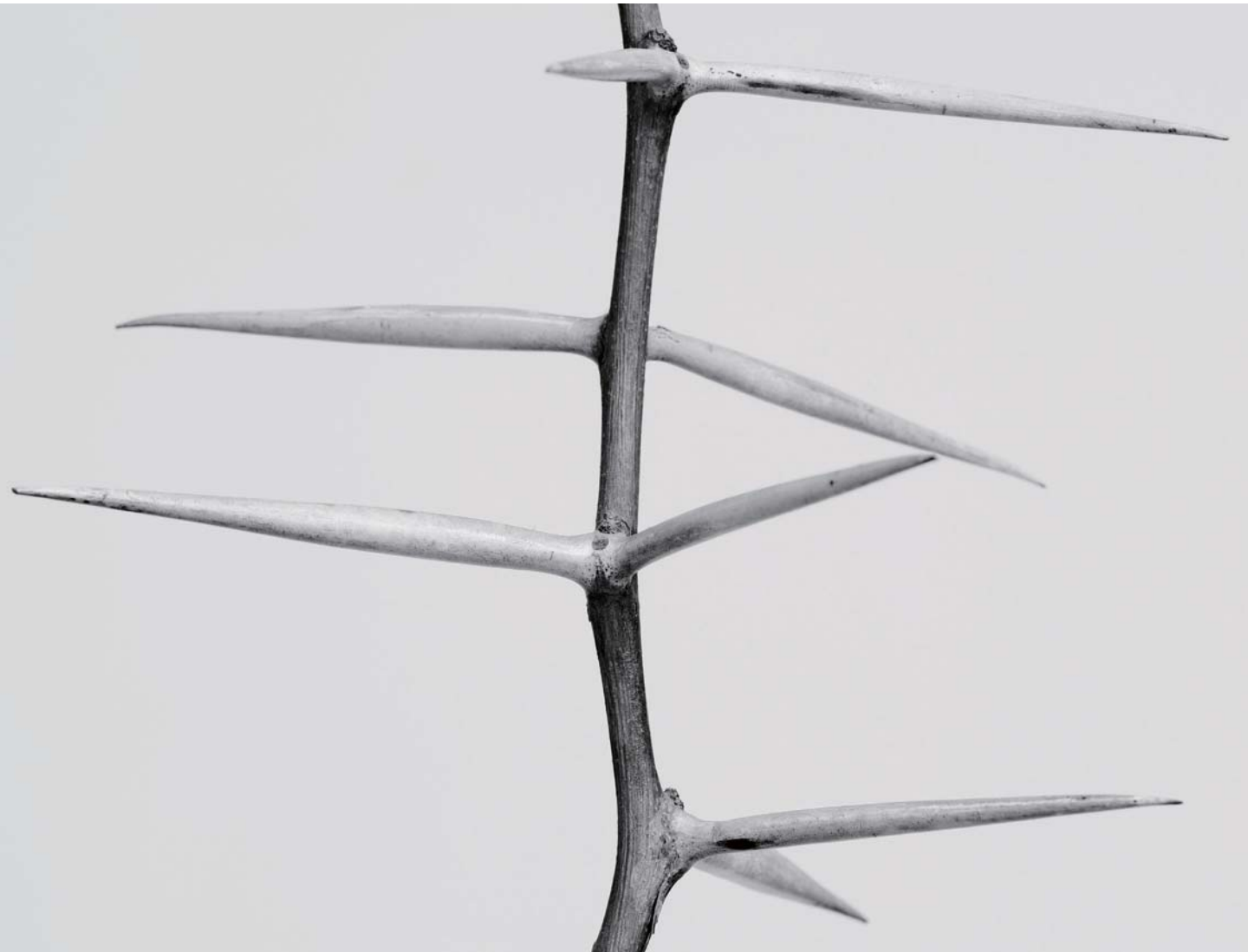


그 언덕에 아직 사람이 있었다 2016, 세라믹, 수집된 건축파편, 가변크기
There Were Still People on The Hill 2016, Ceramic sculpture, collected pieces of architecture, Dimensions variable



하 그림자가 없다 2016, 세라믹, 벽면에 목탄, 조명, 가변크기
Ha...There Are No Shadows 2016, Ceramic sculpture, fusain drawing on wall, light, Dimensions variable

전명은
Eun CHUN



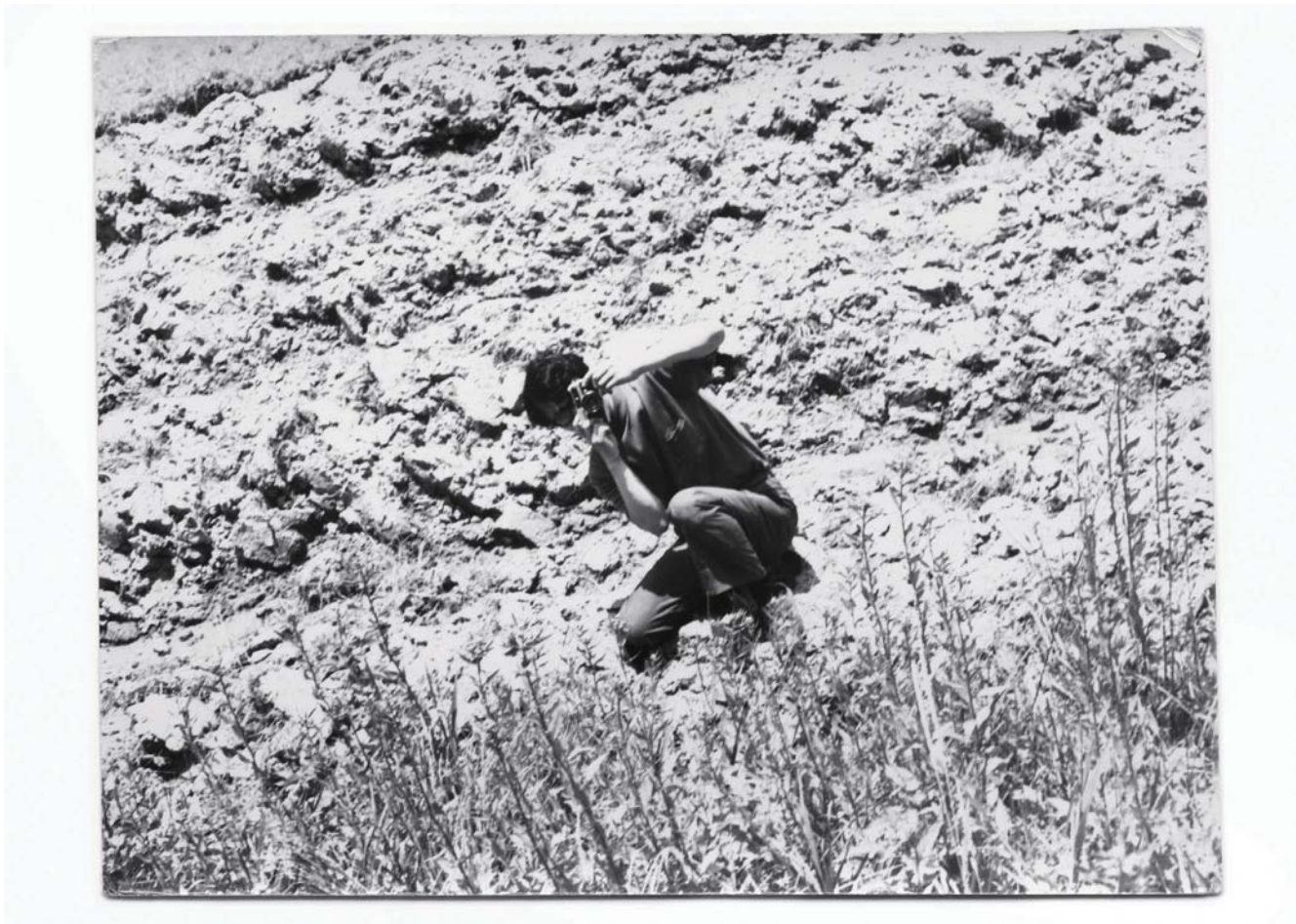
안내인-2 2017, 아카이벌 피그먼트 프린트, 36x48cm
The Guide-2 2017, Archival pigment print, 36x48cm



안내인-3 2017, 아카이벌 피그먼트 프린트, 36x48cm
The Guide-3 2017, Archival pigment print, 36x48cm



‘누워있는 조각가의 시간’ 연작 2016, 아카이벌 피그먼트 프린트, 《사랑한다, 사랑하지 않는다》 전시전경, 2017, 하이트컬렉션, 서울
 ‘Le Repos Incomplet’ Series 2016, Archival pigment print, Exhibition view of *I love you, I love you not*, 2017, Hite Collection, Seoul, Korea



아버지의 사진(촬영자 미상) 1970년대 초반, 젤라틴 실버 프린트, 9x12cm

A Photograph of My Father(Photographer Unknown) Early 1970s, Gelatin silver print, 9x12cm



그 사진은 어디로 갔을까 2013, 움직이는 유리에 스틸이미지 프로젝션, 유리판 19.5x25.5cm, 가변설치

Searching for The Photograph 2013, Still image projection on a moving glass panel, Glass panel 19.5x25.5cm, Dimensions variable

전혜림
Hyerim JUN



이발소, 구영, 티에폴로 2017, 혼합매체, 260×710×680cm
Barbershop Painting, Qiu Ying, Tiepolo 2017, Mixed media, 260×710×680cm



이발소, 구영, 티에폴로 2017, 혼합매체, 260×710×680cm
Barbershop Painting, Qiu Ying, Tiepolo 2017, Mixed media, 260×710×680cm



이발소, 구영, 티에폴로 2017, 혼합매체, 260×710×680cm

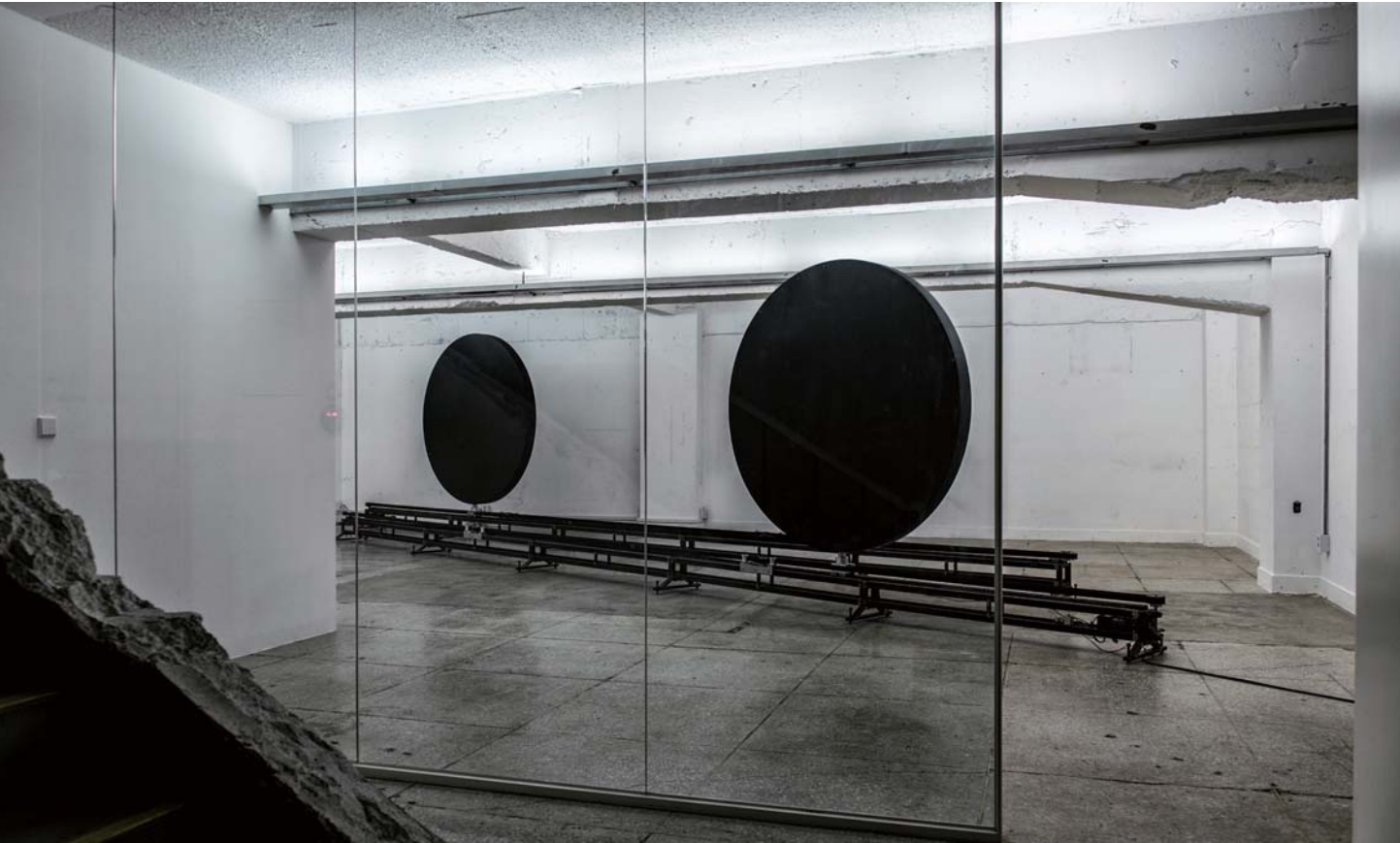
Barbershop Painting, Qiu Ying, Tiepolo 2017, Mixed media, 260×710×680cm



이발소, 구영, 티에폴로 2017, 혼합매체, 260×710×680cm
Barbershop Painting, Qiu Ying, Tiepolo 2017, Mixed media, 260×710×680cm



정성윤
Sungyoon JUNG



이클립스 2014, 철, 모터, 기어, 합성수지, 900×230×40cm, 2점
Eclipse 2014, Steel, motor, gears, FRP, 900×230×40cm, 2pieces



헬로우 모터 2009-16, 모터, 알루미늄, 혼합매체, 170×90×60cm
Hello Motor 2009-16, Motor, aluminium, mixed media, 170×90×60cm

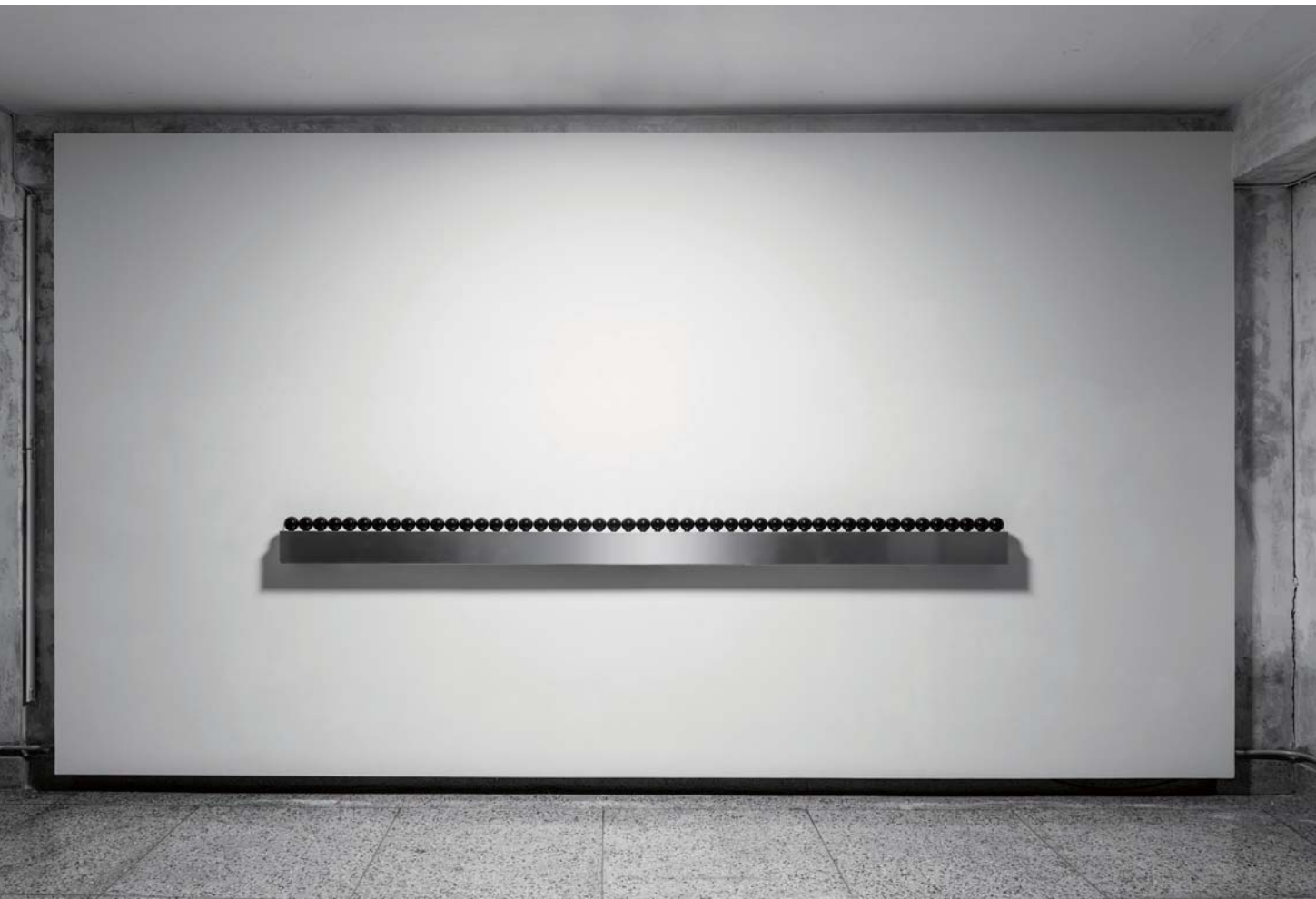


형상들 2016, 철, 모터, 합성수지, 400×270×90cm, 3점

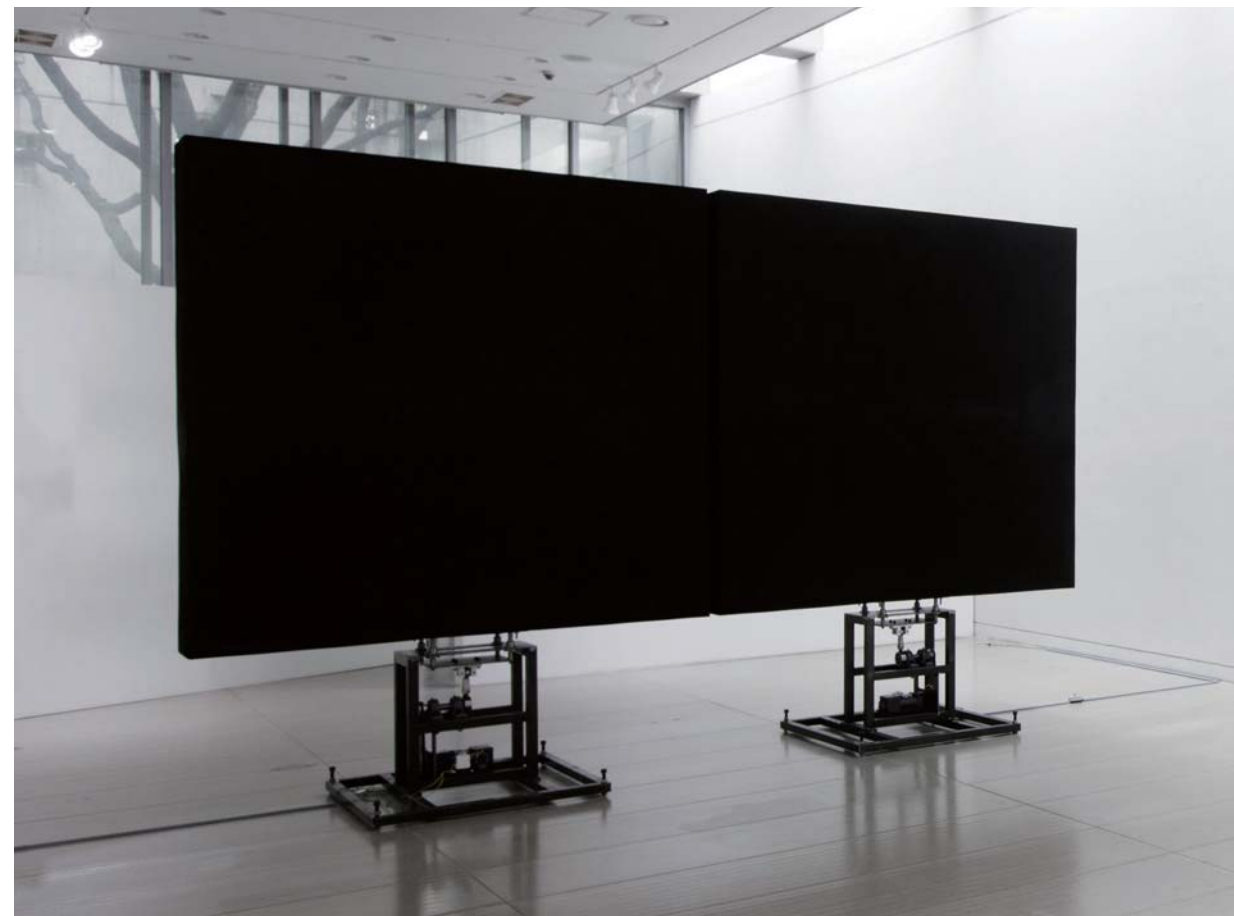
Shapes 2016, Steel, motor, plastics, 400×270×90cm, 3pieces

이클립스 2015, 철, 모터, 기어, 합성수지, 190×120×120cm

Eclipse 2015, Steel, motor, gears, plastics, 190×120×120cm



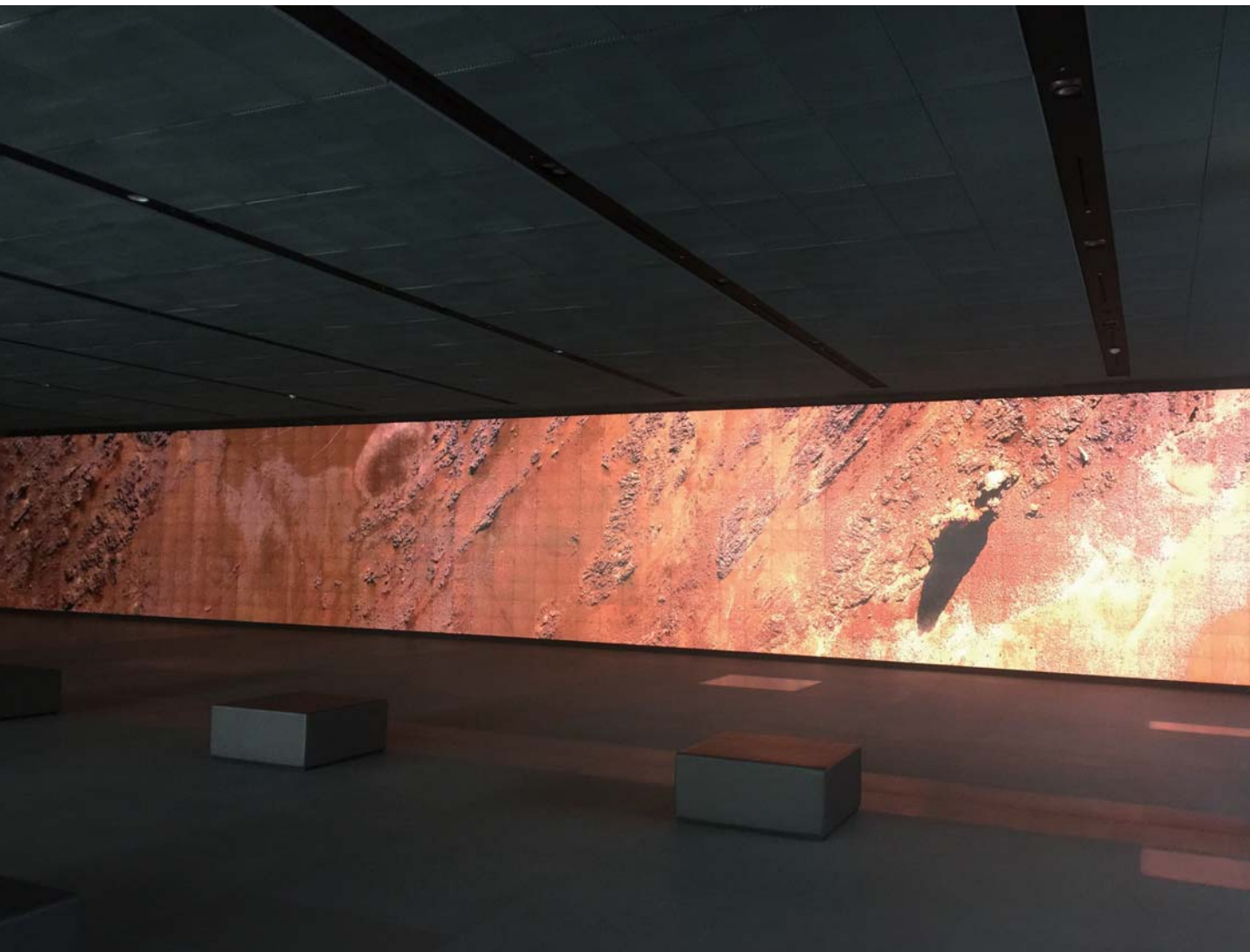
They Spin Like Nonsense 2015, 철, 알루미늄, 모터, 49개의 당구공, 21×320×10cm
They Spin Like Nonsense 2015, Steel, aluminum, motor, 49billiard balls, 21×320×10cm



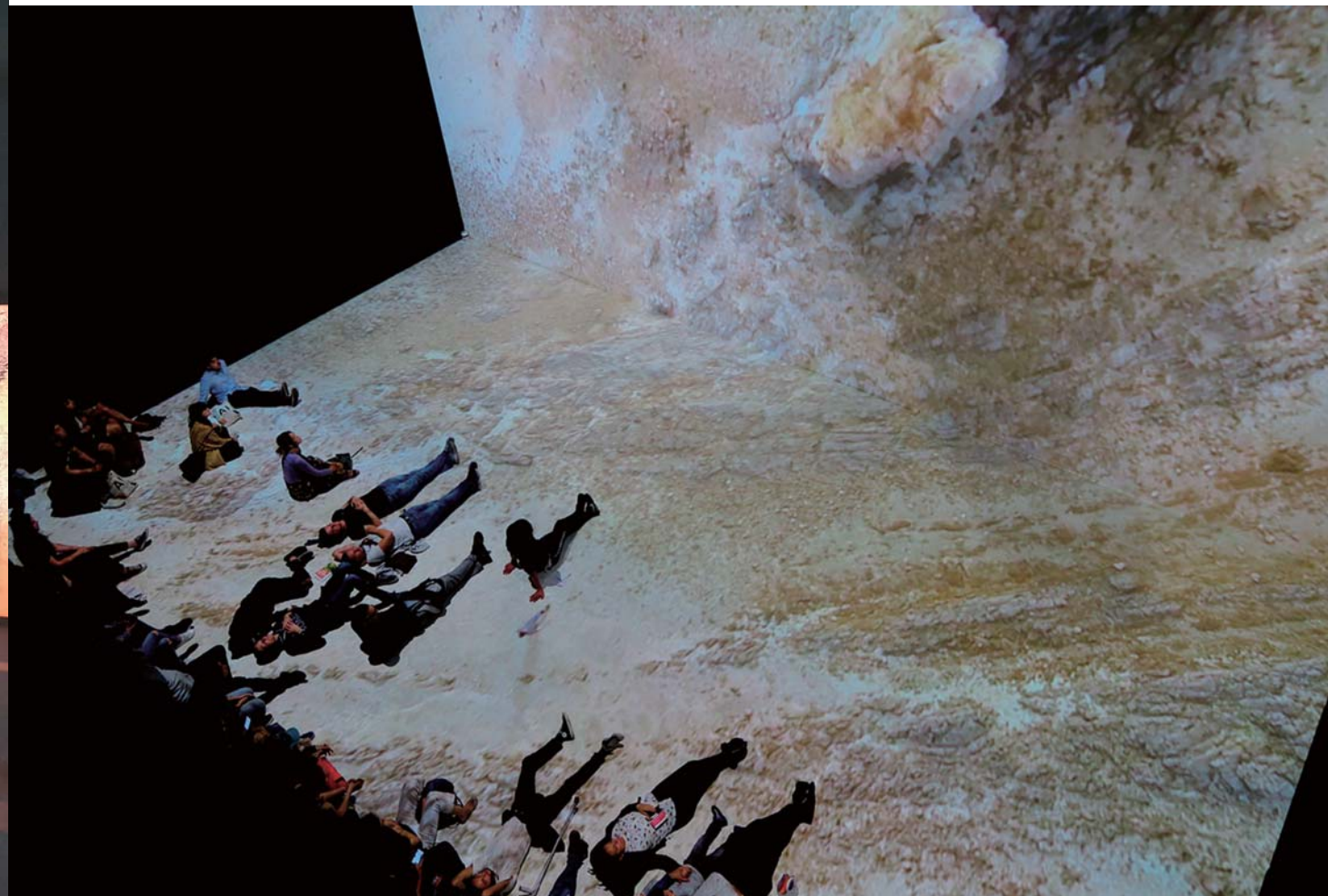
두 개의 정사각형 2016, 철, 모터, 합성수지, 200×270×90cm, 2점
Squares 2016, Steel, motor, plastics, 200×270×90cm, 2pieces

최성록

Sung Rok CHOI



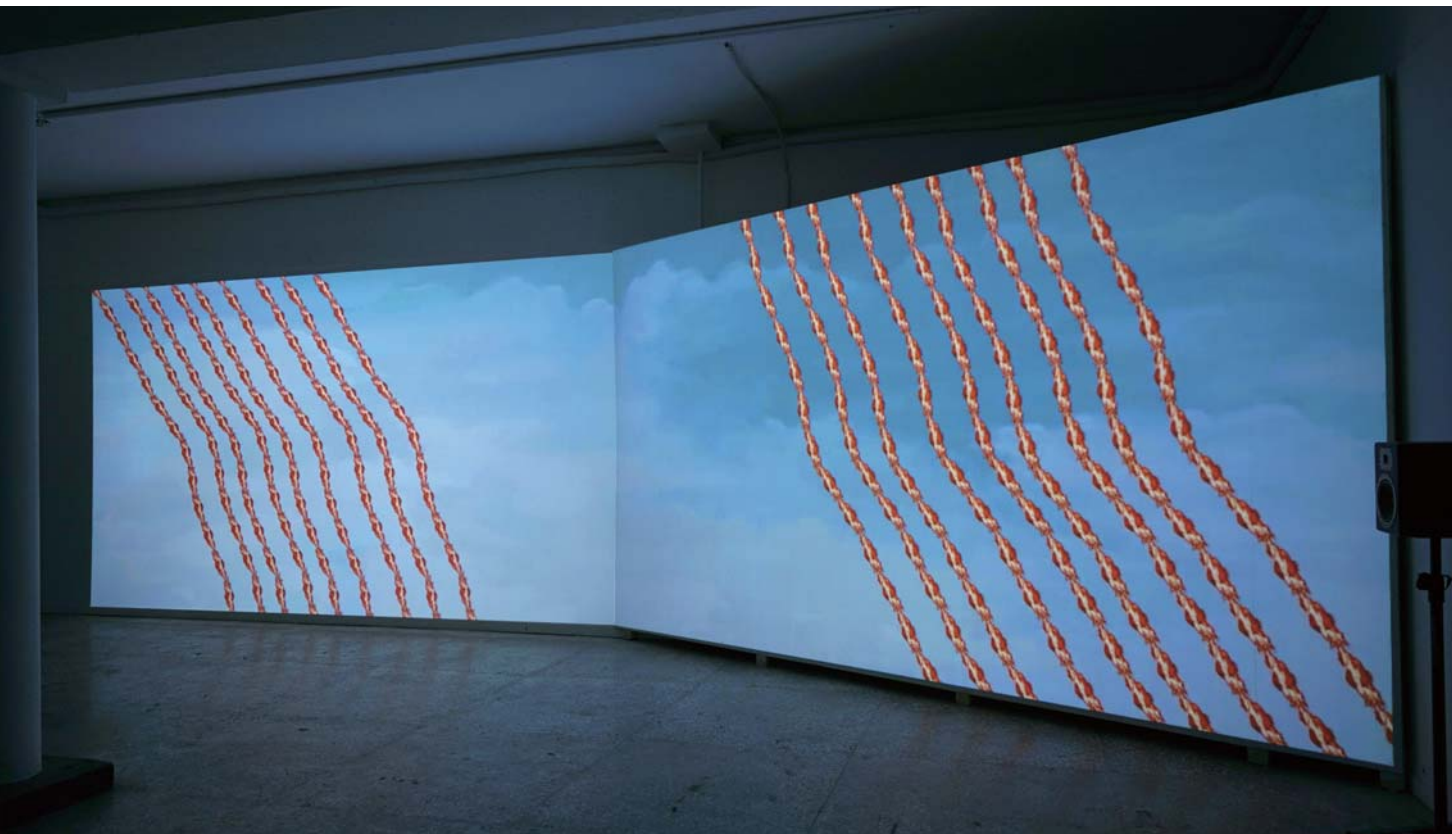
스트롤, 스크롤 앤 사이트 2017, 디지털 영상 및 애니메이션, 12분 46초
Stroll, Scroll and Sight 2017, Digital video and animation, 12min 46sec



스트롤, 스크롤 앤 사이트 2017, 디지털 영상 및 애니메이션, 12분 46초
Stroll, Scroll and Sight 2017, Digital video and animation, 12min 46sec



작전명 두더지-엔드게임 2016, 4K HD 2D 애니메이션, 사운드, 8분 47초
 Operation Mole-Endgame 2016, 4K HD 2D animation, sound, 8min 47sec



구원자의 길 2016, 2채널 HD 2D 애니메이션, 사운드, 5분 41초
 Savior's Road 2016, 2ch HD 2D animation, sound, 5min 41sec



어 맨 위드 어 플라잉 카메라 2015, HD 1080p 영상, 7분 6초
A Man with a Flying Camera 2015, HD 1080p video, 7min 6sec



스크롤 다운 저니 2015, HD 1080p 2D 애니메이션, 6분 20초
Scroll Down Journey 2015, HD 1080p 2D animation, 6min 20sec

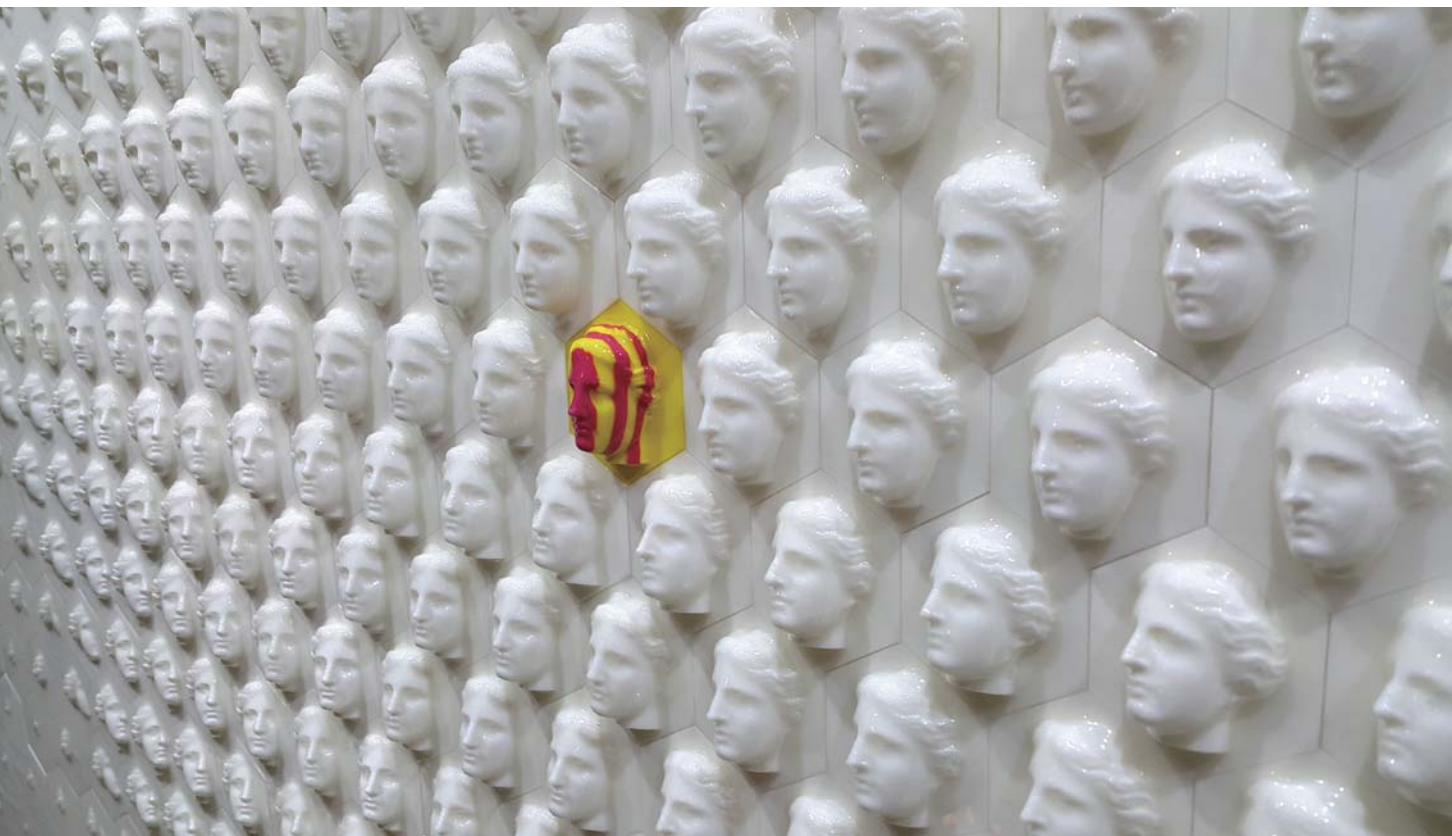
하석준 Seok-Jun HA



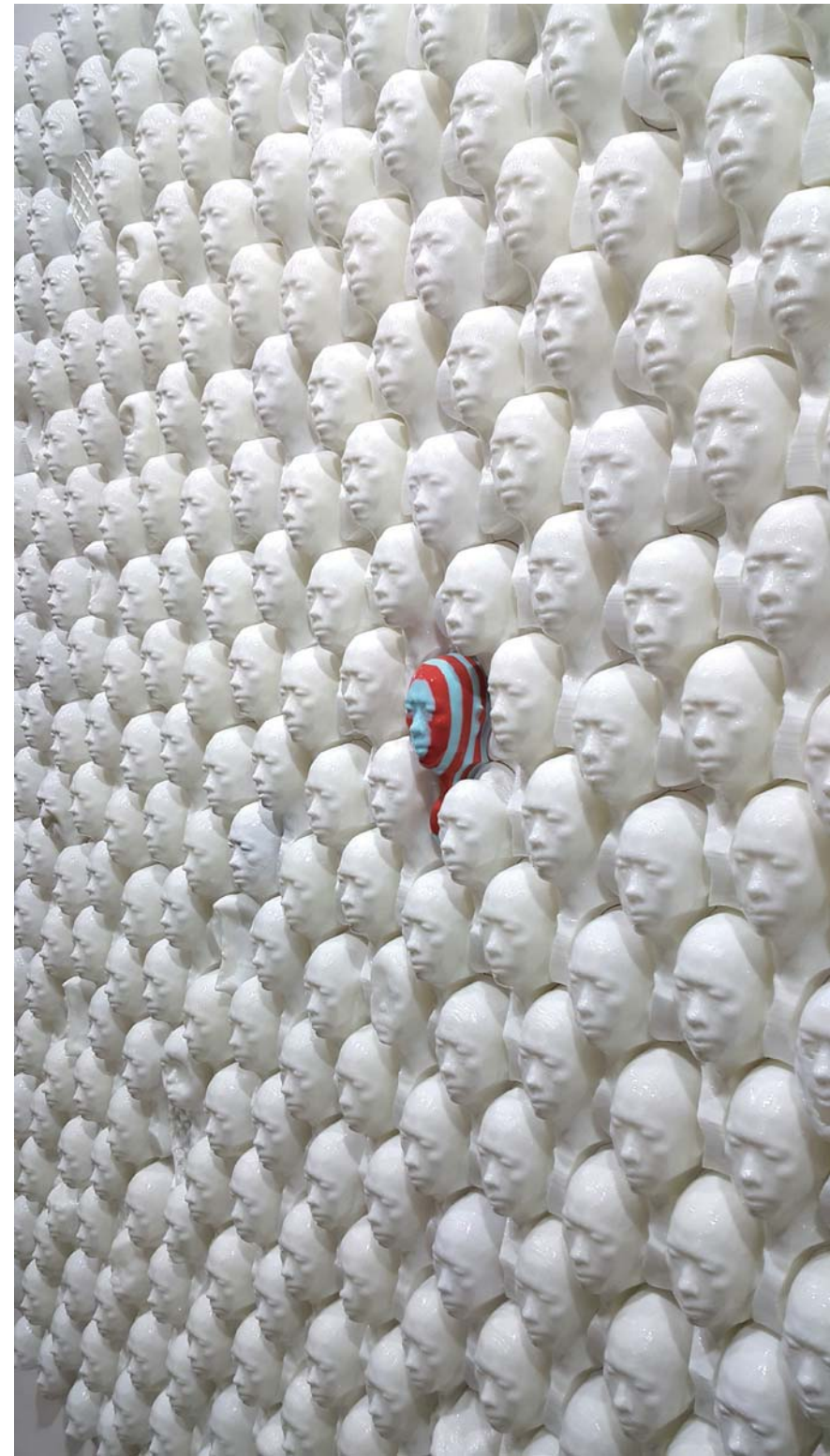
고통의 플랫폼_이탈리아 밀라노 2012-2013, 퍼포먼스 필름 스틸 이미지
The Platform of Suffering_Milano, Italy 2012-2013, Performance film still image



수도자-고통의 플랫폼 2015, 알루미늄프레임, 키넥트 센서, PC, 커스텀 소프트웨어, 60인치 TV 2대, 300×100×200cm
A Monk-The Platform of Suffering 2015, Aluminum frame, kinect sensor, PC, custom Software, 60inch TV 2ea, 300×100×200cm



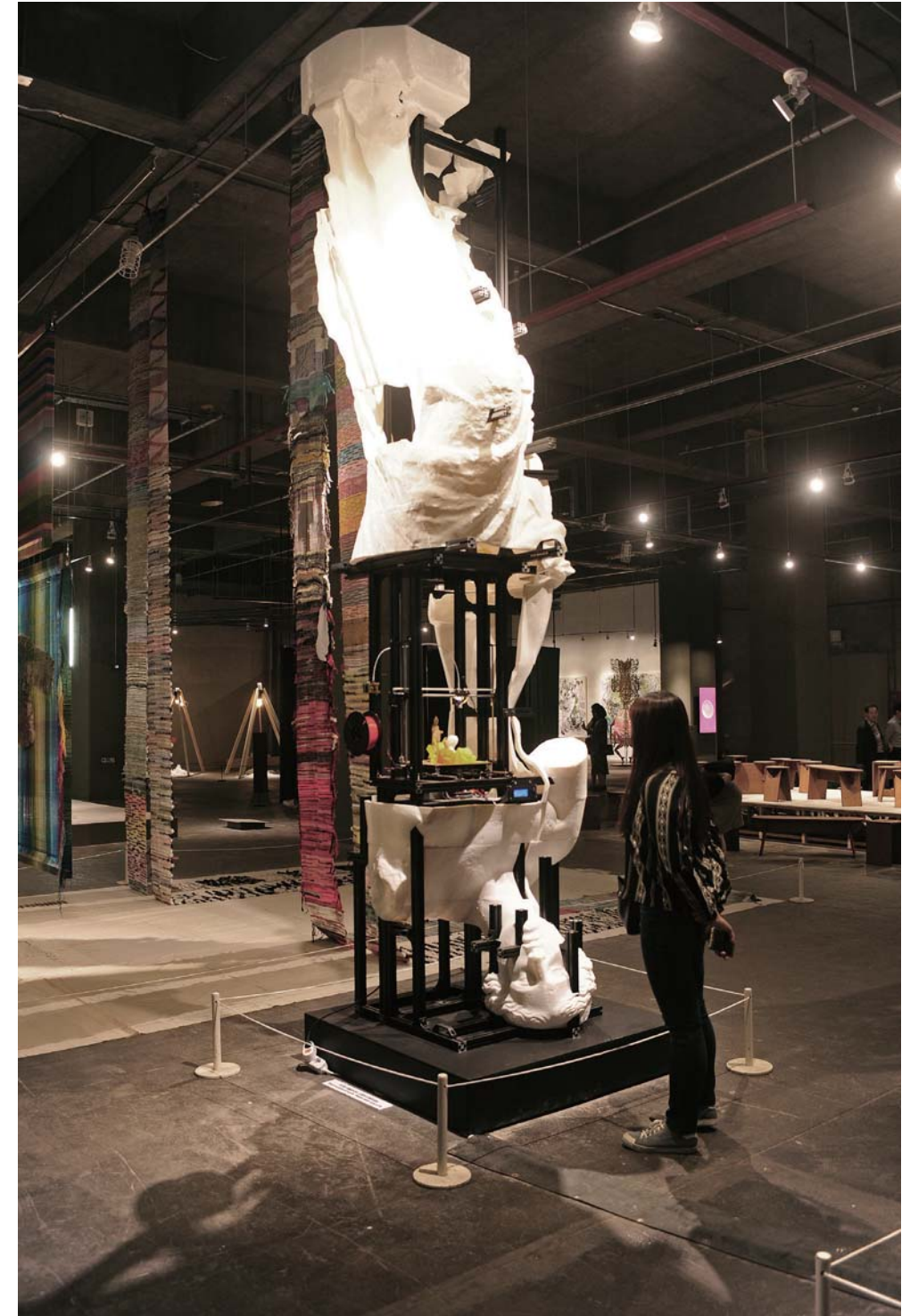
달콤한 비너스 2 2016, 나무 판넬 위 합성수지, 199×112cm
 Sweet Venus 2 2016, Resin on wood panel, 199×112cm



만약 하나가 다르다면, 하나는 외로울 것입니다. 2017, 나무 판넬 위 합성수지, 116×91cm
 It's One's Different, One's Bound to Be Lonely 2017, Resin on wood board, 116×91cm



그러나, 나는 안락함을 원하지 않습니다 S001 2017, 알루미늄프레임, 3D프린트된 오브젝트, 스텝핑모터 외 혼합재료, 100x200x100cm
But, I Don't Want Comfort S001 2017, Aluminum frame, 3D printed objects, stepping motor and mixed media, 100x200x100cm



그러나, 나는 안락함을 원하지 않습니다. S002 2017, 알루미늄프레임, 3D프린트된 오브젝트, 나무스탠드, 스텝핑 모터 외 혼합재료, 120x120x440cm
But, I Don't Want Comfort S002 2017, Aluminum frame, 3D printed objects, wood stand, stepping motor and mixed media, 120x120x440cm



줄타기 곡예사

거의 듣지 않거나 들을 수 있는 최소한의 소리도 놓치지 않고, 조용하게 공간으로 이동하는 몸의 움직임을 느끼기. 주변이의 소리를 듣거나 그가 떠나길 참을성 있게 기다리기. 혹은 그가 작품의 일부가 될 수 있기에 그가 내는 소리 듣기. 근원을 찾는 과정을 이해하려 하고, 물리적 현상 속으로 침잠해 들어가기. 그리고 이해하려 하지 말고 그저 몰입하기. 객관적인 듣기나 전지적 듣기를 택하기. 대상이 작을수록 더욱 커지는 지각의 울림들을 유념하기.

Tightrope Walkers

Listening hardly or feeling your own body moving into a space, quietly, not to hide the few details remained audible. Hearing your neighbor or waiting patiently for him to leave. Or perhaps, listening him noise as he could also be part of the work. Trying to understand the process to find the origin and sinking into the physical phenomenon. Perhaps, not trying to understand and simply let you get immersed. Going for an objective or an omniscient listening. Keeping in mind some echoes of perception, which could resound further, tiny as they are.



섬세한 영혼들 2015, 목련 잎, 구리선, 자석, 사운드 플레이어, 앰프, 가변크기

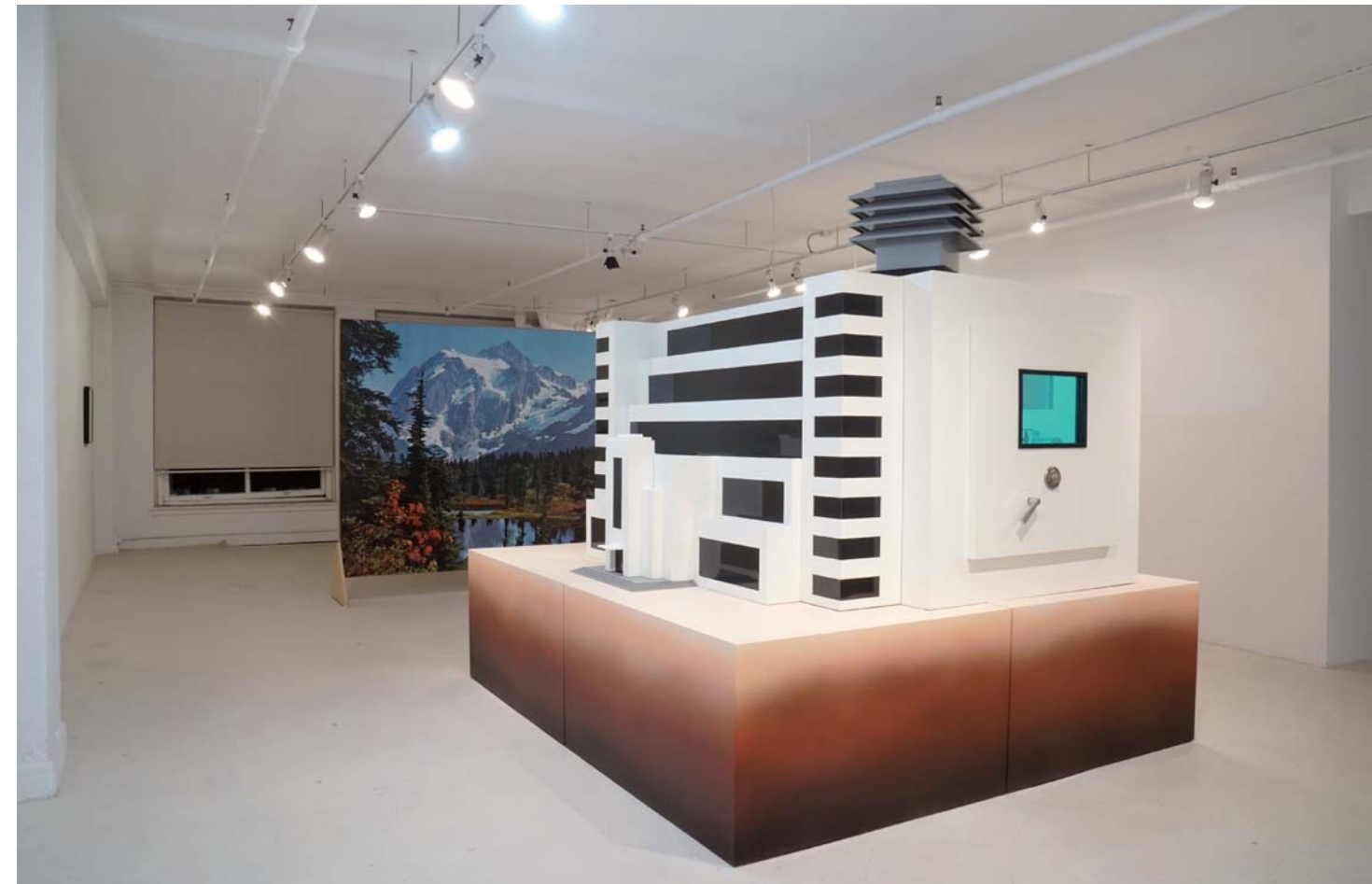
Âmes Sensibles 2015, Magnolia leaves, copper wire, magnets, sound player, amplifier, Dimensions variable



인터존3 2017, 옥외 간판에 디지털 프린트, 150×215cm
Interzone 3 2017, Digital print on banner, 150×215cm

마티유 라튀리프는 세계에 대한 시각과 집단적인 이미지 형성에 중요한 특정 신화적, 도상적, 이념적 요소에 집중함으로써 우리가 우리의 환경과 어떻게 공존하며 존재하는지, 그리고 이를 어떻게 인식하는지 묻는다. 그의 작품은 특히 진보의 개념과 자연의, 도시의 건축적 환경에 대한 우리의 관계를 모색한다. 시외와 상업 지역, 사막 지대와 교외, 고급주택지, 거대한 상가 몰, 라스베가스나 두바이 같은 도시의 풍요로움과 초현실주의, 최종적으로 발전, 테크놀로지, 자연과 유토피아와 우리의 기이한 관계를 보여주며 환기시킨다.

Mathieu Latulippe questions how we live together perceive and inhabit our environment by highlighting certain mythological, iconological or ideological sources that are important in shaping the modern vision of the world and the collective imaginary. The work presented here explores in particular our relationship to the idea of progress, and to the natural, urban, and architectural environment. His work proposes and evokes country sides and commercial district, desertic area and suburbs, gated communities, gigantic shopping malls, exuberance and surrealism of cities like Las Vegas or Dubai, and finally our strange relation to development, technology, nature and utopia.



독방 2016, 혼합매체, B312갤러리 전시 전경
The Cell 2016, Mixed media, Exhibition view of B312 Gallery

야스민 베르너

Jasmin WERNER

AIR_Frankfurt/basis_Frankfurt
Germany



야스민 베르너는 독일 프랑크푸르트에 거주하며 작업활동을 한다. 베르너는 한국에서 <이제 만나러 갑니다>라는 프로그램을 조사하고 연구했다. 탈북 미녀들이 출연하는 이 프로그램은 작가가 분단국가의 사회정치적 상황을 이해하는데 도움을 주었다. 고양레지던시 전시에서 베르너는 유럽중앙은행 사무실의 책상 위에 놓인 그의 계단조형물을 보여주는 사진을 포함한 신작을 전시했다. 최근 작가는 이러한 사진을 성당이나 절에서 행해지는 의식과 결합하는 실험을 진행하고 있다.



Jasmin Werner works and lives in Frankfurt, Germany. In South Korea, Werner was researching on the TV show On My Way to Meet You. This show which presents North Korean defector beauties should function to her as an insight to socio-political situation of the divided countries. In the MMCA Residency Goyang exhibition, Werner presented a new work including photographs made of her staircase sculptures on office desks at the European Central Bank. Currently she experiments on combining these photographs with rituals of Catholic churches as well as Buddhist temples.

(좌)모형 - 초기 단계 2017, 알루미늄, 아크릴 막대, 고무줄, 33×16×6.5cm

(left)Maquette - Early Stages 2017, Aluminum, acrylic glass stick, rubber band, 33×16×6.5cm

(우)모형 - 성공하다 2017, 알루미늄, 실이 감긴 막대, 나사, 나무 막대, 48×15×15cm

(right)Maquette - Flying High 2017, Aluminum, threaded rod, nut, wooden sticks, 48×15×15cm



배기 시스템 2017, 유럽중앙은행에서 찍은 조각을 잉크 프린트, 아크릴, pvc 튜브, pvc 병, 불교 향로, 도교 문양

Exhaust System 2017, Inkjet print of sculptures taken at the European Central Bank, acrylic, pvc tube, pvc bottle, buddhist incense burner, taoist fu, 85×10×67cm

유스케 카마타

Yusuke KAMATA

Tokyo Wonder Site(TOKAS)
Japan



집 프로젝트 2017, 조사 자료
The House Project 2017, Research Data

유스케 카마타는 가장 기본적인 형태를 유지하고 있는 일본식 집을 집중적으로 탐색한다. 한국에 일제 시대에 지어진 일본식 집, 유타에 미국의 폭격 실험을 위해 지어진 일본식 집, 그리고 일본에 현존하는 일본식 집 등, 이 일본식 주택들은 여러 시대, 여러 지역에 다양한 의도의 영향으로 지어진 것들이다. 이 프로젝트는 건축이 보여주는 다양한 가치의 검토를 시도한다. 작가는 이러한 집에서 현재 거주하고 있는 사람들과 함께 근대화의 과정에서 발생한 왜곡을 생각해 보고자 한다.

Yusuke Kamata focuses Japanese style houses that have the most basic form. Those Japanese houses exist in different places at different times, always under influence of different implications: Japanese houses from the Japan colonial period in Korea, Japanese houses built for American bombardment experiments in Utah, and Japanese houses that remain in Japan. The project attempts to examine various aspects of values that architecture represents. He wants to consider the distortion that occurred in process of the modernization with people who living in the present.



집 2016, 나무, 6000×450×650cm, 아오모리 현대미술센터 전시 전경
The House 2016, Wood, 6000×450×650cm, Exhibition view of Aomori Contemporary Art Center

클라우디아 슈미츠

Claudia SCHMITZ

Künstlerhaus Schloss Balmoral
Germany



인비트윈 코리아(보제토) 2017, 바람에 움직이는 한지 종이에 투사, 가변크기
In Between Korea (Bozzetto) 2017, Projection onto wind activated hanji paper, Dimensions variable

“내 작업은 여러 미디어가 교차하는 곳으로부터 시작된다.”
나의 연구 분야는 경계선 장벽-즉 유동적 과정, 가상 및 실제 공간에서의 신체 담론과 정체성, 반작용성/상호 작용성, 상호매체성, 사회 도시의 구조, 탐색, 패권적 인식에 대한 도전, 지속 가능성, 공감각이다. 나는 새로운 가상의 차원을 만들고 공간의 새로운 형태를 탐색하기 위해 공기 충전 조각, 다차원 드로잉, 동영상을 사용한다. 작품들은 일시적 단계를 지나며 자신을 버리고 재발명함으로써 존재와 비존재, 그리고 이미지 안과 밖의 존재에 동요하는 단계를 탐색한다. 이를 촉발하는 관객을 필요로 하는 나의 작품은 참여의 범위와 가능성에 대해 이야기한다.

“My work begins where the media intersect.”
My fields of research are: borders and barriers - fluid processes, body discourse and identity in virtual and real space, re/interactivity, intermediality, exploring socio-urban fabrics, challenging hegemonial perception, sustainability, synaesthesia. I use pneumatic sculpture, multidimensional drawing and video to create new imaginary dimensions, to explore new forms of space. By passing through temporary stages, by discarding and re-inventing themselves, the pieces explore oscillating stages of being and non-being, of existence inside and outside the image. Relying on the spectators to trigger them, many of my pieces discuss the extent and possibilities of participation.



인비트윈 2016, 뉴욕시에서의 개입, 알마 온 도빈, 뉴욕, 미국, 사진: VGBild-Kunst
In Between 2016, Intervention in NYC, Alma on Dobbin, New York City, USA, Photography: VGBild-kunst

치웅-팡 창

Chiung-Fang CHANG

Taipei Artist Village
Taiwan



핑크 라이언 2017, 캔버스에 유채와 아크릴 크레용, 162.2×130.3cm
Pink Lion 2017, Oil and crayon acrylic on canvas, 162.2×130.3cm

‘순간’은 노트북, 카메라, 거리의 셔틀버스, 혹은 행상인의 외침 등이 나의 창조 작업에 어떻게 작용하는지 설명하는 단어이다. 눈을 스쳐가는 모든 것이 나의 작품의 자료가 된다. 끝없는 메모, 자유로운 드로잉, 일상적인 대화 혹은 분위기는 나의 의도 안에서 새로운 방향의 구성으로 천천히 나를 인도한다. 이것들은 나의 작업의 성격을 재구성하는 실제 일기처럼 삶을 묘사한다.

The moment is the words that describe the way how my creation works, a notebook, camera, the shuttle in each street or the hawkers chatting. Everything that goes through my eyes become lessons of my content; the endless notes, some free hand drawing, any casual chatting or the mood slowly guide the construction of a new direction under my direction. They sketch life as a real diary reconstructs the characteristics of my work.



박스 하우스 2017, 캔버스에 아크릴 크레용과 유채, 193.9×130.3cm
Box Houses 2017, Acrylic crayons and oil on canvas, 193.9×130.3cm

하딤 알리

Khadim ALI

Asialink/Artspace, BigCi
Australia



변환/대피 2016, 와슬리지에 과슈와 금박, 75x55cm
Transition/Evacuation 2016, Gouache and gold leaf on wasli paper, 75x55cm

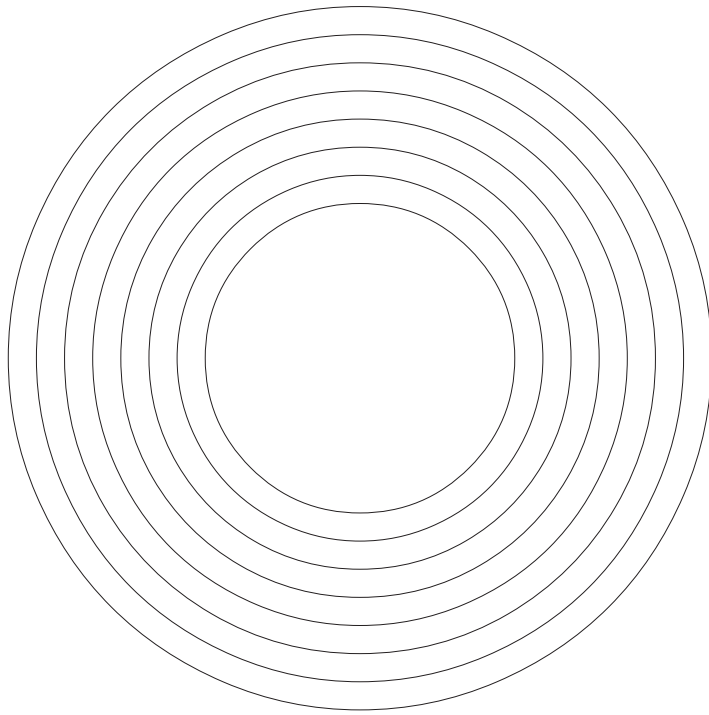
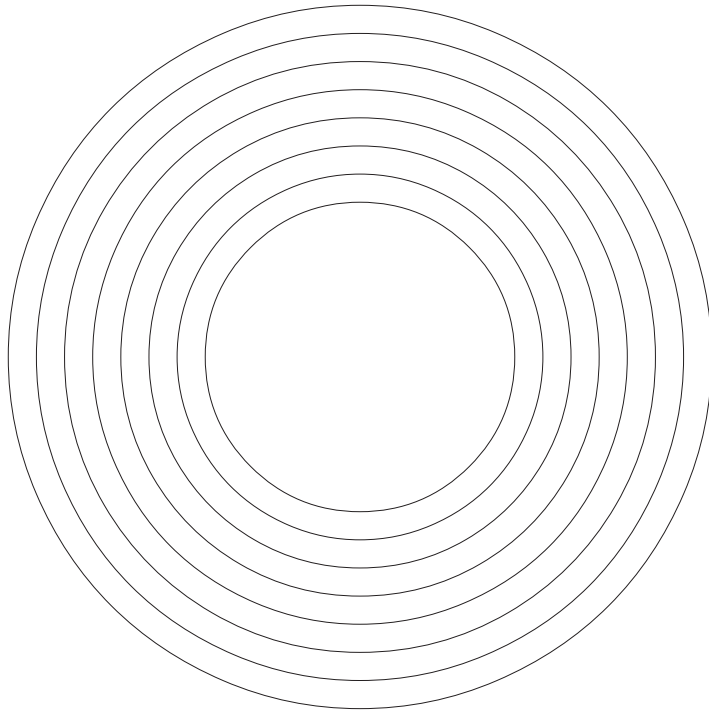
하딤 알리는 영상, 회화, 드로잉, 섬유 등 다양한 매체를 이용해 작업하고 있다. 그의 작업은 탈레반에 의해 자행된 폭력을 표현하기 위한 은유로써 『왕들의 서(書)』에 등장하는 신화적 인물들을 차용한다. 이러한 개념은 작가가 호주로 이주한 이후부터 확장되었다. 세계 도처에 다른 소수민족이 겪었던 박해를 살피게 되었고, 이러한 박해의 전세계적인 경험을 고려하게 되었다. 작가는 현대 사건과 박해, 이주, 차별과 같은 개인적인 경험을 탐구하고 한국의 역사, 정치, 문학, 시, 신화로부터 얻은 이미지를 망라하여 새로운 작품을 창작하고자 한다.

Khadim Ali is a multi-disciplinary artist who works across video, painting, drawing and textiles. He used the mythical figures from Book of Shanahmeh as a metaphor to help convey the violence committed by the Taliban. This concept has expanded since moving to Australia, as he has begun to look at the persecution of other minority groups all over the world and consider the universal experience of persecution. He would like to create a new body of work which encompasses imagery from Korean history, politics, literature, poetry and mythology to explore contemporary events and personal experiences of persecution, displacement and discrimination.



'다름' 시리즈 중 무제 2017, 와슬리지에 과슈와 금박, 55x65cm
Untitled from the 'Otherness' Series 2017, Gouache and gold leaf on wasli paper, 55x65cm

비평가



Critique

#1 보이지 않지만 존재하는 것들

박주원(미술사)

호기심을 자극하지만 쉽게 상상하기 어려운 <컬렉터의 비밀창고>라는 이름처럼, 작가는 작업을 통해 보이지 않지만 어딘가 존재하고 있는 관계들, 그 역학관계에 대해 이야기하고자 한다. 지난 2년여간 을지로 세운상가에서 작업실을 운영해왔던 작가는 마치 작은 상자들의 모음처럼 켜켜이 나뉜 건물 속 모두가 각기 다른 모양으로 공존하는 듯 보이지만, 문을 닫으면 모든 것이 완벽히 분리되는 세운상가에서의 경험을 다른 이들과 공유하고자 하였다. <컬렉터의 비밀창고>의 시작은 미술계에서 흔히 회자되는 취향과 컬렉션, 그리고 미술시장과 컬렉터라는 개념에 대한 작가의 의문으로부터 시작되었다. 분명히 존재한다고 믿지만 어떤 형태로 어떻게 존재하는지 구체적으로 그려보기 어렵고, 어떤 작품이 어떤 취향에 의해 수집되고 유통되는지, 이 모든 구조와 관계들은 작가에게 마치 유령과 같은 존재로 다가왔다.

이러한 질문들을 바탕으로 작가는 컬렉터라는 가상의 인물을 만들고, 세운상가의 6개 공간을 단기 임대해 이 가상의 인물이 자신의 컬렉션들을 보관하는 비밀창고를 꾸렸다. 각각의 공간들은 작가가 상상하는 컬렉터의 방이라는 인상을 바탕으로, 작품을 포장하는 크레이트 박스를 모으는 공간, 소품, 라운지, 작품을 전시하는 좌대를 보관하는 방 등으로 구성되었다. <컬렉터의 비밀창고>로 조성된 이 방들은 작가가 초청한 200명의 관람객들에게만 개인적으로 공개되었고, 이 프로젝트에 초청을 받은 사람은 세운상가 곳곳에 흩어진 6개의 방들을 찾아다니면서 어둡고도 낯선 공간을 탐색하도록 하였다. 세운상가라는 공존과 분리가 동시에 이루어지는 이 공간에서의 경험에 매력을 느꼈던 작가는 보이지 않지만 존재하는 관계들, 그 안에서 맞닥트린 개인적 경험과 의문들을 다른 이들과 함께 신체로 인지되는 감각들을 매개로 공유하고자 하였다. 비밀 공간으로 이름 지어진 이 낯선 공간 곳곳을 탐색하면서, 프로젝트에 초대받은 이들은 호기심, 두려움, 설렘과 같은 다양한 감각의 확장을 통해 비로소 작가의 개인적 경험안으로 들어올 수 있는 것이다.

이러한 보이지 않는 관계와 경험의 공유에 대한 이야기는 구수현 작가의 <도슨트 프로젝트>를 통해 다시 연장되었다. <도슨트 프로젝트> 역시 전시장 지킴이로 일했던 작가의 개인적 경험에서 출발하여, 전시장 내에서 작동하는 전시 시스템과 한국 사회 외국인 노동자들의 존재에 대한 이야기로 확장되었다. 전시장에 들어서면 형성되는 여러 관계들은 관람객, 작품, 전시 기획자, 작품 지킴이 등을 통해서 만들어지지만 눈에 보이지 않는다. 특히 작품 지킴이라는 대상은 항상 전시장 안에 존재하고 있지만 너무 익숙해서

또는 암묵적 약속에 의해 마치 존재하지 않는 것처럼 보인다. 작가는 이러한 작품 지킴이의 역할을 한국 사회 속 외국인 노동자라는 존재와 연결 지으면서, 지금까지 잘 보이지 않던 개인들의 관계를 시각화하고자 하였다. 이는 분명 ‘나의 주변 어딘가에서 함께 살아가는 외국인 노동자들을 같은 공동체의 일원으로 생각해본 적이 있는가?’에 대한 질문이자, 그들을 바라보는 한국 사회의 인식의 각도를 돌아보게한다. 특히 프로젝트 현장에서 작품 지킴이로 일하는 외국인 노동자 옆에 ‘지킴이는 작품이 아니니 관람하지 마시오’라는 문구는 이러한 의문점들을 더욱 부각시키는데, 이는 관람객이 전시장에 들어서는 순간의 경험과 교차하면서 아주 모호하게 작용한다. 마치 누구나 알지만 누구도 신경 쓰지 않는 문제를 바라보는 것처럼, 작가의 세상에는 보이지 않지만 존재하는 것들이 무수하다. 그리고 가끔 그 존재들을 미처 인식조차 못할 때에 작가는 신발 속 까끌까끌 거리며 굴러다니는 작은 돌멩이처럼, 그 존재에 대한 물음을 던진다. ‘지금 우리가 미처 보지 못하는 존재는 무엇일까?’

Beings that are invisible yet existent.

Joowon PARK (Art History)

As the title *A Collector's Secret Storage* provokes curiosity and renders it difficult to guess its meaning, the artist attempts to discuss the relation of dynamics through this artwork, namely the relations that are invisible yet existent. For the past two years, while running her studio in Sewoon Plaza of Eulji-ro the artist has intended to share her experience at the plaza, a space where on the surface it seems everyone exists in different shapes inside the evenly divided building—as if it were an assortment of small boxes—yet things actually become completely separate when their doors are closed. *A Collector's Secret Storage* started from the artist's questions on the concepts of taste, collection that are widely spoken in art scene, and the concepts of the art market and collector. Although she believes these concepts do exist, it is hard to conceive in what shapes they exist and by what taste a piece of art is collected and circulated; all these dynamics and relations struck the artist as apparition.

Based on these questions, the artist created the imaginary character, Collector, and rented six spaces in Sewoon Plaza to set this secret storage where the fictional character keeps his collection. Based on the

images and impressions that the artist had of what a collector's room would look like, these small spaces were each set as a different room, such as a room storing crates used for packing the pieces of art, a showroom, a lounge area, and a room storing pedestals used for art exhibition. Established as the *Collector's Secret Storage*, these rooms were revealed exclusively to two hundred people that received the private invitation, and the invitees were led to visit these six rooms dispersed in the Sewoon Plaza and to explore these dark and unfamiliar spaces. Attracted by the experiences in the space of Sewoon Plaza where coexistence and separation simultaneously took place, the artist intended to communicate the relationships that are not seen but existent, as well as her personal experiences and questions that sprang up at the spaces through senses perceivable to the human body. Thus, while exploring these strange places named as *Secret Storage*, one can go into the artist's personal experience through the expansion of various emotions such as curiosity, anxiety, and thrill.

Koo Soohyun's story about the sharing of invisible relations and experiences was extended through her *Docent Project*. It also started from the artist's personal experience as a docent of an exhibition gallery, expanded to the story about the exhibition system under operation in the gallery and the existence of foreign laborers working in the Korean society. Although the dynamics that come into being as soon as one step into the exhibition area are created by the audiences, artworks, curators and docents in the show, these dynamics are invisible. In particular, the docents are always there in the exhibition area, yet they do not seem to be around because their existence is too familiar or as if they were to be ignored by an implicit agreement. The artist, associating the roles of these docents with foreign laborers in Korean society, meant to visualize the relations between individuals that have been hardly recognizable so far. This not only is a question that asks “Have you ever thought of these workers from other countries who've been living together around you as part of your community?” but also makes one retrospect on Korean society's awareness of them. The signs at the project area that say “Please do not look at the docent as though they were artworks because they are not” amplify this question, which leaves an ambiguous taste in

the audience's minds as the question intersect what the audience experience as they get in. Just like looking at problems that everyone knows of but does not care, there is a myriad of invisible yet existent things in the artist's world. Furthermore, at moments when one is not even aware of these beings, the artist throws, like small stones rolling in one's shoes, a question: “What are those beings that we are missing out?”

#2 권도연: 시간은 물질로 구축된다. 사진은 물질로 구현된다. 방혜진(미술비평)

오늘날 사진의 위상은 허허롭다. 세계와 대상의 정확한 기록이라는 대명제로부터 해방된 사진은 이제 어디를 향해 나아가야할지 점성술에라도 의탁해야 할 판이다. 한때 최첨단 기술이자 신문명의 상징이었던 사진은, 이제 동시대에 활약하는 매체를 가운데 명확히 구세대에 속해 있으면서도 여전히 기술 기반의 이미지라는 측면을 고수해야 한다는 점에서 대단히 어정쩡한 포즈를 취할 수밖에 없다. 말하자면, 매체의 진보 역사와 그것의 예술계 내 수용의 교차점에서 사진만큼 자가당착적인 존재는 없으며, 사진만큼 자신의 존재 이유를 의문시하는 것 외에 명백한 임무가 없는 매체도 없다. 망연자실해진 사진은 스스로의 기능을 일부터 저하시키며 초체하고 흐릿한 이미지를 자처하거나, 생경하도록 선명한 색감으로 여전히 그것의 기술적 힘을 소박하게나마 과시하거나의 길을 택한다. 물론 그 어느 쪽이든 확고한 신념은 불가능하다.

권도연의 ‘섬광 기억’ 시리즈는 이 자가당착에 직면한 하나의 불안한 대응이자 자구책이다. 그가 기록하는 대상은 현실이 아니다. 그렇다고 엄연히 가상에 속하는 세계를 강렬하고 환상적인 미장센으로 구축하는 데 주력하는 연출 사진과도 궤를 달리한다. 이것은 (다소 모호한 표현이지만) 기억의 구현, 현실의 재구성이라 주장될 것으로서, 분명 존재했으나 과거 유년 시절의 것이었기에 사진으로 기록할 수 없었던, 따라서 그의 주관적 기억에만 남아있는 세계를 지금 이곳에 불러내는 작업이다.

가령, <섬광기억 #1>은 그가 어린 시절 겪은 홍수와 그로 인해 침수되고 만 ‘책방’(작가의 아버지가 헌책들을 가져다 집 안에 꾸려주신 일종의 서재를 그는 이렇게 불렀다)의 풍경을 재현한 것이다. 이미 새 것이 아니었던 책들이 고스란히 물에 젖어 불어나고 찢기고 뒤틀어진 모습을 재구성하기 위해 그는 버려진 책들을 찾아 헤매었을 것이다. 그 버려진 책들의 내용과 표지와 목록을 조심스럽게 선별했을 것이다. 그 책들이 홍수를 겪은 처참한 물결이 되도록 까다로운 물리적, 화학적 작용을 가했을 것이다. 이 유사-침수된 책들에 적합한 책장을 직접 만들고 거기에 적절한 배열을 구축했을 것이다. 이 일련의 수고스럽고 세심한 과정을 거치는 동안 그는 아직 카메라를 들지 않았겠지만 그의 사진 작업은 이미 시작되었다고 할 수 있다. 이를테면, 그 후에 남은 것이랴곤 카메라를 그 앞에 세우는 일 정도이지 않은가.

말하자면, 어떤 의미로 권도연의 사진 작업은, 그의 세심한 사진 테크닉과는 별개로, 사진을 찍기 앞서의 ‘구성’

혹은 ‘발견’의 과정이 사진 촬영 과정을 압도한다. 발견했기 때문에 발견을 기록하는 것이 아니라, 기록하기 위해 발견을 (재)구성한다, 모사한다. 그는 자신이 사진으로 기록하고 싶은 대상을 눈앞에 소환시키기 위해, 그것을 카메라 앞에 존재케 하기 위해 심혈을 기울이는데, 다시 말해, 그에게 사진을 찍는 행위는 곧 사진을 찍어야 하는 대상을 구하고 현실에 소환하는 일이며, 따라서 그에게 사진이란 카메라가 촬영을 시작하기 훨씬 이전부터 자신의 정신과 눈으로 동기화되는 그 무엇이다.

이처럼 어쩌면 관념적이라 할 그의 접근은 전작 ‘개념어 사전’ 시리즈나 ‘고고학’ 시리즈에서도 유효하다. 예컨대 ‘고고학’ 시리즈는 작가가 작은 삽을 쥐고서 개와 함께 작업실 근처를 어슬렁거리며 산책하다 땅을 파는 행위로부터 비롯된다. 땅 속에 파묻혀 있던 사물들은 원래의 용도를 상실한 그저 ‘쓰레기’에 불과하나, 그는 이것들을 새삼스러운 시선으로 바라본다. 그는 스티로폼, 무, 캔 등 다종다양한 사물의 파편들을 애초의 그 기능 및 형태와 무관한 방식으로 응시한다. 말하자면, 그의 카메라-눈은 여기서 반짝이고 찰칵거린다. 사진은 이 낯설게 닮인 그의 시야를 응결시켜 고정된 이미지로 남길 뿐이다.

‘고고학’ 시리즈에 대해 설명하며 작가 자신은 이것이 사후 세계에 대한 엉뚱한 상상에서 비롯된 것이라 표현하는데, ‘사후 세계’와 ‘고고학’이라는 지극히 상충된 카테고리리 전환이야말로 권도연 작업의 원천일지 모르겠다. 존재에서 물질을 지워내는 영적 관념과 오로지 가시적 물질에 근거하여서만 비가시적 역사를 추정하는 학문을 연결하는 권도연의 태도는 그의 사진 작업의 어떤 자가당착을 짐작케 한다. 그는 보이지 않는 세계를 가시화하되 그 과정이 오직 가장 충실한 물질의 상태로부터 비롯되기를 바란다. 이 모순과 역설을 그는 묵묵히 수행한다. 마치 그것이 오늘날 사진/가의 업보라도 되는 듯.

다시 ‘섬광 기억’으로 돌아오면, 여기에는 약간의 비균질적인 혼란이 존재한다. 한편으로는, 그 자체로 물질의 폐허를 폐허 속에서 물질의 형태로 발굴하려는 집요한 시도가 있으며, 다른 한편, 어린 시절의 인상적인 기억의 재현이라는 지점에 방점을 둔 소박한 시도가 있다. 후자의 경우, 권도연 특유의 반/물질성은 희석되고 마는데, 그럼에도 결국 그가 ‘섬광 기억’이라는 단어들을 움켜쥐고 향해가는 그 어딘가를 추측케 한다. 세계와 현상의 지속적 흐름으로부터 찰나를 분리하여 하나의 이미지로 재현하는 사진술은 권도연의 ‘섬광 기억’ 시리즈에서 섬광처럼 머릿속에 떠오른 과거의 순간을 물질화하는 연속적 시간이 된다. 이 물질은 애초 정신으로부터 비롯된 것이기에 굳건할수록 취약해지고 연약할수록 단단해진다. 시간은 그 사이를 오가며 하나의 사진 너머로 확장되는 자신의 자취를 남긴다.

GWON Doyeon: Time is Constructed by Material. Photography is Actualized by Material. Haejin PAHNG(Art Critic)

Today, the position of photography feels hollow. After being freed from the big proposition that photography is an accurate documentation of the world and its subjects, now it might even have to rely on astrology to decide on its future direction. Photography, which was once one of the most cutting-edge technologies and a symbol of new civilization, has no other choice than to take a very ambiguous stance; Whilst it now clearly belongs to the old generation among active contemporary media, photography still has to maintain its image as a technology-based medium. In other words, at the point where the progress of media and the art world’s acceptance of media intersect, no other medium is as self-contradictory as photography. It is no other than photography that has no definite role other than doubting the reasons for its own existence. Deliberately self-degrading its functions, devastated photography chooses to be haggard, blurry or to simply show off its technological power by displaying unusually vivid colours. Neither case lacks strong conviction of course.

Gwon Doyeon’s *Flashbulb Memory* series is not only an anxious reaction to facing such self-contradiction but also a strategic plan for saving itself. The subjects that he documents are not reality. Nor are they on the same track as staged photography, focusing on the construction of fantastic mise-en-scène of the world which undoubtedly belongs to the virtual. This will be described as the realization of memory and reconstruction of reality - although they are more or less vague expressions - and is a work summoning the world here right now that certainly once existed in childhood in the past, which photography could not document, and consequently remains only in his subjective memory.

Flashbulb Memory #1, for example, represents a scene of a flood in his childhood and a ‘book room’ - what he used to call a study which his father filled with second hand books in their house - waterlogged by this flood. In order to reconstruct the scene in which the already-not-new books are all soaked, torn, and distorted, he would have searched for discarded books. He would have

carefully sorted the dumped books according to their contents and covers. He would have applied particular chemicals or processes to make the books look ruined as if they had suffered from flooding. He would have made bookshelves fitted to those quasi-waterlogged books and would have arranged them appropriately. While going through this series of laborious, delicate process, he would not have taken a camera, and yet we can say that his photography work had already started. Would not the only job to do afterwards have been to set a camera stand in front of them?

In other words, in Gwon’s photographs, leaving aside his sophisticated photographic technique, the process of ‘construction’ or ‘discovery’ ahead of shooting in a way overwhelms the process of photography. He does not document because he discovers things, he (re)constructs and imitates discovery in order to document it. He makes a great deal of effort to bring subjects that he wants to capture in photography in front of his eyes, to make them exist in front of his camera. It seems that for him to take a photo is to seek a subject and bring it to reality so that photography is something synchronized by his eyes and mind long before shooting starts.

Likewise, his approach, which is perhaps idealistic, is effective in both previous serial works: *Dictionary of Notion* and *The Art of Shovel (Archaeology)*. For instance, *The Art of Shovel (Archaeology)* series began with the artist’s act of digging the earth while he strolls and walks around his studio with his dog, holding a mini shovel. Things buried in the earth are simply ‘rubbish’ which have lost their original purpose, but he views them anew. He gazes at debris, the remains of various things such as polystyrene, cans and radishes, without regard to their initial uses and forms. His camera-eyes sparkle and snap away, so to speak. Photography in a sense just freezes his unusual, refined vision, leaving it as a fixed image.

Explaining *The Art of Shovel (Archaeology)* series, the artist himself expresses that they are derived from a whimsical imagination of the afterlife, and I think that shift between very contradictory categories of ‘the afterlife’ and ‘archaeology’ could be the original source of Gwon’s practice. His approach connects spiritual notions, which eliminate the material from existence, with

disciplines which assume an invisible history based only on visible material. This suggests to me a certain self-contradiction in his photography practice. He visualizes the invisible world, hoping that the process starts from a most authentically material state. He practices this contradiction and paradox in silence, as if it is a karma of photography or of a photographer today.

Going back to *Flashbulb Memory*, there exists a little bit of heterogeneous chaos. On the one hand, there is a determined effort to excavate the ruins of materials in a material form from the ruins. On the other hand, small effort goes into highlighting the representation of a significant memory in childhood. In the latter case, Gwon's particular anti-materiality is diluted, however, eventually leading us to think he is heading towards somewhere with the words 'flashbulb memory' in his grasp. In Gwon's *Flashbulb Memory* series, photographic technology, which should separate a moment from the constant flow of the world and phenomena and represent it in one image, becomes continuous time to materialize a past moment which is suddenly brought back to mind like a flashbulb. This material originated from spirit in the very beginning, thus the stronger it is, the weaker it gets, the more fragile it is, the harder it gets. Oscillating between them, time leave its traces which can be extended beyond a piece of photography.

#3 서사를 조각하기 문혜진(미술비평)

누군가의 작업을 볼 때 가끔 뜬금없는 의문이 떠오를 때가 있다. 이 작가는 그림을 왜 그릴까? 이 작업에 영상이 가장 적합한 매체일까? 이 주제에 왜 관심이 있는 걸까? 하는 실없는, 그러나 근본적인 질문 말이다. 권혜원의 작업을 보면서 나는 이 작가에게 과거란 무슨 의미인가가 궁금해졌다. 그녀의 전 작업은 과거의 어떤 장소나 사건을 조사하고 이를 기반으로 이야기를 재구성하는 패턴을 띠고 있었기 때문이다. 하지만 그것들이 잊힌 역사를 발굴하거나 사적 기억이나 정서를 재현하는 방식을 취하지 않았기에, 작가가 과거에서 건져 올린 기억의 단편들이 왜, 어떤 방식으로, 무엇을 위해 직조되고 있는가가 궁금해진 것이다. 그렇기에 과거에 대한 나의 의문은 작가가 서사에 관심을 두는 이유는 무엇인가라는 질문으로 치환될 수 있다. 권혜원의 작업에서 과거는 잔존하는 정념이나 철학적 질문이 아닌 언제나 이야기(서사)의 형태로 귀환하는 까닭이다.

나의 질문에 작가는 현재를 알 수 없기에 과거에서 무언가를 찾으려 한다고 답했다.¹ 이해할 수 없는 현재를 소화하기 위해 과거라는 매개를 거치는 것이다. 현재의 의미를 과거에서 길어오는 것은 흔한 일이지만, 내게 흥미로웠던 점은 그녀가 서사를 취하는/다루는 방식이었다. 과거에 접근하는 목적이 정보 전달이나 이데올로기의 제시가 아니기에 작가는 이야기가 필요한 듯했다. 과거 인물들의 이야기를 통해 모종의 동화 과정을 거쳐야 작가가 처한 현재의 어떤 지점과 접속할 수 있기 때문이다. 이때 작가가 이야기를 흡수하고 이를 재구성하는 방식이 전통적인 서사의 관습을 이탈한다는 점이 중요하다. 권혜원은 기존의 영화 관습이 다른 시공간의 이야기를 술기 없이 이어버리는 속성이 있다고 말했다. 허구 공간 속에 완벽한 허상 세계를 구현하려는 목적 하에 서사의 불균질함과 차이가 무마되고 정합적이고 일관된 방식으로 이야기가 짜이는 것이다. 이에 따라 관객은 결이 다른 서사들을 인과적으로 연결된 하나의 이야기로 이해하곤 한다.² 달리 말하면 서사의 형태와 구조가 꽤나 제한된 형태로만 향유되는 셈이다.

권혜원이 탈피하고자 하는 것은 바로 이 같은 관례화된 서사의 양식이다. 그녀는 왜 서사가 굳이 시간 기반이어야 하는지를 묻는다. 사람들의 이야기가 시간(역사)이나 사람(배우나 내레이터)을 통하지 않고 공간적으로 드러날 수는 없는가.³ 공간의 이야기를 공간으로 풀어내는 것, 이것이 권혜원이 지향하는 지점이다. 이야기가 전달되는 구조가 공간을 반영하기를 바라는 작가의 의도는 두 가지 방식으로 구현된다. 하나는 이미지의 구조(카메라 워크,

조명, 심도, 화면비 등)가 서사(내용)를 시각화하는 것이고, 다른 하나는 시간적으로 전개되는 영상의 구조가 공간성을 지니는 것이다. 각각의 이미지와 그것이 쌓인 영상은 밀고 당기며 미시적이지 거시적으로 서사의 공간화를 구축한다.

이야기를 설명이 아니라 공간으로 육화하려는 태도는 초기부터 감지된다. (여기서 공간은 소재인 실제 공간이나 영상의 허구 공간이며 양자가 일치하는 경우가 많다.) 누군가의 흔적이 축적된 공간을 찍은 초기작 <리빙 아카이브>(2008-2009)는 인물의 이야기를 공간 속 사물의 존재로 우회적으로 드러낸다. 공간을 천천히 가로지르며 시간의 더께가 얇은 사물을 담담히 보여주는 트래킹 샷은 한 공간에서 묵묵히 같은 일을 하며 평생을 살아온 인물을 카메라 움직임으로 가시화한다. 여기서 인물의 일생은 사물의 소리 없는 말을 타고 조용히 떠오른다. 한편 1970년대 근로자 합숙소를 소재로 한 이광복의 자전 소설 『몰락한 시민들』(1974)을 소재로 한 <8명의 남자가 사는 방-영화세트>(2011)는 사실과 허구의 경계를 영화적 장치로 구현한다. 새해 첫날 근로자 합숙소에 거주하는 8명의 남자들이 술에 취해 타향살이를 부르는 소설 속 장면은 픽션이기도 하지만 당시 노동자들의 실화에 근거한 논픽션이기도 하다. 특정 인물의 이야기면서 불특정 다수의 경험이고, 한순간의 사건이자 반복되는 초시간적 사태기도 한 이야기의 이중성은 조명과 카메라 움직임을 통해 영화적으로 구축된다. 느리게 트래킹하는 카메라는 공간을 끊임 없이 담아내지만, 아침에서 밤으로, 밤에서 낮으로 계속해서 바뀌는 조명은 카메라의 속도를 배반하며 영상의 시공간적 연속성을 깨트린다.

영상이 주제를 묘사하는 것이 아니라 그 자체의 구조로 담긴 내용을 체현하는 그릇과 내용물의 일치는 2013년에 제작된 두 작업에서 정점에 달한다. 360도 회전하는 패닝 샷으로 연이어 서울 곳곳을 보여주는 <투어머신>(2013)은 '주유'라는 관광의 속성을 영화적 장치를 통해 즉물적으로 실천한다. 여기서 '둘러본다'는 관광의 개념은 파노라마의 형식으로 물화된다. 카메라의 위치를 고정시키고 렌즈만 회전시키는 패닝은 한 장소에 서서 주변을 둘러보는 관광객의 시선에 다름 아니다. 이때 풍경은 창문 프레임을 통해 촬영되는데, 창문의 은유는 르네상스 이래 사실주의 재현의 기준이 되어온 '투명한 창'의 비유이자 다른 한편 문자 그대로 카메라 프레임을 암시하기도 한다. 흥미로운 점은 한 장소에서 다른 장소로의 이동이 문자 그대로 컷 없이 연속되는 것처럼 구현되었다는 것이다. 기존 영화 관례에서 당연시되는 컷의 제거는 영상 전체를 하나로 이어 파노라마적 시선을 완성한다. 한편 <죽은 친구와 꿈속을 거닐다>(2013)는 소설가 박태원의 꿈 이야기에서 유래한다.

꿈속에서 죽은 친구 이상과 경성 거리를 쏘다니 박태원의 이야기는 익선동의 골목길을 도는 카메라의 움직임으로 치환된다. 여기서 작가는 시작도 끝도 없이 꿈속을 헤매는 모호함을 시공간적 루프로 형상화했다. 작업은 공간적으로 골목길을 한 바퀴 돌고 시간적으로 24시간을 담는다. 즉 작업이 한 차례 상영되고 나면 시간적으로나 공간적으로나 모두 처음으로 돌아오는 것이다. 이를 위해 작가는 촬영 속도를 정밀히 계산했다. 우선 정해진 경로를 산책하는데 걸리는 시간을 재고 이를 영상의 상영 시간(6분 22초)으로 삼는다. 1초당 24프레임을 넣는다 가정하면 해당 상영시간에 몇 프레임이 필요한지를 계산할 수 있다. 다음으로 산책 루트의 거리를 측정하고 이를 찍는데 24시간을 상정하면, 한 컷을 찍을 때 몇 cm를 움직이고, 몇 초마다 한 번 찍어야 하는지가 결정된다. 결과적으로 한 프레임은 10초마다 10cm 움직여 촬영되었다. 오래된 골목길을 천천히 거니는 카메라는 유령의 시선으로 실제 공간과 허구 공간을 통합한다.

지금까지의 작업들이 하나의 서사를 재현 장치를 통해 공간화했다면, <어느 관광엽서의 일생>(2014) 이후의 작업은 복수의 이야기가 등장해 서사의 공간화가 훨씬 다층화된다. 조선총독부 건설, 유리건판 사진과 인쇄술, 이중섭의 일대기 등 일제시대와 관련된 여러 층위의 이야기가 등장하는 <어느 관광엽서의 일생>은 이야기와 이야기를 불균질하게 연결해 서사의 개연성을 파괴한다. 이러한 비전통적 서사는 관습적 역사쓰기에서 벗어난 “사물을 통한 세로쓰기”(작가)다. 조선 총독부를 찍은 한 장의 관광엽서를 통해 근대건축, 관광, 유리건판 카메라, 통신 시스템, 인쇄 기술 등 인접한 여러 매체와 개념들이 불규칙하게 소환되는 것이다. 한편 시위에 쓰이는 바리케이트와 거기서 불리는 저항가요들을 조사한 <바리케이트에서 만나요>(2016)는 각기 다른 이야기들을 영상 안팎에서 공간적으로 잇는다. 19세기 파리항쟁부터 1960년대 미국 흑인인권운동, 2014년 홍콩 우산혁명, 2016년 서울 구의역 스크린도어 참사에 이르는 서로 다른 시공간의 시위는 재료와 구축 방식에서 상이한 바리케이트를 만들어냈다. 영상은 하나의 저항요가 불리는 동안 하나의 바리케이트가 완성되고 그 다음 노래와 바리케이트로 이어지는 연쇄 구조로 구성된다.⁴ 여기서 작업 전체는 하나의 거대한 시각적 바리케이트가 된다. 실제로 퍼포머들이 하나의 바리케이트 옆에 또 다른 바리케이트를 쌓아서 현실 공간에서 하나의 띠가 형성되지만, 영상이 상영되며 노래와 노래, 바리케이트와 바리케이트가 비디오의 허구 공간에서도 루프를 만들기 때문이다.

최근작 <기억극장>(2017)은 서사의 공간화라는 작가의

여정에 분기점이 될 작업으로 보인다. 단채널 내에서 서사의 직조 방식을 공간적으로 구현하던 것이 이 작업에 이르러 다채널로 이행한 까닭이다. 20세기 초부터 최근까지 병원으로 사용되던 공간의 여러 이야기들은 배우의 몸을 통해 수면 위로 부상한다. 이때 다채널 포맷은 상이한 기억들의 이중적 접합을 강화한다. 물리적으로 동일한 공간도 조명, 프레이밍, 배우의 자세나 표정에 따라 다른 시공간을 구현할 수 있는데, 다채널을 통해 서로 다른 기억을 공존시킴으로써 나와 타자, 지금과 거기, 여기와 저기를 넘나드는 서사의 혼성이 훨씬 입체적으로 구성된다. 연대기적 제시를 벗어나 조형적으로 구현된 서사, 대상과 구조가 일치하는 서사는 기존의 영화 관습에 없는 방식이다. 이 어려운 탐사가 어디까지 나아갈 수 있을까. 단채널을 넘어 다채널로 확장되는 권혜원의 도전이 대안적 서사를 아름답게 조각해 존재하지 못하던 경험과 감정에 목소리를 부여하기를 바란다.

- 1 권혜원 인터뷰, 2017년 9월 10일 17-19시.
- 2 권혜원, DAL330: 레지던시 세미나, 2017년 9월 12일 16시 30분-17시 30분.
- 3 앞의 인터뷰.
- 4 영상이 노래의 단순 재현이 되는 것을 피하기 위해 작가는 특정 바리케이트 건설 장면을 해당 저항요와 엮갈리게 배치했다.

Sculpting Narratives

Hye Jin MUN(Art Critic)

Some questions often appear out of the blue when looking at works by artists. Why does this artist draw paintings? Is video the most suitable medium for this piece? Why does the artist have any interest in this subject? Such are nonsensical yet fundamental questions. While looking at Kwon Hyewon's work, I became curious about the meaning of the past to the artist. It was because the artist's previous works had a pattern in which she investigated certain place or event from the past and reconstructed stories. However, since the reconstructed stories did not employ a method of uncovering forgotten histories nor representing personal memories or sentiments, I was curious about why, how, and for what the fragments of memories the artist had saved from the past were being created. Thus, my question about the past can be substituted with another question about the reason the artist has interest in

narrative. And this is why the past always returns in Kwon's work in the form of stories (narratives), not in the form of residual emotions or philosophical questions.

To my question, the artist responded that she tried to find something from the past since she could not comprehend the present.¹ The past mediates the present since the present is incomprehensible. While it is common to establish the meaning of the present by appropriating the past, what seemed interesting to me was how the artist was treating/dealing with narratives. Since the artist did not approach the past with an intention to deliver information or present ideologies, she seemed to be in need of stories. It was because she could connect with certain points in her own present only after going through certain assimilation process via stories of people from the past. What is important is that the artist's method of absorbing stories and reconstructing them breaks away from the existing narrative conventions. Kwon mentioned that the existing conventions in movie have certain properties that seamlessly connect stories from different spacetime into one mass. Under the purpose of materializing a perfect illusionary world in an imaginary space, the heterogeneity and internal difference in narratives are dismissed for the sake of building stories in coherent and consistent ways. Accordingly, the audience are drawn to understand narratives with different textures as a singular causal story.² In other words, the form and structure of narratives are appreciated in quite limited forms.

What the artist tries to break away from is the very customary narrative style. She questions why narratives should be based on time. Could stories of people manifest through space, not through time (history) or human figures (actors or narrators)?³ The artist points to a direction where a story of certain space is unfolded through the use of space. There are two ways through which the artist's intention of reflecting space in the structure of a story is materialized. One is to have the structure of images (camera work, lighting, depth, aspect ratio, etc.) visualize the narrative (content) and the other is to have the structure of video that develops in time possess spatiality. Each image and video - which is an accumulation of images - pushes and pulls each

other to construct the spatialization of the narrative in both narrow and broad senses.

The artist's attitude to materialize stories, not through explanation and but in the form of space, can be seen from her early works. (Here, space refers to space in reality or fictional space in the video. There are many cases where the two coincide with each other.) *Living Archive* (2008-2009), Kwon's early work that shows a space that accumulates traces of a person, indirectly reveals the person's story through objects in the space. The tracking shot, which slowly crosses the space and placidly shows objects that accumulate layers of time, visualizes a person who has been living the entire life in the same space doing the same job. Here, the person's entire life quietly emerges along with soundless speech of objects. In the meantime, *Eight Men Lived in the Room-Filmset* (2011) materializes the boundary between reality and fiction through cinematic devices. The work takes the motif of workers' bunkhouse in the 1970s, which the artist read in an autobiographical novel *Ruined Citizens* (1974) by Lee Kwang-bok. A scene in the novel where eight men living together in the bunker house get drunken on the first day of the year and sing a song about living away from home is a fictional depiction and at the same time a non-fiction account based on the true story of the workers. The duality of the story, which is simultaneously a story of a particular person and the unspecified many and also an event of a moment and a repeated atemporal situation, is cinematically constructed through lighting and camera work. The camera constantly captures the space while it slowly moves on the track. But the light that constantly changes from morning to night and night to morning betrays the velocity of the camera, breaking the spatiotemporal consistency of the video.

The concurrence of the form and content - where the video does not depict the subject but embodies its content through its own structure - reaches its height in two works produced in 2013. *Tour Machine* (2013) shows different spots in Seoul through 360-degree panning shots. It literally practices 'touring,' which is a property of tourism, through the cinematic apparatus of panning shot. The concept of tourism, i.e. 'looking around,' is visualized in the form of panorama. Panning

shot involves a camera in a fixed position with its lens being rotated, which is none other than the perspective of a tourist that stands on one position and looks around him/her. The scenery is shot through the window frame. The window is a metaphor for a ‘transparent window,’ which has been the standard for realistic representation since the Renaissance, and it also literally suggests the frame of the camera. What is interesting is that the video presents the movement between different places in a way that there is no disconnection between them, without any cut being made. The removal of cuts between different scenes, which is taken for granted in the existing cinematic convention, enables the whole video to be joined as one ceaseless piece to complete a panoramic perspective. Meanwhile, *Walking with My Dead Friend in a Dream* (2013) originates from a dream that novelist Park Tae-won had one night. In the video, the novelist’s story about his dream where he wandered the streets of Gyeongseong (old name of Seoul during the Japanese colonial period) with his dead friend Yi Sang is substituted with the movement of the camera that revolves around the alleyways of Ikseon-dong in the present day Seoul. In the video, the artist materializes the ambiguity of endlessly wandering in dreams without the start and end in the form of a spatiotemporal loop. The camera goes round the alleyways for one time and captures twenty-four hours. In other words, the video returns to the starting point both in temporal and spatial terms after it is played once. To realize this, the artist meticulously calculated the shooting speed of the camera. Firstly, the amount of time needed for walking through the pre-determined route is measured, which then becomes the running time of the video (6 minutes 22 seconds). If each second in the video has twenty-four frames, it is possible to calculate the number of frames needed for the total duration of the video. Then, the length of the route is measured. If the video is shot for twenty-four hours, the shooting distance between each shot and also the frequency of shooting can be determined accordingly. As a result, each frame in the video is shot in every 10 seconds with 10 centimeters of camera moving. In such a way, the camera that slowly walks through the old alleyways sutures the real and fictional spaces through a spectral perspective.

While works produced before *The Life of a Tourist Postcard* (2014) spatialize a singular narrative through representational devices, works produced after this work feature plurality of stories, adding more layers to the spatialization of narratives. *The Life of a Tourist Postcard* features multiple layers of stories about the Japanese colonial period such as the construction of the Japanese General Government Building, dry plate photography and printing technique, and the biography of the painter Lee Jung-seob. The work links different stories in a heterogeneous manner, breaking the plausibility of the story. Such a non-traditional narrative is a way of “vertical writing through objects” (mentioned by the artist) that breaks away from the conventional way of writing the history. Through a tourist postcard that depicts the Japanese General Government Building, different yet adjacent media and ideas such as modern architecture, tourism, dry plate camera, communication system, and printing technique are brought together without regularity. *See You at the Barricades* (2016) is a research-based work that examines barricades used in demonstrations and protest songs. The work spatially connects different stories inside and outside the video. Ranging from the French demonstration in Paris in 19th century and African-American civil rights movement in the 1960s in the USA to the Umbrella Movement in Hong Kong in 2014 and demonstrations mourning the death of a subway worker at Guui Station in Seoul in 2016, demonstrations in different space and time have produced barricades that are different with regards to their material and construction. The video is composed in a linked structure where the construction of a barricade is completed while one protest song is sung, which connects to another protest song and barricade.⁴ At this point, the work becomes yet another enormous visual barricade. Performers build a barricade next to a completed barricade, creating a belt in real space. As the video is played, different songs and barricades also create a loop in the virtual space of the video.

Kwon Hyewon’s most recent work *Memory Theater* (2017) seems to become a turning point of the artist’s path of spatializing narratives. With this work, the spatial materialization of narratives, which has been presented within the limitation of the single-channel video, moves

on to multi-channel video. Different stories about the space that has been used as a hospital since the 20th century until recently emerge on the surface through the bodies of actors. The multi-channel format reinforces the heterogeneous binding of disparate memories. Even physically identical spaces can materialize different spacetime through lighting, framing, postures or facial expressions of actors. By having different memories coexist through the use of multiple channels of video, the hybridization of narratives that cross different time and space is more solidly constructed. Kwon Hyewon’s work presents narratives that go beyond the chronological presentation and realized in a figurative manner. Their subject and structure correspond to each other. And such narratives do not exist in the existing cinematic conventions. How far can this difficult challenge move forward? I hope that the artist’s daring attempt - which expands from single-channel video to multi-channel video - would beautifully sculpt alternative narratives and give voice to experiences and emotions that have not existed before.

- 1 Kwon Hyewon. Interviewed by Mun Hye Jin. 3-5 p.m., September 10, 2017.
- 2 Kwon Hyewon. DAL330: Residency Seminar. 4:30-5:30 p.m., September 12, 2017.
- 3 *Ibid.*
- 4 To avoid the video to become a simple representation of protest songs, the artist arranged the scenes depicting particular barricades and corresponding protest songs in alternating order.

#4 망각을 지연시키는 한 작가의 기록

심소미(전시기획)

말을 하는 순간 상투적인 게 되는 것들이 있다. 언어의 한계를 깨트리고 상상의 틈을 벌리는 것이 시인의 업보일 텐데 고백하자면 시인이 아닌 나는 이 틈을 인식하자마자 그 안에 매몰되고 말았다. 이 기저에는 보고 듣고 느낀 것을 인식하는 사고의 한계가 있다. 마치 아베 코보의 『모래의 여자』에서 학자가 사구를 찾아 들어간 것처럼 호기심으로 들어가 본 틈에 갇힌 것이다. 밖으로 나가기 위해 언어를 삼으로 하여 머리 위로 쏟아지는 모래를 내던져 보지만 역부족이다. 누군가가 섬세하고 사려 깊은 언어로 나의 실어증을 구제해주길 바랄 뿐. 이러한 상황을 내게 불러일으킨 한 작가의 작업에 대해 말하려고 애쓰는, 자기 모순적 상황으로부터 글을 시작한다. 그러하기에 이 글은 애당초 언어의 한계를 지닌다. 한 작가의 작업을 비평하기에 앞서 자신을 구제하기 위해 쓰는 글이다.

능동적인 관찰자의 시선이 점차적으로 마비되어 간 것은 김남훈의 작업실이 있던 고양레지던시를 찾아가는 늦봄으로 거슬러 간다. 입주한 지 몇 달 되지 않은 작업실에는 사물들이 차근차근 자리를 잡아 가는 중이었다. 작가와 대화를 나눌 때까지만 해도 그의 작업을 어떠한 맥락에서 접근할지 머릿속에서 분류하고 해석하기에 분주했다. 그때 이 글을 적어 내려갔다면 적당한 논리로 위장할 수 있었을지도 모른다. 다소 행했던 작업실에는 쌓아둔 드로잉이 시간의 커마냥 한쪽에 두둑했고, 군데군데 분리된 작업은 파편과 같이 놓여 있었다. 사물들이 조심스레 자리를 잡아가던 그 공간에 침입한 낯선 주검이 눈에 띄었다. 작업실에 들어와 죽은 작은 날벌레들이다. 그가 차마 쓸어버리지 못하고 바닥에 놓아둔 벌레들은 알고 있었을까. 지독한 여름이 지나고 드러날 파열의 세계를, 이를 마주한 어느 관찰자의 언어 상실을 말이다.

여름내 쌓여가던 벌레들이 먼저 더미가 되어갈 때쯤 작가는 이 가여운 주검을 먼저 구덩이로부터 구제하기로 한다. 손으로 붙잡을 수조차 없는 그 연약한 몸을 핀셋으로 일일이 들어 올려 줄을 세우기 시작한 것이다. 열거된 한 줄의 벌레 옆에는 매일 세어진 죽음이 쓰인다. 230, 264, 243, 284, 287..... 하룻밤 새 쏟아진 방안의 죽음을 매일매일 기록한 작업이다.(〈18911 죽음의 열거〉, 2017) “수 천 개의 죽음을 간과”하고 살아가는 것을 눈앞에 증명해 보이는 이 작업 앞에서 믿었던 인식의 척도는 허물어진다. 불연속적이며 단층적인 이 죽음의 수는 인간 중심적인 논리로 이해할 수 없는 세계에서 도출된 것이다. 죽음의 수 앞에서 단언적이던 언어의 논리는 와해될 수밖에 없다. 그러하기에 다시 한번 말하지만, 이 글은 무너져버린 언어를 주워 담는 식이다.

고장난 것 마냥 껌벅거리는 조명이 모스 부호를 통해

허공에 보내는 신호에는 “나를 잊지 말아요”란 메시지가 담긴다.(〈모스_나를 잊지 말아요〉, 2017) 신호를 보내던 조명은 원래 건물에 있었던 것이기도 하고, 철거지역에 방치된 조명을 수거한 것이기도 하다. 그의 작업에서 가시화된 버려진 것, 사라져 가는 것, 눈에 잘 띄지 않는 사물은 모두 우리의 일상 속에서 있어온 것들이다. 눈을 뜨고 있지만 그렇다고 눈앞에 놓인 세상을 있는 그대로 보는 것은 아니다. 효율적으로 살아가는 방식에 익숙해진 인간의 삶은 가치와 척도로부터 많은 것들을 배제하고 소외시켜왔다. 창문으로 들어와 쌓인 날벌레들의 죽음을 세고, 콘크리트 틈 사이를 비집고 자라난 잡초에 물을 주고, 길바닥을 내뒹굴거나 짓눌려진 작은 사물(우리가 쓰레기라 부르는 것)을 기록하고, 플라스틱 봉지를 뜯고 버리는 귀퉁이 부분을 모으고, 건물의 파편들을 요오드 액에 담그고, 금이 난 건물과 사라짐의 흔적을 청테잎으로 더듬는 그의 작업은 지속적으로 우리의 시선이 잘 닿지 않던 곳을 보도록 지시한다. 그리고는 망각과 부재의 흔적, 소실된 기억의 심연으로부터 불명료한 세상 곳곳을 응시하게 한다. 마치 ‘일상성에 내재된 실명 혹은 마비의 형식’(조르주 페렉)을 증언하듯 미시적 세계를 밝혀 보이는 그의 작업은 사라져 가는 것, 망각, 죽음을 삶으로 지연시키며 끈질기게 이를 추적해 보인다.

눈뜬장님과 같은 삶에 매몰되지 않기 위해 사유의 장을 열어 놓는 역할을 예술이 한다지만 예술은 객체의 위상까지도 전복시키는 자리를 제공하며 주체의 범주를 확장시켜오고 있다. 이렇게 세상의 서사를 작업으로 수렴하며 주체의 영역을 넓혀 가는 작가가 있는 반면, 이를 거부하고 세상에 조금이라도 가깝게 다가가고자 노력하는 작가도 있다. 김남훈은 후자에 속한다. 작업의 서사를 시각적으로 증폭시키고자 하는 전술을 스스로 퇴진하며 작업을 이어온 그에게 있어 무엇보다도 중요한 것은 세상을 향한 최소한의 윤리적 태도이다. 그러하기에 그의 작업은 우리에게 익숙한 주체의 위치를 매 순간 위태롭게 하며, 이로부터 주변화 되거나 방치된 세계가 ‘존재해왔음’을 밝혀 보인다. 작업의 배후에 깊게 자리하고 있는 죽음에 대한 기억 또한 그러할 것이다. 사라져가는 것을 집요하게 붙드는 그의 “사소한 기록”은 인간의 가장 간사한 생존방식인 ‘망각’에 대한 저항이자 이를 최대한 지연시키고자 하는 작가의 간절한 바람일 것이다.

“나를 잊지 말아요”에 이은 그의 또 다른 모스 작업은 “두려운 거요? 잊혀지는 거요”로 시작하는 한 영화의 대사를 전한다.(〈모스_별〉, 2017) 폐건물 집하장에서 수집해온 건물의 파편, 거리의 쓰레기, 죽은 날벌레, 손에 난 상처, 건물의 금은 모두 우리에게 잊혀가는 시시한 것들이다. 이를 집요하게 모으고 분류하고 기록하는 과정은 결국 망각할

수밖에 없는 인식에 대한 반성이자 망각마저도 증언해 보이는 윤리적 실천과 맞닿는다. 불편한 것에 대한 작가의 사유는 일상적으로 보통 혹은 정상이라 여기는 우리의 기준부터 와해시킨다. “건물이 자신의 불안정을 벗어나고자 스스로 균열을 만들 듯..., 암도 내 몸의 일부로 볼 수 있듯...”이라 말하듯 그는 사고의 범주 밖에서의 세계, 인식의 반대편에서 세계가 존재함을 작업으로 토로해 보인다. 정상과 비정상, 질서와 무질서를 구분하는 인식의 오류를 되짚고, 우성과 열성을 구분하기보다는 “공우성”(개인전 제목이기도 한 《co-dominance 공우성》)이란 공생의 원리에 주목하여 의미화 되지 못한 것을 발화하고자 한다. 그가 벽에 난 금 아래로 존재하는 틈의 공간을 가늠해 보고자 불명확한 영역을 더듬어 나가듯, 나는 언어의 한계로부터 말을 찾아내야 하나 그럴수록 말은 사그라든다. 지금은 내가 할 수 없는 말을 대신하여, 그의 작업실 창가에 놓인 한 문구로 글을 마무리하고자 한다. “우리는 지나가는 먼지일 뿐.”

An Artist’s Record to Delay Oblivion

Somi SIM(Curating)

Some words become clichés as soon as they are spoken. It would be a poet’s karma to test the limit of language and widen a crack in imagination, but if I may confess, I myself who is not a poet fell into the crack and was buried immediately after perceiving it. There is, at bottom, a limitation on our understanding of what we see, hear and feel. Like a scholar who entered a sand dune in the book *Woman in the Dunes* by Abe Kobo, curious, I stepped in the crack and was trapped in it. I took language as a spade to heave out the sands pouring onto my head, but it just does not help me to get out. I only hope that someone with sensitive thoughtful language comes along and cures my aphasia. Now, I begin this writing in a self-contradictory condition in which I try to speak about an artist who has led me into this situation. This piece of writing, therefore, has a limit in language from the beginning and aims to rescue me before I start criticizing an artist’s work.

To speak about the time my attentive viewer’s eyes were gradually paralyzed, I have to go back to a late spring day when I visited Kim Nam Hoon at a studio in MMCA Residency Goyang. Things were being positioned one after another in the studio which he only moved into

a few months ago. During the conversation with him, I was busy categorizing and interpreting things in my head to know in what context I could approach his work. If I had written this at the time, I might have been able to hide behind conventional wisdom. Piles of drawings at one corner of the somewhat empty studio were as thick as accumulated layers of time, other works lying scattered like fragments. Unfamiliar corpses which had intruded into the space where everything was carefully nestling caught my eye. They were small winged insects dying in the studio. The insects remained since the artist could not bear to sweep them up. Could they have known about the world of rupture which emerged after passing a severe summer, and about the loss of language in the watcher who encountered it?

The insects were piling up during the summer and about to become a dust ball. Kim Nam Hoon finally made a decision to save those poor bodies from dust hell. Using tweezers, he started to pick up and line up the bodies too delicate to pick up by hand. Beside each line of insects, deaths calculated for that day are recorded — 230, 264, 243, 284, 287... He records the mass deaths in the room every night (*18911 Enumerate Death*, 2017). Faced with this work demonstrating that we “neglect thousands of deaths” in our daily lives, the standard of perception that I have relied on up to now collapses. These discontinuous and disrupted numbers of deaths are derived from a world that is impossible to interpret using human-centered reasoning. Linguistic reasoning, normally reassuring, broke down faced with the numbers that counted deaths. Thus, to repeat, this writing is to pick up the decomposed words.

Lights, blinking as if they are faulty, send a signal in the air using Morse code to convey the message “Don’t forget me” (*Morse Code _ Don’t Forget Me*, 2017). Some lights were from the building, and others were left behind in demolition sites. Things that are always around us in our everyday life but are abandoned, disappearing, and unnoticed become visible in his work. Opening our eyes wide is not seeing the world as it is. Man has been accustomed to a life style emphasizing efficiency, setting aside and neglecting many things of value and standards of human life. Counting the deaths of the insects which flew in through the window, watering weeds growing in

a crack in the concrete, recording small things (which we call rubbish) blowing about or being crushed on the street, gathering the corners of plastic bags normally thrown away, soaking debris from a building in iodine solution, marking with blue tape cracks in buildings and where things have disappeared — his work constantly directs us to see the places where our eyes rarely reach. Also his work draws our attention to places in the world where things are ambiguous due to the forgotten and absent, and memory lost in an abyss. As if it testifies to “forms of blindness or paralysis inherent in everyday life” (in George Perec’s words), his work illuminates the microscopic world, delays disappearing, forgetting, and death and insistently pursues them.

It is said that art plays a role in opening up a space for thinking, leading us to avoid falling into blindness like someone whose eyes are open but cannot see. However, art has extended the scope of the subject, offering a space where it is possible to subvert even the status of the object. Likewise, some artists broaden the area of subjects by surveying narratives in the world; others refuse this and try to get closer to the world. Kim belongs to the latter. For him, having stepped back from the approach of intensifying visually narrative of a work, the most significant thing is a minimum ethical attitude to the world. Thus, every time, his work threatens the status of the subject, which is familiar to us, and reveals that the marginalized or neglected world ‘has existed’. This could also apply to the memory of death situated deeper within his practice. His “trivial records”, which persistently holds onto things which are disappearing, would be a way of resisting that ‘forgetting’, the most cunning means of survival, as well as an earnest wish of the artist who tries to delay this for as long as possible.

After *Don’t Forget Me*, another work regarding Morse transmits a line in a movie which begins with “My fears? Oblivion.” (*Morse Code _ Stars*, 2017). Pieces from demolished buildings, rubbish from streets, dead insects, cuts on hands, cracks in architecture, all are trivial things to be forgotten. The persistent process of collecting, categorizing and recording these is not only a reflection on our perception which ends up forgetting but also an ethical practice to testify even to the act of forgetting. The artist’s contemplation on the uncomfortable begins with

the breakdown of the standards which we usually think of as ordinary or normal. Saying “as if an architecture makes a crack itself in order to escape from its instability ... as if cancer can be seen as part of my body”, he presents through his work the world beyond the sphere of thinking, the world on the opposite side of our perception. By retracing the error of dividing normal and abnormal, order and disorder and paying attention to the principle of symbiosis namely “codominance”, which is also the title of one of his solo shows, rather than separating dominance and recessiveness, he speaks about the things that have failed to achieve recognition. Just as he gropes in the dark to estimate the space under a crack on the wall, so I should find words beyond the limit of language; however, the more I try, the more words disappear. Instead of the words that I cannot say for now, I want to end this piece with a phrase found by the window of the artist’s studio: “We are just fleeting dust”.

#5 김민정: 필름의 물리적 시간성과 그 문화적 맥락 김지훈(영화미디어연구)

실험영화감독 김민정은 비디오에서 필름으로 뒤늦게 이행한 이후 필름의 물질성과 기술적 특성, 필름에 고유한 시간성의 탐구를 심화하고 변주해 왔다는 점에서 의미가 있다. 시각디자이너를 전공했던 무렵 필름은 그에게 낯선 매체였다. 칼아트(CalArts)에서 저명한 실험영화감독 제임스 베닝(James Benning) 등의 지도를 받으며 체험하게 된 필름은 그에게 새로운 매혹으로 다가왔다. 편집 소프트웨어 또는 신서사이저로 전자 신호 기반의 프레임이나 픽셀을 조작하게 되는 비디오와는 달리 필름의 편집은 필름의 물질성과 작가의 촉각적 감각을 요구한다. 더구나 프레임의 수만으로 측정되는 비디오 편집과는 달리 필름 편집과 상영은 프레임의 개수는 물론 필름의 길이 및 크기와 같은 물리적인 요소의 측량에 대한 고려를 요구한다. 즉 필름의 물질성은 그 구성요소의 화학적 특성과 이로부터 비롯되는 빛과 색채의 스펙트럼은 프레임의 개수와 필름의 길이로 결정되는 시간성의 개념을 함축한다. 이와 같은 물리적 시간성을 탐구한 선례는 거슬러 올라가면 몽타주의 다섯 가지 유형 중 하나로 측량적(metric) 몽타주를 제시했던 세르게이 에이젠슈타인(Sergei Eisenstein), “영화가 말하는 곳은 프레임들 사이다”라고 말했던 구조영화(structural film)의 선구자 피터 쿠벨카(Peter Kubelka), 그리고 베닝의 실천에서 찾을 수 있다. 특히 문명과 자연의 풍경을 고정 카메라 촬영으로 탐구한 베닝의 실험적 다큐멘터리는 16mm 필름 롤의 길이가 상정하는 물리적 시간성을 관찰의 경험과 지속의 시간성으로 연장했다는 점에서 김민정에게 중요한 영향을 미친 것으로 보인다. “표준 100피트 16mm 필름 롤은 2분 47초다. 따라서 나는 각각의 숏을 2분 30초로 맞추어 충분한 여유를 확보할 수 있었다.”¹ 베닝의 이러한 언급을 환기시키듯 김민정은 칼아트 재학 시절 수업 시간에 필름을 다루었을 때의 경험을 다음과 같이 말한다. “우리는 노란 상자 안에 있는 100피트의 코닥 생필름을 받았고 학기가 끝날 때까지 그걸 활용해야 했다. 처음으로 ‘100피트’라는 말을 들었을 때...나는 필름의 길이가 물리적으로 무엇인지, 즉 필름스트립 처음부터 끝까지의 전체 길이가 얼마인지 궁금했다.”² 다만 김민정의 경우는 필름의 물질적 시간성과 측량적 접근이라는 베닝의 유산을 계승하면서도 구조영화의 관심사인 영화장치의 구성요소에 대한 반영적 조사를 유지하면서 그 구성요소에 함축된 문화적 맥락으로 관심의 외연을 확장해 왔다.

<호주산 종이(Australian Paper, 2015, 16mm)>는 김민정이 그래픽 디자인에서 구조영화로 이행한 과정을

반영한다. 이 작품에서 그는 자신이 그래픽 디자이너로 일하던 시절 보유했던 1400개 조합의 색채 차트를 필름 이멀전(emulsion: 아날로그 필름에서 빛에 민감한 실버 할라이드 크리스탈[silver halide crystal]이 펼쳐진 젤라틴의 얇은 층)으로 옮긴다. 셀룰로이드 필름스트립처럼 좌우로 빠르게 움직이는 색채 차트는 그래픽 디자인의 색감 위에 빛이 필름과 접촉할 때 발산하는 색감이 더해지는 모습으로 지각된다. 이처럼 빛과 필름이 이루는 광학적 변화를 가시화하면서 김민정은 자신이 “CMYK(시안, 마젠타, 노랑, 검정[key]) 색채의 세계에서 RGB(빨강, 초록, 파랑) 색채의 세계에 도착했다”³ 라고 말한다.

<푸티지(FOOTAGE, 2015, 16mm)>와 <카운트 푸티지(Count Footage, 2016, 16mm)>에서 김민정은 필름의 물리적 시간성 탐구를 본격화하면서 이러한 시간성의 함의를 두 가지 차원으로 연장한다. 두 작품 모두 1피트=40프레임이라는 측량값, 필름스트립이 표준적 상영 조건에서 포함하는 1초 당 프레임 개수(24프레임), 이미지의 초 단위 지속 시간을 화면 구석에 숫자로 나타낸다. 즉 필름 롤의 길이와 프레임 개수는 물질적인 단위이자 이미지의 지속과 관련된 시간적 단위가 된다. 이 세 개의 숫자와 더불어 나타나는 마지막 숫자는 이미지의 개수로 <푸티지>에서는 발의 이미지와, <카운트 푸티지>에서는 편집 단계에서 쓰이는 싱크로나이저(synchronizer)에서 필름 롤이 감길 때 순차적으로 교체되는 화이트 리더(leader)의 이미지와 일치한다. 이처럼 필름의 물리적 시간성을 작품의 형식이자 내용으로 삼음으로써 <푸티지>와 <카운트 푸티지>는 구조영화의 주요 유산, 즉 일반적으로 관객에게 비가시적인 영화장치의 구성요소(필름스트립, 필름 리더 카운트다운)와 환영적인 영화 이미지의 형성 과정에 대한 탐구를 계승한다. 그러면서도 이 두 작품에서 필름의 물리적 시간성은 이미지의 역사와 영화의 역사에 대한 조사를 겨냥한다. <푸티지>를 위해 김민정이 미술 도록과 의학 서적, 신문기사 등을 통해 조사하고 추출한 이미지는 다리, 발, 발꿈치 등의 신체 기관 및 이 기관의 특정한 자세를 나타내는 도상이다. 이 조사 과정에서 감독은 “남성의 발이 구성 단위 또는 과학적 상황에 사용된 반면 여성의 발은 성적 대상으로 고려되었음을 알게 되었다”⁴ 라고 말한다. 일종의 파운드 푸티지(found footage)로 다루어지는 이 발 이미지에 대한 탐구는 이처럼 신체 이미지의 사용에 적용된 성차(sexual difference)의 정치에 대한 오랜 역사적 전통으로 이어진다. 영화로 대상을 한정하자면 카메라의 기법과 편집이 여성 신체의 대상화와 물신화에 기여했음을 주장한 로라 멀비(Laura Mulvey) 등의 주장을 환기시킨다.⁵ <카운트 푸티지>에서 필름의 물리적 시간성은 영화기술의

산업적 활용에 대한 관심으로 이어진다. 구조영화 감독 모건 피셔(Morgan Fisher)의 <신호 롤(Cue Rolls, 1974, 16mm)>과 마찬가지로 싱크로나이저의 작동 과정을 내용으로 삼은 이 작품은 피셔의 작품과 마찬가지로 디지털 영화 제작으로 인해 이미 과거가 되어 버린 표준적 필름 처리 방식을 환기시킴으로써 필름을 “자신의 역사 끝에 선, 산업이 지금은 무가치하고 소진된 재료로 여기는”⁶ 대상으로 간주한다.

가장 최근작 <(100ft)>(2016)에서 김민정은 처음으로 피사체 촬영 중심의 영화를 시도했지만 이는 필름의 물리적 시간성에 대한 관심을 다른 각도로 적용한 결과다. 그는 자신의 친구인 남녀에게 16mm 필름 100피트 길이만큼을 100번의 발걸음으로 걷게 하고 그 과정을 익스트림 룡 솜으로 촬영했다. 즉 인간의 발걸음은 1피트라는 필름의 길이와 이것이 함축하는 프레임 수를 체현한다. 남녀의 발 크기가 서로 다르기 때문에 같은 동작을 수행하더라도 시간이 지날수록 이들 사이의 거리는 벌어진다. 물론 이러한 제작 방식은 베닝의 교훈을 변주한 것이다. 그러면서도 특정한 지침과 제한 아래 신체가 수행하는 일정한 동작과 제스처를 카메라로 기록한다는 점은 브루스 나우먼(Bruce Nauman)의 <사각형 주변을 과장되게 걷기 (Walking in an Exaggerated Mammer around the Perimeter of a Square, 1967-68, 16mm)>을 연상시킨다. 그런 점에서 <(100ft)>는 김민정의 필모그래피에서 연속체와 새로운 출발점 모두를 표시한다. 남녀의 발 크기 차이가 드러나는 과정은 <푸티지>의 탐구 주제, 즉 필름의 시간성과 그것이 함축한 문화적 의미 간의 관계에 대한 성찰을 연장한다. 그러면서도 고정 프레임 속에 펼쳐지는 수행하는 신체에 대한 관심은 구조영화의 문법이 현대미술의 아티스트 필름 앤 비디오(artists’ film and video)와 생산적으로 교류할 수 있음을 입증함으로써, 김민정의 작업이 영화관에서 갤러리로 이행할 수 있는 교두보를 마련한다.

- 1 Scott Macdonald, “Exploring the New West: An Interview with James Benning,” *Film Quarterly*, vol. 58, no. 3 (2005), 13.
- 2 Minjung Kim and Ivonne Sheen, “New Filmmakers: Minjung Kim,” desistfilm.com, November 13, 2017, online at http://desistfilm.com/new-filmmakers-minjung-kim/ (2017년 11월 15일 접근).
- 3 *Ibid.*
- 4 *Ibid.*
- 5 Laura Mulvey, “Visual Pleasure and Narrative Cinema (1975),” in *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, eds. Leo Braudy and Marshall Cohen (New York: Oxford UP, 1999), 833-44
- 6 Lucy Reynolds, “Outside the Archive: The World in Fragments,” in *Ghosting: The Role of the Archive within Contemporary Artists’ Film and Video*, eds. Jane Connarty and Josehine Lanyon (Sidney: Picture This, 2006), 14

KIM Minjung: The Physical Temporality of Film and Its Cultural Context
Jihoon KIM(Cinema and Media Studies)

It is noteworthy that the experimental film director Kim Minjung has widened her research on the materiality, technical features and inherent temporality of film and played with variations of them since her late transition from video to film. When she was studying graphic design, film was a new medium to her. A famous experimental film director James Benning was her teacher at CalArts and led her to experience film. Kim was fascinated by film. Different from video, which manipulates frames and pixels based on electronic signals through editing software or a synthesizer, film editing requires the sense of the medium’s materiality and the artist’s tactile sensitivity. Moreover, unlike video editing which is only measured by the number of frames, the editing and projection of film requires one to consider the measurement of physical elements such as the length and width of filmstrips. The materiality of film implies its own notion of temporality, i.e., the physical temporality of film affected by its chemical elements, the spectrum of light and color generated by those elements, its number of frames, and the length of its reels. Looking back in time, we can find earlier examples that explored such physical temporality from Sergei Eisenstein who suggested metric montage as one of five types of montage, Peter Kubelka, a pioneer of Structural film who said “it is between frames where cinema speaks” and also from Benning’s practice. In particular, Benning’s experimental documentaries which explored civilization and natural landscapes with a fixed camera seem to have had a significant influence on Kim. These documentaries expand the physical temporality determined by the length of a 16mm film roll to an experience of observation and the temporality of continuity: “A standard 100-foot roll of 16mm film is 2 minutes 47 seconds, so I cut each shot to two-and-a-half minutes so I could have enough leeway.”¹ Evoking Benning’s statement, Kim speaks about her experience in dealing with a film in a class at CalArts, “We were given 100ft of Kodak raw stock in its yellow boxes and [it was all we had until the end of the year.] When I

heard ‘100ft’ for the first time...I was curious about what was the length of it physically, that’s to say, the whole distance from the beginning to the end of the film strip.”² Building on Benning’s legacy of material temporality and his metrical approach, Kim has continued a reflective investigation on the components of filmic apparatus, which is an area of concern to Structural film and at the same time, has extended her interest into the cultural context which those components connote. *Australian Paper* (2015, 16mm) shows the path that she took from graphic design to Structural film. In this work Kim transfers a color chart with 1400 combinations of coloring, which she used in the past as a graphic designer, into film emulsion which is used in analogue film. (Emulsion is a thin gelatin layer in which light sensitive silver halide crystals are dispersed.) On the color chart moving quickly from side to side, like a celluloid filmstrip, we perceive that the colors generated moment by moment as the light hits the film merge with the colors of graphic design. In this way, Kim visualizes the optical change through light and film. “I have arrived at the RGB world from the CMYK world,” says Kim.³ In *FOOTAGE* (2015, 16mm) and *Count Footage* (2016, 16mm), Kim buckles down to the research into the physical temporality of film and develops connotations of temporality on two levels. Both films, in a corner of the screen, display numeric figures: a measurement to show that 1 foot is 40 frames, the number of frames on a filmstrip for one second in the standard screening condition (24 frames), and the duration of an image by the second. The length of a film roll and the number of frames are material dimensions and also become temporal dimensions expressing the duration of an image. These three figures are accompanied by one more indicating the number of images. In *FOOTAGE*, this last figure shows how many images of feet are included and the last figure of *Count Footage* is the number of images of white leader which is changed when a film roll is rewound on a synchronizer used for editing. Likewise, by taking the physical temporality of film as a form as well as the contents of the work, *FOOTAGE* and *Count Footage* build on an important legacy of Structural film exploring

the components of film apparatus such as filmstrip and film leader countdown, which is normally unseen to the viewer, and the process of forming illusionary filmic images. In addition, the physical temporality in these films aims to investigate the history of image and film. For *FOOTAGE*, Kim surveyed art catalogues, medical books, news articles and more to obtain images of body parts such as legs, feet, and heels, in particular poses. In the course of this survey, the director realized that the “male foot was used for the units or scientific situations and [the] female foot was more considered as a sexual object.”⁴ This survey, undertaken through a sort of ‘found footage’, follows old historical traditions in the politics of sexual difference which was applied to the use of body image. Speaking within the film area, Kim’s examination recalls Laura Mulvey’s argument that camera techniques and editing were instrumental in the objectification and fetishism of the female body.⁵ In *Count Footage*, the physical temporality of film is linked to the industrial application of film technology. Similar to Cue Rolls (1974, 16mm) by a Structural film director Morgan Fisher, this work takes the operation of a synchronizer as its subject and evokes a standard means of film processing which is now already outdated, thereby seeing film as a subject “at the end of its history, now regarded by the industry as an exhausted material without value.”⁶

In the latest work (*100ft*) (2016), Kim tries a subject focused film for the first time and examines her interest in the physical temporality of film at different angles. She asked each female and male friend to walk a certain distance —100ft, the length of a 16mm film— by taking 100 steps. She filmed this performance using an extremely long shot. In this way, mankind’s footsteps embody 1ft — the length of film — and the number of frames suggested by this. Since the sizes of the man’s foot and the woman’s differ, they naturally become separated while completing the same task. Such a way of shooting is, of course, a variation of Benning’s lesson. This evokes *Walking in an Exaggerated Manner around the Perimeter of a Square* (1967-68, 16mm) by Bruce Nauman in terms of documenting with a camera body movements and gestures dictated by specific guidelines and rules. Thus, (*100ft*) marks continuity in her filmography and yet a new starting point. The

process of revealing the difference in foot sizes between a man and a woman carries on the research theme of *FOOTAGE*, which scrutinizes correlations between filmic temporality and its cultural meaning. Moreover, by proving the possibility of productive exchange between the grammar of Structural film and artists’ film and video, the director’s interest in a performing body within a fixed frame creates a bridgehead which allows her work to move from cinema to gallery.

- 1 Scott Macdonald, “Exploring the New West: An Interview with James Benning,” *Film Quarterly*, vol. 58, no. 3 (2005), 13.
- 2 Minjung Kim and Ivonne Sheen, “New Filmmakers: Minjung Kim,” *desistfilm.com*, November 13, 2017, online at <http://desistfilm.com/new-filmmakers-minjung-kim/> (accessed on 15th November 2017).
*Translator’s Note: To help readers’ understanding, the words in brackets has been slightly modified from the original text which appears on the above link.
- 3 *Ibid.*
- 4 *Ibid.*
- 5 Laura Mulvey, “Visual Pleasure and Narrative Cinema (1975),” in *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, eds. Leo Braudy and Marshall Cohen (New York: Oxford UP, 1999), 833-44.
- 6 Lucy Reynolds, “Outside the Archive: The World in Fragments,” in *Ghosting: The Role of the Archive within Contemporary Artists’ Film and Video*, eds. Jane Connarty and Josephine Lanyon (Sidney: Picture This, 2006), 14.

#6 회화로의 도달 구나연(미술비평)

사실이 아니라고 모두 허구인 것은 아니며, 속이기 위해서만 거짓말을 하는 것은 아니다. 나의 생각이, 내가 본 것이, 나의 언어에 정확히 담기는 것보다 더 많이, 언어가 되지 못한 온갖 기억의 부유물이 우리 안에 쌓여 간다. 베르그송은 이 축적을 순수한 잠재성이라고 말했다. 이는 누적된 기억이며, 언제든 다양한 기억들 사이의 교차와 변형을 거쳐 의식 속에 나타날 수 있다. 우리의 의식이 외부 세계와 마주칠 때마다 잠재하던 기억의 부유물이 거기에 달라붙는다. 그리고 나의 세계를 만든다. 그것은 세계에 대한 나만의 독해이면서 또 가설이지만, 그렇게 나와 세계가 작용한다.

김수연이 경험하지 못한 시간, 즉 과거 혹은 타자를 체험하기 위해 만들어 낸 세계는 자신의 잠재적 기억과 사라진 세계를 결합해 가는 과정이다. 보이지 않는 것은 존재하지 않는가, 존재할 수 있다면 어디에서, 어떻게 존재할 수 있는가. 이러한 질문들에 대한 독해와 가설이 그의 작업에서 하나의 무대로 만들어진다. 그 무대 안에서 과거는 복구되고, 허구는 서사가 되며, 생은 지속된다.

이를 위해 그의 작업 방식은 상당히 복잡한 과정을 거치는데, 사진-입체-회화를 오가는 임의의 의식과 같은 절차이다. 이를 통해 자신이 알지 못하는 타인의 시간을 가상의 무대 안으로 복귀시키고, 죽음 역시 이러한 과정을 거쳐 회화 안의 생을 부여 받는다. 과학적 합리성이 낳은 온갖 상상과 감정이 회화의 유희와 맞닿기도 한다. 마치 인간이 제의적 의식을 치르는 것처럼, 그의 작업 역시 자신만의 질서를 만들고 그것을 통해 결국 회화로의 ‘도달’에 이르는 것이다.

이것은 크게 두 가지의 지향점을 갖는다. 하나는 지나간 시간을 현재에 호출하는 염원이고, 다른 하나는 허구와 사실 사이의 가정과 상상이 그것이다. 전자의 염원은 사진이나 책에서 마주한 이미지를 시간의 구속에서 꺼내어 자신 앞에 호출하는 과정이다. 한때 거기 존재했었던 사진 속 인물, 도감의 문맥 속에 차갑게 고정된 도판은 작가의 현재 안에 여러 가지 방식으로 구성된다. 이것은 과거와 현재 모두에 걸친 표상이면서, 과거와 현재 모두에서 벗어난 응축된 가상이기도 하다.

예컨대 <Shadow Box3, 2013>는 작가가 어느 날 죽은 새와 마주친 순간의 애도에서 시작되었다. 작업은 제일 먼저 조류 도감에서 출발한다. 그는 도감에 등장하는 새들의 사진을 종(種)의 형태에 대한 평면화된 유비로부터 풀어준다. 그 다음, 도감에 있는 50여 종의 새 이미지를 종이

입체물로 만든다. 도감에 등장하는 새들의 사진이 죽음의 에이도스(eidos)였다면, 3차원의 입체가 된 새는 부피를 지닌 하나의 독립적 조상이 된다. 마지막으로 이 조상을 모델로 초상화가 제작된다. 이 새의 초상은 도감의 사진에 있던 새가 아니며, 김수연이 만든 질서 속에 복원된 새의 영정이다.

이와 같은 과정은 작가가 자신의 작업으로 무엇을 할 수 있는지에 대해 명확히 인식하고 있을 때 나타난다. 작업 안에서는 선적 시간의 병렬이 무력화 된다는 것, 이 의식의 시간 안에서는 경험하지 못한 세계를 추체할 할 자신의 잠재적 기억이 공존할 수 있다는 것, 그리고 이 장(場)에서 매체의 형식적 특성들은 제각기 유기적 질서를 구축해 가며 회화라는 미래에 안착할 수 있는 것이다. 김수연의 작업에서 회화가 미래인 이유는 그가 출발한 곳, 요컨대 그것이 과거이건 타인이건 죽음이건 상관없이, 그가 선택한 출발선이 그의 회화에 도달함으로써 미래의 낙관과 맞닿기 때문이다. 그 낙관은 그의 이미지가 죽음과 부재에 대한 불운 혹은 아쉬움으로부터 점차 멀어지며 도착하게 된 회화라는 불멸의 공간과 관련된다.

또한 그가 평면과 입체, 사진과 회화와 같은 매체의 속성들을 자유자재로 이용하면서, 매체의 고정된 틀은 변용 가능한 소프트 미디어임이 된다. 그의 <Greenhouse> 시리즈는 다른 이들이 보내준 다양한 식물의 이미지를 이용해 생로병사를 지닌 동물화된 대상의 상태를 보여준다. 이것은 평면의 식물 사진을 화단 안에 살아 있는 여러 식물의 모습으로 활유하는 과정을 거치게 되는데, 사진 이미지로 고정된 식물의 형태를 생명력이 상승한 입체의 형태로 전환시키면서 가능하다. 즉 재현 대상의 속성과 매체의 속성이 동시에 교차하고 서로에게 간섭하면서, 김수연의 이미지가 갖는 기시감이 나타나는 것이다.

2016년과 2017년에 걸쳐 베를린과 서울에서 열린 그의 개인전 《Encyclopedia》는 이러한 기시감이 절정에 이른 상태를 볼 수 있다. 그는 서구의 과학자들이 하늘을 날기 위해 착안한 많은 기구의 드로잉을 소재로 삼는다. 합리적인 과학과 공학의 역사에서 탈락되고 망각된 수많은 시도들은 “재미있고 요긴하고 신기하고 놀라운”¹ 리더스 다이제스트 백과사전 속에 우스꽝스럽고 무모한 실험과 상상의 지도를 남겼다. 김수연은 백과사전에서 지금의 시선으로 보면 엉뚱하기만 한 설계들을 선택하여, 그 상상이 구현된 허구의 이미지를 제작한다.

그는 무명의 과학자들이 상상한 발명의 창안과 자신이 회화에 접근하는 방식과의 유사성을 찾아낸다. 과학자들이 세계를 해독하기 위해 제시한 모델들은 중세를 이끈 천동설의 신념과 같이, 백일몽 속에서 하늘과 우주의 비행을

꿈꾼다. 김수연은 이러한 무모가 빛을 수 있는 어떤 세계를 기념하기 위해 그것을 다시 자신의 작업 안에서 경험하도록 한다. 그의 <Balloon> 시리즈들은 실현되지 못한 가상들을 회화로 실행시키며, 현실의 세계에서 유려하게 실현되고 있는 과학적 성공의 저편으로 사라진 진지하고 허황된 가설의 기구(氣球)에 회화적 부력을 불어넣는다.

<Universal Block>(2015)의 화면 속에는 격자 판 위에 놓인 태양계 모형이 등장한다. 이 우주는 허위, 과장, 왜곡과 같이 언어를 부풀리기 위한 수사학들이지만, 기실 얇은 자리에서 우주의 모습을 숙고하는 머릿속의 상상이야말로 모든 가설의 기원이며, 무엇도 가능한 이 상상에는 거짓과 진실이라는 잣대로 섬불리 재단할 수 없는 마력의 리얼리즘이 존재한다. 이는 가설의 재현은 허상인가라는 질문으로 우리를 안내한다. 우주의 체스 판에 늘어 선 행성 블록들은 실재를 보증하는 작은 기념물들이 되어 사실적 회화에 도달하게 된다. 김수연의 화면은 대상의 재현이라는 회화적 리얼리즘과 황당무계한 우주 이론과 같은 허위의 명제가 결합하여 이루어지며, 이 안에서 어느새 허구와 사실의 불화는 극복된다.

역사의 기념물이 되지 못한 무수한 시도들과 세계의 언어에 편입하지 못한 채 도태된 과거의 흔적들에서 자신을 발견하고, 이를 자기만의 방식으로 실현하는 김수연의 태도는 미술을 통해 가상의 공간을 구축하여 미지의 언어가 통용되는 세계를 그리는 것과 같다. 그가 부재에 대한 애도에서 생의 지속성을 염원하고, 오래전의 무모한 시도들이 현재 안에 작동되도록 하는 것은 시간과 공간, 역사와 과학 속에 소멸된 생의 층위들을 다시 한번 현존하게 하는 것이다.

그리고 이것은 회화로 향하는 고유한 여정을 통해 가능하다. 김수연은 2013년부터 과정으로서의 입체물을 함께 전시하는 것과 자신을 어디까지나 ‘화가’라고 인식하는 것 사이에 대해 고민하고 있다고 말한다. 과정으로써, 사진과 입체와 회화를 오고 간다고 해서 화가라는 정체성이 무력해지는 것은 아니다. 오히려 그가 회화로의 도달을 위해 만든 견고한 과정은 대상과 재현 사이에서 이루어지는 고전적인 회화의 문제의식과 관련된다. 이는 무엇을, 어떻게 그릴 것인가라는 질문에 대한 해답을 모두 화가의 의도 아래에서 조절, 통제하는 방식이라고 보는 것이 타당하다. 김수연은 결코 ‘없는 것’을 그리지 않는다. 그리고 그 ‘있음’이란 시간과 합리의 범주를 넘어서 암암리에 존재하는 흔적과 같은 것이다.

1 김수연이 소재로 사용한 리더스 다이제스트/동아출판사의 세계 상식 백과의 표지에는 다음과 같은 문구가 써 있다. “재미있고 요긴한 이야기. 신기하고 놀라운 사실들.”

Arriving at Painting

Nayeon GU(Art Critic)

Not everything untrue is fiction, and not all lies are intended to deceive. What I think and what I see are not all rigorously incorporated in my language, and many more of them, floating fragments of all kinds of memory that failed to become language are piled up inside me. Bergson saw such an accumulation as pure potentiality. They are accrued memory and can appear in our conscious mind at any time after intersecting with various memories and being transformed. Whenever our consciousness encounters external worlds, floating pieces of latent memory stick to it and my world is created. This is only my reading and hypothesis but in this way, I and the world work.

The time that Kim Suyeon did not experience - the past, or the world that Kim creates to experience ‘the Other’ is a process of joining latent memory and vanished world. If it is invisible, does it not exist? If it can exist, where and how can it be? Based on an understanding of and suppositions about these questions, a scene is created in her work. In this scene, the past is restored, fiction becomes narrative, life continues.

To achieve this, Kim goes through a considerably complicated process. It is like a random and ritualized process of shuttling between photography, three-dimensional art, and painting. Through this, the artist brings the Other’s time, which she does not know, back to a virtual stage and death receives a life in painting. All kinds of imaginings and hypotheses born of scientific rationality sometimes link to the pleasure of painting. As when a human performs a ceremony, her work creates its own rituals and through these finally arrives at painting.

This has two meanings. One is the wish to summon past times, and the other is to hypothesize and imagine what lies between fiction and fact. The former is a process of releasing images from their confinement in time, images that she encounters in photographs and books, and calling them into existence right in front of her eyes. People who once lived but are frozen in photos as well as pictures coldly fixed in the context of

a book are recomposed in the artist’s present in various modes. This is not only representation across both past and present but also the condensed virtuality that has escaped from both past and present.

Shadow Box 3 (2013), for example, began with her mourning for a dead bird that she encountered one day. The point of departure for this work is an encyclopedia of birds. Firstly, she frees the birds from the encyclopedia which, by analogy, flattens all of the differences between species. Then, she creates three-dimensional paper sculptures out of pictures of about fifty different birds. If a picture of a bird was eidos of death, a bird in a three-dimensional form becomes an independent ancestor having its own volume. Lastly, with this ancestor as a model, a portrait of the bird is made. This portrait is not of the bird as pictured in the encyclopedia, but a portrait of the bird that had died and has been reinstated according to the rituals created by Kim.

Such a process emerges when an artist is fully aware of what she or he can do with their work. In a work of art, the linear arrangement of time is suspended and, in this conscious time, the artist’s latent memory can emerge, making it possible to feel an unexperienced world as experienced. Here, the physical elements of a medium form their own organic rules and can easily reach toward the future - painting. The reason why painting is the future in Kim’s work is that, no matter where she decides the starting line is — it could be the past, the other, or death — she meets an optimistic future by arriving at painting. This optimism is related to painting, the eternal space where her images come to arrive, by gradually distancing themselves from misfortunes or regrets about death and absence.

By Kim’s free and skilled use of different characteristics of the media such as flatness and three-dimensionality, photography and painting, fixed media become transformable soft media. Using a variety of images of vegetation from elsewhere, the *Greenhouse* series illustrates animalized subjects showing their life cycles from birth to death. This is possible by going through a process of personification in which flat photos of vegetation become various living plants in flower beds and converting the static photographic form of

vegetation into three-dimensional forms that amplify the life force. In other words, in Kim’s images, déjà vu emerges in those places where the attributes of the subject and those of the medium intersect and interfere.

We can see that such déjà vu reached its climax in her solo show *Encyclopedia* in Berlin and Seoul between 2016 and 2017. She brought as a subject a number of drawings of balloons designed by western scientists. Many such attempts were abandoned and forgotten by science and engineering but became a map of funny, absurd experiments and imaginings presented in the “fun, useful, surprising and marvelous”¹ Reader’s Digest Encyclopedia. From the book, Kim chooses only those designs that look weird to our contemporary eyes and makes fictional images to realize what was imagined.

She figures out that there are similarities between the inventions imagined by the unknown scientists and her own ways of approaching painting. Models proposed by scientists to understand the world, like a belief in geocentric theory, provoke daydreams of flying into the sky and beyond to space. Celebrating a world that such absurdity may create, Kim intends this world to be experienced in her work. Her *Balloon* series give substance to these virtual, fantastical ideas by infusing painterly buoyancy into serious yet absurd notions of balloons which were left behind in the wake of smoothly scientific success in the real world.

In *Universal Block* (2015), we see a model of the solar system on a grid base. This universe is rhetoric to exaggerate language, fabrication, overstatement, distortion; however, the imagination that contemplates the universe in one’s head, just by sitting and thinking, is the origin of most hypotheses. Such imagination in which everything is possible holds magical realism which cannot be judged by the simple criterion - is it true or false. This leads us to ask if the representation of a hypothesis is an illusion. The planet blocks on the chess board of the universe become small reminders, an assuring reality, and eventually realistic painting. Kim’s surface is completed by a union between painterly realism meaning the representation of subjects and abstract ideas such as a theory of space. In this way, discord between fiction and fact is resolved.

Kim discovers herself not only in countless attempts which failed to be historical monuments but also in traces of the past which were excluded from the world language and left behind. The approach she takes to carry out her own discovery is to construct the virtual space through art and to paint the world where unknown language is circulated. That she wishes continuity of life out of sympathy for the absent and that she animates past absurd attempts in the present is to allow different layers in which those dissipated in time and space, history and science, can be present once again.

And This is possible through her particular journey to painting. Kim worries about having exhibited her paintings along with three-dimensional objects to explain the process since 2013 while perceiving herself as a painter. Identity as a painter is not neutralized because the artist comes and goes between three-dimensional art and painting in the process. Furthermore, the thorough process designed by her to achieve her painting links to the critical thinking of traditional painting which is executed between subject and representation. It is rational to understand this process as a means of adjusting and controlling the answers to the question of what and how she will paint. Kim never paints ‘what does not exist’. The ‘being’ is like a trace which secretly exists beyond the category of time and rationality.

1 Readers Digest Korean edition published by Dong-a, which Kim used, had this phrase “Fun, useful, surprising, and marvelous truths” on its front cover.

#7 호방한 필획, 동시대적 감성을 통한 新동양화의 모색

류동현(미술 비평)

“나는 작업실 바닥에 주저앉아 <돈 조반니> 음반을 되풀이해 들으면서 『기사단장 죽이기』를 물릴 줄도 모르고 바라보았다.” 무라카미 하루키의 최근작 『기사단장 죽이기』를 읽으면서 이 문구가 와닿았다. 자신의 ‘상상 속 그림’ 《기사단장 죽이기》를 보면서(상상하면서) 소설을 써 내려가지 않았을까 문득 생각이 든 것이다. 그리고 음악과 미술의 매칭에 대해 생각하고 있을 즈음, 때마침 김은형의 작품을 접했다. 무소르그스키의 음악을 모티프로 제작한 <전람회의 그림>, 바그너의 <니벨룽의 반지>, 모차르트의 <마술피리>가 오롯이 그림 속에 실재하고 있었다. 재미있는 우연이다.

김은형의 작업은 자신의 생각을 가감없이 화면에 그려넣은 <뇌행성> 시리즈, 음악의 내러티브를 뽀뽀이 넣은 이미지 스토리의 종이조형물로 치환한 <음악> 시리즈로 우리에게 알려져 있다. 펜과 붓의 선 드로잉과 탱화나 히에로니무스 보쉬의 화면을 연상시키는 배치, 종이를 구기고 그 구겨진 면을 이용해 화면 속 형상을 구획하는 방식, 현대적인 만화적 캐릭터나 일러스트, 추상적인 도상 등의 동시대적 요소와 전통 동양화의 요소를 영리하게 결합시키며 자신의 작업을 발전시켰다. 혹자는 이에 대해 회화의 ‘자동기술법’이나 알랭 바디우의 저작을 언급하지만, 여기에서는 동양화의 시각에서 살펴보기로 한다.

작가는 최근 <타임머신> 시리즈를 진행하면서 자신의 작업에 또 다른 변곡점을 찍었다. 호방한 필치 속에 과거와 현재, 미래를 넘나드는 다양한 이미지를 보여준다. <뇌행성> 시리즈와 <음악> 시리즈를 거쳐, 동서양과 과거, 현재를 자유로이 넘나드는 사유와 직관에 자신만의 형식적인 기법을 접목한 것이다. 여기서 작가가 드러내는 순간적인 직관과 오래된 사유의 결과는 작업의 동인(動因)으로서 작동할 뿐만 아니라 작업 과정과 결과에서도 맥을 관통한다. 이는 정신과 행위를 구분 짓지 않았던 전통 동양화의 세계와 다르지 않다. 여기에 또 하나 생각해야 할 것이 있다. 동양화의 전통에는 ‘방(倣)’이란 개념이 있다. 작가의 과거 전시 제목에도 등장했던 이 명칭은 서양의 ‘모방’과는 다르다. 과거 대가의 작업을 통해 자신만의 새로운 작업세계를 구축하는 방식이다. ‘방’이 단순히 모방이 아닌 전략적인 창작 방법의 하나이듯, 작가의 화면은 호방하게 흐르는 붓터치 속에서도 이미지가 의도적이고 정교하게, 그리고 창조적으로 직조된다.

최근작 <타임머신>을 좀 더 살펴보자. <타임머신(방

김홍도 초원시명>에는 김홍도의 <초원시명(蕉園試茗)>을 방(倣)한 도상과 미래에서 온듯한 인물화, 그 외의 다양한 요소가 대담한 필치로 화면을 채우고 있다. 도니제티의 오페라 <사랑의 묘약>을 모티프로 한 <사랑의 묘약>은 18세기 김진여의 <자로문진(子路問津)>을 방(倣)하여 자신만의 새로운 작업으로 변주한다. 조선시대 신윤복의 춘화와 최북의 <호계삼소(虎溪三笑)> 등을 재해석한 <외계인 춘화>, 동시대의 이슈를 모티프로 그린 <촛불시위>에는 기타를 맨 로커를 중심으로 다양한 풍경과 요소가 뽀뽀이 화면 속에 공존한다. 그의 화면은 복잡하지만 정교하고 혼란스럽지만 의도적이다.

이렇듯, 김은형은 보이지 않는 소리(음악), 뇌 속의 모든 관념-사유, 직관, 상상의 산물을 모두 관통하는-, 동시대의 여러 이슈 등을 이미지로 재구축한다. 그렇다고 그가 화면 속에 그리는 이미지를 통해 세상에 무엇인가를 발언하는 것은 아니다. 자신이 그때 그때 관심있는 분야나 사유의 결과를 이미지로 제시할 뿐이다. 과거 문인화가 그려냈듯이 사유의 결과물은 이야기를 만들어 내기도, 이미지를 강화시키기도 한다. 여기에 작가는 ‘비주얼 리터러시(visual literacy)’라는, 이미지를 통해 의미를 읽어내는 방식을 취한다. 동시대에 문자와 마찬가지로 이미지와 영상을 통한 소통에 방점을 찍는 개념인 이 비주얼 리터러시 방식은 앞에서 이야기했던 작가의 작업 도상을 추적해 나가는 데 도움을 준다. 복잡한 화면의 내용을 관객이 자유로이 읽어나가도록 한다. 해석의 자유로움을 작품 속에 던져 놓는다.

이와 함께 내가 그의 작업에서 눈여겨본 부분은 붓놀림이다. 동양의 그림에서 붓놀림은 단순한 획이 아닌, 작가의 마음이자 기운이다. 심상이고 느낌이다. 9세기 《당조명화록》을 저술한 주경현은 “장회관의 <화품단>은 신(神)·묘(妙)·능(能) 삼품으로 등급과 격식을 정하고, 또 이를 상·중·하 셋으로 나누었다. 이러한 격식 외에 일상적인 법에 구애받지 않는 또 하나의 일품이 있으니 이것으로써 그림의 우열을 나타낸다(以張懷瓘 <畫品斷>, 神·妙·能三品, 定其等格, 上中下又分爲三; 其格外有不拘常法又有逸品, 以表其優劣也)”고 이야기했다. 김은형이 최근 천착하고 있는 요소는 바로 이 ‘일품(逸品)’이다. 마이클 שלי르번은 그의 저서에서 “일(逸)에 대한 관념은 정통적인 화법을 지키는 것과는 거리가 먼 비범한 화가들을 설명할 때 자주 나타났다”고 설명한다. 석각의 <이조조심도(二祖調心圖)>로 대표되는 ‘일품화풍’은 전통적인 격식을 넘어서 일종의 파격이다. 과거에 얽매어 이미지의 복제 이상도 이하도 아닌, 동시대의 동양화를 생각했을 때, 김은형의 작업은 전통의 동양화에서

자신만의 예술적 언어로 새롭고 파격적인 ‘新’ 동양화를 구축하는 과정이라 할 것이다.

지난 고양레지던시의 오픈스튜디오 개막일에 작가는 한정미 댄스프로젝트-점·선·면 무용단 예술감독과 공동 안무와 연출로 오프닝 공연을 열었다. 공연 도중 작가는 퍼포머로 참여하는 데, 흰 벽에 일필휘지로 벽화를 그린다. 담대한 일획은 이미지로 변주된다. 기운생동과 자신이 가지고 있는 직관을 어떤 망설임도 없이 벽에 채워나간다. 이 퍼포먼스가 현재의 작가의 작품을 대변하고 있었다. 획과 형상, 추상과 구상, 여백과 채움, 고갱이와 변두리, 확장과 집중, 정신과 물성, 회화와 다원예술, 과거와 현재가 작가의 그 획 속에서 꿈틀댔다. 바로 김은형만의 ‘신(新) 동양화’가 말이다.

Magnanimous Brush Strokes - An Attempt to Find New Ink Painting through Contemporary Sensibilities

Tonghyun YU(Art Critic)

“I sat down on the floor of my studio, repeatedly listening to Don Giovanni’s music, looking at *Killing Commendatore* without even getting bored.” This sentence touched my heart while I was reading Haruki Murakami’s latest novel *Killing Commendatore*. I came to think that the writer wrote the novel while looking at (or imagining) his ‘painting in imagination’ that was *Killing Commendatore*. And about a time when I was thinking about the correspondence between music and visual art, I happen to encounter works by Eun Hyung Kim. I saw that Mussorgsky’s *Pictures at an Exhibition*, Wagner’s *Ring of the Nibelungs*, and Mozart’s *Magic Flute* were perfectly existing in the artist’s paintings. I was such an interesting coincidence.

Kim’s work is well known to us, especially with *Brain Meteorites* series honestly depicting his thoughts and *Music* series that substituted the musical narratives with paper figures filled with images and stories. The artist developed his practice by combining contemporary elements and elements of traditional ink painting, including line drawings using pens and brushes, compositions that remind of those of Hieronymus Bosch or Buddhist paintings, sectioning of figures in the image by crumpling paper, cartoon-like characters

and illustration that are contemporary, and abstract iconography. While some people mention ‘automatic description’ in painting or works by Alain Badiou on the artist’s practice, I would like to take on a perspective from the traditional Korean ink painting in the essay.

Recently, the artist passed another inflection point while working on *Time Machine* series. In his magnanimous brush strokes, he presents diverse images that cross the past, present, and future. *Brain Meteorites* series and *Music* series, the Eastern and Western worlds and let reason and intuition, past, present at your own will a formal technique for grafting. The result of instant intuition and timed consideration that the artist reveals does not only function as a motive for his practice but also correspond to the process and result of his work. This is not different from the worldview of traditional ink painting where mind and action are not distinguished. In addition, there is another point of concern. In the tradition of Oriental painting, there is a concept of ‘mimicking’(倣). The concept also appears in the title of the artist’s exhibition. However, it is different from the Western concept of mimicry. It is more of a method where an artist constructs one’s own world through works by the masters from the past. As ‘mimicking’ in the ink painting is not just simple mimicry but one of many creative strategies, Eun Hyung Kim also weaves his images in delicate and creative ways with certain intention through magnanimous brush strokes.

Let’s take a closer look at Kim’s recent work, *Time Machine*. In *Time Machine (Tea Tasting under the Plantain Tree)*, a mimicked composition of Gim Hong-do’s painting *Chowon-shimyung* (蕉園試茗, Drinking tea in basho garden), figures the might have come from the future, and other various elements fill the canvas with bold strokes. Donizetti’s *L’Elisir d’amore* takes Donizetti’s opera *The Elixir of Love* as its motif, playing variations on an 18th-century painting by Kim Jinyeo titled *Jaromunjin* (子路問津, Zi lu inquires for the ford) by mimicking it and creating new work. In *Alien’s Pornography*, a reinterpretation of erotic paintings by Sin Yun-bok and *Hogyesamso* (虎溪三笑, Three laughs at Tiger Brook) by Choi Buk from Joseon period, and *Candlelight Protest*, a painting that takes

a contemporary issue as a motif, diverse sceneries and elements crowd the canvases and exist together while revolving around a rocker with a guitar. The artist’s canvas is complex yet exquisite. It is chaotic yet intentional.

As such, Eun Hyung Kim reconstructs contemporary issues into images that penetrate invisible sound (music) and all ideas in one’s brain - the product of thoughts, intuition, and imagination. However, it does not mean that the artist makes certain comments on the world through the images he draws in his pictures. He merely presents his field of interest or result of his thoughts at certain moments. As literati paintings did in the past, the result of certain thoughts often create stories and enforce images. Here, the artist takes a method of ‘visual literacy,’ which is a way to read meanings through images. The concept of visual literacy method, which emphasizes communication through image and video as the equivalent of text in our time, provides support in tracing the iconology of the artist’s work. He lets the viewers freely comprehend the complex content on the canvas. In this way, he keeps the freedom of interpretation in his work.

Along with this, what I took note of in his work is the brush stroke. In the traditional ink painting, brush stroke is not just about drawing lines. It is the mind and energy of an artist. It is the mental image and sensation. Zhu Jingxuan (朱景玄), the writer of a ninth-century book on Tang paintings titled *Tangchao minghua lu* (唐朝名畫錄), once wrote as follows. ÒZhang huang guan (張懷瓘)’s *Hua pin duan* (畫品斷) categorized grade and formality into shen (神), miao (妙), and neng (能), then divided them into three levels. Aside from such formality, there is another level (逸品, yipin), which can distinguish the merit of a painting. The very element Eun Hyung Kim has been focusing on in recent years is the concept of ‘yipin’ (逸品). In his book on Chinese art history, Michael Sullivan explained that the concept of yi (逸) has frequently been seen when extraordinary painters who were far from following the traditional painting techniques had to be explained. The painting style of yipin, which was represented by Shi Ke (石恪)’s *The Second Patriarch in Contemplation* (二祖調心圖), is a kind of exception that surpassed the traditional formality.

With regards to the ink painting of our time, which has been entangled with the past and become no more and no less than duplication of existing images, Eun Hyung Kim’s practice can be considered as a process of construction unconventional ‘new’ ink painting from the traditional ink painting through his own artistic language.

On the opening day of the *Open Studio* of MMCA Residency Goyang, the artist presented a performance with Han Jung-mi, the artistic director of Dance Project - Point, Line, Face. The artist directed and choreographed the performance with Han, and participated in the performance to draw a wall painting on a white wall with a few strokes of a brush. The singular magnanimous brush stroke turned into an image. The artist filled the wall without any hesitation through Qi Yun Sheng Dong (氣韻生動) and his intuition. The performance represented the artist at the current moment and his work. In his brush stroke was the whirling of the lines and shapes, the figurative and abstract, blank space and filling up, the core and the vicinity, extension and concentration, mind and physicality, painting and interdisciplinary art, and the past and present. It was the very ‘new ink painting’ by Eun Hyung Kim.

#8 회화가 아닌 연습, 연습으로서의 오작동 권시우(미술비평)

‘김하연이 2015년에 제작한 유화 작업인 <베이비.보어링(Baby. Boring)>으로 서두를 놓고 싶다.’ 앞선 문장은 간단하게 읽을 수 있지만, 어디에 초점을 두느냐에 따라 문장의 단락들을 서로 다른 방식으로 해체하거나 다이어그램화할 수 있다. 이를테면 국내 미술계의 2015년을 충실하게 경험한 플레이어-관객이라면 다이어그램의 중심에 ‘2015년’이라는 특징적인 시공을 위치시킬 것이다. 그 외에도 중심은 문장에 포함된 몇 가지의 단어들로 대체할 수 있는데, 본인이 페인터거나 회화라는 매체에 관심을 두고 있다면 ‘유화’를, 김하연이라는 작가 자체에 주목하고 싶다면 ‘김하연’을, 그리고 이 글은 ‘베이비(Baby)’와 ‘보어링(Boring)’이라는 단어를 이후의 전개를 위한 발단으로 삼는 식이다.

여기서 굳이 베이비와 보어링에 주목하는 이유는 김하연이 속해있거나 체감하는 시간이 모더니즘의 선형적인 서사로부터 이탈한 채 한없이 연장되고 있는 지루한 현재이기 때문이다. 베이비의 미성숙함은 성장의 여지를 전제하고 있는, 즉 미래에 도달하기 위해 미래로부터 최대한 물러선 상태가 아니라 그런 상태를 묘사하는 와중에 문득 관뉘버린 결과에 가깝다. 병렬적으로 놓인 두 개의 서로 다른 스케일의 캔버스에는 대강의 윤곽으로 유추할 때 동일해 보이는 인물의 얼굴이 스케치돼 있다. 그러나 얼굴의 해상도는 캔버스의 크기를 얼마간 확대해 제시해도, 분홍색으로 도색한 흐리멍당한 배경에 붙들린 채 더 이상 뚜렷해지지 않는다. 이때 회화는 작가가 맞닥뜨린 기약 없는 정지 상태 속에서 얼마간 의지를 잃어버린다.

이처럼 김하연은 지루한 현재를 무시간성과 같은 비교적 명료한 용어로 환원해 방점을 찍기보다, 페인팅을 하면서도 ‘난 회화 관동’을 지향하는 자신의 애매한 포지션과 결부시킨다. 시간 자체의 가치가 절하되고 모두가 사용자를 자처하며 그것을 데이터 차원에서 소비/소유하게 됨으로써 회화라는 매체는 다소 기묘한 디플레이션에 빠졌다. 전반적인 이미지의 통화량은 웹을 매개로 유례없이 증가한 반면, 더 이상 그러한 포화를 회화라는 매체가 감당하거나 온전히 수렴할 수 없게 된 것이다. 결국 김하연이 느끼는 지루함, 정지 상태, 의지 없음은 회화가 자신과 부합하는 변별적인 이미지를 재생산하기를 마침내 포기함으로써 발생한다. ‘If no deflation’이라고 적힌 무정형의 덩어리와 그 앞에 무릎 꿇은 인물이 등장하는 <디스플레이션이 없다면>은 ‘정상화’에 대한 소망을 투사한 유사 기념비로서의 덩어리, 혹은 그러한 소망 자체가 무용하다는 사실을 일종의 삽화

형식으로 증언하고 있을 뿐이다.

이처럼 회화 차원에서의 이미지의 경제가 동결됐음에도 불구하고, 회화가 여전히 이미지의 빈칸 혹은 송수신의 관성만이 남아있는 일종의 채널로서 존재한다면 거기에 무엇을 출력할 수 있을까? 김하연이 앞선 질문으로부터 그은 선은 (지루한 현재와 부재하는 미래를 우회할 수밖에 없으므로) 재차 데이터베이스화한 과거와 맞닿는다. 이를테면 <한가득한 문서들>이나 <접시돌리기>와 같은 작업들에 등장하는 각각의 이미지 요소들의 배열은 얼핏 구성주의 회화를 연상시킨다. 그러나 실제로는 그러한 요소들이 작업의 제목이 지시하는 ‘문서’나 ‘접시’와 같은 현실에서의 오브제를 추상화한 것이라는 점, 무엇보다 그러한 추상화가 <베이비.보어링>이나 <디스플레이션이 없다면>과 같은 작업들에서의 일러스트에 가까운 화풍을 통해 이루어진다는 점에서 구성주의라는 전제는 손쉽게 무효화된다. 즉 작가는 일련의 작업들을 통해 과거를 재연하는 것이 아니라 특정한 관점에 따라 선별하고 이를 시각적으로 필터링해 제시하는 셈이다.

이미 데이터로 축적된 과거, 그중에서도 특히나 모더니즘이란 과거의 징후는 인상주의 정물화처럼 오브제들을 배열한 한편 이를 포함한 풍경 전체를 추상적으로 패턴화시킨 <4부터는 셀 수 없는>을 포함해 김하연의 작업 전반을 관통한다. 그러나 이는 모더니즘에 대한 패티시의 발현이라기보다 작가 본인이 ‘프랙티스(practice)’라고 표현하는 작업 과정을 반영한다. 이를테면 모더니즘 회화사에서의 몇몇 양식들로부터 표면적인 기법들만을 빌려와 이를 순전히 연습 차원에서 구사함으로써, 지금 시점에서 무용해진 과거와 그것의 자재들 중에서 무엇을 참조하든 공허한 이미지를 출력해낼 수밖에 없는 회화적인 채널을 동시에 폭로하고 있는 셈이다. 그러므로 일러스트에 가까운 화풍은 ‘무용함’을 드러내는 데에 유용한 일종의 시각적인 포장술이며, 이 또한 연습의 일환이므로 능란한 손기술을 요하는 대신 화폭을 구성하는 일련의 세부들을 (리얼리티에 대한 별다른 고려 없이) 점차 도상에 가깝게 축약시킨다. 그러나 이때의 유사 도상을 해석하려는 접근은 (애초에 그것이 공허한 이미지를 구성하는 요소라는 점에서) 얕은 포장의 더미만을 계속 풀어헤치는 일이나 다름없다.

<클레처럼 그리는 방법>은 제목에서 드러나듯 파울 클레의 <호버링>을 소재 삼아 연습해본 시각적인 포장술에 대한 일련의 참조 이미지와 텍스트를 프린트해 나열한 작업이다. 그러나 본 작업에서 ‘무용함’이라는 전제는 얼마간 유보되는데, 나열된 이미지와 텍스트는 검은색 화면에서 시작해 (그것을 마치 물리적인 재료로 삼아 조각처럼

깎아나가는 식으로) 점차 클레의 작업과 유사해 보이는 일러스트로 유형화시키는 수순을 비교적 상세하게 설명하고 있기 때문이다. 결과적으로 주어진 이미지의 세부를 구성하는 유사 도상들은 여전히 오작동하는 채널의 스크린 위에 덧붙인 스티커나 다름없지만, 이는 클레의 작업으로 대변되는 무용해진 과거의 자재를 현재에 기입하기 위해 작가가 나름대로 고안해낸 내러티브의 장치로서 기능한다. 결국 작가가 상정하고 있는 연습이란 미술사의 도판에서 자의로 추려낸 특징적인 장면들을 일러스트로 환원해 재생산함으로써 지루한 현재를 허구적으로 부풀리는 과정에 가깝다. ‘클레처럼 그리는 방법’이란 방법론 차원의 전유가 아니라 소위 ‘누끼’를 따는 일이나 다름없지만, 김하연은 그러한 피상적인 접근이 보편화된 세계를 망상한다. 이로써 회화의 디플레이션은 극복되기보다 특정한 내러티브의 단초가 된다.

연습의 과정은 반드시 회화의 범위 안에서만 이루어지지 않는다. <파워즈 오브 텐텐>은 청나라 양식의 도자를 팝적으로 변안해 그린 일러스트 몇 점과 도자의 질감과 유사한 세라믹 타일들로 이루어진 설치 작업인데, 타일 내부를 그리드로 구축해 다수의 이미지를 덧그린 방식이나 개중에 등장하는 범선의 이미지 등은 브로타스의 작업을 암시한다. 그러나 이 또한 앞선 작업들의 사례와 마찬가지로 포스트 미디어이라는 개념을 순전히 피상적인 차원에서 빌려와 연출한 착시에 불과하다. 비록 일러스트의 형태로 묘사된 도자와 세라믹이라는 실제의 재료는 질감 차원에서의 유사성을 지니지만, 본 작업을 도자를 일종의 미디어 삼아 도해진 결과라고 농치기에는 제시된 이미지들의 조합이 지나치게 무작위하다. 그 대신 <파워즈 오브 텐텐>은 브로타스가 한때 자신이 수집한 이미지와 오브제들을 산발적으로 펼쳐놓은 바로 그 상태만을 참조한 채, 그간 작가가 지속해온 일러스트에 기반한 연습을 회화와는 다른 매체 환경 속에서 되풀이하고 있을 뿐이다.

그러나 중요한 것은 일러스트라는 형식 자체가 아니라, 얼마든지 작가의 편의에 따라 그것과 유사하게 축약하고 변안할 수 있을 만큼 몰가치해진 (과거의 시간대에 속하는) 일련의 매체와 기법과 개념이다. 그러한 일개를 부연하듯 “So Much Metacritics!”라는 구호와 함께 마침내 깨져버린 접시(<너무 많은 메타 비평!>)나 캔버스 위에 늘어붙은 듯한 아카데미의 한 페이지(<발견된 아카데미>)와 같은 형상들은 소위 메타 차원에서 ‘역사’를 소급하는 일에 대한 불가능성을 명료하게 주장하고 있다. 현재와 과거 간의 주파수를 나름대로 조율하기 위한 모든 시도들을 기각할 필요는 없지만, 적어도 김하연이 고안한 미술의 내러티브에서는 ‘메타함’마저 정지한 순간 혹은 유통될 수 없는 화폐의

겉데기로 귀결된다. 그럼에도 그것을 어떤 방식으로든 소비해야 한다면, 이미 동결된 지 오래인 이미지의 경제를 가늠할 수 있는 일종의 다이어그램을 그려볼 필요가 있다. 이를테면 지루한 현재를 발단 삼아 과거의 표면 위를 종횡으로 가로지르는 혹은 가로지르기 위한 다이어그램을. 결국 김하연의 작업들은 그러한 구조의 일부이자 관성으로 작용하고 있는 셈이다.

Not A Painting but A Study, A Study of Malfunction Siwoo KWON(Art Critic)

‘I want to put the oil painting *Baby.Boring* produced by Kim Hayeon in 2015 at the beginning of this text.’ One could read this first sentence simply, but also could deconstruct it in many different ways or make a diagram with it according to one’s own focus. For instance, if one is a player-viewer who truly experienced the Korean art world of 2015, he or she might locate the year of 2015 as a specific time-space at the center of the diagram. The central word is replaceable with several other words included in the sentence. If one is a painter or interested in painting as a medium, one might want to put oil painting at the center, and if one likes to focus on the painter, then Kim could be the central word. This text takes two words ‘baby’ and ‘boring’ as the beginning so as to further develop this writing.

I deliberately pay attention to the words ‘baby’ and ‘boring’ since the time that Kim belongs to or feels is the boring present, continuing endlessly after leaving the linear narrative of Modernism. The immaturity of the baby does not describe the case that the artist has stepped back as far as possible from the future, in order to reach the future which promises the possibility of growth. It is more like the result of the artist suddenly stopping while describing the situation. Two different-sized canvases are juxtaposed, and each shows a sketch of a face which appear, at first glance, to be the same as one another given their rough outlines. However, caught by the dull backdrop painted in pink, the face fails to have sharper resolution even when the canvas is magnified. The artist is confronted by the frozen state without knowing when it will be over and painting loses its will for a while.

Rather than highlighting the boring present by substituting it with relatively clear term such as atemporality, the artist takes an ambiguous position between aiming at ‘stopping painting’ and still doing painting. The value of time diminishes and everybody owns/consumes a painting in digital form, considering themselves as a user. Thus, the medium of painting fell into a more or less strange deflation. Overall, only the image has gained wider currency via the agency of the web, whereas painting has become entirely unable to deal with or take such bombardment any longer. Eventually what Kim feels, for instance, boredom, freezing, absence of will power, arise by painting giving up on reproducing images which are distinctive and correspond to itself. In the work *If No Deflation*, a man is kneeling in front of a formless mass on which the phrase ‘if no deflation’ is written. The mass is a quasi-monument which a wish for normalization is projected onto and this work in the form of an illustration testifies to the fact that such a wish is not useful.

Although an economy of image in painting has been frozen as seen above, if painting still remains but as an empty blank or a channel to keep only a sort of inertia of transmission, what can a painting produce? Based on this question, Kim draws a line and (because there is no other way than detouring around the boring present and absent future) this line again touches the past stored in a database. The arrangement of elements in the image for instance, in her works such as *Full of Documents and Spinning Dishes* evokes a constructivist painting at first. However, in fact, these elements are abstractions from everyday objects such as documents and dishes mentioned in the titles of works, and such abstraction is made in a form near to illustration in works such as *Baby. Boring* and *If No Deflation*,. In this respect, the premise that Kim’s work is constructivist can be easily invalidated. In other words, what the artist does is not reenacting the past but suggesting it through a selection made from a specific perspective and by visual filtration.

Among the past accumulated on a database, Modernism, which is a sign of the past, particularly is present in most of her works including *Can’t Count More Than 4*, which makes abstract patterns from the scene of an array of objects like an impressionist still-

life. However, this is not an expression of a fetish for Modernism but a reflection on the process of making a work of art, which the artist calls ‘practice’. Kim puts into practice only techniques apparent in some styles in the history of Modernist painting but purely as a study. This is to reveal that the channel of painting, whatever it refers to, is unable to output anything other than an empty image given that the past and its resources are already invalid. Thus, a form similar to illustration is a useful strategy for visually packaging to expose invalidity and this form, since it is part of study, instead of showing skillful techniques, gradually reduces the details of a picture so much that it become closer to an icon (without any consideration of reality. Here, an attempt to interpret this quasi-icon is like undoing a bunch of meagre packaging repeatedly (given that the icon is initially a component of an empty image).

How to Draw Like Klee, a study of Paul Klee’s *Hovering* as its title shows, has printed an arrangement of reference images and texts about visual packaging strategies. In this work, the premise concerning invalidity is deferred for a while. This is because the arranged images and texts explain in detail the procedure used: the work began with a black surface and was patterned to an illustration resembling Klee’s work (in the sense that physical material was cut out like a traditional sculpture). Consequently, the quasi-icons which is made out of details of a given image are like stickers attached to a screen displaying a still malfunctioning channel, but operates as a narrative device that the artist has created to register resources of the past in the present time. Thus, the ‘practice’ that the artist mentioned is more like a process of exaggerating the boring present fictionally by selecting characteristic scenes from plates in art history books and by transferring them to illustrations and reproducing them. How to Draw Like Klee is not an appropriation on a methodological level but a mere cutout of the outlines. Nonetheless, Kim dreams of the world in which that superficial approach is widespread. In this way, the deflation of painting becomes the starting point for a narrative rather than being resolved.

The artist’s study is not limited to the scope of painting. *Powers of Tenten* is an installation that combines several pieces of illustration translated from

Chinese pottery in the style of the Qing dynasty into pop art, and ceramic tiles whose materiality is similar to pottery. The way in which the artist divides the tiles using a grid and draws different images, as well as some images including a sailing boat, all allude to Marcel Broodthaers’ work. However, this is, like other examples of her work mentioned above, only an optical illusion created by borrowing the concept of post-medium on a superficial level. Although pottery in an illustrative form and the actual ceramic have a similarity in terms of materiality, the combination of images suggested in this work is too random to see this whole work as a result of the interpretation of pottery as a medium. Rather, *Powers of Tenten* only refers to the very situation where Broodthaers spread out images and objects from his own collection, and repeats Kim’s own longstanding study based on illustration within a different medium/ environment from painting.

What is important is not the form of illustration itself, but a series of media, techniques and concepts which (belongs to the past time zone and) has been devalued as much as they became reducible and adaptable at an artist’s convenience. Supporting such an idea, dishes which were smashed with a slogan saying ‘so much meta critics!’ (in *So Much Metacritics!*) and a burnt and stuck page of an academic book (in *Found Academy*) clearly argue for the impossibility of going back to the past on a meta level. It would not be necessary to dismiss all attempts to somehow tune frequencies between the present and the past, but at least in the narrative of art that Kim devised, even ‘being meta’ itself ends up with the frozen moment or the husk of money which is out of circulation. If one wants to consume this anyhow, one might need to draw a diagram to estimate the economy of an image which was already frozen long ago. The diagram which began with the boring present would have to cross or aim to cross the surface of the past, perpendicularly and horizontally. Thus, Kim’s works operate as part of or as inertia within such a structure.

#9 존재하지 않는 실체를 추적하기 위한 방법론 김성우(큐레이팅)

은밀하고 비밀스럽게, 잠행하듯 수상쩍게 무언가를 쫓고, 그 과정에서 수집한 정보와 자료를 기록하고, 또 구술하고 전파한다. 신정균 작가는 일상의 현상 아래에서 그것을 작동하는 실체를 추적한다. 관찰과 기록, 기억과 경험의 토대 위에 직조된 서사는 의미의 간극을 끊임없이 조율하며 하나의 풍경을 그려낸다. 또한, 이러한 서사 위에서 마치 첩보를 수행하는 듯한 작가의 독특한 시선은 안보라는 이름 아래 사회로부터 격리되어왔던 군부대의 내부를 영상으로 보여주거나, 행군하는 군인의 뒤를 쫓기도 하며, 심지어 군대에서 폐기된 장구류 등을 수집하여 눈앞에 펼쳐놓기도 한다. 그리고, 때로는 알 수 없는 매뉴얼을 바탕으로 은밀한 미션을 수행하듯 무언가를 추적하는 듯한 행동을 보여준다. 어떠한 목적에서 그러한 행위를 수행하는지, 그리고 이러한 행동이 도대체 무슨 의미를 획득하는지 쉽게 파악하기 어렵다. 하지만, 그의 알 수 없는 행위에 주목하기 이전, 그의 작업에 등장하는 풍경과 기호, 상징은 꽤나 명백한 사회적 의미를 지니고 있기에, 그의 행동이 마치 어떤 실체에 다가서기 위한 과정이라는 실마리는 잡을 수 있다. 특히 한국의 근현대사를 관통하며 특별한 사회정치적 맥락 안에서 의미를 지닌 기호들의 사용은 보편적 개념의 대상이 특정한 맥락 안에서 작동하며 전혀 다른 차원의 의미를 갖게 되는 순간에 대한 개인적 관심과 질문, 그리고 그것으로부터 열리는 일상과는 다른 차원의 상상할 수 없는 세계에 대한 의문이 그의 작업의 시작점이라 할 수 있다.

<보편적인 이야기>(2010)는 작가를 포함한 한국의 남성이라면 당연히 겪어야 하는 의례처럼 되어버린, 하지만 사실은 국가의 사회/문화/정치적 차원에서 너무나도 특별하게 작동하는 ‘군대’를 배경으로 한다. 군대는 한국에서 보편적으로 마주해야 하는 어떤 조건이며, 누군가는 남자라면 당연히 다녀와야 한다고 무심하게 내뱉는 당연한 의무이다. 군대라는 조건 앞에서 남자라는 성별을 가진 개별자는 보편적 일반의 남성으로 환원되지만, 작가는 그러한 보편성에서 빗겨나 개인의 사적 경험과 기억을 소환하여 과장과 생략의 방식을 취하고, 철저하게 재단된 주관적 시선의 각도에서 그것을 다시 추적함으로써 국가적 차원의 이데올로기나 사회정치적 맥락 앞에서 개인이 ‘보편’으로 환원되는 조건, 그리고 개인과 집단이 관계를 맺게 되는 방식에 질문한다. 이러한 의문은 <발견된 행적들 >(2013)로 이어지며, 전작으로부터 이어지던 의문의 주체와 방향을 가늠해보고자 스스로 지시하는 대상이 되길 자처한다. 이것은 ‘군대’라는 특정 환경에서 벗어나 자신의 일상적 주변 환경을 배경으로 직접

제작한 행동강령(작가가 작업매뉴얼이라고도 부르는 이 행동강령은 간첩식별요령을 바탕으로 한다)에 따라 특정한 방식의 관찰과 수집을 수행하도록 한다. 작가는 일상의 장소와 사물을 비밀상적 방식으로 교합하는데, 이를테면 동네 뒷산의 풍경이나 집 안에서 발견한 사물의 이미지를 일상의 맥락으로부터 탈각하여 전혀 다른 맥락의 상징과 기호로 작동하게 하는 방식을 취한다. 유행가의 가사를 특정 이념을 상징하는 ‘옥류체’로 작성하여 일상의 텍스트를 선전의 이미지로 둔갑시킨다던가, DMZ(비무장지대)의 수원을 사용했다고 광고하는 특정 회사의 생수 패키지와 통제구역이라고 쓰인 경고판, 은폐된 군사시설처럼 보이는 장소의 이미지를 편집하여 영상을 만들고, 심지어 야간투시경이라는 군사적 목적 아래 사용되는 장비를 통한 시선의 온도는 기존의 인식을 뒤틀어 일상의 이미지를 비밀상적으로 비춰낸다. 이렇게 작가는 일상의 텍스트나 장소, 또는 사물의 이미지의 인식적 전환을 통해 사적 영역이 사회/정치/ 문화/ 역사적 맥락 안에서 획득하게 되는 다른 차원의 의미에 주목하며, 이러한 방식은 최근의 작업에 이르기까지 작가가 가장 대표적으로 취하고 있는 방법론이다. 그리고 이러한 방법론 안에서 의문의 방향에 따라 특정 환경에서 타인에 이르기까지 의미 형성의 중심에 위치하는 대상에 변화를 주곤 한다. 특히, <넘버스 스테이션>(2016)의 경우는 관찰과 기록이라는 작가의 방법론에서는 동일하지만, 특정 장소나 타인을 경유하는 것이 아닌, 난수 방송이라는 라디오의 특정 송수신 방식에 주목한다. 그리고 작가는 이와 관련된 자료를 유튜브(YouTube)에 올리는 유튜버를 만나러 가는 과정에서 수집한 정보, 난수 방송 관련 자료를 재구성하여 제시한다. 여기서 특정 주파수를 통해 암호화된 메시지를 전송하고 일부 전문가의 해석을 통해서만 그것이 의미를 산출하게 된다는 난수 방송의 성격은 실재와 허구, 가상과 실제 사이를 매개하는 유효한 지점이 되며, 객관적 사실을 바탕으로 한 허구적 구성 안에서 관객의 의심은 증폭하게 된다. 또한 <스테이트먼트>(2016)에서 작가는 두 인물의 사연을 통해 작품을 관통하는 서사의 외연을 확장한다. 여기서 서사를 견인하는 중심이 되는 화자는 작가 자신과 자신의 아버지이다. 작가는 집단으로부터 분리된 독립적인 존재로서 국가의 이념적 유산 위로 현실에 존재하는 사회적 긴장과 갈등을 몸소 겪은 개인으로 등장하는 반면, 아버지는 국가나 사회에 종속된 개인으로 집단이 공유하는 기억을 바탕으로 자신이 겪은 경험과 기억을 서술하는 존재이다. 이렇게 이 두 인물은 한 시대를 공유하는 개인이지만 하나의 집단적 정체성으로부터 서로 다른 곳에 위치하고 있다. 하지만, 이 두 역할이 그려내는 각자의 서사는 실재와 허구를 가로지르며 공통의 기억을 환기하거나, 서로 겹치고 흩어지길

반복하며 재배열된 하나의 사건이자 이념적 서사로 뒤바뀌게 된다. 여기서 한 가지 더 주목할 것은, 작가의 작업에서 관찰과 수집, 기록을 바탕으로 한 객관적 사실이 다층적인 사회적 관계 속에서 다른 차원의 의미를 획득하게 되지만, 작가는 그것에 대한 가치판단은 유보한다는 것이다. 오히려 작가만의 독자적인 재구성, 재배열을 통한 허구적 구성의 방법론은 오히려 관객을 미궁에 빠트리거나, 작품에 전반적으로 흐르는 수상한 기운은 보는 이의 상상을 자극하여 더 큰 의심만을 불러일으킬 뿐이다. 그리고 이것은 두 미술 언어의 교합, 즉 영상과 아카이브의 병치를 통해 그 실체의 진위를 파악하기 더 힘들게 만든다. 일상의 사물이나 장소에 새겨진 특정 기호가 작가가 직조한 서사 속에 과장과 삭제를 거쳐 삽입됨으로써 특정한 상징으로 기능하게 하는 것, 최초의 맥락으로부터 이탈한 자료들이 서로 뒤섞여 하나의 지도처럼 제시되는 방식은 단서는 되지만 절대 그 실체를 드러내지 않으며, 관객은 눈앞의 이야기에 종지부를 찍기 위해 각자가 가진 경험이나 기억, 지식과 같은 자신만의 도구를 사용해야만 한다. 이렇게 임의적이고 일시적인 결합과 해체의 방법론은 집단의 기억으로부터 이탈한 개인의 기억을 호출하고, 그로부터 사회와 집단의 관계망 안에서 스스로의 위치를 끊임없이 재설정하게 만든다.

이렇듯 신정균 작가는 자신이나 타인의 기억과 경험을 호출하여 과장과 삭제의 변주 과정을 거쳐 작품의 배경이 되는 서사로 직조해낸다. 그리고 여기에 삽입된 일상의 기호는 기존의 맥락에서 이탈하여 근현대사를 관통하는 사회/ 정치/ 문화적 상징으로서 기능하며, 가상과 실제 사이에 위치한 서사의 모호함을 증폭한다. 하지만 기호와 상징으로 치환된 일상의 이미지는 꽤나 명백한 의미로 도드라져 우리가 마주하는 현실의 조건을 직시하게 한다. 집단의 정체성 아래 개인에게 주입되는 이념이나 사상의 문제, 그리고 뉴스의 한 면을 장식하는 사회정치적 사건들은 그저 때때로 예민하게 사회의 표면으로 돌출하는 문제가 아닌 현실의 도처에 깔려 우리의 사고에 작용하는 배경 그 자체이다. 발견된 오브제로 이루어진 아카이브나 첩보영화 같은 작가의 은밀한 행적을 담아낸 영상, 일상적 풍경이 특정한 함의를 지닌 기호로 치환되는 개별의 순간은 개인이 집단과 맺게 되는 사회적 관계와 그 속에 내재하는 긴장과 갈등과 균열의 지점을 가시화한 현실의 분열적 풍경의 실체라고 할 수 있다. 그러므로 그가 예술이라는 이름 아래 수행하는 행위는 일상으로부터 출발하여 비범한 의미를 획득하는 특별한 행위로 이해할 수 있다. 이제 관객에게는 작가의 시선에 기대어 존재하지 않는 실체를 추적하고 그 실체를 확인하는 여정에 동참하는 일만이 남아있다.

A Methodology for Tracking Non-existent Substance Sung Woo KIM(Curating)

He suspiciously traces something in covertness and secrecy as if he was privately following it. He records collected information and documents on the way, and he narrates and spreads it. Shin Jungkyun traces the substance that exists behind the phenomena of everyday lives and operates them. Narratives woven by his observations, records, memories, and experiences constantly regulate the gaps between different meanings, generating certain scenery. In addition, the artist’s particular perspective is similar to that of espionage. In the artist’s narrative, such a perspective reveals the inside of a military base that has been isolated from the society under the name of national security, follows soldiers on the march, and even collects discarded military gears and lays them out in front of our eyes. And, it sometimes traces something as if it is performing a clandestine mission based on an inexplicable manual. It is difficult to understand why the artist performs such actions and what meaning does that actions achieve. However, instead of focusing on the inexplicable actions done by the artist, one can find a clue that such actions are part of the process in which he approaches certain substance, since the scenes and symbols appearing in his work are quite obvious in their social meanings. In particular, the artist uses symbols that have meanings in the specific sociopolitical context through the modern history of Korea. From this, it is possible to assume that he has a personal interest and questions about moments when universal concepts function in a specific context and acquire completely different meanings in another dimension, and the unimaginable world that opens up from such interest and questions.

Universal Story (2010) takes ‘the military’ as its background. For Korean men, including the artist, the army has become something of a rites of passage, which in fact operates in a particular manner on the social/cultural/political level of the state. In Korea, the military is a condition that one has to face. And it is also an unquestioned duty that some people carelessly say

that men have to serve the military. In the face of the military as a given condition, individuals with the gender of man are reduced to universal male figures. However, the artist moves away from such universality and takes the method of exaggeration and omission by bringing the personal experiences and memories, tracing them through a thoroughly subjective perspective. By doing so, he questions the conditions in which individuals are reduced to ‘universality’ and ways in which individuals and the group establish a relationship. Such interest is continued in *Uncovered Trace* (2013) where the artist considers himself as a signified object to gauge the subject and direction of the very question that has been continuing from his previous works. This leads him to deviate from a specific environment of ‘military’ and perform observation and collection in his everyday environment in a particular way, following his own code of conduct. (The artist calls this code of conduct as a manual for work, which is based on the propaganda about the knowhow to discern North Korean spies.) The artist connects places and objects of everyday life in an unfamiliar way. For example, he detaches the images of scenery of a hill in his neighborhood or those of found objects in his house, making them function as signs and symbols in completely different contexts. He turns ordinary texts into the propaganda images by writing lyrics of popular songs with a North Korean ‘Okryu’ font; makes a video by editing images of a label of a mineral water that advertises its water source as the DMZ between the two Koreas, a warning sign for a restricted area, and an image of a place that looks like a hidden military facility; and even uses a night vision goggle with a military purpose. The degree of his perspective twists the existing perception and shows ordinary images in an unusual way. In this way, the artist pays attention to how the meanings of ordinary texts, places, objects, and images acquire meanings in another dimension in the social/political/cultural/historical contexts by their perception. This is the artist’s most significant method that he still employs in his recent works. Within such a method, the artist often changes the central subjects in the formation of meaning, ranging from the specific environment and people depicted in his work, depending on the direction of his questions. In

particular, in *Numbers Station* (2016), the artist takes note of a particular method of radio transmission and reception with the same name, which is identical in terms of the artist’s methodology of observation and recording but does not involve relaying specific places or people. In the work, the artist reorganizes the information and materials about numbers station that he collected while he was on the way to meet a YouTuber that uploads materials related to numbers station. Here, the nature of numbers station that encrypted messages are transmitted through particular frequencies and only a few professionals can generate meaning through their interpretation becomes an effective point that mediates the real and fictional and the imagined and real. Within the fictional composition based on objective facts, viewers’ suspicion is amplified. In *Statement* (2016), the artist expands the range of the narrative by using stories of two characters. Here, the central narrators that lead the narrative are the artist himself and his father. While the artist appears as an individual that has personally experienced the social tension and conflict in reality that existed on the ideological legacy of the state, his father is an individual that belongs to the state or the society, narrating his experiences and memories based on the shared memories of the group. Although the two are individuals that share the same period, they exist in places that are different from a singular collective identity. However, the narratives described by the two characters cross the boundary between the real and fictional, evoking the shared memories or repeating to overlap and disperse. They transform into a singular event and ideological narrative that has been rearranged.

Another point to take note of in the artist’s work is that he defers a value judgment about the objective fact in his work that are based on his observation, collection, and recording although it acquires meanings in different dimensions within the social relations in multiple levels. Rather, his method of fictional construction through authentic reconstruction and reorganization traps the viewers in a maze. The suspicious atmosphere throughout his work also stimulates the viewers’ imagination, arousing even bigger suspicion from the viewers. With the combination of two artistic languages,

which is the juxtaposition of video and archive, this makes it even more difficult to discern the true intention behind his work. He makes particular signs inscribed in ordinary objects or places function as specific symbols by inserting them into his narrative after exaggeration and deletion. He also presents materials that are detached from their original contexts as a singular map in a mix. These methods provide hints to the viewers, but they never reveal the real substance. To complete the narratives presented to them, the viewers have to use their own tools such as their own memories and knowledge. Such a method of arbitrary and temporary combination and dissolution summons the memories of individuals that broke away from the collective memory. From there, it leads the viewers to constantly reestablish their own positions within the network of relations in the society and group.

As such, the artist elicits memories and experiences from himself or other people, weaving them into a background narrative of his work after appropriating them through exaggeration and deletion. Signs from everyday life that are inserted in his work break away from their existing contexts and function as social/political/cultural symbols that penetrate the modern history of Korea. They amplify the ambivalence of the narrative that lies between the virtual and real. However, substituted with symbols and signs, the images from everyday life stand out with fairly obvious meanings, leading us to face the real conditions we encounter in our lives. The artist deals with the issues of ideologies or thoughts that infuse people with the collective identity and social and political events that cover the news. However, they are not just issues that sharply emerge on the surface of the society from time to time. They are by themselves a background that exists ubiquitously in reality and affects our thoughts. In the artist’s works, there are archives made of found objects, videos of the artist’s covert actions that resemble spy movies, and individual moments where scenes from ordinary lives are substituted with signs embedded with particular undertones. And they are the very substance of the fragmented scenery of reality, which visualizes the social relationship that individuals establish with the group and the points of tension, conflict, and fragmentation innate

in such relations. Therefore, what the artist performs under the name of art can be understood as a special action that departs from his everyday life and acquires an extraordinary significance. What remains for the viewers now is to depend on the artist’s perspective, trace the non-existent substance, and join the journey toward identifying its true nature.

#10 드로잉의 시간

윤원화(시각문화연구)

지난 몇 년간 우정수는 흑백 드로잉 방식의 작업에 주력해 왔다. 바꿔 말해서 작가는 수백 장의 드로잉을 그리면서 그 시간을 건너왔다. 이를테면 <그림 그리기>라는 A5 사이즈의 작은 드로잉 세 점에서 시작해 보자. 이젤을 펼쳐놓고 그림을 그리는 작은 사람과 그의 작은 그림자를 반복해 그리면서 그가 마주하는 상대적으로 거대한 풍경들 또는 배경 이미지만 바꿔 넣은 그림으로, 하나는 파도 치는 바다 같은 것, 다른 하나는 풀이 무성한 들판과 연기로 뒤덮인 높은 하늘 같은 것, 마지막 하나는 울퉁불퉁하게 펼쳐진 산맥 같은 것이 그려져 있다. 이 풍경들은 실제로 그림 속에서 작은 화가가 마주하는 자연일 수도 있고, 그 작은 화가가 작은 화폭에 그리고 있는 심상일 수도 있다. 어느 쪽이든 이 그림들은 화가가 무언가 숭고한 광경과 사투를 벌이는 모습을 표현하는 것 같다. 하지만 그 이전에, 이것들은 그저 화가의 기호가 바다의 기호, 초원과 연기의 기호, 산맥의 기호와 병치된 그림이기도 하다. 조그만 그림 속에서 그다지 숭고해 보이지 않는 숭고함의 기호가 깨알 같이 조그만 화가의 기호 앞에 펼쳐져 있다.

이렇게 그림이 기호처럼 보이는 것, 광학적 현상으로 경험되기보다 그래픽적 패턴으로 독해되는 것을 작가는 굳이 극복하려고 하지 않았다. 그는 오히려 그림이 기호처럼 작동하는 것이야말로 두터운 붓질과 현란한 색상에 가려진 그림의 가장 자명한 효력이라는 뜻이, 그 힘을 화면 위로 끌어내 보는 데 열중했다. 검정색 선으로 그려진 이미지들은 분할되고 연합되기를 반복하면서 식별 가능한 어휘와 문법의 집합을 만들어 갔다. 그래서 우정수의 작업들은 대체로 어떤 미완의 상형문자로 작성된 책의 일부, 또는 습자 노트처럼 보인다. 예컨대 2016년 개인전 <책의 무덤>(OCI 미술관)은 가장 책 같은 작업이었다. 파도 치는 바다에서 책을 실은 배가 거대 해수의 공격을 받아 난파되고, 부서진 배의 파편들 사이로 떠다니는 책들은 날카로운 이빨과 발톱을 가진 괴수들과 뒤엉켜 똑같이 이빨을 드러내고 싸운다. 작가가 <우주 난장판>이라고 명명했던 이 드로잉 연작은, 이빨 달린 책들이 퍼덕이는 가운데 원숭이들이 책을 깔고 앉아 책을 펼쳐 보는 <원숭이 도서관>, 부서진 배와 흩어진 책들이 떠다니는 암흑 속에서 혜성 같은 것이 새하얀 선을 그리면서 공전하는 <서사의 의무>로 이어진다. 흑백의 벽면과 일체화되어 다음 면으로 꼬리에 꼬리를 물고 이어지는 이 그림들의 연쇄는, 여태까지 작가가 탐구한 그림 언어로 구축할 수 있는 가장 자기완결적인 이야기 세계를 보여 주었다.

그러나 2017년 개인전 <산책자 노트>(갤러리 룩스)에서 작가는 이 이야기 세계를 더욱 키우거나 촘촘하게 채우는 대신 과거의 습자 노트를 다시 펼쳐보는 편을 택했다. 2010-12년의 펜 드로잉 연작 <책의 무덤>을 다시 돌아보면서 주제별로 분류하고 추가하고 재배치하는 방식으로 구성된 이 전시에서, 그림들은 이야기의 매체이기 이전에 하나하나의 어휘들 또는 즉각적인 반응의 제스처로서 재검토된다. 여기서 큰 그림들은 큰 이야기를 이루기보다 오히려 그런 이야기에 저항하는 작은 그림들의 재조합으로 나타난다. 예를 들면 <분서>에서 불타는 책들 너머로 바람을 일으키는 두 손의 그림은 한편으로 <침입자들>에서 작은 배를 타고 거대 오징어와 싸우는 사람들의 그림과 병치되고, 다른 한편으로 <바보들의 왕관>에서 꼬리를 먹는 뱀의 그림과 중첩된다. 이렇게 구성된 대형 패넌화들은 기존 드로잉 작업을 발전시켜 하나의 회화로 완성시킨 것이라기보다, 오히려 드로잉들을 임의로 재편집하고 확대 출력했을 때 무엇이 살아남는지, 어떻게 보이는지 테스트하는 커다란 드로잉에 가깝다.

그래서 무엇이 보이는가. 이 전시에서 우정수는 보기 드물게 부서지지 않은 배를 여러 번 그렸다. 그것은 아직 부서지기 전의 모습일 수도 있고, 어쩌면 재건된 모습일일 수도 있고, 아니면 그런 소망 또는 미련이 신기루처럼 떠오른 유령선일 수도 있다. 그것은 단지 ‘배’를 나타내는 배 모양의 그림이지만, 여태까지 작가가 그린 이야기 세계를 바탕으로 미약하나마 어떤 상징성을 획득한다. 바꿔 말해 관객은 이 배를 두고 여러 가지 이야기를 떠올릴 수 있다. 바다 위의 배를 뒤덮고 지나가는 광폭의 열은 붓질은 <서사의 의무>에서 먹색의 그림을 지워 없애는 혜성의 하얀 꼬리 같기도 하고 자기 꼬리를 먹는 뱀의 일부 같기도 하다. 그것은 시간을 돌려 그 모든 어리석은 파괴를 반복하거나 또는 그렇지 않은 다른 시간이 전개될 수 있도록 다시 한번 기회를 주는 어떤 초월적 흐름 같기도 하고, 그런 것으로서 결국은 화가의 붓질이기도 하다. 배는 이미 파도에 휩쓸렸으나 아직 온전한 형태로 지탱되고 있다. 여기서 어쩌면 정말로 중요한 것은 이 시간을 붙잡고 재가동하는 것이지, 이 장면이 일정 수준의 시각적 완성도를 획득하여 그 자체로 충분히 자기 완결적으로 보인다는 의미에서 회화적 특질을 획득하느냐 마느냐는 것이 아니다.

애초에 우정수의 흑백 드로잉은 회화에 도달하기 위한 준비 단계와는 조금 달랐다. 그것은 2008-9년의 목탄화 연작 이후에 시작되었는데, 작가는 이 연작이 “과분하게 잘 나온 작업”이며 무엇을 어떻게 그렸는지 스스로도 잘 모르겠다고, 말하자면 ‘얻어걸렸다’고 여겼던 것 같다. 그래서 작가는 이 목탄화 작업을 재생산하기보다 다양한 매체들과 주제들로

우회하면서 책을 읽고 공부하는 시간을 가졌으며, 이때 개인적인 출력의 채널로서 드로잉 작업을 병행했다. 보고 듣고 읽은 것에 대한 생각을 정리하고 종종 감정을 해소하는 수단으로서, 당시 드로잉 작업은 과거 목탄화 연작을 단순한 스케치 형태로 고속 증식시키는 것 같기도 하고, 그럼으로써 이후 작업의 단초를 생성하는 듯이 보이기도 한다. 그러나 드로잉 작업이 “책의 무덤”이라는 제목을 얻고 일단락되던 2013년까지만 해도 이것을 전시용 작업으로 어떻게 발전시킬 수 있을지는 아직 명확하게 생각이 서지 않았던 것으로 보인다.

이 시기 우정수의 드로잉은 만화적인 기법이나 영화적인 연출을 빌려 하나의 완결적 장면을 이루곤 했다. 하지만 이제 와서 돌이켜볼 때 좀 더 눈에 들어오는 것은 <Ubi sunt umbrae>라는 작은 연작이다. 평평한 청록색 배경에 파도치는 푸른색 바다 또는 그저 흰색과 파란색이 뒤엉킨 평면을 깔고, 다시 그 위에 뚝도 없는 작은 배를 타고 노를 젓는 남자를 검정색 선으로 그려넣은 그림을 여러 번 반복해서 제작한 것이다. 그것은 왜 거기서 그러고 있는지 이해하기 힘든 그림인데, 그 자신도 그것을 아는지 당황함이 역력한 얼굴이다. 결국 반복은 이해할 수 없음과 이해하고자 함 사이에서 발생한다. 스스로 색면이 되지 못하는 이 상상한 사람과 그의 배는 배경색을 고스란히 노출하지만, 아마도 그 덕분에 파도에 부서지지 않고 단지 물감의 표면 위에 납작하게 눌러붙어 있다. 이것을 화가의 자화상으로 보지 않기는 어렵다. 배는 아직 부서지지 않았다. 그러나 배는 아직 바다에 닿지도 않았다.

이때부터 <산책자 노트>에 이르는 생산적인 시간의 여정에서, 작가는 바다에 배를 띄우고 부수고 그 난장판을 치우고 복기하는 한번의 순환을 끝마쳤다. 여기서 드로잉은 한 주기를 정산하고 다음 주기를 준비하는 수단이 된다. 파도는 가라앉지 않았지만 작가는 다시 사람들을 싣고 배를 내보낸다. 현재 준비 중인 <Calm the Storm> 연작에서 배를 탄 사람들은 파도 치는 바다에 갇혀 아우성친다. 파도를 잠재울 신은 후광을 잃었다. 혹은 신은 후광을 감추고 우리 중에 숨어 있다. 혹은 그것은 단지 변조되고 반복되는 그림이다. 바꿔 말하면 아직은 모든 것을 포기하지 않았다. 이런 끊임없는 고쳐 쓰기가 드로잉의 시간을 이어간다. 그것은 파도 치는 시간을 건너가는 한 가지 방법이다.

Time of Drawing

Wonhwa YOON(Visual Culture Studies)

For the last few years, Woo Jeongsu has been focusing on producing drawings in black and white. In other words, the artist has been progressing through time while creating hundreds of drawings. Let’s start with an example of three small A5-sized drawings titled *Painting*. The drawings depict a tiny figure of a person drawing a painting on an easel and the shadow of the person, which repeatedly appears in front of three different background images respectively showing something that resembles a waving sea; a meadow with thick grass and sky covered with smoke; and a mountain range that unfolds in rugged shape. These landscapes can be the nature that the tiny painter encounters in the drawings, or it can also be an image that the little artist is drawing on the small canvas. Whatever is the case, the drawings seem to depict a painter struggling with a certain sublime scene. But prior to that, they are also mere pictures that juxtapose a symbol of a painter with symbols of the sea, a meadow and smoke, and a mountain range. In the small drawings, the symbols of the sublime that do not look much sublime are unfolded in front of a symbol of a tiny painter.

The artist’s pictures look as if they were symbols, and they are interpreted as graphical patterns rather than experienced as optical phenomena. But the artist has not been daring to overcome them. Rather, he focused on pulling the forces out onto the canvas as if the most evident effect of pictures - hidden behind thick brush strokes and vivid colors - emerged when they operated like symbols. The images in black lines were divided and reunited, building up an aggregation of identifiable vocabulary and grammar. Thus, it seems that Woo Jeongsu’s works mostly resemble part of a book or writing note written in a certain incomplete pictograph. For example, the artist’s solo exhibition at the OCI Museum of Art *Grave of Books* (2016) showcased his most book-like works. A ship loaded with books was wrecked by a gigantic sea monster, and the books floating among the broken pieces of the ship fought tooth and nail with monsters with sharp teeth and nails. Titled *Cosmic Turmoil*, the drawing series developed into

Monkeys Library where monkeys sat on books and read them while books with teeth flapping their covers and jackets were flying all over the image and *The Duty of the Narrative*, a wall painting in which a substance that looked like a comet moved through the darkness where pieces of a broken ship and books were drifting around. A series of pictures were integrated with the wall in black and white and continued to other walls, showing the most self-contained narrative world that the artist could construct with the language of painting she had explored until then.

However, in his solo exhibition *Flâneur Note* (2017) at Gallery Lux, the artist chose to reopen the writing note from the past, rather than to expand the narrative world of his work or to increase its density. The exhibition reviewed the artist's pen drawing series *Grave of Books* (2010-2012) by organizing, adding, and rearranging his works under different categories. In the exhibition, pictures were reexamined as individual vocabularies or immediate gestures of response before being seen as a medium to deliver stories. Here, pictures in large scale did not complete grand narratives. Rather, they appeared as recombination of small pictures that resisted the grand narratives. For example, a picture of two hands that blew wind over burning books in *Burning Books* was juxtaposed with *Invaders* where people on a small boat fought a gigantic squid. At the same time, the picture was layered with *The Crown of Fools* where a snake was eating its own tail. These large panels of paintings were not really a development of existing drawings into paintings. Rather, they were close to large drawings where the artist tested what survived when drawings were arbitrarily recomposed and enlarged, and how they looked like.

So, what do we see? In the exhibition, the artist depicted a ship that was not wrecked, which was a rare occasion in his works. The depicted ship might have been before it was wrecked; a reconstructed ship; or a ghost ship that appeared like a mirage of such hopes and lingering attachments. Although the artist produced pictures depicting a ship that signified a 'ship,' they at least acquired certain symbolism based on the narrative world that the artist has depicted. In other words, the viewers could conjure up different stories with the

depicted ship. The thin and wide brush strokes that covered the ships somehow reminded of the white tail of the comet that eliminated the darkness in *The Duty of the Narrative* and part of the snake that ate its tail. It also seemed to be a certain transcendental flow, which turns the time back to repeat all the vacuous destruction or gives another opportunity for a different kind of time. As such, it eventually is the artist's act of making brush strokes. The ship is already consumed by the waves, but it still maintains its shape intact. Maybe, what is really important at this point is about holding the very time and reactivating it, not about acquiring painterly characteristics by obtaining a certain level of visual completion to make the image look sufficiently self-contained by itself.

From the start, Woo Jeongsu's black and white drawings were a little different from being a preparatory stage for becoming paintings. Such direction was started after the artist's charcoal drawings series between 2008 and 2009. It seems that the artist thought that they were "overtly well-made works" and could not understand how he drew certain things. In other words, he might think that he created the works by chance. Thus, the artist made a detour to diverse media and subjects and took time to read books and study them, instead of reproducing his previous charcoal drawings. At that time, he also produced drawings as a personal channel for making an output. As a way to organize thoughts about what the artist has seen, heard, and read and often to resolve his emotions - the artist's drawings made around that time look as if they were rapidly multiplying the existing charcoal drawing series, thus generating the foundation for the works to come. However, until 2013 when the drawings received a title *Grave of Books*, the artist seemed to have been uncertain about how he could develop them into works to be exhibited.

During this period, Woo Jeongsu's drawings used to construct a complete scene by borrowing cartoonish techniques or cinematic directions. However, seen from the present perspective, what is more distinguished from that period is a small series titled *Ubi sunt umbrae*. The series lay out the sea or a plane composed only of a mixture of white and blue in front of a flat turquoise background. Then, a man pulling on the oars on

a small boat without a sail is depicted in black lines. The artist repeatedly drew the image for a number of times. The paintings are difficult to understand with regards to why the man is doing what he does in that place. The man's face also shows embarrassment as if he knew about the incomprehensibility. In the end, the repetition is generated between incomprehensibility and a will to comprehend something. The angular man that cannot become a color field and his boat expose the background color as it is. However, they are not crushed by the waves and simply remain attached flat on the surface of paints, possibly because of their incapability of becoming a color field. It is difficult not to see the paintings as the artist's self-portraits. The ship is not yet wrecked. But it is not even at the sea yet.

From there, in the productive path of time toward *Flâneur Note*, the artist completed a cycle where he set a ship afloat the sea, broke it, removed the mess, and reflected on the process. There, the drawings became a means to wrap up a cycle and prepare for the next cycle. The waves have not subsided, but the artist load the ships with people and send them to the sea. Currently, the artist is working on *Calm the Storm* series. In it, people on the ship are trapped in the wavering sea and cry out loud. The god that would subside the waves has been lost his halo. Or the god is concealing his halo and hiding among us. Or it is just a picture that alters and repeats itself. In other words, the artist has not given up everything yet. Such endless rewriting continues the time of drawing. And it is one way to cross the wavering time.

#11 밤의 꿈

정현(미술비평)

동기

사건은 늘 예상치 못한 상태에서 일어난다. 만약 가까운 미래를 예견할 수 있는 능력이 있다면, 우리의 삶은 지금보다 더 아름다울까? 사건을 예측하고 조절하기 위해 인간은 온갖 지식과 경험을 활용한다. 지식의 범위는 넓다. 종교, 과학, 철학과 문학, 인터넷을 떠다니는 온갖 정보들까지. 경험은 논리나 이론은 없지만 그 영향력은 더욱 치명적이다. 부모와 친구들로부터 귀에 못이 박히게 들은 말은 관습이 되어 결정적인 순간에 되돌아온다. 이처럼 작가가 겪은 예측 불가능한 사건은, 그 크기나 강도와 무관하게, 결정적인 작업의 단초가 된다. 그것은 하나의 낱말, 한 문장, 싹구, 누군가의 죽음과 많은 상실 같은 익숙한 삶의 일부이지만 결코 일상적일 수 없는 경험이다. 삶과 죽음의 과정을 다 잇는다 해도 완벽한 그림이 그려지지는 않는다. 이은영은 바로 이 불완전성을 주목한다. 빈칸은 미완의 상태이지만 동시에 늘 열린 결말을 가능하게 해 주기 때문이다. 모든 예술의 동기는 그 모습을 다 보여주지는 않는다. 미완이란 가능성을 발견하기 위해서는 형식적인 관람의 자세가 아닌 참여의 의지가 필요하다. 그래야만 전형적인 해석의 오류에서 벗어날 수 있기 때문이다.

감각

이은영의 작업은 촉각을 따라 전개된다. 목탄을 쥔 손은 형상을 발견하기 위해 쉼 없이 화면 위를 헤맨다. 도예 역시 마찬가지로 손으로 형태를 찾는 작업이다. 드로잉, 페인팅, 도자 오브제들이 섞인 상태는 서로 다른 차원들이 모여 있는 “앨리스의 이상한 나라”를 떠오르게 한다. 그것은 눈으로 그린 세계가 아닌 손에 의해 펼쳐진 세계에 가깝다. 그렇다면 이 이상한 나라는 어떻게 구성될까? 그곳은 이성과 비이성, 지식과 경험이 서로 조금씩 어긋나 약간은 비뚤하고 마감이 덜 된 상태로 중첩되어 있다. 마치 어둠이 내린 밤길을 어렵פות한 시각으로 걸어가는 것처럼. 그렇게 절반은 현실이고 나머지는 꿈으로 채워진 초현실적인 공간이 서서히 나타난다. 절반씩 섞인 이 세계는 사회적 삶에서는 거절당한 몽상의 파편들로 서서히 채워질 것이다. 작가의 의식은 현실과 상상이 만나는 영도(zero degree) 위에서 조금씩 꿈의 세계로 기울어진다.

검은 꿈

언제나 그의 세계에는 동물들이 등장한다. 그들은 훈육되지 않은 야생의 존재로 나타나는 꿈의 현장을

증명한다. 꿈의 세계란 현실을 참조하되 현실을 재현하는 건 아니다. 그래서 자연스레 동물들은 낯선 존재가 되어 불안을 강조하는 도상이 된다. <검은 털 짐승에 관한 꿈_p.261> (2015)은 전시장 벽면에 꿈 속 세계가 검은 얼룩처럼 드리워진다. 재가 된 나무는 다시 그렇게 그림자 숲이 되어 동물들을 소환한다. 숲과 동물은 이성 너머의 세계이다. 하지만 이성 너머의 그곳이 유토피아는 아니다. 오히려 그곳은 문명 너머 신화의 세계에 더 가까운 것 같다. 도자 작업 <검은 털 짐승에 관한 꿈> (2015)에는 검정 유인원과 불꽃 모양을 한 식물처럼 보이는 오브제가 등장한다. 검은 털 짐승이 사람을 비유하는 말인지는 정확히 알 수 없지만 이 검은 털 짐승은 무의식과 무관하지 않다고 추측된다. 바슐라르는 이른바 이야기로 재현되고 설명되는 정신분석적 해석의 한계를 지적했다. 그는 이렇게 말한다: “이야기되는 꿈의 선로를 차단하는 이 검은 구멍들이 어쨌면 우리의 심연 밑바닥에서 작용하는 죽음의 본능의 흔적일지도 모른다는 것에는 전혀 주의하지 않고서, 결여(lack)를 설명할 수 있다고 생각한다.”¹ 그렇다면 이 결여는 무엇일까? 그것이야말로 문법적으로 완벽한 문장과 가독성이란 사고체계를 비껴가는 시의 잠재력이다. 바슐라르는 그렇게 기억을 지우고 스스로 일자(一者)가 되라고 말한다.

모호함

우리는 누구나 갈등을 겪는 존재다. 과거에도 현재도 그리고 미래도 마찬가지다. 갈등이 곧 삶이다. 그러나 실체를 알 수 없는 갈등은 그야말로 문제적이다. 김수영의 시 “하...그림자가 없다”에서 비롯된 동명의 작업은 보이지 않는 것에 대한 물음이다. 여기서 ‘보이지 않는 것’은 바로 4.19혁명 이후 민주주의의 모호함을 가리킨다. 김수영은 그간 길들어진 관습적인 정치체제의 전복과 갑작스러운 자유라는 감정으로 촉발된 평등한 공동체의 가능성 사이에서 방황하는 시인 자신에게 묻고 또 묻는다. 이항대립적인 이념과 체제는 마치 외형적으로 동일한 원본과 모방물(복제품)처럼 유사성을 부정하고 차이를 주장하니 말이다. 전자인 원본은 독재의 종말이 곧 민주주의의 탄생이란 가능성을, 모방물인 후자는 독재의 속박에서 벗어났다는 감성적 경험을 통한 민주주의의 가능성을 내포한다. 아마도 김수영은 두 유형의 민주주의 사이에서 갈등하면서 스스로에게 민주주의의 실천을 요구했을 것이다. 공교롭게도 우리는 4.19혁명 이후 유사한 경험을 최근 들어 다시 한 번 겪어야만 했다. 과연 우리에게도 민주주의가 도래할 것인가? 이제 동어반복적인 블랙코미디는 마침표를 찍을 수 있을까?

동명의 작업(2016)에서 이은영은 허상과 실재를 뒤섞어

우리에게 묻는다. 과연 그림자가 없는 존재가 가능하냐고 말이다. <하...그림자가 없다>(2016)는 이브 클라인의 대표적인 블루색을 차용한 입체 조형물을 중심으로 조명과 벽면의 그림자 그리고 그림자에서 이어진 드로잉이 혼합된 설치 작업이다. 벽면에 맺힌 그림자를 똑같이 그린 후 이어서 드로잉을 확장시켜 마치 그림자가 없는 것처럼 보인다. 그림자는 빛이 꺼지면 곧 사라질 허상이다. 작가는 그림자를 원본으로 삼아 모방하지만, 그림을 원본을 넘어서 새로운 풍경으로 이어진다. 여기에서의 착시 효과는 미적 쾌감을 주기 위한 장치가 아니며, 그렇다고 아방가르드의 전략도 아니다. 하지만 작업 동기, 문학적 감성, 우화라는 미학적 장치, 공예와 (순수)미술의 혼합 등, 이은영이 펼치는 세계의 배면에는 분명 시각예술과 사회 간의 모종의 관계를 형성하고 있다.

(흔들리는) 밤

언제나 밤은 존재한다. 그림자로, 은폐로, 빛이 닿지 않는 심연에도 ‘밤의 은유’는 존재한다. 근대는 인위적인 빛과 암흑의 역사 함께 시작되었다. 전후 냉전은 현재도 여전히 우리의 현실 속에 내재되어 있지만 세계화의 표면에서 그 흔적이 사라진지는 이미 오래다. <바다 위로 밤이 걸어온다>(2016)는 이처럼 홀로 감당하기 어려운 마음의 상태를 검푸른 (흔들리는) 밤바다의 파도로 재현한 작업이다. 파도로 일렁이는 사각형의 바다는 몇 해 동안 바다에서 일어난 일련의 사건들은 자연과 문명, 생명과 정치, 개인과 공동체의 관계가 무너지는 전 지구적 위기를 상기시킨다. 미디어 사회에서 일어난 재난은 실시간으로 전달된다. 그래서 오늘날의 재난은 공과 사, 개인과 집단, 국가와 지역을 넘어서 지구 공동체의 몫이 된다. 동시대는 인류 전체가 재난을 공유하고 간접적으로 경험하며 트라우마를 함께 겪을 수밖에 없다.

재배치

이은영은 고전적인 미술 매체와 방식을 유지하면서도 그 안에 현실을 가능할 수 있는 흔적들을 배치시켜 우화적이고 은유적인 리얼리티를 추구한다. 특히 기념비의 형식을 차용한 받침대는 이은영의 미학적 태도를 형식적으로 보여주는 주요한 장치가 된다. 삶과 죽음의 경계는 어쩌면 제단, 좌대와 같은 받침대라는 구조물로 나뉠 수도 있을 것 같다. 작가는 받침대 위에 사적·공적 기억의 형상/형태를 위치시킨다. 부산 만덕동의 재개발 지역에서 채집한 파편들도 받침대 위에 놓여 일상의 일부에서 덕분에 예술적 지위를 획득한다(<그 언덕에 아직 사람이 있었다>, 2016-17). 많은 동시대 미술이 그렇듯 이은영의 작업은 세계의

질서를 뒤집어 미학적 체제가 어떻게 평등함을 산출할 수 있는지를 실험하고 있다. 랑시에르는 미학적 체제야말로 도래할 민주주의를 가능케 할 잠재태로 본다. 미학적 체제란 조화로운 상태를 의미하며 시대적 조건에 따라 유기적으로 진화하기에 하나의 관념이나 형식으로 가둘 수 없는 하나의 존재양식이기 때문이다. 한데 랑시에르 역시 미학적 체제를 체현한 동시대 예술을 구체적으로 명시하지는 않는다. 반면 동시대 예술가의 활동을 통하여 어렵פות이 정치적 미학의 실천이 어떨할지 그려볼 수는 있다. 이은영 작업의 풍요로움은 무엇보다 문학적 정서, 다양한 질료와 질감, 시적 은유를 통한 현실과 가상의 경계 들이 조금씩 어긋나게 겹치는 부분에서 나타난다. 요컨대 이처럼 연약함과 단단함이 뒤섞여 만들어내는 흥미로운 긴장감과 시적 환상 사이에 끼어든 작가의 사회적 발언이 전체적인 균형을 자칫 깨트릴 수도 있다는 점은 앞으로 풀어야할 과제일 것이다.

1 가스통 바슐라르, 몽상의 시학, 김현 역, 기린원, 1989, 165쪽

Dreaming Night

Hyun JUNG(Art Critic)

Motivation

Events always happen abruptly. If we were able to foresee the near future, would our life have been more beautiful? Man brings all kinds of knowledge and experience to predict and modulate an event. The scope of knowledge is wide, ranging from religion, science, philosophy, and literature to information floating on the internet. Experience does not have logic or theories, but fatal impact. What has been heard so many times from parents or friends comes back to me as a convention at a crucial moment. Similarly, an unpredictable event experienced by an artist, no matter how big or strong it was, becomes an important clue for work. They are merely a word, sentence, verse, or experiences like someone’s death and loss which are part of ordinary life but can never be mundane. Joining all different phases of life and death does not complete a picture. Such imperfection is the point where Lee Eun Yeoung pays attention. A blank appears unfinished, but simultaneously allows a possibility to be open-ended. Artistic motivation is not always completely articulated. To see potential in the incomplete, a determination to participate rather than pretending to observe is required.

Because any typical interpretational error can be avoided in this way.

Sense

What unfolds Lee’s practice is tactile senses. The artist’s hand grabbing a charcoal moves around on the canvas, searching for an image. Ceramics also is to find a form with the hands. The situation where drawing, painting, and ceramic objects are mingled evokes Alice’s Wonderland with many and various dimensions existing simultaneously. This is more like the world unfolded by hands rather than the world depicted by eyes. What would this wonderland be composed of? In this wonderland, reason and unreason, knowledge and experience are slightly distorted, dislocated, incomplete and overlapped. Like travelling at night and hardly able to see after darkness falls, a surreal space half reality and half filled with dreams slowly emerges. This half-and-half world will be occupied by fragments of daydream unacknowledged in society. The artist’s consciousness gradually leans toward the world of dreams at zero degrees where reality and imagination meet.

Black Dream

There are always animals in Lee’s world. They are untrained wild beings there to witness the place of dreams. The world of dream refers to reality but does not represent it. Thus, the animals naturally become strange figures and icons underlining anxiety. *Dreams about Beast with Black Fur* (2015) casts a world in a dream on the gallery wall as if they are black smudges. Trees burnt to ashes become a shadow forest once again and summon animals. Forest and animals are the world beyond reason, and yet no utopia is there. Perhaps that place is closer to the world of myth beyond civilization. In the ceramic work *Dreams about Beast with Black Fur* (2015), we see objects resembling an anthropoid ape and plants in the shape of flames. It is not certain that the beast with black fur denotes a man, but it is a reasonable guess that this beast is not irrelevant to the unconscious mind. Bachelard pointed out the limitation of psychoanalytic interpretation explained and represented by storytelling. He stated, one can “explain

lacuna without paying attention to the fact that those black holes which interrupt the line of recounted dreams are perhaps the mark of the death instinct which is working at the bottom of our shadows.”¹ Then, what is this lacuna? It is the potential of poetry bypassing obliquely grammatically perfect sentences and systems of thinking called readability. Bachelard advised us to be the One by erasing our own memories.

Ambiguity

We all experience conflicts. It is same in the past, present and future. Conflicts are life. However, the unknown truth of conflicts is absolutely problematic. Derived from a poem called ‘*Ha ... There are No Shadows*’ by the Korean poet Kim Suyoung, this work with the same title (2016) is a question about the unseen. Here ‘the unseen’ points at the ambiguity of democracy after the April Revolution in Korea. Roaming between the subversion of a conventional political system and the possibility of a community of equals, suddenly triggered by a feeling of freedom, the poet keeps asking himself questions. Binary ideology and system deny similarity and assert difference like the original and its replica appearing identical. The former, the original signifies that the end of dictatorship is indeed an opportunity for the birth of democracy and the latter, the replica, a possibility of democracy through the emotional experience of escaping from the restraint of dictatorship. Perhaps the poet was ambivalent about the two types of democracy and would have insisted on being democratic. Regrettably, we had to go through a situation similar to the April Revolution once again not long ago. Will democracy come to us, finally? Can the situation where, like some black comedy, the same words are repeated over and over again, can it come to an end?

In the work, Lee Eun Yeoung put together the fictional and the real, questioning if a being without a shadow can exist. The installation work *Ha... There Are No Shadows*, centered around a three-dimensional object appropriating Yves Klein’s blue color, combines lights, shadows on the walls and drawings extending from the shadows. The artist executed the drawings by tracing the shadows on the wall and extending them further so

it appears as if there is no shadow. Shadow is fiction without lights. Shadows here are used for the original to be copied and yet extend to a new landscape beyond the original. The optical illusion effect is neither a device for aesthetic pleasure nor an avant-gardist strategy. However, it is clear that correlations between visual art and society are being formed behind the world unfolded by the artist with artistic motivation, literary sensitivity, allegory as an aesthetic device, a combination of craft and fine art, and more.

(Rolling) Nights

Night comes always. By shadows, through hiding, even in an abyss where no light can reach, a ‘metaphor for night’ exists. Modern times began with artificial lights and dark history. The cold war which followed the Second World War still remains in our reality but its traces became invisible on the surface of globalization long ago. In *The Night Comes Walking Along The Sea* (2016), the (rolling) dark blue waves at night represent this state of mind overwhelming to deal with on her own. The rectangular seas with choppy waves evoke a series of accidents that happened in recent years as well as the total crises on the globe as the relationships between nature and civilization, life and politics, individual and community collapse. In a media society, a disaster is transmitted in real time. Thus, global community becomes responsible for the disaster today regardless of public or private, individual or group, national or local. Now all mankind has no choice other than going through trauma together by sharing disasters and experiencing them indirectly.

Relocation

Keeping to a traditional art medium and form and placing hints reminiscent of reality within it, Lee seeks allegorical and metaphorical reality. In particular, the plinths which appropriate the form of monuments are essential devices to present her aesthetic approach formally. The border between life and death could perhaps be made of structures likes plinths. Lee locates images/shapes of personal and public memory on the pedestals. The fragments collected from a redevelopment area in Busan are elevated from part

of everyday life to artistic status by lying on top of pedestals in *There Were Still People on The Hill* (2016-17). As in other contemporary art practice, her work experiments with how aesthetic systems can produce equality by subverting the world order. Rancière sees aesthetic systems as having the potential to bring democracy into reality. This is because aesthetic systems exist in a harmonious state and a mode of being impossible to confine within one single concept or form as they evolve organically according to the conditions of the time. Rancière, however, does not say exactly which contemporary art has attempted the embodiment of aesthetic systems. Nonetheless, we can vaguely imagine how a political aesthetic is practiced through contemporary artists’ activities. Furthermore, richness in Lee’s work emerges in the areas where the edges of fiction and reality are obliquely overlapped, expressed with literary sentiment, various materials and textures, and poetic metaphors. To sum up, it remains an issue for the future that the artist can disturb the balance of a work by inserting a political statement between poetic illusion and the interesting tension created through the mingling of fragility and solidity.

1 Gaston Bachelard, *The Poetics of Reverie: Childhood, Language, And the Cosmos*, trans. Daniel Russel (Boston: Beacon Press, 1971), p. 146.

#12 사진가의 글

안소연(미술비평)

사진보다 카메라를 바라보는 즐거움은 여행보다 머리맡에 붙여놓은 지도를 바라보는 즐거움에 비할만하다. “거기”에 있는 순간보다도 그것을 상상하거나 욕망하는 순간을 즐기는 이들은 탐험가라기보다 몽상가다.

-전명은, 『사진은 학자의 망막』 카탈로그에서 발췌

나는 전명은이 기획한 프로젝트 〈어떤 사람의 사진〉(2015)에 관한 기록 책자를 넘기다가 끝에 대어섯 장을 남기고 양면테이프로 가운데만 조금 붙여놓은 사진 한 장을 봤다. 며칠이 지나서, 사진과 종이 사이에 눌러붙은 테이프를 조심스럽게 떼어낸 후 그 사진을 내 책상 앞에 붙였다. “한 장의 사진을 골랐다. 민주, 현주와 이 사진을 공유할 수 있을까? 사진의 하단에는 케이크에 꽂아놓은 초처럼 나무줄기가 가지런히 솟아올라 와 있다. 상단에는 하늘을 향해 양팔을 벌리고 있는 세 그루의 나무가 보인다. 햇살이 이쪽으로 비춰들어온다. 때는 8월 여름이었고,” 사진이 붙어있던 빈 종이를 넘기면 바로 뒤에 그 사진에 대한 전명은의 글이 있었다. 그리고 그 책에는, 시각장애 쌍둥이 자매인 민주와 현주가 한 장의 사진에 관한 일곱 명의 글을 읽고 또 다른 일곱 명의 사람들에게 보내는 편지가 수록돼 있다. 또, 헤적프레스에서 기획한 ‘Float’ 시리즈 중 여섯 번째 책에는 전명은의 글과 사진이 담겨있는데, 제목은 『누워있는 조각가의 시간 Le Repos Incomplet』(2017)이다. “조각가가 쓰던 작업실에 갔다. 선반 위에는 석고 모형들이 빼곡히 쌓여있었다. 이러저러한 형상의 덩어리들. 저 덩어리들이 사라진 조각가가 남기고 간 전부라고 했다. 조각가의 손끝은 덩어리 표면 위에 닿았을 것이다.” 누워있는 조각가와 사라진 조각가, 그리고 사라진 조각가를 닮은 그녀의 손에 대한 단상을 중첩시켜 정지한 사진과 살아있는 시간 사이의 깊은 간극에 대해 글을 썼고, 사라진 조각가가 남기고 간 전부를 사진으로 찍었다.

사진가의 글은, “공중에 떠 있는 순간”과도 같은 한 장의 사진에서 “살아있는 시간”은 어디로 미끄러져 들어가 흐르고 있는지 묻고 있다. “로댕은 반대로 말했다. 예술가가 진짜고 사진은 거짓말쟁이라고. 현실에서 시간은 멈추지 않아. (...) 달리는 말의 네 다리가 모두 공중에 떠 있는 순간은 가짜 시간이야.” 전명은은 “본다”라는 말과 “안다”는 말의 뉘앙스를, 사진을 “보고” 사진에 대해 “아는” 것 사이의 미묘한 간극에서 찾으려는 듯했다. 그녀는 정지된 사진이 품고 있는 살아있는 시간에 대한 “앎”이란 때로 흐릿한 사건의 비밀을 간직한 글이 될 수 있다고 믿었던 걸까?

전명은의 사진은 바르트(Roland Barthes)가 사진에 대해 쓴 글에서 “알아보기”에 대해 사유했던 깊은 논의들과 수 차례 겹쳐지기도 하고 간혹 서로 교차하기도 한다. 사진은 자신에게 고통스러운 작업이라고까지 말했던 바르트는, 돌아가신 어머니의 사진을 정리하며 그녀의 모습을 담은 사진에 대해서 그가 잘 알아볼 수 있을지, 또 과연 그것이 타인들에게 올바른 사진으로 보일 수 있을지 한참이나 고민하며 본질적인 물음들을 남겼다. 전명은의 사진도 같은 물음을 공유하며, 바르트가 어머니에 대한 올바른 이미지로 손꼽은 온실사진(1898년, 어머니가 다섯 살이었을 때 어머니의 오빠와 둘이 정원 온실 앞에서 찍은 사진)처럼 사진이 하나의 정지된 이미지 속에 남겨놓은 사라진 존재의 투명한 흔적들을 추적한다. “그런 걸 봤다”, “그런 거 보고 그랬다. 다른 건 다 잊어버려서 생각이 안 난다.”(『금곡의 기억』에서 중도 실명 시각장애인들의 말) 사라진 존재의 흔적, 그것은 아마도 이미지와 존재 사이를 잇는 시간의 비밀을 간직하고 있는지도 모른다. 이처럼 바르트가 어머니의 죽음 이후 모든 사진들 중에서 “그의 어머니에 대한 올바른 사진”을 추려내기 위해 “알아봄”의 고통을 감수했던 것처럼, 전명은은 그가 찍은 사진들 중에서 그 존재의 상황을 수많은 주관적인 문자들로 나열할 수 있는 “올바른 사진”의 조건에 다가가기 위해 글(의 형태)을 선택한 것은 아닐까 짐작해 본다.

전명은은 『금곡의 기억』(2016)이라는 책을 기획하면서, 금곡(金谷)에 사는 60대 중도 실명 시각장애인 열한 명을 만났다. “시력을 잃기 전에 본 것 중에서 특히 기억에 남는 게 뭐냐고 묻자, 그들이 대답해주었다.” 그녀는 이 책의 표지에 금곡의 흑백 풍경 사진을 한 장 붙였을 뿐, 표지 안쪽은 전부 그들의 대답을 일반문자와 점자로 옮긴 각각의 글들로 채워놓았다. 사진가로서 그녀는, 이미지의 객관성, 즉 우리가 심심치 않게 “진짜”인지 되묻는 사진에 대한 진부한 인식을 바르트가 말한 미궁(라비린토스 Labyrinthe) 속에 밀어 넣는다. 모든 사진은 라비린토스를 만든다는 바르트의 사유처럼, 미궁에 빠진 이들은 “진실”을 추구하는 것이 아니라 자신의 아리아드네(Ariadne), 즉 미궁에 빠진 자기 자신을 찾느라 분주하다. 때문에 『금곡의 기억』 표지에 붙어 있던 단 한 장의 공허한 사진은, 누군가가 직접 본 것에 대한 불완전한 기억들을 옮겨 적은 미궁의 서사들과 함께 여러 시공을 헤매는 우리들의 시선을 다시 그 사진 속으로 끌고 간다. 사진이라는 미궁 속에 빠진 나를 다시 사진으로 끌어다 놓는 것은, 마치 아리아드네를 미궁에서 끌어낸 단단하고 긴 끈처럼 문자들로 나열된 사진가의 글이다.

“현주는 자신에게 사진을 가르쳐줬던 어느 사진가가 하던 것처럼, 사진 위에 보이는 것들을 손바닥 위에

그려줘 보라고 충고했다. (...) ‘사진에는 보지 않고서는 도저히 알 수 없는 것들이 있거든’. 그러자, 가끔 지나치게 명쾌해지는 현주가 말했다. 포기하세요. 그런 건 그냥 포기하세요, 라고.” 『사진은 학자의 망막』(2014)에서, 사진가(전명은)는 태양표면 촬영에 성공한 천문가(쥘 잔슨 Jules Janssen)의 말을 빌려 감추어진 현실에 대해 상상하는 위대한 몽상가들(아홉 명의 아마추어 천문가들)의 시선을 조명했다. 전명은은 아마추어 천문가들이 천문관측과 촬영을 위해 직접 천문기기를 제작하는 모습을 지켜보면서, 마치 망막사진처럼 각각의 천문기기를 통해 어둠에서 건져 올린 형상들은 진짜가 아니라 미궁을 들여다 보고 있는 시선의 현전임을 포착한다. 이 모든 과정에서 사진가의 글은, 위대한 몽상가들의 상상처럼 사진의 표면에서 그 너머로 미끄러져 들어가 살아있는 시간을 흐르게 해주는 서사를 담당한다.

* 본문에 인용한 사진가의 글은, 전명은의 『사진은 학자의 망막』(2014), 『어떤 사람의 사진』(2015), 『금곡의 기억』(2016), 『Float 6: 누워있는 조각가의 시간』(2017)에서 발췌했다.

Writings by a Photographer

So-yeon AHN(Art critic)

The pleasure of looking at cameras rather than photographs can be compared to that of the pleasure of looking at a map, rather than the actual journey itself. Rather than being “there”, the pleasure is in imaging and desiring that moment. This pleasure is for daydreamers, not explorers. - Quoted from *The Photography Is the Retina of Scholars* by Chun Eun

While flipping through pages of *A Certain Photograph* (2015), I encountered a photo at the almost at the end of the book, which was attached to the page with a piece of adhesive tape at the center of its back. A few days later, I carefully took off the adhesive tape that has been stuck between the photo and the page, and I put the photo on the wall in front of my desk. “I selected one photo. Can I share this with Minju and Hyunjoo? At the bottom of the photo are tree branches neatly coming up like candles put on a cake. On the top are three trees opening their arms toward the sky. The sun shines toward this direction. And it was August then.” On the next page of where the photo has been put, there was

a writing about the image, written by the artist. The book includes letters to seven people written by Minju and Hyunjoo, who are sisters with visual impairment, after they have read writings by other seven people about one photo. In the sixth book of *Float Series* published by Hezuk Press, there is also a writing and photos by the artist. The title of the text is *Le Repos Incomplet* (2017). “I went to a studio that had been used by a sculptor. On a shelf were a pile of plaster models. Masses with different shapes. I was told that the masses were everything that the sculptor had left. The fingertips of the sculptor must have touched the surfaces of the masses.” The artist wrote a text about a deep crevice between photography as halted image and time as living moment by layering her thoughts on the figure of a lying sculptor, a disappeared sculptor, and her hands that resemble those of the sculptor. She photographed everything that had been left by the disappeared sculptor.

The photographer’s writing questions about where the “living time” slips away in a single photographic image that is like “a moment of floating in the air.” “Rodin said the opposite. Artists are real and photography is a liar. In reality, time doesn’t stop. (...) The moment when all four legs of a horse run floating in the air is fake.” It seemed that Chun Eun wanted to find the nuances of the words “to see” and “to understand” from the delicate gap between “seeing” and “understanding” photographic images. Did she believe that the “knowledge” about the living time kept by a photo as a halted image can often become a text that keeps a secret about an uncertain event? Chun Eun’s photography overlaps with profound discussions about “recognition” by Roland Barthes for many times and often comes across with such discussions. Barthes said that photography is painful work for him. He left fundamental questions about photography when he organized photos of his deceased mother, asking if he could recognize them well and if they could be seen as proper photos to other people. Chun Eun’s photos also share the same questions, tracing the transparent evidences of disappeared beings that have been left in a halted image like the photo from a greenhouse that Barthes selected as a proper image about his mother (a photo showing his mother and her older brother in front of a greenhouse in a garden in

1898 when she was five years old.) “I saw something like that.” “I did it after seeing something like that. I don’t remember all the other things.” (Comments by people that became visually impaired adventitiously, featured in *Geum-gok, the memorious*) The traces of disappeared beings might keep the secret of time that connects images and beings. Barthes endured the pain of “recognition” after his mother’s death to select “a proper photo of his mother” among all the photos about her. I assume that Chun Eun selected (the format of) writing to come close to the conditions of “proper photography” where she can enumerate such situations of beings from her photos using subjective words, similar to what Barthes did.

When Chun Eun was planning the book *Geum-gok, the Memorious* (2016), she med eleven adventitiously visually impaired people in their sixties that live in Geum-gok. “When I asked them what was particularly memorable from what they had seen before losing sight.” The artist put one black and white photo of Geum-gok’s scenery on the front cover of the book. Inside the book was filled with questions to the visually impaired and their answers in written text and braille. As a photographer, the artist pushes the antiquated idea of photography about the objectiveness of images, which often leads us to ask if certain images are “real,” into the Barthesian labyrinth. As Barthes thought that every photo creates a labyrinth, those that are put in the labyrinth are busy finding themselves as being Ariadne in a maze instead of pursuing “the truth.” Thus, the hollow photographic image on the front cover of *Geum-gok, the Memorious* occupy our gaze that has been wandering in different space and time with labyrinthine narratives of imperfect memories of objects that some have seen, taking it back into the photo once again. While I’m trapped in the labyrinth of photography, what takes me back to the photo is the photographer’s writing that enumerate words that resemble a firm and long rope that took Ariadne from a maze.

“Hyunjoo advised me to draw things appearing in a photo on her palm, as a photographer that taught her about photography did. ... ‘There are things in a photo that you can never know without seeing.’ Then, Hyunjoo, who sometimes become too clear about

things, said. ‘Give it up. Just give up anything like that.’” In *The Photography Is the Retina of Scholars* (2014), the photographer (Chun Eun) focused on the perspectives of great dreamers (nine amateur astronomers) that were imagining the hidden reality of the world. She did so by borrowing the words by an astronomer that photographed the surface of the Sun (Jules Janssen). In the work, Chun observes how amateur astronomers produce their equipment to measure and capture astronomical phenomena. She then apprehends that the figures captured from the darkness through such equipment are not real but the presentation of the gaze into the labyrinth. In all these processes, the photographer’s writing slips from the surface of the photo to the space beyond it as the imagination of the great dreamers do, making it possible for the living time to flow by providing a narrative.

* The quotations in the essay are from the artist’s books, *The Photography Is the Retina of Scholars* (2014), *A Certain Photograph* (2015), *Geum-gok, the Memorious* (2016), and *Float 6 : Le Repos Incomplet* (2017).

#13 흔들리는 지평을 넘어 조은비(전시기획)

전혜림의 회화에는 ‘낙원’으로 상징되는 이상향의 이미지가 빈번하게 등장한다. 물론 그가 낙관적인 서사에 대한 의심을 품고 이상향의 이미지를 변주시켰다 한들, 작가에게 있어 이 “아직 오지 않은” 시간은 소재적인 차원 이상의 의미가 있는 듯하다. 초기작에서 드러나듯 그에게 이상향은, ‘헛된 환상’이 지배하는 꿈의 공간이자 도달 불가능한 상태로 설정되곤 하지만, 이에는 그 부조리한 열망을 갱신하고자 하는 전복적인 에너지 또한 포함되어 있다. 이와 같은 양가적인 열망과 극복 의지는 작품의 내적 서사뿐만 아니라 작가 자신의 ‘회화하기’를 추동하는 동력이 된다. 그리고 이것이 작품 <나르카디아>와 <밤>, <드로잉> 연작을 잇는 거친 서술이라면, 작가의 시선은 OCI 미술관에서의 개인전 <신기루>에 이르러 손에 쥔 ‘붓’ 그 자체로 향한다. 자신의 ‘실패한’ 그림에 명화의 조형 요소를 접붙이는 식의 형식적인 시도를 통해, 회화의 존재 방식을 둘러싼 자기 고민을 본격화한 것이다. 여기서 과거의 작업은 향후 작업에 직접적인 동기와 소재를 제공함으로써, 자신만의 방법론을 찾으려 하는 작가에게 작업을 위한 알리바이를 제공한다.

신작 <이발소, 구영, 티에폴로>(2017)는 회화이지만 설치나 조각 혹은 드로잉 같기도 하고, 완성작이기보단 ‘스케치’에 가까워 보인다. 이처럼 작품에 외재한 복잡성은, 마치 기준선이 흔들린 스마트폰 파노라마 사진처럼 삼차원 공간 안에 울퉁불퉁하게 자신을 드러내게 한다. 원전의 도상들은 분할된 화면 속에서 해체되어 본래의 모습을 찾기 어렵고, 붓질은 평면을 뚫고 나와 우그러뜨린 캔버스의 면(面)으로 확장된다. 파노라마 이미지가 인간의 시야로는 본래 담아낼 수 없는 비현실적인 풍경을 일견 자연스러운 양 이어 붙이는 것처럼, 작품 속 전경 역시 작가의 내적 논리에 따라 재조합되어 관객의 시선을 이끈다. 그림의 면면들이, ‘이발소 그림’과 ‘명화’ 사이의 제도적 위계와 동서양이라는 공간적 구분 그리고 원근법과 같은 방법론의 차이에서까지 분절적으로 각기 다른 차원에 위치하고 있음에도 종국에 하나의 풍경을 이루는 것이다. 이렇듯 결코 연결되지 않을 것 같은 세 그림이 뒤섞인 이 작업은, 그러나 자신이 도달하려는 지점을 향해 이제 막 고개를 돌렸을 뿐 여전히 목적인 얼굴을 쉬이 드러내지 않는다. 그리고 이러한 비밀스러움은, 단순히 “덜 그린 그림”과 같은 회화적 밀도에서 기인한 것이 아니라, 그림의 완성도라는 개념 자체를 거부하거나 지연시키려는 작가의 의도된 험거움에서 비롯한다.

이러한 실험은 일면 도약하기 위한 스케치면서 (도래할) 그림을 위한 ‘그림’에 가깝고, 다른 한편으론 작가 자신만이 인식할 수 있는 문제를 작업 전면에 내건다는 점에서 사소설적 방식으로 해석된다. 때문에 작가가 구축한 노트의 표면은, 이를 쓴 사람만이 완벽하게 해독할 수 있다는 점에서 관객(타자)으로 하여금 그 변모를 곧바로 인식할 수 있게는 할지언정, 그 디테일은 쉬이 감지할 수 없게끔 한다. 이처럼 작품을 작가 자신만이 온전히 이해할 수 있게 하는 논리의 기저에는, 어쩌면 그것이 언젠가는 (타자에게) 해석되길 바라는 마음이 투영되어 있는지도 모른다. 그리고 여기서 -이상향이자 낙원으로서- ‘좋은 그림’에 대한 작가의 양가적인 시선이 드러나는데, ‘명화’는 미술사 속 성취된 도상의 표식이지만 작가는 그러한 기준점을 상회하는 그리기를 수행하기보다는, 오히려 자신만의 ‘기준점’을 제시해 회화의 시각적 패러다임을 전환하고자 한다. 때문에 이러한 시도는 작가가 구현한 일종의 ‘주장하는 그림’으로, 회화/그리기의 본질과 그 의미를 진지하게 고민하는 한편, “할 수 있는 것”은 “안 하겠다”는 작가의 고집스러운 태도가 드러나는 부분이기도 하다. 그러므로 작가의 자의식은 사적 욕망을 공적인 형태(동시대 회화)로 이행하기 위한 투쟁의 과정으로서 존재한다고 볼 수 있을 것이다.

“뛰어난, 걸작...”이라는 의미가 사실상 그 기준점을 상실한 오늘날, 어쩌면 그것들은 이미 ‘신기루’와 같은 것인지도 모른다. 전혜림의 관심은 또한 회화에서 이미 성취된 웰 메이드를 만들거나 답습된 완성의 형식을 수행하는 데 있지 않은 것 같다. 그는 도리어 저 멀리 닿을 듯 말듯한 ‘무언가’를 향해 시선을 고정시킨다. 작업에 대한 선형적인 서사와 치밀한 논리 구조 이면에 이상적인 회화를 향한 갈망이 공존하는 것처럼 말이다. 이 아이러니를 ‘부조리한 열망’이라고 할 수도, 반향적 의지라고 할 수도 있을 것이다. 어쨌거나 그 열망은 작가에게 회화라는 형식 안에 가상의 선을 긋고, 그 너머로 걸어가기 위한 부표가 되어준다. 미학이 메시지로 선점되는 것이 아니라 형식과 방법론의 개발이라면, 작가의 이러한 미학적 시도는 열린 공간, 다시 말해 미완을 함함으로써 화면을 통해 회화 자체에 대한 질문을 현재화한다. 따라서 이 모든 회화적 시도는, 직관적으로 타자에 의해 제각각 읽히고 감상될 수 있을 때에서야 비로소 유의미해질 것이다.

Beyond the Wavering Horizon

Eunbi JO(Curating)

The image of utopia, symbolized as ‘paradise,’ frequently appears in Jun Hyerim’s paintings. Of course, even if the artist created variations of the image of utopia with questions about the positive narrative about it, the time “that has not yet arrived” seems to have more meaning than just a subject of her work. As seen in the artist’s early works, utopia is often depicted as space of dreams that is dominated by ‘futile fantasy’ and a state that can never be reached. However, this also includes subversive energy to renew the absurd yearning. Such ambivalent yearning and a will to overcome it become the driving force not only of the internal narratives of Jun Hyerim’s work but also of the artist’s ‘doing of painting.’ And if this establishes an explanation that roughly links *Narcadia*, *Night* and *Drawing* series, *Mirage*, the artist’s solo exhibition at the OCI Museum of Art can be seen as a turning point through which the artist started focusing on the ‘brush’ in her hands. With the exhibition, the artist took on a formalistic attempt where she joined figurative elements of old masters’ paintings with her ‘failed’ pieces. Through such attempt, she began a serious investigation of her practice with regards to painting’s ways of existence. The paintings from the past provide direct motivations and subjects for the artist’s works to come, providing alibis to the artist in search of her own methodology.

The artist’s new work *Barbershop Painting*, *Qiu Ying*, *Tiepolo* (2017) looks like an installation, sculpture, or drawing although it certainly is a painting. It also seems like a ‘sketch’ rather than a completed artwork. The complexity, which exists outside of the work, has itself manifest in the three-dimensional space in uneven shape that resembles a wobbly panoramic photo created by a smartphone. The symbols taken from the original paintings are difficult to distinguish as they are deconstructed and presented on a divided canvas. The brush strokes penetrate the flat surface and expand to the plane of the canvas. As panoramic images stitch unrealistic scenery - which cannot be seen through the human eyes - as if it was a natural image, the painting also reorganizes the view by

the artist’s internal logic to draw the attention of the viewers. The painting has aspects that disparately exist on different dimensions, ranging from the institutional and spatial division between ‘barbershop painting’ (a term describing vernacular decorative paintings in shops) and ‘masterpiece’ and the East and West to the methodological difference such as the use of perspective. Nevertheless, they ultimately establish a singular landscape. As such, the work combines three disparate paintings that might never be connected to each other. However, the work has just turned its head toward the direction it tries to reach. Still, it does not reveal the face it aims to possess. And such secrecy does not merely come from the painterly density, which is often described by terms such as “incomplete painting,” but result from the artist’s intentional looseness to deny or delay the notion of completeness in painting.

The artist’s experiment is at once seen as a sketch to make leap and it is also close to a ‘picture’ for a drawing a painting (to be produced). On the other hand, it puts forward an issue that only the artist can recognize. As such, it is interpreted in an autobiographical manner. Thus, the surface of the note that the artist constructs can be fully decoded only by the one who has written it. In this sense, it has the viewers (the others) immediately recognize its changes yet leads them to be incapable of sensing them. It might be that the logic where the artist is the only one that can understand the artwork in its entirety reflects a wish that the artwork will be interpreted one day (by the others). And at this point, the artist’s ambivalent perspective towards ‘good pictures’ - as utopia and paradise - is revealed. ‘Masterpiece’ is a sign accomplished in the art history. Rather than practicing the act of drawing that surpasses that reference point, the artist tries to change the visual paradigm of painting by proposing her own ‘reference point.’ Thus, with such attempt, the artist realizes a kind of ‘insisting picture.’ It earnestly delves into the essence and meaning of painting/drawing while also revealing the artist’s stubborn attitude “not to do” “something that can be done.” Thus, it is possible to regard that the artist’s sense of identity exists as part of the struggling process to make her personal desires to transpose to

a public form (contemporary painting).

Today, expressions such as “exceptional” or “masterpiece” actually have lost their points of reference. Maybe they have already become something no more than a ‘mirage.’ It seems that Jun Hyerim’s interest does not lie in producing well-made paintings, which have been achieved in painting as a genre, or practicing to follow the formality of completion. Rather, the artist fixates her gaze on ‘something’ afar that she might or might not be able to reach. She does so as the yearning for ideal paintings stands behind the transcendental narratives and elaborate logical structure and coexists with them. This irony can be called ‘absurd yearning’ and also a defiant will. In any case, that yearning lets the artist draw a virtual line in the formality of painting and becomes a buoy for the artist to walk past the line. If aesthetics is not something that is preoccupied with messages but development of forms and methodologies, the artist’s aesthetic attempt makes the question about painting as a matter of the present. She does so by directing her practice toward open space, which is in other words incompleteness. Hence, all these painterly attempts will become meaningful only when they are intuitively read and appreciated by the others, respectively.

#14 만드는 사람과 보는 사람의 시간은

어떻게 만날 수 있을까?

김정현(미술사)

만드는 시간에 비해 보는 시간은 얼마나 짧은가? 비교적 규모가 큰 작업을 해마다 약 하나씩 구현해오고 있는 정성윤의 작업 속도는 그리 빠른 편은 아니다. 최근 몇 년간 선보인 조각은 대부분 검은 색조에 목직한 철제 재료를 사용하여 단조롭고 느린 움직임을 구현해낸 작업이다. 절제된 표현 형식으로부터 금욕적이고 명상적인 인상을 받고, 이를 작가의 작업 속도와 연관해서 생각해볼 수도 있다. 그러나 현대미술이 종교적으로 숭배되는 이콘이 아니라 빠르게 소비되는 스펙터클에 가까우며 관람객의 지각 역시 갈수록 편편화되고 정신분산적이 되어가는 만큼 그러한 인상만으로 관람객을 몰입하게 할 수는 없다. 명상적인 작업에 최적화된 종교적인 관람객이 아니라면, 몰입하는 관람은 종종 감각적 환기에 의해 가능해질 것이다.

<이클립스>(2014)는 두 개의 거대한 검은 원이 모터 레일 위로 움직이며 교차하거나 포개지도록 설계되었다. 자연현상으로서의 일식과 비교한다면 이 작업에서 검은색 철을 한두 개의 철제 원(또는 철의 자연색으로서의 검은색)은 당연하게도 일식이 일어나기도 전에 이미 빛이 사라지거나 빛을 반사하지 못하는 상태에 놓여있어, 일식 현상을 환영적으로 재현하는 게 작업의 관심이 아니라는 사실을 알 수 있다. 정성윤은 본인의 작업에 관해 말하며 곧잘 ‘론테이크’를 언급하는데, 영화의 론테이크를 관람하는 시간성을 일식 현상을 바라보는 시간성에 빗대어 은유적으로 풀어냈다고 볼 수 있다. 작가가 친절하게 밝히는 안토니오니의 영화 <이클립스>(1962)라는 참조 지점은 작업을 영화의 삽화로 오인하게 될 우려가 있지만, 영화 속의 일식 현상 역시 희귀한 자연현상보다 상징적 형식으로 사용되었다는 점을 잊지 않는다면, 이로부터 ‘감정과 관계의 기념비’라는 정성윤의 작업 관심사를 짐작해볼 수 있다. 정지한 것과 같은 속도의 변화를 통해 정적과 침묵을 이끌어내고, 그러한 움직임으로부터 감정을 (관람객에게) 감각하게 하거나 (작가가) 감각하려는 의지.

시간과 속도로부터 감각을 이끌어낸다면 다음으로 던져야 할 질문은 명확하다. 만드는 사람과 보는 사람의 시간은 어떻게 만날 수 있을까? 먼저, 관람의 시간성을 넘어서 일종의 론테이크로서 창작 과정을 정돈해나가는 정성윤의 만드는 시간은 크게 두 가지로 질적으로 구분해볼 수 있다. 우선, 전시용은 아니지만 작가의 드로잉 노트에는 완성작 이전의 구상 과정이 자세히 기록되어 있다. 기계적으로 움직이는 조각의 ‘설계도’를 상상한다면 의외의 것을

마주하게 된다. 조각을 전시 공간 안에 효과적으로 배치하기 위한 계산은 구상 과정에서 우선적으로 고려하는 요소는 아닌듯하다. 수차례 선을 그으며 가장 마음에 드는 적절한 선을 찾아나가는 모습은 전통적인 예술 창작 방식에 가깝다. 드로잉이 문학적 일러스트 등 특정한 미학적 이념을 실현(선포)하기 위한 독립적인 매체로서 주목받은 현대미술의 역사와 별개로, 정성윤의 드로잉은 여전히 ‘고안’을 위한 사전 단계로서 사용된다. (더 이상 진리의 ‘이데아’라고 선언되지는 않지만) 하나의 완벽한 상을 찾기 위해 명상하는 시간. 꽤나 꾸준히 그려나간 것 같지만 드로잉 노트의 무게에 실린 시간보다는 오히려 그 페이지 사이의 시간으로부터, 하나의 상에 집중하려는 시도로부터, 몰입을 가능하게 하는 감정적 지향성, 슬픔과 비극에 대한 관심을 읽게 된다.

복잡한 선을 정제하고 반복하고 결론지어 나온 형태는 드디어 물리적 공간에 실현된다. 작가는 기계 장치가 부착된 조각이 가능한 고장 나지 않도록, 전시제도와 충돌하지 않도록 단순화하려고 노력한다. 작업의 구조적 다양성에 비해 재료 중 기계 장치는 작동 및 관리가 간단한 ‘모터’로 한정하는 이유가 여기에 있다. 단순하게 조작한 정성윤의 조각은 회전이나 왕복 운동과 같이 단순한 동작만 취한다. 또한 언제 어느 곳에 전시해도 무방한 작업은 장소특정성이나 건축적 설치와 무관해진다. 절제된 형태와 움직임이라는 미학적 효과는 제작의 효율성이라는 방식과 이렇게 맞물린다. 그리고 보면 드로잉 노트에서 자족적 관념의 형태로서 얼핏 ‘회화처럼’ 발생하는 것처럼 보였던 작업은 드로잉 다음 단계의 질적 전환을 예비하고 있었다. 그런데 구상(드로잉)과 실현(제작)에 관한 이중적 태도, 전자에 무한한 시간과 시행착오를 허용하는 반면 후자에는 효율적이고 신속한 시간성을 부여하는 차이로 인해 창작과 관람의 시간성에 괴리가 생기지는 않는가?

이러한 간극을 해소하기 위해 관람객과 작업의 공간을 의식적으로 분리하고 물리적 관람 시간을 강제하거나 조성하는 방법을 택할 수 있다. 조각을 위한 드로잉의 ‘다음 단계로’ 공간적 설치와 관람의 시간성을 탐구하는 것. 그러나 최근의 드로잉 노트에 예고된 정성윤의 변화는, 또는 작가의 변화가 다시 드로잉 노트를 통해 예고되었듯이, 조각을 위한 드로잉의 과정에서 나타났다. 아직 여러 겹의 선에 불분명하게 녹아있는 상태이기는 하지만, 형태가 하나의 확고한 선으로 수렴되고 확정하는 대신 유동하는 흐름을 받아들여 기존과 다른 형태를 찾아가고 있다. 올해 고양레지던시 《오픈스튜디오13》(2017)에 공개한 프로토타입은 유동적인 또는 형태의 윤곽이 확정되지 않은 조각으로 기존의 작업과 달리 반복적 움직임 대신

움직임을 통한 변형을 추구한다. 관객은 조각의 반복적 수행을 거리 두고 관람하는 대신, 끊임없는 변화의 과정을 잠시나마, 파편적으로라도 목격하기 위해 조각의 주변을 서성인다. 철제 대신 고무가 도입되어 일단 ‘선적인’ 형태로 표출된 이행기의 작업은 조각의 몸체와 함께 관람객을 움직이게 만든다. 관람 형식에 대한 탐구 대신 드로잉하는 손의 움직임과 고안하는 주체의 변화에 보다 민감하게 반응한 작업은 여전히 관람객의 현전이나 참여보다 관조를 요청한다. 그렇지만 다시 한 번 드로잉에는 다음 단계의, 관람성의 질적 전환이 암시적으로나마 예고되어 있는 게 아닐까.

How Can the Time of a Maker and the Time of Viewers Encounter?

Jung-hyun KIM(Art History)

How short is the time that takes to see something, compared to the time that has been taken to produce it? Having been created about one rather large-scale work every year, Jung Sungyoon’s pace of production is relatively slow. The sculptures the artist has produced for the last few years materialized simple and slow movements, mostly in the black tone of color and produced using heavy steel materials. From the austere expressive format of the works, one can perceive a sense of abstinence and contemplation and possibly connect such an impression to the artist’s pace of artistic production. However, it is impossible to lead the viewers to be immersed in a work of art merely through an impression, as contemporary art is not a religiously revered icon but rather a rapidly consumed spectacle while the viewers’ perception is increasingly becoming fragmented and distracted. If one is not a religious viewer, an optimized person for a contemplative art piece, he will be able to have immersive appreciation from time to time through receiving occasional sensory stimuli.

Eclipse (2014) is designed in the form of two large black circles sliding on motorized rails, intersecting in the middle or layered on top of each other. Compared to solar eclipse as a natural phenomenon, the two black painted steel circles (or the color of black as the natural color of steel) are unquestionably placed in the

state where light has disappeared even before the start of eclipse or incapable of reflecting any light. This lets the viewers understand that the interest of the work does not lie in representing the phenomenon of a solar eclipse in a phantasmagoric manner. Jung frequently mentions the word ‘long take’ when describing his work, which can be regarded as a way to consider the temporality in seeing the phenomenon of solar eclipse through the metaphor of time with regards to seeing a long take in movies. Since Jung kindly tells that his work refers to Michelangelo Antonioni’s movie *Eclipse* (1962), it is possibly misleading to think that the work is an illustration of Antonioni’s movie. However, it is possible to suppose that Jung’s artistic interest in ‘a monument of emotions and relationship,’ if one does not forget the fact that Antonioni also used solar eclipse as a symbolic format than a rare natural phenomenon. The artist draws stillness and silence through a change of speed that is as slow as being suspended, and he exerts a will to have the viewers or himself sense emotions from such a movement.

If the artist evokes emotions from time and speed, it becomes obvious that what the next question should be: How can the time of a maker and the time of viewers encounter? Jung Sungyoon’s ‘time of making’ is a kind of long take where the artist organizes his creative process, which goes beyond the temporality of merely seeing his work. Firstly, we can classify it into two categories based on the qualitative difference. First of all, the artist documents the process of conception behind his completed works in his drawing notes in detail, although they are not produced with the purpose of presentation in exhibitions. If one pictures a ‘blueprint’ of a mechanically moving sculpture, he will encounter something unexpected. It seems that the artist does not prioritize the calculation for effective placement of sculpture in the exhibition space in his process of conceiving an artwork. The artist draws several different lines until he finds the right one that he likes the most. This is close to the traditional way of creating art. Aside from the history of contemporary art where drawing gained attention as an independent medium to realize(declare) particular aesthetic ideology such graphic illustration that takes a literary form, Jung’s

drawings stay at the preliminary stage for ‘conception.’ The artist stays in a time where he meditates to find a complete image (although that image is no longer declared as the Platonic ‘idea’ of truth). Though his drawings seem to have been created in a rather sustained manner, it is the time between the pages of his drawing notes than the time carried by the notes by themselves and his attempt to focus on one image, which makes one see the artist’s emotional direction and his interest in sadness and tragedy.

After refining, changing, and concluding complex lines, a form is shaped and finally realized in the physical space. The artist endeavors to simplify his sculpture with an attached mechanism, not to fail and conflict with the institution of the exhibition. This is the reason the mechanism used in his work is limited to a simple ‘motor’ that can easily be operated and managed, despite the structural diversity of his work. Simply structured, Jung Sungyoon’s sculpture only performs simple movements such as rotation or reciprocation. In addition, being capable of being installed at any place at any time, the artist’s work becomes untied to being site-specific or architectural installation. The aesthetic effect of austere form and movement comes hand in hand with the effectiveness of production. In this respect, the work that looked as if it was being generated ‘like a painting’ in his drawing note, taking the form of a self-sufficient idea, was already preparing for a qualitative transition toward the next phase. However, regarding the figurative(drawing) and its realization(production), the artist takes an ambivalent attitude. He allows an infinite amount of time and trial and error to the former while assigning effective and prompt temporality to the latter. Doesn’t such a difference produce a gap in the temporality of creation and seeing its result?

To resolve such a gap, the artist can choose to consciously separate the space of the viewers and that of his work, forcing or building a set amount of time allocated to appreciate his work. It is to study the temporality of spatial installation and seeing an artwork as ‘the next phase’ of drawings made for sculptural works. However, as seen in the artist’s recent drawing notes - or as the artist’s change has been foretold in the notes in reciprocity, the artist’s change manifested in the process

of creating the drawings for his sculptures. Although it is fused within the layered lines without clarity, it finds a different form by not consolidating different forms into one adamant line but accepting the fluid current. The prototype revealed at *Open Studio 13*(2017) at MMCA Residency Goyang is a sculpture in a fluid state or the one that is without a definite outline of its shape. Different from the artist’s previous works, it does not seek to assert repeated movements but a transformation through movements. Instead of watching the repeated practice of sculpture at a distance, the viewers roam around the sculpture to witness the continuous process of change for a moment in a fragmented manner. The work introduces rubber in place of steel, expressing itself in a ‘line-like’ manner for a moment. It is a work of the artist’s transitional period, which makes the viewers move along its sculptural body. The work reacts more sensitively to the movement of a hand working on a drawing and the change of its conceiving agent than the study of the way to see the work. In this sense, it still asks for the viewers’ contemplation than their presence or participation. However, we might think once again about the artist’s drawings: Wouldn’t it be that they anticipate the qualitative transition of spectatorship in the next phase, at least in a suggestive manner?

#15 최성록 이수정(미학)

낮선 곳에 여행을 가면 그곳에서 가장 높은 곳 혹은 전경이 내려다보이는 전망대를 찾게 된다. 타이베이 101 빌딩, 일본의 모리타워, 파리의 에펠탑, 서울의 남산 타워, 프라하의 프라하성 등 각 도시마다 높은 곳에서 도시 전체를 내려다볼 수 있다. 사람들은 왜 전망대에 이끌릴까? 한눈에 전체를 볼 수 있다는 점도 흥미롭지만, 또 다른 이유는 다른 시점에서, 거리를 두고 바라볼 수 있기 때문이다. 비행기에서 내려다본 풍경에 매혹되고, 주상복합의 고층이 인기 있는 것도 같은 이유일 것이다.

최성록의 작품 <스크롤 다운 저니>(2015)와 <어 맨 워드 플라잉 카메라>(2015)는 전망대나 비행기에서 내려다보듯 도시 풍경을 내려다본다. 드론(Drone)으로 수집한 영상과 위성 사진을 디지털 페인팅으로 가공하여 가상의 지도를 만들기 때문에 우리가 평소에 보기 힘든 높이, 시점에서 도시를 내려다본다. 카메라는 <스크롤 다운 저니>에서는 특히 자동차, <어 맨 워드 플라잉 카메라>에서는 한 남자를 각각 시속 60km로 추적해간다. 이러한 전개는 마치 컴퓨터 게임을 할 때 주인공의 움직임을 따라가는 것과 유사하다. 큰 사건 없이 화면 중앙에 위치한 자동차/사람을 추적하게 되는데, 다양한 주위 풍광들에도 시선을 주게 된다. 타워크레인과 불도저가 서 있는 공사장, 수영장과 차들로 가득 찬 도로로 이어지다가 비행기가 등장한 이후, 어느새 자동차는 사라지고 비행기를 쫓다가 마지막에는 다시 비행기가 사라지고 자동차가 나타난다. 놀이터와 정원으로 구성된 아파트 단지를 지나 옥상에 헬기 착륙장이 있는 대형빌딩가를 지나 암흑 속으로 사라진다. 지상에서 우리가 올려다볼 때는 건물들의 높이와 규모가 서로 ‘차이’가 나지만, 위에서 내려다보면 모두 높낮이가 사라진 평면처럼 보인다. 드론이라는 작고 유연한 오브제는 우리 신체의 제약을 넘어 새로운 시각의 세계로 우리를 이끌어간다. 그가 만들어낸 풍경은 실제 풍경에 기반을 두고 있기 때문에 어디선가 본 듯한, 어딘지 맞출 수 있을 것 같지만, 또 어디서나 유사한 풍경이라 딱히 어디라고 특정할 수 없다. 예를 들어, 새로 분양하는 아파트 단지나 재건축 광고에서는 해당 아파트 단지가 얼마나 특별하고 새로운 것인지를 경쟁적으로 광고하지만, 실제로 각각의 단지들은 유사한 건설사가 유사한 공법과 기준에 따라 건설하기 때문에 사실상은 서로 서로를 닮아있다. 서울과 부산, 인천과 대구, 부천과 광주는 서로 닮아가고 있으며, 혁신도시라는 이름의 신생도시들도 각 지역의 역사보다는 서로를 참조한다. 차이를 향한 경쟁에 함몰되어있지만, 기실 그 차이라는 것은 조금만

거리를 두고 내려다보면 무의미하다. <아월 드론 유>까지 이어지는 드론을 사용한 디지털 페인팅에서 최성록이 그려낸 풍경화는 미디어아트의 전통만큼 오히려 카스파 다비드 프리드리히로 대표되는 독일 낭만주의 풍경화의 현대적 버전에 가깝다. 독일 낭만주의 풍경화가 거대한 자연 앞에서의 무력하고 존재로서의 인간에 주목했다면, 최성록의 풍경‘화’는 인간이 만들어낸 무의미한 경쟁과 살풍경 속에 갇힌 인간을 부각시킨다. 한 인터뷰에서 작가는 “사람들이 새로운 미디어나 기술을 어떻게 사용하는지, 그로 인해 어떻게 변화하는지, 그를 통해 경험하는 새로운 감각들에 관심이 있다.”라고 말한 바 있는데, 그의 풍경은 우리가 새롭게 읽어낼 수 있는 경험과 그 경험을 통한 감각과 사고의 확장에서 의미를 갖는다.

2000년대 초반부터 이미 과학자와의 협업이나 미디어를 이용한 작업을 시도했다는 점 때문에 최성록의 작업은 ‘미디어’나 ‘테크놀로지’ 등 그가 사용한 매체가 부각된 경우가 많았다. 영화를 비롯한 초기 미디어에 대한 관심, 그리고 미국항공우주국의 화성탐사로봇을 변주한 기계장치 <Rocver Project>(2005)를 비롯하여 꾸준히 과학기술과 관련된 메타포를 직/간접적으로 활용해왔기 때문이다. 하지만 이는 오히려 과학기술이 세계의 많은 부분을 극적으로 변화시켜왔고, 더 세부적으로는 디지털 테크놀로지가 우리의 사고와 행동 패턴을 빠르게 변화시키고 있는 환경의 영향이 더 크기 때문이지 최성록의 예술을 읽어내는 데는 상대적으로 간과된 지점들이 눈에 띈다. 먼저 <최씨 연대기>(2010)와 <Daedong River Slayers 1866>(2011)와 같은 작품에서는 급격한 사회적, 역사적 변화와 개인의 관계에 대한 관심이 두드러진다. <Daedong River Slayers 1866>에서 서구 문명과의 조우를 생각할 때 보통 서구 문명과 우리 전통 역사가 만난 이후의 결과물을 중심으로 생각하기 쉬운데, 최성록은 그 첫 순간이라고 역사 교과서에서 건조하게 묘사하는 ‘병인양요’의 현장을 연필 드로잉으로 그린 후 영어 명령어와 한국어 감탄사가 겹쳐진 상황으로 묘사했다. <최씨 연대기>(2010)에서는 일본식민지 시대, 한국 전쟁, 베트남 전쟁 등 수많은 변화가 숨 가쁘게 일어났던 한국 사회를 살아온 할아버지와 아버지, 자신에게 이어지는 삼대의 이야기를 한국사 연보와 함께 정리했다. 1910년 일본 식민 시대 시작과 함께 태어난 할아버지, 1945년 해방둥이인 아버지, 그리고 1970년대 말에 태어난 작가로 이어지는 3대의 역사는 개인의 역사이자 복잡다단했던 현대사를 담고 있다. 특히 삼대의 초상화를 연결한 영상에서는 갖을 쓰고 한복을 입고 한껏 긴장한 표정의 할아버지, 근엄한 표정의 직업 군인 아버지, 그리고 길고 덩수룩한 머리를 한 작가가 서로 이어지는데,

이질적으로 보이는 세 사람의 초상은 한국사의 급격한 변화와 그로 인한 충격들을 짐작게 한다. 작가의 할아버지는 한국전쟁 때 북한군의 폭행으로 세상을 떠나 작가는 실제 할아버지를 만나보지 못했지만, 전해지는 이야기 속에서 할아버지가 겪은 역사, 아버지가 겪은 역사를 회화와 영상을 재구성했다. 이 두 작품에서 작가는 일부러 일반인이 애써 그린 듯한 드로잉과 회화를 사용했다. 역사기록화에서처럼 정밀한 드로잉이나 장엄한 기록회화가 아니라 충분한 정보를 갖지 못한 주변인이 기억나는 대로 그린 듯한 이미지이다. 전체를 파악할 수 없는 거대하고 복잡다단한 세계가 존재하고, 개개인은 그 중 실제로 어떤 사건이 발생하고, 어떤 변화가 일어나는지 알지도 못한 채 식민지와 전쟁, 독재정치 등을 겪어낼 수밖에 없다. 따라서 민화나 비전문가의 시각화 방식을 이용한 것은 대다수의 비전문가의 실제 상황과 감각에 더 부합한 시각화방식이라 할 수 있다.

근작인 <작전명 두더지-엔드게임>(2016), <구원자의 길>(2016), <room xx>(2016)은 화면 속에서 벌어지는 사건이 그림 속 대형전광판에서 확대하여 상영되거나, 서로 다른 사건들이 마치 연관성을 갖는 듯 동시에 벌어진다. 새가 날아가는 것 같은 무의미한 장면과 잔인한 고문장면 등이 무작위로 섞여서 발생한다. 우리의 삶도 그렇다. 잔인하고 끔찍한 사건들이 발생하지만, 먹고 자고 쉬는 일상도 흘러가고, 그 어느 순간에서는 빛나고 유쾌한 순간들이 나타난다. 한 번에 파악할 수 없는 거대하고 복잡한 세계가 존재하고, 그 속에서 상처받든 고통 받든 상관없이 세계는 그대로 흘러가고, 사운드까지 곁들어진 화면은 오락 속 세계처럼 경쾌하기까지 하다. 작가에 따르면 “군대에서 드론으로 폭격을 조정할 때 조종사는 마치 컴퓨터 게임을 할 때와 같은 상태”이며, 약간 흐릿한 상태로 현장을 보게 된다고 한다. 눈앞에 폭탄이 떨어질 장면이 보이고, 사람들이 쓰러지는 모습을 보게 된다면, 과연 폭탄을 떨어트릴 수 있을까?

외관상으로는 달라 보이지만 드론을 활용한 풍경화와 인물화는 공통적으로 작가가 자신의 관점에서 자신과 스스로를 둘러싼 세계를 이해하고 인식하기 위한 노력, 나아가 그것을 시각화하기 위한 여정을 보여준다는 점에서 공통점을 갖는다. 그리고 그 세계는, 비정하고 묵시록적이다.

Sung Rok CHOI Soojung YI(Aesthetic)

When we travel to unfamiliar places, we tend to find the highest place or a viewing tower where we can look at the scenery around the city. Every city has a high place where people can look down at the city, such as Taipei 101 in Taipei, Mori Tower in Tokyo, Eiffel Tower in Paris, Namsan Seoul Tower in Seoul, and Prague Castle in Prague. Why are people fascinated by viewing towers? For one thing, people can see the whole city at a glance from a viewing tower. But they can also see the city through a different perspective and at a distance. The same might be the case for our fascination with the scenery seen from airplanes and why people like higher stories in high-rise residential buildings.

Choi Sung Rok's *Scroll Down Journey* (2015) and *A Man with a Flying Camera* (2015) overlook the cityscape as if the city is seen from a viewing tower or airplane. Since the artist generates a fictional map by transforming footage shot by drones and satellite photos into digital paintings, we can see the city from the height and perspective that we cannot usually experience. In particular, the camera respectively traces a car in *Scroll Down Journey* and a man in *A Man with a Flying Camera* for 60 kilometers per hour. Such development is similar to the movement of the screen in computer games that track the main characters. In the works, the screen tracks the car/man at the center of the screen while no particular event happens, which leads the viewers to pay attention to diverse scenery around them. Once the car passes through a construction site with tower cranes and bulldozers, swimming pools, and a road filled with cars, it disappears in no time. The screen then traces an airplane. In the end, the airplane disappears and the car reappears. The car passes an apartment complex with playgrounds and gardens, high-rises equipped with helipads at the top, and disappears into darkness. When we look up the buildings from the ground, there are 'differences' in the height and size of the buildings. Seen from above, however, the buildings look flat without any difference. A small and flexible object called drone leads us to overcome the bodily limitation and enter the new world with new perspectives. Since the landscape

created by the artist is based on the real landscape, it looks as if one has seen it or is capable of identifying it. At the same time, it resembles any landscape, which makes it difficult to specify. For example, advertisements for new apartment complexes or redevelopment plans boast how they would be new and special. In reality, however, they resemble each other since they are planned by similar construction companies with similar techniques and standards. Different cities - Seoul and Busan, Incheon and Daegu, and Bucheon and Gwangju are becoming similar to each other. Even the new cities labeled 'Innovation Cities' also refer to each other, not the local history of their locations. We are immersed in the competition toward difference. However, from a little distance, the very difference indeed becomes futile. In his digital paintings that employ drones, a practice that continues in *I Will Drone You*, Choi draws a landscape painting that does not only stands in the tradition of media art but also manifest a contemporary version of landscape painting of German romanticism, which is represented by Caspar David Friedrich. While the German romantic landscape painting took note of humans as feeble existence in the face of magnanimous nature, Choi Sung Rok's landscape 'painting' highlights the meaningless competition created by humans and humans trapped in such a bleak situation. In one interview, the artist said, "I am interested in how people use new media or technologies, how they change because of them, and what are the new senses that they experience through them." The landscape created by Choi Sung Rok is meaningful with regards to our new experience and the expansion of senses and thoughts through such experience.

Choi Sung Rok has been collaborating with scientists and employing new media in his work since the early 2000s. This has made interpretations of his work often focus on 'media' or 'technology' - mostly the particular medium he used in his works. It was because the artist had been showing interest in early media such as movie and consistently been using metaphors related to science and technology, as in his variation of NASA's Mars exploration robot titled *Rocver Project* (2005), in both direct and indirect manners. However, such an approach of interpretation misses certain points in

reading Choi Sung Rok's art practice. Choi had such interest only because science and technology have been dramatically changing many parts of the world and he was influenced by the environment where the digital technology rapidly changes our thoughts and behavioral patterns. Firstly, works such as *Daedong River Slayers 1866* (2011) shows his particular interest in the relationship between the rapid social and historical change and individuals. We tend to think about the initial encounter between Koreans and the Western civilization through the result that happened afterward. In Korean history textbooks, the French campaign against Korea in 1866 is indifferently described and depicted as the initial encounter with the Western civilization. The artist created an animate pencil drawing and layered the sound of commands in computer games in Korean and English. The artist also organizes the story of three generations in his family - who lived through the Japanese colonial period, the Korean War, and the Vietnam War - along with the chronology of Korean history. In *Landscape of Chois* (2010), the history of three generations conveys the complicated modern history of Korea that is also the history of individuals. The artist's grandfather was born in 1910 when Japan started ruling Korea; his father was born in 1945, the year when Korea became independent from Japan; and he was born in the 1970s when the country took part in the Vietnam War. In particular, the video that shows the three generations in consecutive order makes it possible to assume rapid changes occurred in Korean history and the shock invoked by such changes. The video displays portraits of three disparate figures: the grandfather wearing the traditional hat and clothing with his face showing heightened tension; the father with a solemn face who is also a professional soldier; and the artist with long and bushy hair. Choi did not meet his grandfather since he was beaten to death by North Korean soldiers during the Korean War. However, he composed paintings and videos through the stories he had heard to present the histories that his father and grandfather respectively experienced. In these two works, the artist intentionally uses drawings and paintings that look as if they were effortfully created by novices. They are not detailed drawings nor sublime

documentation painting. They look as if someone without sufficient information drew them based on vague memories. As there is an enormous and complex world that one cannot comprehend as a whole, individuals cannot help but experience colonialism, wars, dictatorship, and other atrocities without even knowing what events really occur and what changes are made. Thus, it is possible to consider Choi Sung Rok's use of visualization methods of folk paintings and non-professionals as a visualization method that corresponds to the real situation of ordinary people.

In the artist's recent works *Operation Mole-Endgame* (2016), *Savior's Road* (2016), and *room xx* (2016), different events occur at the same time as if they are related to each other. In certain cases, the very event happening in the image is also magnified and showed in a huge electronic sign that also appears in the same image. Pointless scenes such as a flying bird and intense images like cruel torture scenes are randomly mixed and generated. Such is our life. Although cruel and brutal accidents happen, our everyday lives of eating, sleeping, and resting also continue. At a certain moment, shining and pleasant moments emerge. A huge complicated world that cannot be comprehended at once exists, and the world continues regardless of whether anyone is hurt or agonized. The screen, with the help of added sound, even seems to be cheerful like a world depicted by computer games. According to the artist, "The military combat drone operators are in the same mental state with computer gamers." They see the bombing sites as slightly blurred images. If they see the bombing sites right in front of their eyes and people falling to the ground, will they be able to release bombs?

Although the landscape images created using drones and portrait pieces look different from the outside, they share the artist's effort to understand and recognize himself and the world around him from his own perspective. Further, they show the process of visualizing such effort. And the world, which the artist tries to comprehend and recognize, is callous and apocalyptic.

#16 전뇌적(電腦的) 사유에서 생성된 '레디메이커'의 달콤한 신세계 김정복(미술평론)

텔레마틱(Telematik) 정보사회에서 '기술적 상상(Techno-Imagination)'이 가져온 변화에 주목했던 미디어 철학자 빌렘 플루서(Vilém Flusser)는 "기술적 그림을 창조하고 소비하는 능력, 곧 '기술적 상상'은 생존을 위해 필수불가결한 존재가 될 것이다"라고 예견한 바 있다. 다매체 시대를 살아가는 오늘날 현대인들은 전자적(電子的) 환경에서 기술적 상상으로 생성된 이미지의 소비자로서 매일 시각적 욕망을 자극하는 새로운 이미지의 홍수에 둘러싸여 생활한다.

기술적 상상의 산물과 수용자의 관계를 모티브로 제너레이티브 아트(Generative Art), 미디어 아키텍처(Media Architecture) 영역을 확장해온 하석준은 디지털 영상에 수용자가 반응하는 심리적 메커니즘을 작업의 구동 원리에 내장시켜 관객의 반응을 작품의 구성요소로 구현한다. 컴퓨터 알고리즘과 소프트웨어 프로세스를 이용한 창작물은 유일본이라는 오리지널리티의 환상이 지워진 채, 관람객에게 접근이 용이한 복제예술품으로 인식되는 경향이 강하다. 하석준의 창작 방식에서 특기할 점은 복제예술품, '레디메이커'의 원리를 응용한 예술품의 '생상' 방식과 그 수용자의 인식을 전면화해서 새로운 기술적 상상의 산물을 창작품이면서도 일상용품으로 호환 가능하도록 변용시킨다는 점이다.

1980년대 이후 국내에 PC가 처음 등장했을 무렵, 초등학생이었던 그는 일찍부터 컴퓨터 프로그래밍을 배웠고, 기술친화적인 재능을 자신의 진로에 발전적으로 응용했다. 건축, 커뮤니케이션 디자인을 공부하고서 대기업 전자회사 영상디스플레이사업부에서 다년간 근무하며 축적한 기술적 자산을 살려서, 기술적 상상이 소비자의 구매욕구를 추동시키는 심리적 메커니즘을 인터랙티브(Interactive) 디지털 아트를 관람하는 관객의 반응과 연계시키는 작업으로 두각을 나타내고 있다. 영상을 상업적 메커니즘으로 다루던 전자업체의 분석가이자 연구가였던 하석준은 다시 매체예술을 체계적으로 공부하고나서 영상마케팅 전문가에서 시각예술가로 전환하게 되었다. 컴퓨터 언어를 시각화하는 능력과 전자매체에 대한 경험적 사유를 접목시켜 디지털 매체를 <고통의 플랫폼>으로 재전유하는 퍼포먼스를 수행했던 것은 그의 남다른 경력과 무관하지 않다.

하석준은 2007년 <우리가 보는 꽃은>전, 2016년 <한계비용제로사회를 바라보는 불가항력적인 불안감>전, <달콤한 에너지>전, <레디메이커 >전 등 개인전에서 매체를

활용하는 작업 방법론을 기술적으로 강화하면서도, 다른 한편으로 디지털 매체, 전자매체의 효용과 부작용에 대한 비판적인 작가의식을 디지털 프로그램으로 시각화했다. 시각예술 분야에서 첫 작업은 비디오시그널 송출장비를 만드는 일본의 ShibaSoku 고화질 TV 제조단계에서 테스트 이미지 교본으로 사용되었던 스킨 컬러 차트(Skin Color Chart)에 착안하여 시작된 유토피아 시대의 '모나리자'를 다시 재현하는 영상에서 출발하여, 3D 프린터로 설계한 <달콤한 비너스> 연작으로 진화하고 있다.

3D 프린터를 이용한 레디메이커로 축조된 <달콤한 비너스> 연작은 현재 하석준이 주력하고 있는 디지털 매체 시대의 조각의 존재방식에 대한 현재진행형 탐구 작업이다. 하석준은 뒤집힌 거대한 비너스 조형물 안에 3D 프린터 제작에 필요한 도구를 장착하여 제작과정을 작품의 일부로 표현함으로써 물리적으로 만든다는 것에 대한 근본적인 질문을 던지고 있다. 또한 실패한 3D 프린터 오브제를 아크릴로 채색하여 독립적인 부조물로 설치한 작업은 완성과 미완성에 대한 가치평가를 전도시킨다. 동일한 캐릭터를 3D 프린터 실행 과정에서 미세하게 설정값을 조절하여 하나의 이미지에서 배태되었으나 동일하지 않은 여러 이미지를 병치한 회화적 부조 작업은 동시대를 살아가는 현대인의 다중적 자아를 표상하는 초상에 가깝다.

2015년 아시아프 히든아티스트 최고상 수상, 월간 퍼블릭아트 '뉴히어로'에서 대상 수상, 2016년 경기창작센터 '퀀텀점프' 선정작가, 2017년 국립현대미술관 고양레지던시 제13기 입주작가 선정 등 최근 미술계에서 하석준에 대한 평가는 매체예술가로서 그의 가능성에 기대를 걸고 있음을 확인할 수 있다. 디지털 아트의 플랫폼을 구상하는 하석준의 다음 행보가 궁금하다.

The Sweet New World of Readymaker, Generated by Thinking Like an Electronic Brain
Jeong-bok KIM, Art Critic

The media philosopher Vilém Flusser observed the shift in a telematic information society that techno-imagination brought about. He predicted "the ability to create and consume techno painting, in other words techno-imagination will become a necessity for survival." Today's people living in the multimedia era are consumers of images generated by techno-imagination in the electronic environment. They are overwhelmed by the flood of new images which provoke a desire for

vision.

Exploring the relationship between the result of techno-imagination and its consumer as a motif of his work, Ha Seok-Jun has expanded the area of media architecture and generative art. He incorporates the viewer's psychological mechanism for reacting to digital moving image into a set of principles for conducting his work thereby actualizing the reactions of viewers as a component. His creative works, based on computer algorithms and software processes, are often seen as reproductions of artworks, which are more accessible to the viewer, eliminating the illusion of originality. What is characteristic of Ha's work is that he transforms a product of the new techno-imagination into an artwork compatible with an everyday object by revealing the way in which a readymaker produces art — art reproduction — and the consumer's perception of it.

When the PC was introduced into Korea in the 1980s, Ha was a primary school student. He learned computer programing early on and used his technology-friendly talent for his future career. After studying architecture and communication design, he worked at the visual display department of a big electronics company for years. Making good use of his own accumulated skills in technology, he connects those psychological mechanisms used to stimulate consumer demand for goods with the reaction of the viewer who appreciates interactive digital art. These projects have certainly been getting lots of attention. The artist was an analyst and researcher of the visual in the commercial sector, but made a transition from visual marketing professional to visual artist after again studying media art. His performance *The Platform of Suffering* which re-appropriates digital media by grafting experiential contemplation of electronic media onto a visualization of computer languages, is very much a product of such an unusual career path.

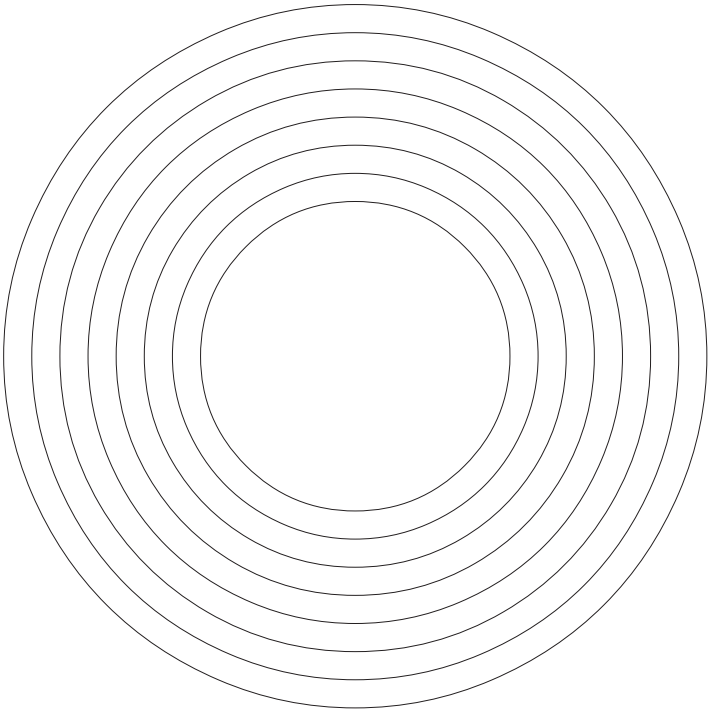
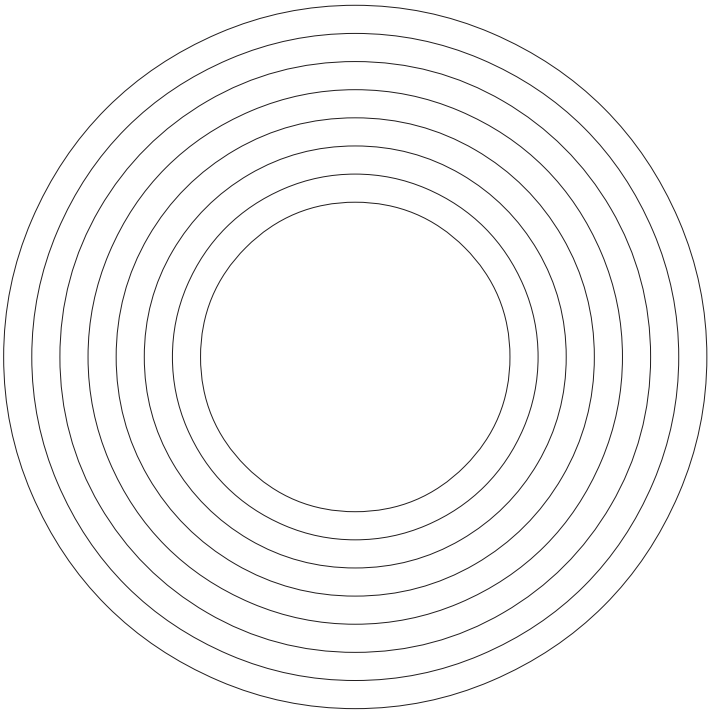
Throughout his solo shows including *The Flower We See* (2007), *Zero Marginal Cost Society and Anxiety* (2016), *Sweet Energy* (2016), *Readymaker* (2016), Ha has made technical improvements in his methodology for using this medium. Also, through digital software, he has made visible his critical awareness of the usefulness of digital and electronic media and

its unintended consequences. His first artwork was based on a skin color chart to test images during the process of producing HD TV at ShibaSoku, a Japanese manufacturer of video signal generating devices. The work was a moving image representing Mona Lisa in the utopian period and now has evolved into the *Sweet Venus* series created using 3D printing.

The *Sweet Venus* series, printed in 3D by a readymaker, is an on-going research project in which the artist concentrates on investigating how sculpture might exist in the digital era. Ha placed 3D printing tools within a big sculpture of Venus upside down to show the art production process as part of the artwork, asking a fundamental question about physically making things. Misprinted 3D objects are colored with acrylic paint and installed as an independent relief, inverting the comparative value of the complete and the incomplete. Conceived as one single image of a specific figure but evolved differently through subtle adjustments in the 3D printing process, a variety of images are juxtaposed. This painterly relief is more like a portrait signifying the multiple self of our contemporaries.

Ha was awarded the Hidden Artist (the first prize) by Asian Students Young Artists Art Festival and the grand prize in the 'New Hero' competition by the monthly art magazine Public Art in 2015. He was also selected as 'Quantum Jump' artist by Gyeonggi Creation Center in 2016, and as resident artist by MMCA Residency Goyang in 2017. These achievements prove that the current Korean art world anticipates his potential as a media artist. I am wondering what will be next for Ha who is now designing a digital art platform.

약력



Profiles

구수현 Soohyun KOO

koosooh@gmail.com
www.koosoo.org



학력

2015 M.F.A. 국민대학교 일반대학원 인터미디어아트
2008 B.F.A. 국민대학교 미술학부 회화과

개인전

2017 순간은 이미 지나가고 있다, 바시스 프로젝트 스페이스, 프랑크푸르트, 독일
2016 컬렉터의 비밀창고, 을지로 내 6개 공간, 서울
2014 be normal; 정상처럼 굴기, 갤러리 보는, 서울

단체전

2017 강정, 미래의 기록, 강정대구현대미술제, 대구 참여적 전회, 커뮤니티스페이스 리트머스, 안산
2016 서울미디어시티비엔날레, 서울시립미술관, 서울 N아티스트 2016 새로운 담자자, 경남도립미술관, 창원
2015 프로젝트 2015 아티스트 프로젝트, 대전시립미술관, 대전 단골손님, 커뮤니티스페이스 리트머스, 안산
2014 창작의 내일, 서울 시민청, 서울 The Great Artists, 포스코미술관, 서울 이대로 96hours, 대현동 40-40 (구) 에이랜드, 서울 비상한 비상, 신미술관, 청주

프로젝트

2017 을지로 기능올림피아드 (을지로하와이 기획), 세운대림상가 6층 데크, 서울 장소의 전시, 커뮤니티스페이스 리트머스, 안산
2016 을지로 휘트니스센타 (을지로하와이 기획), 세운청계상가, 서울 리트머스 실험실, 커뮤니티 스페이스 리트머스, 안산 또 다른 민족, 또 다른 거리, 안산국제거리극 축제, 안산
2015 청계추계체육대회 (을지로하와이 기획), 세운대림상가 & SHOW ROOM or WORK ROOM, 서울
2013 BYOB서울, 스페이스 오뉴월, 서울
2011 러빙시티, 뱅크아트 라이프III (요코하마 트리엔날레 특별 프로그램), 요코하마, 일본

기금 및 레지던시

2017 국립현대미술관 고양레지던시, 고양 Basis Frankfurt, 고양레지던시 국제교환입주 프로그램, 프랑크푸르트, 독일
2016 SeMA 신진미술인 지원, 서울시립미술관
2014 파리국제예술공동체, 파리, 프랑스 경남예술창작센터 4-5기

Education

2015 M.F.A. in Intermedia art, Kookmin University, Seoul, Korea
2008 B.F.A. in Painting, Kookmin University, Seoul, Korea

Solo Exhibitions

2017 *The moment's already passing*, basis projectraum,

Frankfurt, Germany

2016 *The Collector's Secret Storages*, 6 spaces in Eulji-ro District, Seoul, Korea
2014 *be normal*, Gallery Bonun, Seoul, Korea

Group Exhibitions

2017 *A Statement of Continuous Journey*, Gangjeong Daegu Contemporary Festival, Daegu, Korea
Participatory Turn, Community Space LITMUS, Ansan, Korea
2016 *SeMA Biennale Media City Seoul 2016*, Seoul Museum of Art, Seoul Korea
N artist 2016 New Bearer, Gyeongnam Art Museum, Changwon, Korea
2015 *Project 2015 ArtiST project*, Daejeoun Museum of Art, Deajeon, Korea
Regula Customer, Community Space LITMUS, Ansan, Korea
2014 *Tomorrow of Creation*, Seoul citizen hall, Seoul, Korea
The Great Artists, POSCO museum, Seoul, Korea
Like this 96hours, Daehyun 40-40, Seoul, Korea
Superb soar, Shin museum, Chungju, Korea

Project

2017 *Euljiro Vocational Training Competition*, Sewoon-daerim Sangga, Seoul, Korea
Exhibition of Place, Community Space LITMUS, Ansan, Korea
2016 *Euljiro Fitness Center*, Sewoon-Cheonggye Sangga, Seoul, Korea
LITMUS LAB., Community Space LITMUS, Ansan, Korea
Another People, Another Street, Ansan Street Art Festival, Ansan, Korea
2015 *Cheonggye Autumn Athletics Competition*, Sewoon-Daerim Sangga, Seoul, Korea
2013 *BYOB Seoul*, Space O'Newwall, Seoul, Korea
2011 *Rubbing City*, BankART Lifelll (Yokohama Triennale Special Program), Yokohama, Japan

Grant & Residency

2017 MMCA Goyang Residency, Goyang, Korea
Basis Frankfurt, International residency exchange program of MMCA Residency Goyang, Frankfurt, Germany
2016 SeMA Emerging artist & curators Supporting Program, Seoul Museum of Art, Seoul, Korea
2014 Cité Internationale des Arts Paris (July-August), Paris, France
Gyeongnam Art Creative Center 4-5th, Korea

권도연 Doyeon GWON

www.dogwon.com
yasziro@gmail.com



학력

2016 M.F.A. 상명대학교 예술대학원 사진학과
2007 B.F.A. 한양대학교 독문학과

개인전

2015 고고학, KT&G 상상마당, 서울
2011 애송이의 여행, 갤러리 류가현, 서울

주요 단체전

2017 291 레포트, 공간 291, 서울 평면성으로부터, 021 갤러리, 대구 인트로, 국립현대미술관 고양레지던시, 고양 책, 예술이 될 자유, 교보아트스페이스, 서울
2016 대구사진비엔날레: Encounter IV, 대구문화예술회관, 대구 두 겹의 대화, 누크 갤러리, 서울 굿-즈, 세종문화회관, 서울 Photo London: British Journal of Photography, 런던, 영국 Photo Espana: Ones To Watch, 마드리드, 스페인 사진적 카이로스, KT&G 상상마당 춘천, 춘천 Dimension, 신세계 갤러리 본점, 서울
2015 사진미래色, 고은사진미술관, 부산 타임라인의 바깥, 지금여기, 서울 International Discoveries V : Fotofest Biennale, 휴스턴, 미국
2014 서울루나포토펬스트: 여덟 편의 에피소드, 보안여관, 서울

수상 및 레지던시

2018 Scholarship Program for International Meeting place, 포토페스트 비엔날레, 미국
2017 국립현대미술관 고양레지던시
2016 Ones to Watch, British Journal of Photography, 영국
2014 제7회 KT&G 상상마당 한국사진가 지원프로그램 SKOPF 올해의 최종 작가 대구사진비엔날레 포트폴리오리뷰 우수 작가
2011 서울 사진축제 포트폴리오리뷰 우수 작가 제 12회 사진비평상

Education

2016 M.F.A. in Photography, Graduate School of Sangmyung University, Seoul, Korea
2007 B.F.A. in Literature, Hanyang University, Seoul, Korea

Solo Exhibitions

2015 *The Art of the Shovel*, KT&G Sangsangmadang, Seoul, Korea
2011 *Traveller Novice*, Gallery Ryugaheon, Seoul, Korea

Selected Group Exhibitions

2017 *291 report*, space 291, Seoul, Korea
From Flatness, 021 Gallery, Daegu, Korea
INTRO, MMCA Residency Goyang, Goyang, Korea
Melancholy of Books, Kyobo Art Space, Seoul, Korea
2016 *Encounter IV : Daegu photo Biennale*, Daegu, Korea
Twofold Dialogue, Nook Gallery, Seoul, Korea
Ones To Watch, Photo Espana, Madrid, Spain
Dimension, Gallery Shinsegea, Seoul, Korea
2015 *New Force of Photography*, GoEun Museum of Photography, Busan, Korea
Mapping Territories: FotoFest, NRG Center, TX, USA
Outside Timeline, Nowhere, Seoul, Korea
International Discoveries V, Fotofest Houston, Houston, USA
2014 *Seoul Luna Photo Fest*, Seoul, Korea
Sajin Bipyong, Space 22, Seoul, Korea
2013 *Succeeding*, Gallery Topohouse, Seoul, Korea

Awards & Residency

2018 Scholarship Program for International Meeting place, Fotofest Biennale, USA
2017 MMCA Residency Goyang, Goyang, Korea
2016 Ones To Watch, British Journal of Photography, UK
2014 Korean Photographer's Fellowship- Final Artist of the year, KT&G Sangsangmadang
2015 "Encounter", Winner of portfolio review, Daegu Photo Biennale, Korea
2011 "Portfolio" Winner of portfolio review, Seoul Photo Festival, Korea
12nd Sajin Bipyong Awards, Photospace, Seoul, Korea

권혜원 Hyewon KWON

www.hyewonkwon.net
ilikepeonies@naver.com



학력

- 2006 M.F.A. 런던대학교 슬레이드 예술대학 미디어 아트 전공, 런던, 영국
1999 B.A. 한국예술종합학교 영상원 영화과

개인전

- 2013 조선관광단-경성편, 갤러리 보는, 서울
2012 베트남 회고록, 사이아트 갤러리, 서울
8명의 남자가 사는 방, 갤러리 K, 서울

주요 단체전

- 2017 신여성 도착하다, 국립현대미술관 덕수궁관, 서울
암흑물질, 서울시립미술관 SeMA 벙커, 서울
장면 정면 전면 직면, 플랫폼엘 컨템포러리 아트센터, 서울
촉각적 원근법, 서울거리예술창작센터, 서울
원도심 탐구생활, 예술공간 이아, 제주
메모리 트릴로지, 갤러리 플래닛, 서울
기억하기 혹은 떠돌기, Atelier North Anx Gallery, 오슬로, 노르웨이
2016 클럽 몬스터, 국립아시아 문화전당, 광주
실험적 예술 프로젝트 ‘달, 쟁반같이 둥근 달’, 대구예술발전소, 대구
장소와 각주, 금천예술공장, 서울
2015 아카이브 리뷰, 아르크 미술관, 서울
뉴 월드 시네마, 신세계 갤러리, 부산
기억의 장소 1 - 환영의 풍경, 미디어 극장 아이공, 서울
소란스러운, 뜨거운, 넘치는, 국립현대미술관 서울관, 서울

수상 및 레지던시

- 2017 국립현대미술관 고양레지던시, 고양
2016 서울시립미술관 난지미술창작스튜디오, 서울
2014 서울문화재단 금천예술공장, 서울
2012 중앙미술대전 선정작가, 우수상
2011 영국 블룸버그 뉴컨템포러리즈 선정작가, 영국

Education

- 2006 M.F.A. in Fine Art Media, Slade School of Fine Art, University College London, London, UK
1999 B.A. in Film, Korean National University of Arts, Seoul, Korea

Solo Exhibitions

- 2013 *Chosen Tour Project-Keijo*, Gallery Bonun, Seoul, Korea
2012 *Vietnam Memoir*, Cyart Gallery, Seoul, Korea
Eight Men Lived in the Room, Gallery K, Seoul, Korea

Selected Group Exhibitions

- 2017 *The Arrival of New Women*, MMCA Deoksugung, Seoul, Korea
Dark Matter, SeMA bunker, Seoul Museum of Art, Seoul, Korea
Ex-Exhibition, Platform-L Contemporary Art Center, Seoul, Korea
Haptic Perspective, Seoul Street Arts Creation Center, Seoul, Korea
Hello Dear My City, Art Space IAa, Jeju, Korea
Memory Trilogy, Gallery Planet, Seoul, Korea
Remembering or Floating, Atelier Nord ANX Gallery, Oslo, Norway
2016 *Club Monster*, Asia Culture Center, Gwangju, Korea
The Moon, Round like a Little Plate, Daegu Art Factory, Daegu, Korea
Place and Footnote, Seoul Art Space Geumcheon, Seoul, Korea
2015 *Arko Media Project: Archive Review*, Seoul, Korea
New World Cinema, Shinsegae Gallery, Busan, Korea
Space of Memroy 1 - Illusionary Landscape, I-gong, Seoul, Korea
Uproarious, Hearted, Inundated, MMCA Seoul, Korea

Award & Residency

- 2017 MMCA Residency Goyang, Goyang, Korea
2016 SeMA Nanji Residency, Seoul, Korea
2014 Seoul Art Space Geumcheon, Seoul, Korea
2012 2nd prize, Joong-Ang Fine Arts Prize, Korea
2011 Selected Artist, Bloomberg New Contemporaries, UK

김남훈 Nam Hoon KIM

ggreenline@gmail.com
namhoonkim.wix.com/namhoonkim



학력

- 2013 디플롬, 쿤스트 아카데미 뮌스터 마이크와 디역 교수 사사, 독일
2012 마이스터술러, 쿤스트 아카데미 뮌스터 마이크와 디역 교수에게 수여, 독일
2001 한성대학교 회화과 졸업

주요 개인전

- 2017 co-dominance, 아트 스페이스 그로브, 서울
2016 가없는 바다, 동덕여대 예지관, 서울
2013 co-dominance, A3 Kunstakademie Münster, 독일

주요단체전

- 2017 생활 속의 예술, 더아리움(여성공예센터), 서울
오더, 디소더, 탈영역우정국, 서울
Un.Warp Lab., 고양레지던시 입주작가 협업프로젝트, 아트스페이스 그로브, 서울
공공하는 예술, 노마딕경기아트페스타 2017, 수원
그림없는 미술관, 청주 시립미술관, 청주
2016 Flashback, 쌍리갤러리, 대전
108개 의자, 문화공장오산, 오산
2014 Förderpreis, Kunsthalle Münster (AZKM), 뮌스터, 독일
2012 Raum, QQART 갤러리, 힐든, 독일
Die da ist mit der da und der da ist (...), ES contemporary art gallery, 메라노, 이탈리아
2011 Temporäres Institut für Erinnerungen, Haus Holtermann, 알렌, 독일
At Home - on the Road, 카우나스 포토그래피 갤러리, 카우나스, 리투아니아

수상 및 레지던시

- 2017 국립현대미술관 고양레지던시, 고양
2013 Hiroshima Project 프라이즈 1위, WWU, 뮌스터, 독일
Kunstakademie Münster DAAD 프라이즈, 뮌스터, 독일
2012 QQART프라이즈, 관객상, 힐든, 독일
2001 월간 아트인컬처 2002 뉴페이스, 서울

소장

- 2014 Lukas Baumewerd Architekt BDA, 쾰른, 독일

Education

- 2013 Diploma, Kunst Akademie Münster by Prof. Maik and Dirk Löbbert, Germany
2012 Meisterschüler, Kunst Akademie Münster by Prof. Maik and Dirk Löbbert, Germany
2001 B.F.A. in Painting, College of Fine Arts, Hansung University, Seoul Korea

Selected Solo Exhibitions

- 2017 *co-dominance*, Art Space Grove, Seoul, Korea
2016 *An endless sea*, Ye-Jie Hall Dongduk University, Seoul, Korea
2013 *co-dominance*, Ausstellungsraum A3, Kunstakademie Münster, Germany

Selected Group Exhibitions

- 2017 *Art in Life*, The Arium, Seoul, Korea
Oder, Disoder, Post Territory Ujeongguk, Seoul, Korea
Un.Warp Lab., Art Space Grove, Seoul, Korea
Those except public, art and public art, Nomadic Gyeonggi Art Festa 2017, Suwon, Korea
Museum without painting, Cheongju Museum of Art, Cheongju, Korea
2016 *Flashback*, Ssang lee gallery, Daejeon, Korea
108 chairs, Osan Cultural Foundation, Osan, Korea
2014 *Förderpreis*, Kunsthalle(AZKM), Münster, Germany
2012 *Raum*, QQART, Düsseldorf Hilden, Germany
Die da ist mit der da und der da ist (...), ES contemporary art gallery, Meran, Italy
2011 *Temporäres Institut für Erinnerungen*, Haus Holtermann, Ahlen, Germany
At Home - on the Road, Kaunas Photography Gallery, Kaunas, Lithuania

Awards & Residency

- 2017 MMCA Residency Goyang, Goyang, Korea
2013 Hiroshima Project Prize 1st place, WWU, Münster, Germany
DAAD Preis der Kunstakademie Münster, Münster, Germany
2012 Audience Choice Award “Room” by QQART Prize, Hilden, Germany
2001 Selected as ‘New Face Artist 2002’ by the monthly magazine Art in Culture, Seoul, Korea

Collection

- 2014 Lukas Baumewerd Architekt BDA, Köln, Germany

김민정 Minjung KIM

minjungkim@alum.calarts.edu

학력

- 2015 M.F.A. 캘리포니아 예술대학 (CalArts) 필름 앤 비디오, 캘리포니아, 미국
- 2008 B.F.A. 홍익대학교 시각디자인과

전시 및 상영

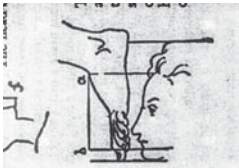
- 2018 포틀랜드 국제 영화제, 포틀랜드. 미국
- 2017 개인전<측정하는 몸>, 에스꼴라 알레그리아, 서울
토론토 국제 영화제, 토론토, 캐나다
에딘버러 국제 영화제, 에딘버러, 영국
서울국제뉴미디어페스티벌, 탈영역 우정국 등, 서울
Exis 서울국제실험영화제, 한국영상자료원, 서울
단체전 <상영중>, 인사미술공간, 서울
인트로, 국립현대미술관 고양레지던시, 고양
- 2016 <Frame Re-Frame>, Arsenal, 베를린, 독일
에딘버러 국제영화제, 에딘버러, 영국
프로그램 인 필름 앤 비디오 쇼케이스, REDCAT, 로스 앤젤레스, 미국
엔티메터 미디어아트, Deluge Contemporary Art, 빅토리아, 캐나다
L'Âge d'Or film festival, CINEMATEK Royal Film Archive, 브뤼셀, 벨기에
Exis 서울국제실험영화제, 한국영상자료원, 서울
앤아버 영화제, 미시간, 미국
블랙 마리아 영화제, 뉴저지, 미국

수상 및 레지던시

- 2018 예술공간 이아, 제주
- 2017 국립현대미술관 고양레지던시, 고양
영화진흥위원회 해외영화제 참가지원
부산창조경제혁신센터 유수영화제 참가지원
서울문화재단 예술지원 사업 개인전 지원
- 2016 서울국제실험영화제 중문상
앤아버 영화제 Tom Berman Award for Most Promising Filmmaker
블랙마리아 영화제 디렉터스 초이스
영화진흥위원회 해외영화제 참가지원
- 2015 스탠 브래키지 심포지움 지원
- 2014-2015 FotoKem Grant
- 2013 구글 Glass Creative Collective 지원

Education

- 2015 M.F.A. Program in Film and Video, California Institute of the Arts, California, USA
- 2008 B.F.A. in Visual Communication Design, Hong-ik University, Seoul, Korea



Exhibition & Screening

- 2018 Portland International Film Festival, Portland, USA
- 2017 Solo exhibition *Measuring Body*, Escola Alegria, Seoul, Korea
Toronto International Film Festival, Toronto, Canada
Edinburgh International Film Festival, Edinburgh, UK
Nemaf Seoul International NewMedia Festival, Post Territory Ujeongguk, etc., Seoul, Korea
Exis Experimental film and video festival, Korean Film Archive, Seoul, Korea
Group exhibition *During the play*, Insa Art Space, Seoul, Korea
INTRO, MMCA Residency Goyang, Goyang, Korea
- 2016 *Frame Re-Frame*, Arsenal, Berlin, Germany
Edinburgh International Film Festival, Edinburgh, UK
Program in Film and Video Showcase, REDCAT, Los Angeles, USA
Antimatter [Media Art], Deluge Contemporary Art, Victoria, Canada
L'Âge d'Or film festival, CINEMATEK Royal Film Archive, Brussels, Belgium
Exis Experimental Film and Video Festival, Korean Film Archive, Seoul, Korea
Ann Arbor Film Festival, Michigan, USA
Black Maria Film Festival, New Jersey, USA

Award & Residency

- 2018 Art Space IAa, Jeju
- 2017 MMCA Residency Goyang, Goyang, Korea
Korean Film Council International Film Festival Visiting Grant
Busan CCEI International Film Festival Visiting Support
Seoul Foundation for Arts and Culture First Arts Support
- 2016 Exis Experimental film and video festival Jungwoon Award
Ann Arbor Film Festival Tom Berman Award for Most Promising Filmmaker
Black Maria Film Festival Director's Choice
Korean Film Council International Film Festival Visiting Grant
- 2015 Stan Brakhage symposium exchange in University of Colorado Boulder
- 2014-2015 FotoKem Grant
- 2013 Google Glass Creative Collective Support

김수연 Suyeon KIM

kimsuyeon.04@gmail.com

학력

- 2013 국민대학교 일반대학원 회화전공 수료
- 2010 국민대학교 예술대학 미술학부 회화전공 졸업

개인전

- 2017 *ENCYCLOPEDIA*, 갤러리2, 서울
- 2016 *ENCYCLOPEDIA_Vol.1 Early efforts of ballooning*, Aando fine art, 베를린, 독일
- 2015 *Ghost-cast*, 갤러리2, 서울
- 2014 *Greenhouse*, 갤러리현대 원도우갤러리, 서울
- 2013 *Shadow Box*, 갤러리2, 서울

주요 단체전

- 2017 Un.Warp Lab., 고양레지던시 입주작가 협업프로젝트, 아트스페이스 그로브, 서울
Season 3 Residency Artists Exhibition, 타이페이 아티스트 빌리지, 타이페이, 대만
그.린.다.는.것, 오픈스페이스 배, 부산
소쇼룸x김수연x식물상점, 소쇼룸, 서울
키워드 한국미술 2017 : 광장예술 - 햇불에서 촛불로, 제주도립미술관, 제주
인트로, 국립현대미술관 고양레지던시, 고양
- 2016 이차도의 조선미술보물순례, 구) 제물포구락부, 인천
Art in Science 우주극장 그림자들의 몽타주, 대전시립미술관 창작센터, 대전
- 2015 굿-즈, 세종문화회관, 서울
Project space 사루비아다방 기획, 김수연, 장종완 2인전, 현대자동차 남양연구소, 화성
직업예술, 페인터 김수연x식물연구원 한지수, 구탁소, 서울
주목할 만한 시선 Un Certain Regard, 금호미술관, 서울
- 2014 TOMORROW 2014, 동대문 디자인 플라자 DDP, 서울
오늘의 살롱, 커먼센터, 서울
- 2013 Abudhabi Korea Art Month Exhibition, 아트허브, 아부다비, 아랍에미레이트
- 2012 신진작가 지원사업 끓는 상상: 99°C 아티스트 쇼케이스전, 서교예술실험센터, 서울

수상 및 레지던시

- 2018 OCI미술관 창작스튜디오, 인천
- 2017 Taipei Artist Village, 국립현대미술관, 고양레지던시
국제교환입주 프로그램, 타이페이, 대만
국립현대미술관 고양레지던시, 고양
- 2016 종근당 예술지상 선정
- 2014 벅스코 영 아티스트 어워드 대상 수상, 벅스코, 부산
- 2013-2015 금호창작스튜디오, 이천
- 2013 아트허브 레지던시, 아부다비, 아랍에미레이트



Education

- 2013 M.F.A. in Fine art, Kookmin University, Korea
- 2010 B.F.A. in Fine art, Kookmin University, Korea

Solo Exhibitions

- 2017 *ENCYCLOPEDIA*, Gallery2, Seoul, Korea
- 2016 *ENCYCLOPEDIA_Vol.1 Early efforts of ballooning*, Aando Fine Art, Berlin, Germany
- 2015 *Ghost-Cast*, Gallery2, Seoul, Korea
- 2014 *Greenhouse*, Gallery Hyundai Window Gallery, Seoul, Korea
- 2013 *Shadow Box*, Gallery2, Seoul, Korea

Group Exhibitions

- 2017 *Un.Warp Lab.*, Art Space Grove, Seoul, Korea
Season 3 Residency Artists Exhibition, Taipei Artist Village, Taipei, Taiwan
To Draw, OPENSOURCE BAE, Busan, Korea
SoshoroomxSuyeon KimxSingmulstore, Soshoroom, Seoul, Korea
INTRO, MMCA Residency Goyang, Goyang, Korea
Empathy and Memory, ARARIO Museum Annex, Jeju-si, Korea
- 2016 *Richard's Collection of Joseon Art*, JEMULPO CLUB, Incheon, Korea
Art in Science Space Stage-Montage of Shadows, DMA Art Center, Daejeon, Korea
- 2015 *GOODS*, Sejong art center, Seoul, Korea
Suyeon Kim and Jongwan Jang (Project space sarubia), HYUNDAI MOTOR GROUP, Hwasung, Korea
Jop is art, Painter Suyeon Kim x Plant researcher Zeesooh Han, Gutakso, Seoul, Korea
Un Certain Regard, Kumho Museum of Art, Seoul, Korea
- 2014 *TOMORROW 2014*, DDP, Seoul, Korea
Today's Salon, COMMON CENTER, Seoul, Korea
- 2013 *Abudhabi Korea Art Month Exhibition*, ArtHub, Abu Dhabi, UAE
- 2012 *99°C Young Artist Exhibition*, Seoul Art Space Seogyo, Seoul, Korea

Award & Residency

- 2018 OCI Museum of Art Studio, Incheon, Korea
- 2017 Taipei Artist Village, International residency exchange program of MMCA Residency Goyang, Taipei, Taiwan
MMCA Residency Goyang, Goyang, Korea
- 2016 Chongkundang Supremacy of Art
- 2014 BEXCO Young Artist Award, BEXCO, Busan, Korea
- 2013-2014 Kumho Art Studio, Icheon, Korea
- 2013 ArtHub Resident Artist, Abu Dhabi, UAE

김은형 Eun Hyung KIM

eunhyung1977@gmail.com



학력

- 2015 서울대학교 미술대학 미술학과 박사과정 수료
- 2008 M.F.A. 시카고예술대학, 시카고, 미국
- 2007 Skowhegan School of Painting and Sculpture, 스코히건, 미국
- 2006 M.F.A. 서울대학교 일반대학원 동양학과
- 2002 B.F.A. 서울대학교 미술대학 동양학과

주요 개인전

- 2017 타임머신, 한원미술관, 서울
- 2016 드로잉 행차도(세마인프로젝트), 서울시립미술관, 서울
- 2015 호접몽, 코너아트스페이스, 서울
방(倣) ♪, 서울대학교 호암교수회관, 서울
- 2014 Drawing Symphony Orchestra, Coohaus Gallery, 뉴욕, 미국
- 2012 무소그스키 전람회의 그림, OCI 미술관, 서울
- 2010 Designing Egos, Gallery 400, 시카고, 미국
- 2007 Story Teller, Gallery X, 시카고, 미국

주요 단체전

- 2017 서울시립미술관 신소장품전, 서울시립미술관(남서울), 서울
- 2016 구사구용, 서울시립미술관, 서울
밤의 위안, 이태원 258-325, 서울
- 2015 KOREA TOMORROW, 성곡미술관, 서울
- 2013 Im Zickzack durch die Welt, Kunstraum Neuruppin, 노이루핀, 독일
ZigZag, 슈트트가르트조형예술대학, 슈트트가르트, 독일
- 2012 Shenzhen 국제독립애니메이션 비엔날레, Shenzhen OCT-LOFT, 선전, 중국
Micro-Control “Passage to the secrets of art”, Chunchi Gallery, 북경, 중국
- 2012 Korean Art Show 2012, 82 Mercer Soho, 뉴욕, 미국
- 2011 Scope New York 2011, 뉴욕, 미국

수상 및 레지던시

- 2017 국립현대미술관 고양레지던시, 고양
- 2016 제5회 에트로 미술대상, 금상수상, 백운갤러리, 서울
- 2015 서울시립미술관 난지미술창작스튜디오, 서울
- 2013 35회 중앙미술대전 선정작가 10인
- 2012 OCI 미술관 Young Creatives 선정작가
- 2011 The Joan Mitchell Foundation “Painters & Sculptors Grant” 최종후보
ISCP 레지던시, 브루클린, 뉴욕

Education

- 2008 M.F.A. School of the Art Institute of Chicago, Chicago, USA
- 2007 Skowhegan School of Painting and Sculpture, Skowhegan, USA
- 2006 M.F.A. in Oreintal Painting, Seoul National University, Seoul, Korea
- 2002 B.F.A. in Oreintal Painting, Seoul National University, Seoul, Korea

Selected Solo Exhibitions

- 2017 *Time Machine*, Hanwon Museum of Art, Seoul, Korea
- 2016 *Drawing of Procession*, Seoul Museum of Art, Seoul, Korea
- 2015 *Butterfly Dream*, Corner Art Space, Seoul, Korea
Feng(倣) ♪, SNU Hoam Faculty Center, Seoul, Korea
- 2014 *Drawing Symphony Orchestra*, Coohaus Gallery, New York, USA
- 2012 *Moussorgsky, Pictures at Exhibition*, OCI Museum of Art, Seoul, Korea
- 2010 *Designing Egos*, Gallery 400, Chicago, USA
- 2007 *Story Teller*, Gallery X, Chicago, USA

Selected Group Exhibitions

- 2017 *New Collection Show of SeMA*, Seoul, Seoul Museum of Art, Seoul, Korea
- 2016 *Experiment Expression*, Seoul Museum of Art, Seoul, Korea
Nocturnal Solace, Itaewon 258-325, Seoul, Korea
- 2015 *KOREA TOMORROW*, Sungkok Museum of Art, Seoul, Korea
- 2013 *Im Zickzack durch die Welt*, Kunstraum Neuruppin, Neuruppin, Germany
ZigZag, Stuttgart Stata Aacademy of Art and Design, Stuttgart, Germany
- 2012 *Shenzhen International Independent-Animation Biennial*, Shenzhen OCT-LOFT, Shenzhen, China
Micro-Control “Passage to the secrets of art”, Chunchi Gallery, Beijing, China
Korean Art Show 2012, 82 Mercer Soho, New York, USA
- 2011 *Scope New York*, New York, USA

Award & Residency

- 2017 MMCA Residency Goyang, Goyang, Korea
- 2016 Etro Art Award, Gold Prize, Seoul, Korea
- 2015 SeMA Nanji Residency, Seoul, Korea
- 2013 Joong-Ang Fine Arts Prize, Seoul, Korea
- 2012 OCI YOUNG CREATIVES, OCI Museum of Art, Seoul, Korea
- 2011 The Joan Mitchell Foundation “Painters & Sculptors Grant”(nominated), New York, USA
ISCP, New York, USA

김하연 Hayeon KIM

kim.hayeon778@gmail.com
http://hhhhayeonkim.tumblr.com/



학력

- 2016 M.F.A. 겐트왕립예술학교 그래픽 디자인 전공, 겐트, 벨기에
- 2015 M.F.A. 겐트왕립예술학교 순수미술 전공, 겐트, 벨기에
- 2012 B.F.A. 이화여자대학교 서양학과, 서울

개인전

- 2012 Tell the Truth, but with Prudence, zoneHASE, 서울

그룹전

- 2017 오픈스튜디오 13, 국립현대미술관 고양레지던시, 고양
Keramischer Plastik, Made in Balmoral, 바트 엠스, 독일
인트로, 국립현대미술관 고양레지던시, 고양
- 2016 Catalogogo, Born in Antwerp, 앤트워프, 벨기에
- 2015 Garden Party, Museum Dhondt-Dhaenens, 세인트-마르텐스-라템, 벨기에
Fixative, Zwart Zaal KASK, 겐트, 벨기에
Masters Salon 2015, Musée Curtius, 리에주, 벨기에
Masters Salon 2015, KoMask, the Royal Academy of Fine Arts in Antwerp, 앤트워프, 벨기에
Arts Festival TUMULTINGENT #3, 겐트, 벨기에
Graduation 2015, KASK, 겐트, 벨기에
- 2014 Cap’n, 7E, 겐트, 벨기에
- 2013 Only Rule is Work, Zwart Zaal KASK, 겐트, 벨기에
- 2012 울긋불긋, 모란 미술관, 남양주

수상 및 레지던시

- 2017 Künstlerhaus Schloss Balmoral, 고양레지던시 국제교환입주 프로그램, 바트 엠스, 독일
국립현대미술관 고양레지던시, 고양
- 2015 StartPoint Prize 2015 최종후보, 체코
Master Salon 2015 최종후보, 벨기에

Education

- 2016 M.F.A. in Graphic Design, KASK, Gent, Belgium
- 2015 M.F.A. in Fine Art, KASK, Gent, Belgium
- 2012 B.F.A. in Painting, Ewha Womans University, Korea

Solo Exhibitions

- 2012 *Tell the truth*, but with prudence, zoneHASE, Seoul, Korea

Group Exhibitions

- 2017 *Open Studio 13*, MMCA Residency Goyang, Korea
Keramischer Plastik, Made in Balmoral, Bad Ems, Germany
INTRO, MMCA Residency Goyang, Goyang, Korea
- 2016 *Catalogogo*, Born in Antwerp, Antwerp, Belgium
- 2015 *Garden Party*, Museum Dhondt-Dhaenens, Sint-Martens-Latem, Belgium
Fixative, Zwart Zaal KASK, Gent, Belgium
Masters Salon 2015, Musée Curtius, Liege, Belgium
Masters Salon 2015, KoMask, the Royal Academy of Fine Arts in Antwerp, Antwerp, Belgium
Arts Festival TUMULTINGENT #3, Gent, Belgium
- 2014 *Cap’n* (collaboration with Chris Swart), 7E, Gent, Belgium
- 2013 *Only Rule is Work*, Zwart Zaal KASK, Gent, Belgium
- 2012 *EULGUTBULGUT*, Moran Museum of art, Namyangju, Korea

Award & Residency

- 2017 Künstlerhaus Schloss Balmoral, International residency exchange program of MMCA Residency Goyang, Bad Ems, Germany
MMCA Residency Goyang, Goyang, Korea
- 2015 Finalist, StartPoint Prize 2015, the Czech Republic
Finalist, Master Salon 2015, Belgium

신정균 Jungkyun SHIN

binnenhof98@hanmail.net
http://www.shinjungkyun.com



학력

2014 서울대학교 일반대학원 서양화와 수료
2012 서울대학교 서양학과/ 영상매체예술 연합전공 졸업

개인전

2018 리-와인드, 아웃_사이트, 서울
2016 알 수 없는 일, 아트스페이스 오, 서울
2013 발견된 행적들, 송은 아트큐브, 서울

주요 단체전

2017 아시아의 도시들, 국립 아시아 문화전당, 광주
역사의 천사에 대하여, 아마도 예술공간, 서울
2016 사적인 광장, 우민아트센터, 청주
공감오류:기꺼운 만남, 아트스페이스 풀, 서울
육지부, 제주시민회관, 제주
가상의 정치, 서교예술실험센터, 서울
2015 Summer Love, 송은 아트스페이스, 서울
2013 New Romance, 스페이스 K, 서울
2012 Unbound Archive, 아르코 미술관, 서울
서울 국제 뉴미디어 페스티벌, 한국영상자료원, 서울
2011 유타 국제 다큐멘터리 페스티벌, Dixie University, 유타, 미국

수상 및 레지던시

2018 한국예술종합학교 K'ARTS 창작스튜디오, 서울
2017 국립현대미술관 고양레지던시, 고양
2016 작가지원 프로그램 POOLAP 선정, 아트스페이스 풀
2015 시각예술 창작지원, 서울문화재단
2014 일현 트레블 그랜트 특상 수상, 일현 미술관
2013 작품 소장 및 배급, 아르코스 미디어 아트 센터, 벨기에
2012 아르코 미디어 아카이브 선정, 한국문화예술위원회

Education

2014 M.F.A. Candidate, The Department of Fine Art, Seoul
National University, Seoul, Korea
2012 B.F.A. The Department of Fine Art/ Media Art, Seoul
National University, Seoul, Korea

Solo Exhibitions

2018 *Re-wind*, out_sight, Seoul, Korea
2016 *A Closed Book*, Art Space O, Seoul, Korea
2013 *Uncovered Trace*, Songeun Artcube, Seoul, Korea

Selected Group Exhibitions

2017 *Urban Implosion*, Asia Culture Center, Gwangju, Korea
About angel of history, Amado Art Space, Seoul, Korea
2016 *Private Agora*, Wumin Art Center, Chungju, Korea
Mistaken Empathy:Delightful Encounter, Art Space Pool,
Seoul, Korea
Land department, Jeju Citizen Center, Jeju, Korea
Virtual Politics, Seogyo Art Center, Seoul, Korea
2015 *Summer Love*, Songeun Art Space, Seoul, Korea
2013 *New Romance*, Space K, Seoul, Korea
2012 *Unbound Archive*, ARCO Art Center, Seoul, Korea
NEMAF (Seoul International New Media Festival), Korean
Film Archive, Seoul, Korea
2011 *DOCUTAH* (Southern Utah International Documentary
Festival), Dixie University, Utah, USA

Award & Residency

2018 Korea National University of Arts, K'ARTS Studio, Seoul,
Korea
2017 MMCA Residency Goyang, Goyang, Korea
2016 Artist Incubating Program POOLAP, Art Space Pool
2015 Funding for visual art exhibition, Seoul Foundation for Art
and Culture
2014 Received the 'Ilhyun Travel Grant' Special Award, Ilhyun
Museum
2013 Archiving & Preservation, ARGOS Center for Art & Media,
Belgium
2012 Selected for ARCO Media Archive, Korea Arts Council

우정수 Jeongsu WOO

sanboja@gmail.com
woojeongsu.com



학력

2015 한국예술종합학교 미술원 조형예술과 전문사 졸업
2010 한국예술종합학교 미술원 조형예술과 예술사 졸업

개인전

2018 Calm the Storm, 금호미술관, 서울
패턴즈, 온그라운드2, 서울
2017 산책자 노트, 갤러리 룩스, 서울
2016 책의 무덤, OCI 미술관, 서울
2015 불한당의 그림들, 프로젝트 스페이스 사루비아다방, 서울

단체전

2018 Fragile, 챗터투, 서울
서울문화재단 유망예술지원사업 쇼케이스전, 우정국, 서울
2017 핑퐁, 갤러리175, 서울
두산아트랩, 두산갤러리, 서울
역사의 천사에 대하여, 아마도예술공간, 서울
드로잉이 아니다, 유아트스페이스, 서울
이야기 없는 이야기, 갤러리 룩스, 서울
2016 Narration, 스페이스 비엠, 서울
2015 비지터Q, 탈영역 우정국, 서울
2013 스토리텔링, 갤러리 화이트블럭, 파주
가까운 미래, 먼 위안, 갤러리 화이트블럭, 파주
2010 New vision 2010, 갤러리 소소, 파주
언어놀이展, 성곡미술관, 서울

수상 및 레지던시

2017 금호영아티스트, 금호미술관
SeMA Emerging Artist, 서울시립미술관
유망예술지원, 서울문화재단
국립현대미술관 고양레지던시, 고양
2016 최초예술지원, 서울문화재단
2015 OCI YOUNG CREATIVES, OCI미술관, 서울
2014 메르세데스 벤츠 코리아 아티스트

출판

2017 산책자 노트, 독립출판
책의 무덤, 독립출판
2014 What Can I Do This Painting?, 독립출판
2011 죽은 남자 결의 유령들, 독립출판

Education

2015 M.F.A. in Fine Arts, Korea National University of Arts,
Seoul, Korea
2010 B.F.A. in Fine Arts, Korea National University of Arts, Seoul,
Korea

Solo Exhibitions

2018 *Calm the Storm*, Kumho Asiana Museum of Art, Seoul,
Korea
Patterns, Onground2, Seoul, Korea
2017 *Flâneur Note*, Gallery Lux, Seoul, Korea
2016 *The Grave of Books*, OCI Museum of Art, Seoul, Korea
2015 *The Paintings of Villain*, Project Space SARUBIA, Seoul,
Korea

Group Exhibitions

2018 *Fragile*, Chapter II, Seoul, Korea
SFAC Promising Artists Shoecase exhibition, Ujeongguk,
Seoul, Korea
2017 *Ping-Pong*, Gallery175, Seoul, Korea
Doosan Art LAB, Doosan Gallery, Seoul, Korea
About Angel of History, Amado Art Space, Seoul, Korea
Not Drawing, Yoo Art Space, Seoul, Korea
A Story without a Story, Gallery Lux, Seoul, Korea
2016 *Narration*, SpaceBM, Seoul, Korea
2015 *VistorQ*, Post Territory Ujeongguk, Seoul, Korea
2013 *Storytelling*, Gallery White Block, Paju, Korea
No Mercy, No Fear, Gallery White Block, Paju, Korea
2010 *New vision 2010*, Gallery Soso, Paju, Korea
Linguistic Morphology:Art in Context, Sungkok Museum,
Seoul, Korea

Awards & Residency

2017 Kumho Young Artist, Kumho Museum of Art, Seoul, Korea
SeMA Emerging Artist, Seoul Museum of Art, Seoul, Korea
Promising Art Support program, Seoul Art Space, Seoul
Foundation for Arts and Culture
MMCA Residency Goyang, Goyang, Korea
2016 First Art Support program, Seoul Art Space, Seoul, Korea
Foundation for Arts and Culture
2015 OCI YOUNG CREATIVES, OCI Museum of Art, Seoul
2014 Mercedes-Benz Korea Artist

Publication

2017 Flâneur Note, Seoul Museum of Art, Seoul
The Grave of Book, indie-publishing
2014 What Can I Do This Painting?, indie-publishing
2010 Phantoms by The Dead Man, indie-publishing

이은영 Eun Yeoung LEE

eunyeounglee@gmail.com



학력
2013 스위스 제네바고등미술원(HEAD) CERCCO 석사 연구과정
2010 프랑스 니스국립고등미술원(Villa Arson) 학사(DNAP), 석사(DNSEP)
2005 영남대학교 조형대학 서양학과 학사

개인전
2018 빛으로 세운 목소리, 인사미술공간, 서울
2017 아드로게의 정원, 클레이아크김해미술관, 김해
2016 멀리 있는 산이 가까이 보이면 비가 온다, OCI 미술관, 서울
2015 Rêve de poils d'animal_p253, La salle Crosnier, Palais d'athénée, 제네바, 스위스
검은 털 짐승에 관한 꿈_p261, 예술지구_P, 부산
2014 나의 멋진 2014년 운세, Milkshake Agency, 제네바, 스위스

주요 단체전
2017 POINT QUARTZ Flower of Kent, Villa Arson 국립미술센터, 니스, 프랑스
L'achive du feu, live in your HEAD, 제네바, 스위스
2016 24회 발로리스 국제 현대미술도자 비엔날레, 발로리스, 프랑스
2015 젊은시각 새로운 시선, 부산시립미술관, 부산
Geneva Lux, Jardin Anglais, 제네바, 스위스
2014 Le Manoir 1964 - 2014 50 ans d'expositions, Le Manoir, 마르티니, 스위스
Entre chien et loup, Villa Bernasconi, 제네바, 스위스
2013 Berthoud, Lissignol-Chevalier et Galland, 제네바 현대미술재단(FMAC) 현대미술센터, 제네바, 스위스
Shipping Paradise, 씨데 인터네셔널 데 자르, 파리, 프랑스

레지던시
2017 Fonderie Darling, 국립현대미술관 고양레지던시 국제교환입주 프로그램, 몬트리올, 캐나다
국립현대미술관 고양레지던시, 고양
2015-16 클레이아크미술관 세라믹창작센터, 김해
2014 예술지구 P 레지던시 입주작가, 부산
2013 부르크너 세라믹 레지던시, 제네바, 스위스
씨데 인터네셔널 데 자르, 파리, 프랑스

수상 및 지원금
2017 한국문화예술위원회 창작아카데미 시각예술분야, 한국문화예술위원회
2015-2016 OCI YOUNG CREATIVE, OCI미술관, 서울
2015 지역문화예술특성화지원사업, 부산문화재단 P- Art Award, 예술지구 P, 부산
2014 Société des Arts 젊은 작가 지원, 제네바, 스위스
2013 리씨뇰 슈발리에 갈랑드 장학금, 제네바시립현대미술협회(FMAC), 제네바, 스위스
부르크너 재단 장학금, 제네바, 스위스

Euducation
2013 DAS, REALisation-Céramique&Polymères, CERCCO, Haute Ecole d'art et de design, Geneva, Switzerland
2010 DNAP (BA). DNSEP (MA), Ecole nationale supérieur d'art

Nice Villa Arson, France
2005 B.A. in Painting, Yeungnam University, Gyeongsan, Korea

Solo Exhibitions
2018 Voice through the light, Insa Art Space, Seoul, Korea
2017 The garden of Adrogué, Clayarch Gimhae Museum, Gimhae, Korea
2016 Rain comes when a distant mountain appears closer, OCI Museum of Art, Seoul, Korea
2015 Rêve de poils d'animal_p253, La salle Crosnier, Palais d'athénée, Geneva, Switzerland
Rêve d'un animal de poils noir_p261, Creative space_P, Busan, Korea

Selected Group Exhibitions
2017 POINT QUARTZ Flower of Kent, Villa Arson, Nice, France
L'achive du feu, live in your HEAD, Geneva, Switzerland
2016 24th Biennale International Contemporary Art and Ceramic, Vallauris, France
2015 Vision and Perspective, Busan Museum of Art, Busan, Korea
Geneva Lux, Jardin Anglais, Geneva, Switzerland
2014 Le Manoir 1964 - 2014 50 ans d'expositions, Le Manoir, Martigny, Switzerland
Entre chien et loup, Villa Bernasconi, Geneva, Switzerland
2013 Les bourses berthoud lissignol-chevalier et galland, Fonds d'art contemporain de la Ville de Genève (FMAC), Geneva, Switzerland
Shipping Paradise, La cité internationale des arts. Paris, France

Residency
2017 Fonderie Darling, International residency exchange program of MMCA Residency Goyang, Montreal, Canada
MMCA Residency Goyang, Goyang, Korea
2015-16 Ceramic Creative Center, Clayarch Gimhae Museum, Gimhae, Korea
2014 Creative Space_P, Art district_P, Busan, Korea
2013 Foundation Bruckner for ceramic promotion, Carouge, Geneva, Switzerland
Cité Internationale des Arts, Paris, France

Award & Grant
2017 Art Council Korea Support Creative Academy, Seoul, Korea
2015-2016 OCI YOUNG CREATIVES, OCI Museum of Art, Seoul, Korea
2015 Scholarship of Busan Cultural Foundation, Busan, Korea
P Art Award, Art District P. Busan, Korea
2013 Lissignol-Chevalier et Galland Fellowship, FMAC, Geneva, Switzerland
Fellowship Foundation Bruckner for ceramic promotion, Carouge, Geneva, Switzerland

전명은 Eun CHUN

meun.chun@gmail.com
www.chuneun.com



학력
2009 M.F.A. 파리8대학 사진과
2002 B.F.A. 중앙대학교 조소과

개인전
2017 안내인, 아마도예술공간, 서울
2014 그 사진은 어디로 갔을까?, 캔파운데이션 오래된 집, 서울
사진은 학자의 망막, 유스퀘어문화관 금호갤러리, 광주
2013 금성망막면통과, 플레이스막, 서울

주요 단체전 및 프로젝트
2018 우리는 별들로 이루어져 있다, 두산갤러리, 서울
2017 더 스크랩, 서울 동대문구 왕산로9길, 서울
이것은 예술이 아니다, 더폴락, 대구
부토키프라피 2017, 파비옹 포폴레르, 몽플리에, 프랑스
사랑한다 사랑하지 않는다, 하이트컬렉션, 서울
하부양생, 성북문화재단 미인도, 서울
2016 금곡의 기억, 경기문화재단 북부문화사업단+ 경기도시각장애인연합회 남양주시지회, 남양주
사월의 동행 : 세월호 희생자 추념전, 경기도미술관, 안산
마블링+사진 ; 마리나피터+전명은, 베르나르당 아틀리에 갤러리, 물랑 엉질베르, 프랑스
2015 어떤 사람의 사진, 서울시창작공간 성북예술창작센터, 서울
알로호모라 아파레시움, 미아리 더 텍사스, 더텍사스프로젝트, 서울
시간수집자 : 2015 생생화화, 경기도미술관, 안산
2014 블랙박스레코더, 서울시창작공간 성북예술창작센터, 서울
다른 시를 읽는 아이, 우리들의 눈, 서울
2013 별의 죽음 : 광주문화재단 미디어아트 2013시리즈, 광주문화재단 미디어큐브338, 광주

수상 및 레지던시
2017 아마도 사진상, 아마도예술공간, 서울
2017 부토키프라피 경쟁부문, 몽플리에, 프랑스
국립현대미술관 고양레지던시, 고양
2015 생생화화, 경기문화재단
서울시창작공간 성북예술창작센터 5기
2014 서울시창작공간 성북예술창작센터 4기
서울문화재단 예술창작지원사업

Education
2009 M.A. in Photography, Université Paris VIII, St Denis, France
2002 B.F.A. in Sculpture, Chung-Ang University, Seoul, Korea

Solo Exhibitions
2017 The Guide, Amado Art Space, Seoul, Korea
2014 Searching for the photograph, Old House, CAN foundation, Seoul, Korea

The photography is the retina of scholars, Kumho Gallery, U-square Cultural Center, Gwangju, Korea
2013 Transit of Venus across the retina, Place Mak, Seoul, Korea

Selected Group Exhibitions and Projects
2018 We are star stuff, Doosan Gallery, Seoul, Korea
2017 The scrap, 24 Wangsan-ro 9-gil, Seoul, Korea
It's not art, The Pollack, Daegu, Korea
The Boutographies : Rencontres photographiques de Montpellier, Pavillon Populaire, Montpellier, France
I love you, I love you not, Hite Collection, Seoul, Korea
Method of curing, Mi-in-do, Seongbuk Cultural Foundation, Seoul, Korea
2016 Geum-gok, the Memorious, Gyeonggi Cultural Foundation ; Northern Cultural Agency, Namyangju
April the eternal voyage : MV Sewol, memorial exhibition, Gyeonggi Museum of Modern Art, Ansan
Marbures+Photographies, Galerie de l'atelier des Bernardins au vert, Moulin engilbert, France
2015 A certain photograph, Seoul Art Space Seongbuk, Seoul, Korea
Alohomora aparecium, Mia-ri the texas, The texas Project, Seoul, Korea
Time collector, Gyeonggi Museum of Modern Art, Ansan, Korea
2014 Blackbox recorder, Seoul Art Space Seongbuk, Seoul, Korea
A child who reads other poem, Another way of seeing, Seoul, Korea
2013 Death of a star : Media art 2013, Mediacube 338, Gwangju cultural foundation, Gwangju, Korea

Awards & Residency
2017 Amado Photography Award, Amado Art Space, Seoul, Korea
Official selection Les Boutographies 2017, Montpellier, France
MMCA Goyang Residency, Goyang, Korea
2015 The Life and Change 2015, Gyeonggi Cultural Foundation
Seoul Art Space Seongbuk 5th
2014 Seoul Art Space Seongbuk 4th
Seoul Foundation for Arts and Culture

전혜림 Hyerim JUN

viovi@naver.com



학력

2005 B.F.A. 추계예술대학교 서양화과

개인전

- 2017 신기루, OCI미술관, 서울
- 2015 나르카디아 의식의 밤, 서교예술실험센터, 서울
- 2013 시야의 조각들, 서울문화재단 문화술프로젝트
신인작가개인전, 문화술킨갤러리, 가든 파이프, 서울
- 2012 휘어진 조각들, 스페이스 봄 여성작가 날개 달기 초대개인전,
스페이스 봄, 서울

단체전

- 2017 경기아트프리즘, 경기도미술관, 안산
인트로, 국립현대미술관 고양레지던시, 고양
- 2016 언더 마이 스킨, 하이트컬렉션, 서울
- 2015 제 37회 중앙미술대전 선정작가전, 예술의전당 디자인미술관,
서울
동종업계, 창작공간교류 프로그램 창작문화공간여인숙, 군산
회화-세상을 향한 모든 창들, 블루메미술관, 파주
- 2014 신인3인전, 옆집갤러리, 서울
공포이마고, 인디아트홀 공, 서울
- 2013 레지던시 4기 기획전, 홍연 경민현대미술관, 의정부
- 2012 알파 청년작가 수상전, 서울미술관, 서울
중외YAA 수상전, 공평갤러리, 서울
- 2011 한성백제미술대상전 수상, 서울
굿 타임, 구로 아트 벨리 예술극장, 서울/ 안동문화예술의 전당,
안동
3서울, 언오피셜 프리뷰 갤러리, 서울
개관전, 갤러리 아우라, 서울

수상&레지던시

- 2018 인천아트플랫폼 레지던시, 인천
- 2017 국립현대미술관 고양레지던시, 고양
- 2016-2017 OCI미술관 OCI YOUNG CREATIVES 선정, 서울
- 2015 중앙미술대전 선정작가, 서울
서울문화재단 시각예술창작지원사업부문 선정, 서울
- 2014 아트 스페이스 휴 네트워크 레지던시, 파주
- 2013 경민현대미술관 스튜디오 레지던시, 의정부
- 2012 알파 청년작가 공모전 우수상, 서울
JW중외 영아트어워드 입선, 서울
- 2011 한성백제미술대상전 특선, 서울

Education

2005 B.F.A. in Fine Arts, Chugye University of Arts

Solo Exhibitions

- 2017 *Mirage*, OCI Museum of Art, Seoul, Korea
- 2015 *Ritual of the night*, Seoul Art Space Seogyo, Seoul, Korea
- 2013 *Pieces of Vision*, Garden5, Seoul, Korea
- 2012 *Pieces of Anamorphose*, Gallery Ireh, Seoul, Korea

Group Exhibitions

- 2017 *Gyeonggi Art Prism*, Gyeonggi Museum of Modern Art,
Ansan, Korea
INTRO, MMCA Residency Goyang, Goyang, Korea
- 2016 *Under My Skin*, HITE Collection, Seoul, Korea
- 2015 *The 37th JoongAng Fine Arts Prize*, Seoul Arts Center,
Seoul, Korea
Paintings - all the windows to the world, BMOCA Museum,
Paju, Korea
- 2014 *The 3 New Faces*, Next door Gallery, Seoul, Korea
GONG for: IMAGO, indie art-hall Gong, Seoul, Korea
- 2013 *The 4th Residency Show*, Hongyun Artcenter, Uijeongbu,
Korea
- 2012 *Alpha Young Prize*, Seoul Museum, Seoul, Korea
Young Art Award of JW Pharmaceutical, Gongpyeong
Gallery, Seoul, Korea
- 2011 *Hansung Baekje Art Award*, Gallery Yesong, Seoul, Korea
Good Time, Andong Cultuar & Art Center, Andong/ Guro
Arts Vallery Theatre, Korea
Seoul3, The Great Minors of Seoul City, *Unofficialpreview
Gallery*, Seoul, Korea

Award & Residency

- 2018 Incheon Art Platform Residency, Incheon, Korea
- 2017 MMCA Residency Goyang, Goyang, Korea
- 2016-2017 OCI YOUNG CREATIVES, OCI Museum of Art,
Seoul, Korea
- 2015 The 37th JoongAng Fine Arts Prize
Art Support Program, Seoul Culture & Art Foundation
- 2014 Hue Network Art Studio Residency
- 2013 Hongyun Artcenter Studio Residency
- 2012 Alpha Young Prize, Young Art Award of JW Pharmaceutical
- 2011 Hansung Baekje Art Award

정성윤 Sungyoon JUNG

pisac@naver.com
www.sungyoon.org
www.sungyoon.creatorlink.net



개인전

- 2018 Thing, 갤러리조선, 서울
- 2016 사소한 위험, 김종영 미술관, 서울
- 2015 Heart-Less, 토마스파크 갤러리, 서울
- 2014 ECLIPSE, MMMG_이태원, 서울
- 2013 무거운 점, 갤러리조선, 서울
- 2012 장치의 가능성, 갤러리 조선, 서울

주요 단체전

- 2018 키네틱 아트, 투데이, 김종영미술관, 서울
- 2017 별의 별, 경남도립미술관, 창원
기묘한 기계들, 수원미술전시관, 수원
- 2016 달, 쟁반같이 둥근달, 대구예술발전소, 대구
한 뺨의 온도- 관계측정의 미학, 블루메 미술관(BMOCA), 파주
- 2015 페스티벌 284, 문화역 서울 284, 서울
어제의 행성, 테이크아웃드로잉, 서울
스타워즈_에피소드7, UNC 갤러리, 서울
- 2014 로우테크놀로지: 미래로 돌아가다, 서울시립미술관, 서울
- 2013 네버랜드, 단원미술관, 안산
Slow-Slow, Quick-Quick, SeMA난지 전시관, 서울
물질과 비물질, 이영미술관, 용인

수상 및 레지던시

- 2017 국립현대미술관 고양레지던시, 고양
- 2015-2016 김종영미술관 창작지원작가
- 2014 SeMA 신진작가 지원 프로그램
- 2013 서울시립미술관 난지미술창작스튜디오, 서울

Solo Exhibitions

- 2018 *Thing*, Gallery Chosun, Seoul, Korea
- 2016 *Minor Threat*, Kim Chong Yung Museum, Seoul, Korea
- 2015 *Heart-Less*, Thomas Park, Seoul, Korea
- 2014 *ECLIPSE*, MMMG Itaewon, Seoul, Korea
- 2013 *Heavy Dot*, Gallery Chosun, Seoul, Korea
- 2012 *Possibility of Device*, Gallery Chosun, Seoul, Korea

Select Group Exhibitions

- 2018 *Kinetick Art*, Today, Kim Chong Yung Museum, Seoul,
Korea
- 2017 *Stars of stars*, Gyeongnam Art Museum, Changwon, Korea
Weird Machines, Suwon Art Center, Suwon, Korea
- 2016 *The Moon*, Round Like a Little Plate, Daegu Art Factory,
Daegu, Korea
*The Temperature of a Hand span- The Aesthetics of
Measuring Relations*, Blume Museum of Contemporary Art
(BMOCA), Paju, Korea
- 2015 *Festival284*, Culture station 284, Seoul, Korea
Yesterday Planet, Korea Dialogue Academy, Seoul, Korea
Star Wars_episode7, UNC Gallery, Seoul, Korea
- 2014 *Low Technology: Back to the Future*, Seoul Museum of Art,
Seoul, Korea
- 2013 *Neverland*, Danwon art Museum, Ansan, Korea
Slow-Slow, Quick-Quick, SeMA Exhibition Hall, Seoul,
Korea
Dematerialization/Materialization, Ieyoung Contemporary
Art Museum, Yongin, Korea

Grants & Residency

- 2017 MMCA Residency Goyang, Goyang, Korea
- 2015-2016 Creative Young Artists, Kim Chong Yung Museum
- 2014 SeMA Emerging Artists, Seoul Museum of Art
- 2013 SeMA Nanji Residency, Seoul, Korea

최성록 Sung Rok CHOI

http://sungrokchoi.com



학력

- 2012 M.F.A. 카네기멜론대학교 대학원, 순수미술전공 졸업,
피츠버그, 미국
- 2004 B.F.A. 홍익대학교 회화과 졸업, 서울

주요 개인전

- 2016 구원자의 길, space xx, 서울
우리가 서있는 곳, 아트센터 나비, COMO&HAPPY Screen,
SKT 타워, 서울
- 2015 유령의 높이, 갤러리 조선, 서울
- 2014 그 집에 빛- 오래된 집 재생 프로젝트, 오래된 집, 서울
- 2011 Call of Duty: Operation 100, Pittsburgh Center for the Arts,
피츠버그, 미국
- 2006 The Rocver Project-First landing, 아트스페이스 휴, 파주

주요 기획전

- 2018 플립북:21세기 애니메이션의 혁명, 일민미술관, 서울
- 2017 광주 미디어아트 페스티벌, 광주
아르스 일렉트로니카 페스티벌, 뎡스페이스8K, 린츠,
오스트리아
- 매체연구:긴장과 이완, 대구미술관, 대구
Video Portrait, 토탈미술관, 서울
Play Art, 포항시립미술관, 포항
신소장품전, 서울시립미술관, 서울
제2회 VH Award, 비전홀, 현대자동차인재개발원, 용인
- 2016 부산비엔날레 2016 프로젝트 2, 수영공장, 부산
패쇄회로, 스페이스 K, 대구
Play-Art, 수원시립아이파크미술관, 수원
- 2015 아트오마이 모멘텀, 토탈미술관, 서울
- 2013 Residency, NoW, 송원아트센터, 서울
신진기예전, 토탈미술관, 서울

수상

- 2018 서울로 미디어캔버스 기획공모개인전 선정, 서울
- 2016 제2회 VH Award 우수상, 현대자동차그룹
서울문화재단 예술창작지원금, 서울
- 2015 SeMA Emerging Artists: 신진작가 전시지원 프로그램,
서울시립미술관, 서울
- 2011 The 8th AHL Foundation 시각예술공모전 대상 수상, 뉴욕,
미국

레지던시

- 2017 국립현대미술관 고양레지던시, 고양
- 2016 아르스 일렉트로니카 센터, 린츠, 오스트리아
- 2013 아트 오마이 레지던시, 뉴욕, 미국
인천아트플랫폼 레지던시 프로그램, 인천
- 2006 서울시립미술관 난지미술창작스튜디오, 서울

Education

- 2012 M.F.A. Carnegie Mellon University, School of Art,
Pittsburgh, USA
- 2004 B.F.A. in Painting, Hongik University, Seoul, Korea

Selected Solo Exhibitions

- 2016 *Savior's Road*, space xx, Seoul, Korea
layers and frames, space sun +, Seoul, Korea
Where We Stand, COMO&HAPPY Screen, Art Center
Nabi, SKT, Seoul, Korea
- 2015 *The Height of Phantom*, Gallery Chosun, Seoul, Korea
- 2014 *The Light in the House*, Old House Project, Seoul, Korea
- 2011 *Call of Duty: Operation 100*, Pittsburgh Center for the Arts,
Pittsburgh, USA

Selected Group Exhibitions

- 2018 *Flip Book: 21st Revolution of Animation*, Ilmin Museum of
Art, Seoul, Korea
- 2017 *Gwangju Media Art Festival*, Gwangju, Korea
Ars Electronica Festival, Deep Space 8K, Linz, Austria
Media Study, Tension and Relaxation, Daegu Museum of
Art, Daegu, Korea
Video Portrait, Total Museum of Art, Seoul, Korea
Play Art, Pohang Museum of Art, Pohang, Korea
2016 Selected Works form New Acquisitions, Seoul
Museum of Art, Seoul, Korea
- 2016 *Busan Biennale 2016-project 2*, Busan, Korea
Closed Circuit, Space K, Daegu, Korea
Play-Art, Suwon IPARK Museum of Art, Suwon, Korea
- 2015 *Art Omi The momentum*, Total Contemporary Museum of
Art, Seoul, Korea
- 2014 *Occupy Jungmiso*, Artspace Jungmiso, Seoul, Korea
- 2013 *i to YAP Project*, Daegu Exco, Daegu, Korea
Baekryoung Peace Art Project, Incheon, Korea
Residency Now, Songwon Art Center, Seoul, Korea
Up and Comers, Total Museum of Contemporary Art,
Seoul, Korea

Award & Grant

- 2016 The 2nd VH Award, 2nd Prize, Hyundai Motor Group,
Korea
Seoul Cultural Foundation Grant, Seoul, Korea
- 2015 SeMA Emerging Artists Support program Grant, Seoul
Museum of Art, Seoul, Korea
- 2013 Paradise Cultural Foundation Art Omi Fellowship, Seoul,
Korea
- 2011 First Prize, The 9th AHL Foundation Visual Arts
Competition, NYC, USA

Residency

- 2017 MMCA Goyang Residency, Goyang, Korea
- 2016 Ars Electronica Center, Linz, Austria
- 2013 Art Omi Residency Program, Ghent, NY, USA
Incheon Art Platform Residency, Incheon, Korea
- 2006 SeMA Nanji Residency, Seoul, Korea

하석준 Seok-Jun HA

archisis@hanmail.net
www.archisis.net



학력

- 2012 M.F.A. 한국예술종합학교 미술원 매체예술
- 2003 B.F.A. 파슨스 스쿨 오브 디자인 커뮤니케이션 디자인 전공

개인전

- 2017 키네메틱스, 연강갤러리, 연천
- 2016 인체/미디어아트, 한독의약 박물관 생명갤러리, 음성
달콤한 에너지, 경기도미술관, 안산
레디메이커, 한미갤러리, 서울

주요단체전

- 2017 스콧성수, 에스-팩토리, 서울
청주 공예비엔날레, 옛연초장, 청주
예술과 재난 인간 그리고 사회, 스트라우드 아트갤러리,
스트라우드, 영국
#Include media.A, 용인 포은아트센터 갤러리, 용인
시간여행자의 시계, 문화역서울284, 서울
인트로, 국립현대미술관 고양레지던시, 고양
- 2016 광주 미디어아트 페스티벌, 광주 빛고를 문화회관, 광주
보물섬, 경기창작센터 기획전, 경기창작센터, 안산
- 2015 만화경 풍경, 단원미술관, 안산
전자쓰레기를 찾아서-우리에게 아름다움은 무엇일까?, 스페이스
바-264, 서울
- 2014 완벽한 곡선- 삼성전자 아트콜라보레이션, 코엑스, 서울
- 2013 워킹 디스플레이 밀라노 퍼포먼스, 밀라노

수상 및 레지던시

- 2017 국립현대미술관 고양레지던시, 고양
- 2016 쿼텀점프, 경기도미술관, 경기문화재단
기획전시-보물섬, 경기창작센터, 경기문화재단
경기창작센터, 안산
- 2015 루멘프라이즈, 숏리스트 선정, 런던, 영국
아시아프 히든 아티스트, 최고상
월간 퍼블릭 아트 뉴히어로, 대상
- 2014 한국문화예술위원회 해외 민간 교류 프로젝트 선정

Education

- 2012 M.F.A. in Media Art, Korea National University of Arts,
Seoul, Korea
- 2003 B.F.A. in Communication Design, Parsons School of Design,
New York, USA

Solo Exhibitions

- 2017 *Kinematics*, Yeonkang Gallery, Yeonchen, Korea
- 2016 *Sweet Energy*, Handok Medical Museum, Umsung, Korea
Sweet Energy, Gyeonggi Museum of Modern Art, Ansan,
Korea
Readymaker, Hanmi Gallery, Seoul

Selected Group Exhibitions

- 2017 *Cheogju Art & Craft Biennale*, Cheogju, Korea
Art, Disaster, Human and Society, Stroud Art Gallery,
Stroud, UK
#Include media.A, Poeun Art Center, Yongin, Korea
The Clock of Time Traveler, Culture station 284, Seoul,
Korea
INTRO, MMAC Goyang Residency, Goyang, Korea
- 2016 *Gwangju Media Art Festiva*, Gwangju Art Center, Gwangju,
Korea
Treasure Island, Gyeonggi Creation Center, Ansan, Korea
- 2015 *Kaleidoscope Landscape*, Danwon Museum, Ansan, Korea
Finding E-waste-What is the meaning of Art for us, Space
Ba-264, Seoul, Korea
- 2014 *Perfect Curve-Samsung Electronics Art Collaboration*,
Coex, Seoul, Korea
- 2013 *Walking Display Performance*, Milan, Italy

Award & Residency

- 2017 MMCA Residency Goyang, Goyang, Korea
- 2016 Quantum Jump, Gyeonggi Creation Center, Gyeonggi
Museum of Modern Art, Ansan, Korea
Treasure Island, Gyeonggi Creation Center, Gyeonggi
Cultural Foundation
Gyeonggi Creation Center, Ansan, Korea
- 2015 Shortlist, Lumen Prize, London, UK
Grand Prize, Asyaf Hidden Artist
Grand Prize, Public Art Magazine New Hero
- 2014 Arco Pams, Art Council, Korea

Education

- 2003 Mixed-media, Fine Arts School, Geneva(HEAD), Switzerland
- 1999 Maturité type B, Claparède University, Geneva, Switzerland

Selected Solo Exhibitions

- 2016 *Tant d’attente en si peu de temps*, Kunstmuseum, Olten
- Silent Waters*, Haus Gropius, Bauhaus Dessau, Germany
- Courants continus*, EPFL, Lausanne, Switzerland
- 2015 *dAM - Espace de Andrés-Missirlian*, Romainmôtier
- 2014 *Âmes sensibles*, Halle Nord, Geneva, Switzerland
- Avoir vent*, Gisèle Linder gallery, Basel, Switzerland
- Jardin suspendu*, St François, Lausanne, Switzerland
- 2013 *Proximité réduite*, Musée Jenisch, Vevey, Switzerland
- 2012 *Allotopies I, II & III*, Bellelay Abbey Church, Bern, Switzerland

Selected Group Exhibitions

- 2017 *Open Museum #4 Alain Passard*, Palais des Beaux-Arts, Lille, France
- Ce besoin d’incertitude*, ‘Behindthe Hill’, Galerie C, Neuchâtel, Switzerland
- 2016 *L’Audible festival*, Paris, France
- Rumble Chamber*, ‘Europa’, U-Bahnhof Bundestag, Berlin, Germany
- 2015 *Silence on the Floor*, DaMihi Gallery, Bern, Switzerland
- 2014 *Soundplay Festival*, Gdansk, Poland
- Ater*, ‘Bex & Arts’, Bex, Switzerland
- 2012 *Prendre poids*, ‘Gleisdreieck Park’, Berlin (coll. Vanessa Mayoraz), Germany
- 2011 *Degesch*, ‘Jetzt Kunst’, Marzili Bad, Bern. Switzerland
- Mers promises, ‘3:57’, Nextex, St-Gallen. Switzerland

Award & Residency

- 2016 Bauhaus Meisterhaus Residency, Dessau, Germany
- 2014 Collide@CERN Geneva Residency(with Vincent Hänni), Geneva, Switzerland
- Irene Raymond Prize, Lausanne, Switzerland
- 2013 MoKS Residency, Mooste, Estonia

Education

- 2011 M.F.A. in Sculpture, Concordia University, Montreal, Canada
- 2005 B.F.A. in Fine Arts, Université du Québec à Montreal, Montreal, Canada

Selected Solo Exhibitions

- 2017 *Almost Island*, Maison de la culture Notre-Dame-de Grace, Montreal, Canada
- 2016 *The Cell*, B312, Montreal, Canada
- 2015 Back to *Paradise Lost*, Division Gallery, Toronto, Canada
- 2014 Back to *Paradise Lost*, Optica, Montreal, Canada
- 2012 *Genotaph for Two Outlawed Lovers Brutally Separated by Death*, Rez-de-Chaussée Gallery, Glasgow, UK
- 2011 *Bien peu de choses en somme... # 2*, Circa, Montreal, Canada
- Bien peu de choses en somme...*, Axeneo7, Gatineau, Canada
- 2010 *Between construction and Antimatter*, Darling Foundry, Montreal, Canada
- Actions movies, Studio Daïmon*, Gatineau, Canada

Selected Group Exhibitions

- 2017 *Truck Stop*, Clark and Oeil de Poisson public event, Montreal-Quebec, Canada
- Love at First Sight*, MMCA Residency Goyang, Korea
- 2016 *Presence*, Daïmon, Gatineau, Canada
- Art Toronto*, Division Gallery, Toronto, Canada
- 2015 *E-Merge*, Arsenal, Montreal, Canada
- So much freedom its incredible*, Christophe Merian Foundation (Salon Mondial), Basel, Switzerland
- You won’t believe (...)*, Division Gallery, Montreal, Canada
- 2011 *The work ahead of us*, Triennale du Musée d’Art Contemporain de Montréal, Canada
- 2010 *Gittikçe [More and more]*, Among other things, Istanbul, Turkey
- Les formes du temps*, Trafic’Art, Chicoutimi, Canada
- View, Netwerk, Alost, Belgium
- Preview*, Établissement d’en face, Brussels, Belgium
- Art Souterrain, Montreal, Canada
- Expansion*, Uqam Gallery, Montreal, Canada

Selected Awards

- 2015 Victor-Martyn-Lynch-Staunton Award, Canada Art Council
- Expozine, Best francophone book for “En attendant les pompiers”

Education

- Karlsruhe College of Design, Karlsruhe, Germany
- Gerrit Rietveld Academie, Amsterdam, Netherlands
- Staatliche Hochschule für Bildende Künste Städelschule, Frankfurt, Germany

Selected Solo Exhibitions

- 2017 *Status faux*, Gillmeier Rech, Berlin
- 2016 *Monika*, Johann, Frankfurt, Germany
- The smell of cultured air*, M.I/mi1glissé, Berlin, Germany
- 2014 *Collapsing horizons*, RM, Auckland, New Zealand
- 2012 *The past is the past and we don’t look back*, Galerie inkijk, Amsterdam, Netherlands
- 2011 *Jasmin Werner is measuring the change*, Koninklijk Instituut voor de Tropen, Amsterdam, Netherlands

Selected Group Exhibitions

- 2017 *The New Normal*, The Hangar - UMAM D&R, Beirut, Lebanon
- 2016 *After facts —* Pudding Explosion rearticulated, Frankfurt, Germany
- Here nor there*, Gillmeier Rech, Berlin, Germany
- 31 women*, PPC Gallery, Frankfurt, Germany
- Croissant*, radutaion show Städtelschule, Museum für Moderne Kunst, Frankfurt, Germany
- Lock Up International*, Safety Deposit Box, Frankfurt, Germany
- 2015 *Reverse time Your Eyes will lie*, Spreez, Munich, Germany
- Sense of doubt*, Museum für angewandte Kunst, Frankfurt am Main, Germany
- Moengo Festival of Art*, Moengo, Suriname
- 2014 *Fall*, Galerie Jochen Hempel, Leipzig, Germany
- Service*, Freitagsküche, Frankfurt, Germany
- ABBA*, Vondelbunker, Amsterdam, Netherlands
- Kunst hoch 46*, raumLABOR, Braunschweig, Germany
- Collison course*, Sodom & Gomorrah, Amsterdam, Netherlands

Awards

- 2017 Künstlerhilfe Frankfurt
- 2016 Art observatory by idea foundation and Clementiné Deliss, Dillijan (Armenien)
- 2015 Reisestipendium Cusanuswerk (Suriname)
- 2014 Reisestipendium Cusanuswerk (New Zealand)

Education

- 2013 M.A. in Inter-media Art, Tokyo University of the Arts, Tokyo, Japan
- 2011 B.A. in Inter-media Art, Tokyo University of the Arts, Tokyo, Japan

Solo Exhibitions

- 2015 *Diagram of the radius 7km*, Erismans’ house, Kanagawa, Japan
- 2014 *Some activities and conclusions of Venice Biennale international architecture exhibition 2014*, Blanclass, Kanagawa, Japan
- D Construction Atlas* “Kyoto”, Art Center, Kyoto, Japan
- 2013 *D Construction*, Kodama Gallery, Kyoto, Japan
- D Structure Atlas*, Art Tower Mito, Ibaraki, Japan
- 2012 *Dimension Distortion Destruction*, Shiseido gallery, Tokyo, Japan
- D Structure*, Kodama Gallery, Tokyo, Japan
- 2011 *After the destruction*, Kodama Gallery, Kyoto, Japan
- 2010 *Other perspectives*, Tokyo Wonder Site, Tokyo, Japan

Group Exhibitions

- 2018 *How little you know about me*, MMCA Seoul, Korea
- 2017 *MOT Satellite 2017 FALL —Connecting Scapes*, MOT space, Tokyo, Japan
- Windowology*, Spiral Garden, Tokyo, Japan
- «Urban Ritornello» *The Archives on Community*, Ilmin Museum of Art, Seoul, Korea
- Love at First Sight*, MMCA Residency Goyang, Korea
- Island*, the former Hiroshima Branch of the Bank of Japan, Hiroshima, Japan
- 2016 *Kaetemiru-Time For A Change*, Aomori Contemporary Art Centre [ACAC], Japan
- Tsushima Art Fantasia*, Tsushima island, Nagasaki, Japan
- CLAIRVOYANCE*, Tokyo Metropolitan Art Museum, Tokyo, Japan
- 2014 *Koganecho Bazer*, Kanagawa, Japan
- 2011 *Thinking About Structure*, Kodama Gallery, Tokyo, Japan
- 2010 *Hints for The Story*, Gallery Momo, Tokyo, Japan

Award & Residency

- 2018 Asian Cultural Council (ACC) Fellowship
- 2017 Ateliê Fidalga, Brazil
- International Residency Exchange Program, MMCA Residency Goyang, Korea
- 2016 Aomori Contemporary Art Center, Japan

Public Collection

- The University Art Museum, Tokyo University of the Arts

Education

- 2010M.A. in Fine Arts, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, Spain
- 2007M.A. in Printmaking, College of Fine Arts, National Taiwan University of Arts, Taipei, Taiwan
- 2004B.F.A. in Fine Arts, National Taiwan University of Arts, Taipei, Taiwan

Selected Solo Exhibitions

- 2017*Among me*, I have you, Toosee gallery, Taipei, Taiwan
- 2015*The Moment*, XUE XUE INSTITUTE, Taipei, Taiwan
- 2014*Moew Meow Land*, XUE XUE INSTITUTE, Taipei, Taiwan
- 2013*Climb... Climb...*, Toosee gallery, Taipei, Taiwan
- 2011*Ho la! Ho la!*, Toosee gallery, Taipei, Taiwan
- 2010*Plastic Soul*, Toosee gallery, Taipei, Taiwan

Selected Group Exhibitions

- 2017*If you can find a tree hole*, I'll talk to you, Arts & Crafts International Conference Hall, Taipei, Taiwan
- 2013*ART TAINAN*, Toosee gallery / Tayih Landis Hotel Tainan, Tainan, Taiwan
- 2012*Indulge in sweet joy*— Wang Liang Yin / Chang Chiung Fang Co- Exhibition, 192Art Gallery, Taipei, Taiwan
- 2009*Soka So Young: Micro Finland flashing*, 2009 Young Artists Work Collection Exhibition, Soka Art Center, Tainan, Taiwan
- University of Dallas exchange exhibition*, Dallas, USA

Awards

- 2016NTUA Art Residency, National Taiwan University Art, Taiwan
- The 32nd ROC Woodblock Print Competition Merit Award
- Miao Li Mei Biennale Design and Intergrated Media Merit Award
- New Taipei City Art Award Printmaking Merit Award
- Ping Dong Art exhibition Merit Award

Collection

- Art Bank Taiwan
- National Taiwan Museum of Fine Arts

Education

- 2006Diploma for Audiovisual Media, Media Art Academy of Media Arts Cologne (KHM), Germany

Selected Exhibitions, Performances, Interventions

- 2018*Gangwon International Biennale*, Gwangwon, Korea
- UnStumm*-Tour-a project of improvised music and moving image: Tokyo, Seoul, Kuala Lumpur
- 2017New York Center for Book Arts -The Internal Machine, New York City, USA
- 2017*Love at first sight*, MMCA Residency Goyang, Korea
- 2016/17*Artist in Residence*, European-University Flensburg, Germany
- 2016/17*LOVE*, Atelier Schwab, Wertheim and e-artis, Chemnitz, Germany
- 2016*UnStumm Singapore*, a project of improvised music and moving image, LaSALLE, Singapore
- UnStumm HongKong*, Hong Kong New Music Ensemble, China
- InBetween*, University Museum and Art Gallery Hong Kong, China
- InBetween*, Art Market Budapest - 2B Galería + Alma on Dobbin - New York City, Budapest, Hungary
- 2015/16*Anonymous Drawings*, Stadt- und Industrie museum Rüsselsheim and Kunstverein Rüsselsheim, Galerie GEYSO20, Braunschweig, Galerie Nord, Kunstverein Tiergarten, Germany and Galerie ARTQ13, Rome, Italy

Selected Awards & Residency

- 2018Zonta Award Mainz, Germany
- 2017Art Support by The Goethe-Institut and Ministry of Culture, Northrhine Westfalia, Germany for ‘Usntumm - a project of improvised music and moving image’ in Tokyo, Seoul and Kuala Lumpur
- Grant by DA Kunsthauus Kloster Gravenhorst, for ‘Kunst Verzehr - How to Cook A Rembrandt’, Germany
- 2016/17Artist in Residence European-University Flensburg, Germany
- 2016Art Support by the Goethe-Institut, The Hong Kong Arts Development Council, The New Music Ensembles
- 2014Futropolis-Award for the City of the Future, Berlin, Germany
- Grant by Kulturamt Pankow von Berlin, Germany
- Grant by Artist’s Village Schöppingen Foundation, for ‘KunstVerzehr - How to Cook A Rembrandt’, Germany

Education

- 2015M.F.A. in Fine Arts, College of Fine Arts, University of New South Wales, Sydney, Australia
- 2003B.F.A. in Fine Arts with Distinction, National College of Arts, Lahore, Pakistan

Selected Solo Exhibitions

- 2016*The Arrival*, Milani Gallery, Brisbane, Australia
- 2014*Transitions / Evacuation*, Milani Gallery, Brisbane, Australia
- The Haunted Lotus*, Art Gallery of New South Wales, Sydney, Australia
- 2007*Rustam*, Green Cardamom, London, UK

Selected Group Exhibitions

- 2017*The National*, Museum of Contemporary Art, Sydney, Australia
- Roaring Guardians*, Asia Society, Hong Kong
- 2016*Refugees*, Casula Powerhouse, Campbelltown, NSW
- beyond the Tower: UQ Art Museum - 40 years and counting*, University of Queensland Art Museum, Brisbane, Australia
- 2015*National Artists Self-Portrait Prize*, University of Queensland, Brisbane, Australia
- MARZHA/BORDERS*, Nexus Gallery, Adelaide, Australia
- 2014*On Return and What Remains (touring)*, Artspace, Sydney, Australia
- Conflict: Contemporary Responses to War*, University of Queensland Art Museum, Brisbane, Australia
- 2013*Landlock*, Casula Powerhouse, Western Sydney, Australia
- No Country: Contemporary Art for South and Southeast Asia*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, USA
- 2012*Propositions*, Milani Gallery, Brisbane, Australia
- Shifting Sands*, Contemporary Art Centre of South Australia
- Home Again*, The Hara Museum of Contemporary Art, Tokyo, Japan
- dOCUMENTA(13) Kassel, Germany and Kabul, Afghanistan
- Only From the Heart Can You Touch the Sky*, Royal Melbourne Institute of Technology, Melbourne, Australia
- Gandhara-Art: Pakistani Contemporary Art*, ARTHK12, Hong Kong, China

Selected Awards

- 2012 - 2014Australia Council Established Artist Fellowship
- 2011 - 2012Australian Postgraduate Award, College of Fine Arts, Sydney, Australia
- 2010Images Prize, 23rd Images Festival, Toronto, Canada



국립현대미술관
고양레지던시
Residency Goyang
오픈스튜디오 13
국립현대미술관 고양레지던시
2017. 10. 20 - 22

오픈스튜디오 13
국립현대미술관 고양레지던시
2017. 10. 20 - 22

오픈스튜디오 13
국립현대미술관 고양레지던시
2017. 10. 20 - 22

오픈스튜디오 13
국립현대미술관 고양레지던시
2017. 10. 20 - 22

오픈스튜디오 13 OPEN STUDIO 13

2017. 10. 20. - 22.
국립현대미술관 고양레지던시
MMCA Residency Goyang

발행처 Published by
국립현대미술관
National Museum of Modern and Contemporary Art, Korea

관장 Director
바르토메우 마리 Bartomeu Mari

학예연구실장 Chief Curator
강승완 Kang Seungwan

전시2팀장 Head of Exhibition Team II
임근혜 Jade Keunhye Lim

학예연구관 Supervisor
임대근 Lim Dae-geun

학예연구사 Curator
이수정 Yi Soojung

매니저 Manager
김민지 Kim Minji

프로그램 코디네이터 Program Coordinator
심연정 Shim Yunjung

시설관리 및 기술지원 Facility Management & Technical Support
목진호 Mok Jinho

인턴 Intern
박은빈 Park Eunbin

사진 Photography
박동준 Park Dong Joon

도움 주신 분들 Thanks to

구윤지 Goo Yunji	김미정 Kim Mijung
김민정 Kim Minjung	김선희 Kim Sunhee
김지현 Kim Jihyun	박유리 Park Yulee
박태일 Park Taeil	서승용 Seo Seungyong
여인모 Yeo Inmo	정우영 Jung Wooyoung
한정미 Han Jungmi	

번역·감수 Translation/Revision
박재용 Park Jaeyong
손세희 Shon Sehee

디자인 Design
비에이디자인 bA Design

인쇄 Printing
금호기획인쇄 Kumho Printing

발행일 Published Date
2018년 5월 28일 28 May, 2018



10265 경기도 고양시 덕양구 고골길 59-35
59-35 Gogol-gil, Deokyang-gu, Goyang-si, Gyeonggi-do,
Korea, 10265

Tel: (031) 962-0070
Fax: (031) 962-4470
Email: mmca.residency.goyang@gmail.com

www.mmca.go.kr
www.facebook.com/MMCAresidency

이 책에 수록된 도판 및 글의 저작권은 해당 작가와
국립현대미술관에 있습니다. 도판과 텍스트를 사용하시려면
미리 저작권자의 사용 허가를 받으시기 바랍니다.

© 국립현대미술관, 2018

All rights reserved. No part of this publication can be reproduced in
any manner without the prior writing permission from the copyright
holders.

© 2018 National Museum of Modern and Contemporary Art, Korea

← OPEN



2017 고양레지던시 일년간의 기억들

The History of 13th Residency Artists

2017.2	2017.3	2017.4	2017.5	2017.6	2017.7	2017.8	2017.9	2017.10	2017.11	2017.12	2018.2
오리엔테이션 2월 28일	작가입주 3월 13일				2018년 레지던시 국내작가 입주 설명회 7월 28일 국립현대미술관 서울관 국내 문화예술교류기관 및 국내 작가들을 대상으로 레지던시의 시설과 프로그램 소개						퇴실 2월 9일
		아트토크 4월 17일	아트토크 5월 28일		아트토크 7월 7일	아트토크 8월 11일	아트토크 9월 19일	아트토크 10월 16일	아트토크 11월 27일	아트토크 및 입주작가 간담회 12월 8일	
			기술지원특강 5월 19일, 6월 2일, 6월 9일 목공, 철공도구 활용법 (강사: 고양레지던시 6, 7기 입주작가 박기진)		기술지원특강 7월 3일, 7월 11일, 7월 17일 영상기술과 프로젝션의 활용 (강사: 고양레지던시 7기 입주작가 신성환)	기술지원특강 8월 7일, 8월 8일 현대도자예술과 도예성형 및 장식기법 (강사: 고양레지던시 10기 입주작가 이은)	기술지원특강 9월 18일 3D 프로그램 및 3D 프린터 활용 (강사: 고양레지던시 2기 입주작가 채진숙)		기술지원특강 11월 28일 보도자료 작성법 (강사: 호경윤 아트저널리스트)		
	문화탐방 3월 27일 LG 아트센터 공연 <피나바우쉬> 관람	문화탐방 4월 25일 경기세계도자비엔날레 관람			문화탐방 7월 24일 - 25일 국립무형유산원 탐방		문화탐방 9월 22일 국립현대미술관 서울관 아트랩랩 탐방				
			국제교환입주프로그램 5월 1일 - 7월 31일 일본 Tokyo Wonder Site 이수영: Yusuke Kamata	국제교환입주프로그램 6월 1일 - 8월 30일 독일 Künstlerhaus Schloss Balmoral 김하연: Claudia Schmitz 6월 16일 - 9월 10일 호주 Asialink/Artspace, BigCi 허수빈: Khadim Ali 6월 24일 - 9월 11일 캐나다 Darling Fonderie/CALQ 이은영: Mathieu Latulippe	국제교환입주프로그램 7월 4일 - 10월 2일 독일 Bauhaus Dessau Foundation Rudy Decelière 7월 11일 - 10월 1일 독일 AIR_Frankfurt/basis_Frankfurt 구수현: Jasmin Werner 7월 10일 - 9월 27일 대만 Taipei Artist Village 김수연: Chiung-Fang Chang						
			5월 18일 - 6월 1일 국립현대미술관 고양레지던시 입주작가 소개전 《INTRO》 국내일반입주작가 구수현, 권도연 외 14인			8월 3일 - 8월 17일 국립현대미술관 고양레지던시 국제교환입주 해외작가전 《첫눈에 반하다》 Jasmin Werner, Chiung-Fang Chang, Claudia Schmitz, Mathieu Latulippe, Rudy Decelière, Khadim Ali, Yusuke Kamata		10월 20일 - 10월 22일 《오픈스튜디오 13》 국내일반입주작가 구수현, 권도연 외 14인	11월 11일 - 11월 25일 고양레지던시 입주작가 협업프로젝트 《Un. Wrap Lab.》 김남훈, 김수연, 정성윤, 최성록, 하석준		
		DAL330: 레지던시 세미나 4월 24일 최성록, 하석준 (정현 인하대 교수, 김남수 미술평론가)	DAL330: 레지던시 세미나 5월 24일 김남훈, 정성윤 (심소미 독립큐레이터, 김정현 미술비평가)	DAL330: 레지던시 세미나 6월 14일 권도연, 전명은 (김소라 OCI 미술관 선임큐레이터, 조은비 독립큐레이터) 6월 21일 Yusuke Kamata (양육금 국립현대미술관 학예사, 조주현 일민미술관 수석큐레이터)	DAL330: 레지던시 세미나 7월 12일 Claudia Schmitz, Khadim Ali (고동연 미술비평가, 박찬경 미디어 아티스트, 양지윤 대안공간 루프 디렉터) 7월 19일 Jasmin Werner, Chiung-Fang Chang (박재용 연구자, 큐레이터, 최정윤 위켄드 공동설립자)	DAL330: 레지던시 세미나 8월 9일 우정수, 전해림 (황정인 프로젝트 스페이스 사루비아다방 큐레이터, 이성휘 하이트컬렉션 큐레이터) 8월 16일 Rudy Decelière, Mathieu Latulippe	DAL330: 레지던시 세미나 9월 12일 권혜원, 신정균 (문혜진 미술비평가, 김성우 아마도예술공간 책임큐레이터) 9월 20일 김민정, 김은형 (김지훈 중앙대 교수, 류동현 미술저널리스트)	DAL330: 레지던시 세미나 11월 1일 김수연, 김하연 (구나연 미술비평가, 안소연 미술비평가) 11월 24일 구수현, 이은영 (양지윤 대안공간 루프 디렉터, 차승주 아르코미술관 큐레이터)			