

2019
국립현대미술관
고양레지던시
입주 작가
비평 모음집

2019
MMCA
Residency Goyang:
A Collection of
Critical Reviews

2019
국립현대미술관
고양레지던시
입주 작가
비평 모음집

국립현대미술관 고양레지던시

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

목차

작가	제목 / 비평가	
강호연	아는 것들 권혁규	6
고사리	흔적을 지우는 일과 흔적을 지키는 일, 그 사이 이수정	12
김동현	공생 - 자연을 주체로 전환하는 하나의 방식 김성호	17
김재민이	김재민이 작업비평 러셀 메이슨	23
김정모	표면적 합의가 누락한 사실 김성우	28
민혜기	기울여서 비추고, 바라보고, 만나다 장진택	34
박관택	기억 사용자 t의 버퍼링 김지연	39

작가	제목 / 비평가	
박지혜	말해야 하는 것, 말할 수 있는 것 김혜진	44
여다함	여다함의 퍼포먼스 〈내일 부서지는 무덤〉 상세 내역 안소현	49
옥정호	이물, 옥정호 우아름	54
이원우	Re: 아직 늦지 않았다. 조주리	59
전보경	여전히 유효한 질문에 대하여 김선옥	65
정재경	정재경 〈어느마을〉 2019 패트릭 콘스탄틴 하스	71
최윤석	곧장 진입할 수 있음 박수지	76

강호연은 일상 오브제의 정서적, 기능적 속성을 직관적으로 독해하며 시감각 위주로 편성되어온 미술의 감각과 경험을 입체적으로 확장하는 작업을 진행해왔다. 작가는 2017년 12월 인사미술공간에서 열린 개인전을 프롤로그로 시작된 중장기 프로젝트 <Encyclopedia>를 기점으로 작업의 변곡점을 그려낸다. 이 글은 <Encyclopedia> 프로젝트의 일환으로 진행된 세 개의 개인전, 《planet 72.82㎡》(인사미술공간, 2017), 《Encyclopedia》(금호미술관, 2018), 《About Ground, Water, Light and Air》(아웃사이트, 2019)를 중심으로 최근 작업의 변화와 세계를 인지하는 주제와의 관계를 고찰한다.

먼저 데스크 램프와 가습기로 모닥불의 형상과 분위기를 환영적으로 재현하는 등, 주변 사물과 간단한 과학 원리를 이용해 대상의 새로운 인지와 경험을 제시해온 작가가 왜 자신의 중장기 프로젝트로 ‘Encyclopedia-백과사전’을 지시하게 되었는지 질문해볼 수 있다. 백과사전은 인간의 방식으로 세계를 이해하고 정의하는, 그리고 그것을 명시적 문자와 이미지로 공표하는 근대적 지식체계의 상징물처럼 여겨지곤 한다. 여기서 말하는 근대적 지식체계는 결국 데카르트의 코기토(Cogito)에 기인한, ‘사고하는 존재’, 혹은 ‘사고하는 존재의 인지’로 지탱되는 세계일 것이다. ‘생각하는 자아’는 철학은 물론 예술, 과학, 종교를 포함한 사회 전반에 커다란 변화를 가져다준 근대의 위대한 발명이었다. 하지만 근대를 지탱해온 이 ‘생각하는 나’는 내가 의식함으로써 비로소 세계가 존재한다는 자기중심적 사고로 외부를 인지하고 자신만의 논리로 파악하기에 이른다. 심지어는 세계를 통제와 위력을 가할 수 있는 대상으로 여기며 그 사유의 극단에 전쟁과 식민지 등과 같은 근대의 오작동을 남기기도 한다.

강호연의 <Encyclopedia> 프로젝트는 근대적 지식체계의 상징물인 백과사전을 비판적으로 성찰하고 새로운 방식으로 재구성해보려는 시도를 보인다. 그리고 이는 주변 사물, 아는 것들의 직관적 인식 행위를 중심에 둔 작가의 이전 작업이 보다 넓은 맥락으로 확장된 것은 아닌지 유추해볼 수 있다. 작가는 작업의 확장 과정을 어린 아기가 장난감을 인지하는 모습, 특히 모빌을 보는 아기의 모습과 등치시켜 설명하곤 한다. 여기서 우리는 벤야민의 장난감과 아감

벤의 유아기에 대한 사유를 빌리지 않아도 작가가 아이의 인지과정을 상상적으로 가설하며, 또 여러 맥락이 압축되고 옮겨진 대상으로 일상 오브제를 독해하며 작업을 진행하고 있음을 알 수 있다. 다시 말해, 백과사전을 자기식으로 재구성해 ‘현실, 인간, 신화, 우주를 아우르는 감각의 오디세이아를 풀어나간다’(작가노트 중)는 프로젝트는 주변 대상의 인지를 고정되지 않은 가변적인 상태로 설정하며, 또 주변을 잘 모르는 상태 그대로 받아들이고 그 애매함을 직접 체험하며 지속하는 것이다. 여기서 외부를 연결하는 일종의 매듭으로 설정된 ‘나’는 유일무이한 절대자가 아니라 감각으로 세계를 드러내고 다양한 ‘나’의 유사성과 차별성을 수증하는 일종의 매개자라는 점에서 근대적 지식체계 속 백과사전에 대한 비판적 사유를 드러낸다.

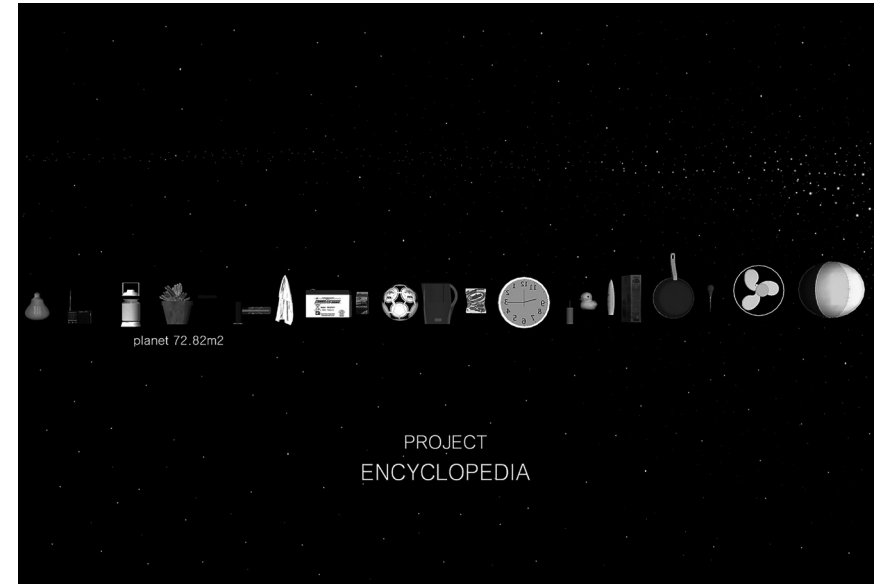
이미 아는 것들과 새로운 관계를 설정하는 <Encyclopedia> 프로젝트에서 언어는 그 자체로 기존 사고를 전환하고 건너뛰는 직관적이고 개인화된 도구로 존재한다. 대부분의 경우, 언어는 백과사전 속 단어와 문장들처럼 특정 아이디어와 가설, 사고와 논리를 전달하게 된다. 하지만 정보를 소유하고 때로는 생각을 지배하는 언어는 작가의 작업에서 언제나 자의적으로 조작, 재맥락화할 수 있는 대상으로, 주어진 영역에서 탈주해 보다 넓은 세계를 지시할 수 있는 매체로 받아들여진다. 일례로, 금호미술관에서 진행한 <Encyclopedia>에서 작가는 로마 신화에 등장하는 신들의 이름을 태양계 행성, 그리고 일상용품의 이름들과 연결해 토성의 위성 중 하나인 타이탄을 테팔-티타늄 코티드-후라이팬으로 제시한다. 또 지구 멸망 이후를 상상하며 전시장 각 층에 새로운 감각의 시공을 구현한 개인전, <planet 72.82㎡>에서 작가는 경작하디의 cultivate와 문화를 뜻하는 라틴어 cultura와 culture를 조합하고 플라스틱, 비닐, 상자 등으로 온실을 만들어 비슷한 듯 이질적인 경작-문화를 한 공간에서 감각하게 한다. 그리고 아웃사이트에서 진행한 <About Ground, Water, Light and Air>에서는 전시장 이름에서 태양계(site) 외곽(out)의 카이퍼 벨트(Kuiper Belt)를 떠올리고 그 안에서 인간이 생존 가능한 행성의 조건을 일상의 감각과 경험으로 연출한다. 이처럼 프로젝트에서 지시 대상이 분명한 언어-단어들은 원래의 위치에서 벗어

나 다른 곳을 향하기도, 또 다른 단어와 섞여 공동의 거주지를 형성하기도 한다. 그렇게 작가는 규정된 의미와 지시체 사이를 건너뛰고 새로운 관계를 설정하며 제도화된 백과사전식 언어를 수정하고 다시 배치하는 역설의 과정을 수행한다.

앞서 언급한 언어의 자의적 재구성은 강호연의 작업이 지극히 개인적이고 일면 신체적인 감각 행위에 기대고 있기에 자연스럽게 진행된다. 끊임없이 주변 대상과 세계를 인지하고 새로운 감각으로 변환하는 프로젝트의 과정은 언어의 재구성과 마찬가지로 불분명하고 자의적인 해석의 과정을 동반하기 마련이다. 프로젝트는 결국 세계를 인지하는, 누락될 수 없는 주체를 드러냄과 동시에 무언가를 감각하는 행위는 늘 비규정의 영역에서 이뤄지는 것임을, 그래서 상황에 따라 언제나 새롭게 재탄생할 수 있음을 지시한다. <planet 72.82㎡>에서 작가는 카페인 과다 복용 시 나타나는 신체 반응에서 지구 멸망의 기운을 감지하고 에너지 드링크 캔과 소리 증폭 앱을 이용해 어둡고 불길한 공간을 연출한다. 금호미술관 개인전에서는 일상 오브제의 빛, 소리, 온도 등을 태양계 행성들의 성질과 포개며 모빌 설치와 사진 작업을 진행한다. 그리고 아웃사이트 전시에서는 샤워기의 물, 따뜻한 온돌 바닥, 누워서 바라본 형광등 불빛의 감각을 암석과 얼음만으로 가득한 카이퍼 벨트에서 필요한 생존 조건으로 제안한다. 이 밖에도 작가의 전시를 채우는 색, 바람, 온도, 진동 등의 감각은 모두 경험 주체에 따라 다르게 인지될 수 있는 미규정적 대상으로 관객들에게 각기 다른 지각을 발동케 한다. 따라서 인사미술공간 2층에 설치된 가짜 하늘, <Bliss Blue>를 보며 관객은 맑은 하늘의 상쾌함을, 동시에 납작하고 조악한 스크린 속 이미지를 떠올릴 수 있는 것이다. 강호연의 프로젝트가 전시장에 구현하는 감각은 절대불변의 대응 관계에서 강압적으로 전달되고 규정되는 대상이 아니라 통제되지 않는 감각 행위 그 자체를 강조하는 초월적 언어와 체험의 혼합물로 볼 수 있다.

<Encyclopedia> 프로젝트는 대상의 즉각적 인지를 경험 가능한 상태로 발화하고 공유하려는 시도로 이해해볼 수 있다. 그리고 이는 근대적 지식체계 안에서 제도화된 지식과 정보들, 관련 감각과 경험을 비판적으로 재고하며 비

규정적 언어의 사용과 감각의 재구성을 지속한다. 고정불변의 절대자이기를 거부하며 주변을 인지하는 주체-작가는 절대적 진리나 정보가 아닌 감각하고 감각당하는 실존의 삶을 생성하며 현재와 관계를 맺는다. 세계는 통제와 지배의 법칙이 아니라 경험과 감각의 거절할 수 없는 관계로 존재한다고 말한다.



〈Project Encyclopedia〉, 2018

흔적을 지우는 일과
흔적을 지키는 일, 그 사이

한 번 들으면 잊을 수 없는 이름을 가진 사람으로 산다는 것은 어떤 느낌일까. 딱딱한 한자 이름에 이어 1980년대 전후로 순우리말로 이름들이 유행했던 시기가 있다. 초롱이, 나래, 송이 같은 고운 단어들에 주로 쓰이곤 했는데, 여기, 조금 다른 느낌의 우리말로 된 이름을 가진 한 사람이 있다. 작가 고사리.

고사리는 공룡이 살던 옛날 옛적부터 오늘날까지 이어져 내려온 오래된 양치식물의 이름이자, 한국인들이 즐겨 먹는 나물의 이름이다. 습습한 듯하지만 다른 나물에 없는 고유한 향이 있고, 몸에 좋은 풀의 이름이다. 예명이라는 의심을 종종 받지만 작가의 아버지께서 식당에서 고사리나물을 먹다가 정하셨다는 즉흥적으로 지은 이름이지만, 이 이름은, 작가에게 여러모로 꽤 잘 어울린다.

고사리에게 가장 눈에 띄는 점은 버려진 것, 오래된 것, 더 이상 반짝거리지 않는 것들을 지켜보는 시선과 그 사물과 풍경들을 가만히 품는 태도이다. 〈버려지는 일기〉(2009-2010)는 매일 그날 나온 쓰레기들을 모아서 촬영한 기록 모음이다. 하루 동안 먹고 살기 위해서 만들어낸 요구르트 통, 아이스크림 봉지, 땅콩 껍질 등-을 사진으로 기록했다. 살아가는 일은, 내 몸에 필요한 것들을 취하고 난 후 쓸모없는 것들을 내 몸과 내 환경 밖으로 밀어내는 일이다. 1인 가구인 작가가 버리는 쓰레기의 양은 사실 평균보다 훨씬 적을 텐데도, 그 기록들을 보고 있노라면 마음이 어딘가 불편해진다. 하루하루를 살아내기 위해서 많은 것들이 필요하며, 쉽게 분해되지도 않을 플라스틱과 비닐 쓰레기가, 나의 하루를 위한 대가로 치러졌다는 정확한 사실 때문이다.

등촌동의 연립주택(2017)과 성북동의 단독주택(2018)에서 두 차례 실시한 〈이사〉 프로젝트는 고사리의 작가적 지향과 특징을 가장 잘 보여준 것이라 할 수 있다. 재건축을 앞둔 연립주택에서 작가는 빈집을 비닐로 꼼꼼하게 감쌌다. 특별한 건축물도 아니고, 특징 없이 지어진 소규모 연립주택의 방과 부엌, 거실 등을 반투명 비닐로 덮었다. 밖에서 물이나 바람이 뚫고 들어갈 수 없도록 막은 것 같지만, 기묘하게도 비닐로 덮인 집이 내쉬는 숨이, 집에 머금고 있는 온기가 밖으로 새어 나가지 않도록 잘 여며 놓은 듯하다. 이제 곧, 건축폐기물이

사라지면 흔적도 없이 사라질 기억, 그 집이 기억하는 것들을 잠시나마 붙잡아 보살피는 행위처럼 보인다. 한편, 성북동의 단독주택은 100년의 긴 역사를 가진 주택으로, 작가가 프로젝트를 하기 전, 12년간량 빈집으로 남아 있었다. 오래전 사람이 떠난 집, 온기가 거뒀진 집을 얇은 비닐로 덮었다. 집 안 구석구석을 비닐로 덮으면서 공간에 말을 건네고, 숨을 불어넣는 것 같다. 오래 혼자 누워있었던 사람의 몸을 어루만지듯, 웅한 집 안에 숨을 불어넣었다.

공간과 그 속에 머물렀던 사람의 흔적, 그리고 남겨진 사물들을 섬세하게 바라보고 예민하게 살피는 고사리의 감각은 유난한 편이다. 숙박업을 하는 어머니는 손님들이 드나드는 것에 맞춰 매일 방을 깨끗하게 치우고 정리하셨단다. 한편, 건축일을 하셨던 아버지는 여러 물건을 수집하여 집 한쪽에 쌓아 두셨다고 한다. 매일 아무도 사용하지 않았던 것처럼 방을 비우고, 사람이 머물렀던 흔적을 지우는 행위와 남들이 버리라고 해도 쉽게 물건을 버리지 못하고 간직하는 행위, 그 두 극단을 일상에서 보았다. 사실 그 두 극단은 모든 사람이 살아가면서 반복하는 기본적인 행위들이다. 흔적을 지우는 일과 흔적을 지키는 일, 그 사이를 오간다.

고양레지던시에 입주한 작가는 ‘고양레지던시’라는 공간과 친해지기 위해 노력 중이다. 동료 입주 작가들과 함께 밤에 손전등을 들고 킁킁한 관산동 언덕 탐험을 나가기도 하고, 레지던시 앞마당 텃밭에 채소를 심어 기르고, 스튜디오에 유난히 많은 벌레가 죽으면 모아두기도 한다. 대단한 관광지나 명승지가 아니지만, 일 년 좀 안 되는 기간 인연을 맺은 이 공간에 온전히 머무르기 위해 걷고, 텃밭을 가꾸고, 사람들과 인사를 나눈다. 그리고 이제 그곳에서 떠날 준비를 시작해야 할 것이다. 아마도, 다음 사람이 잘 쓸 수 있게 정갈하게 뒷정리를 하고 나갈 것이다. 고양에 처음 살지만, 원래 거기 살았던 사람처럼 자연스럽게 스며들고, 다른 곳에 옮겨서도 작은 집을 풀고 마음을 붙이고, 그곳만의 특징과 이야기를 찾아낼 것이다. 전시나 프로젝트에 욕심내지 않고, 자신에게 말을 걸어올 공간 혹은 사물을 만났을 때, 이야기를 건네고 싶은 곳을 찾았을 때 ‘작업’을 할 것이기에 아마도 고사리는 다작하는 작가는 되지 않을 것 같다. 하

지만 서두르지 않고, 자신의 속도로 마주한 순간에 온 마음을 다해 보듬은 그 이야기는 분명, 쉽게 잊히지 않을 것이다. 담백하지만, 쉽게 잊히지 않는 그 이름처럼 말이다.



〈이사〉, 2018, 비닐, 가변설치, 260㎡ (성북동 빈집, 서울)

공생

자연을 주체로 전환하는
하나의 방식

김성호

미술평론가

김동현

1. ‘보이지 않는 것 / 들리지 않는 것’의 시각화

작가 김동현의 작업은 마치 마술과 같다. 엉뚱해 보이는 곳에서 느닷없이 꿈을 대는 생명이 발아할 뿐만 아니라, 예기치 못한 곳에서 잔잔한 자연의 소리가 넘쳐흐르고, 유연한 운율에 몸을 실은 감미로운 음악마저 피어나기 때문이다. 자연에 내재한 신비로운 ‘그것들’은 대개 ‘보이지도 않고 들리지도 않는 것들’이지만, 작가 김동현이 부리는 마법의 주술에 의해 ‘보이는 것’으로 때로는 ‘들리는 것’으로 태어난다. 그런 면에서 김동현은 현실계의 자연에 잘 드러나 있지 않지만, 엄연히 존재하고 있는 것들에 대한 ‘시각화, 청각화’를 꾀하여 관객에게 그것을 전해 주는 ‘예술적 영매(靈媒)’라 할 것이다. 차안(此岸)과 피안(彼岸)을 연결하는 영매의 주술이란 인간에게 인간 너머의 세계에 닿게 하는 마술이 아니던가?

작가 김동현은 마치 마술사나 영매처럼 ‘차안’에 잠재하는 기(氣) 혹은 에너지와 같은 ‘보이지 않거나 쉬이 읽히지 않는 것들’을 뇌파와 같은 임피던스(impedance)의 유형으로 ‘피안’의 세계를 불러내어 관객 앞에 선보인다.

예를 들어 작품 〈Water counterpoint No. 2〉(2018)에서 작가는 물방울을 상징하는 육각의 돔 형태로 된 나무 구조물 안에 경기도 안산의 ‘시화호’ 열 곳에서 채취한 바닷물을 비커(beaker)에 담아 마치 실험실처럼 꾸몄는데, 관객의 뇌파를 감지하는 센서를 통해서 여덟 개의 모터를 달리 움직이게 만들어 각 비커에 담긴 바닷물의 pH값에 따라 저마다 다른 소리를 연주하게 만든다. 몇 해 전 ‘세월호 참사’를 경험했던 안산 지역민의 애환을 반추하게 만드는 이 작업은 마치 ‘자연과 인간’, ‘사회와 인간’ 그리고 ‘삶과 죽음’ 사이를 매개하는 다의미의 메타포처럼 보인다.

그런 면에서 이러한 작업은 그녀가 ‘오토포이 박사의 연구실’이라는 재기발랄한 작명 아래 ‘에너지를 조합하여 새로운 가상의 생명체를 만드는 상상력’을 실험했던 이전의 연작이 새로운 차원으로 진화된 버전이라 할 수 있겠다. 최근 ‘대위법(counterpoint)’이라 작명한 이 시리즈 작업은 흥미진진한 ‘공상 과학적 상상’으로부터 인간의 삶과 사회를 보듬어 안고, 성찰하는 ‘은유적

상상’으로 변화되는 지점에 성큼 들어서고 있다고 하겠다.

여기서 생각해 볼 것이 있다. 김동현은 작품 속에서 자연을, ‘인간에게 대상화된 존재’로부터 스스로 말하고 사유하는 ‘인간과 대등한 존재’로 전환한다. 보기에 따라서는 자연이 외려 ‘주체의 영역’으로 격상한 듯이 보이기도 하다.

2. 상호 작용 혹은 공생

그녀의 또 다른 작품 〈Plant synth〉(2018)을 보자. 이 작품은 일명 ‘수경 재배 타워’ 안에서 배양되고 있는 식물을 관객이 접촉할 때, 센서가 관객의 주파수를 측정하여 각기 다른 연주를 들려주도록 만든 작품이다. 식물에 의해서 인간의 주파수가 포착되고 분석된 셈이다. 이것은 주체와 대상의 역전인가? 일견, 이 작품은 메를로퐁티(M. Merleau-Ponty)가 인용하는, “풍경이 내 속에서 자신을 생각한다. 나는 풍경의 의식이다.”라는 세잔의 언급을 되뇌게 한다. 마치 주체와 대상의 역전을 이야기하고 있는 듯한 이러한 언급은 실상 우리에게 주체와 객체라는 것이 애초부터 상호 교환되는 역동적 관계임을 알려 준다. 메를로퐁티 역시 “하나의 신체라는 것은 어떤 특정한 세계와 연결되어 있다”, “우리의 신체는 일차적으로 공간 속에 있는 것이 아니다. 그것은 공간의 일부이다.”라는 언급을 통해서 주체와 객체가 혹은 인간과 자연이 상호적 작용 속에 존재하고 있음을 피력한다.

김동현은 이 작품을 통해서 어떠한 메시지를 전하려고 했을까? 그녀는 말한다. “이것은 자연과 사람과의 공생 관계를 순간적으로 드러낸 작업이다. 같은 사람이 같은 식물을 만져도 소리는 늘 다르게 나는데 이것은 사람의 주파수가 늘 일정하지 않기 때문이다.” 인간의 주파수와 자연의 주파수가 맞부딪히면서 창출하는 상호 작용의 반응은 언제나 다르다. 이것은 폰티식으로 말해 주체와 대상이 늘 뒤섞이는 상호 작용의 존재이며, 김동현의 언급을 빌려 말하면 ‘공생(symbiosis)’의 존재이기 때문이다. 물론 김동현이 작품을 통해서 도모하는 세계관은 생물학 용어인 ‘편리공생(commensalism)’, 즉 한쪽만 이득을 얻고

다른 한쪽은 이득도 손해도 없는 공생이기보다 양쪽 모두 이익을 얻는 ‘상리공생(mutualism)’을 지향한다. 이러한 지향점은 인간이 대상화시켰던 ‘자연을 주체가 되게 만드는 역전의 방식’에 머물러 있지 않고, 자연을 생태계의 주인공으로 초대하여 ‘인간과의 공생’을 부단히 실천하는 일에 집중한다.

김동현이 음악 용어인 <대위법(counterpoint)>을 연작의 이름으로 삼은 까닭이 여기에 있다. 대위법이 “독립성이 강한 둘 이상의 멜로디를 동시에 결합하는 작곡 기법”을 지칭하고 있듯이, 그녀는 ‘인공 vs 자연’, ‘인간 vs 환경’이라는 이름으로 대비되었던 ‘인간과 자연’을 공생의 동반자로 ‘동시에, 함께’ 초대한다. 그렇게 함으로써 김동현은 독립성이 강한 인간과 자연을 ‘인공/자연, 인간/환경’처럼 빗금(/)의 의미 안에 넉넉히 포섭한다.

3. ‘모종의 시스템’과 깊이의 세계

특히 작가 김동현은 관객의 참여를 통해 작품의 움직임은 구현함으로써 관객과의 적극적인 상호 작용과 소통을 도모한다. 구체적으로 작가는 움직임에 반응하는 센서를 통해서 관객에게 예측 불가능한 상황 속에서 작품을 맞닥뜨리게 하여 흥미를 유발하거나, 자신의 참여를 통해서 작품이 변모되고 있다는 인식(그것이 실제로 그렇든, 아니든)을 관객에게 부여함으로써, 작품 감상의 몰입도를 드높인다. 인공의 작품이 기계적이거나 물리적인 특수 장치를 통해서 관객을 수시로 자신 안에 초대하고 상호 작용을 시도하는 셈이다. 김동현은 작품 <노아의 방주>(2016)나 <Flow~ 히치하이커를 위한 대위법 이야기 #1>(2016), <신은 주사위 놀이를 하지 않는다>(2016) 등에서 많은 부분 익살스럽거나 해학적인 제스처를 기계의 움직임 속에 구현하거나 때로는 관객을 창작의 주체로 초대하는 적극적인 관객 참여 프로그램을 부가적으로 작동시킴으로써 어린이 관객과 교감한다. 그뿐만 아니라, 단순한 기계의 언어에 진중한 사회적 메타포를 덧입힘으로써 무겁지만 유의미한 메시지를 관객과 주고받기도 한다.

이렇듯 작가 김동현은 창작자임과 동시에 작품과 관객 사이를 매개하는 매개자의 역할을 자처함으로써 ‘모종의 시스템’을 구축해 나간다. 그것은 일

련의 ‘자동화 시스템’으로, 작품 <Counterpoint #1>(2018)에서 “사람이 지나가면 센서가 인식하여 10개의 솔레노이드가 탁구공을 쳐서 연주되는 자동 피아노 시스템”이거나, 작품 <카르마 기계-오토리버스>(2018)의 경우처럼 커다란 카세트테이프가 반복적으로 양방향으로 움직이는 “오토리버스 시스템”이기도 하다. 위의 작품에서 흑백의 색 구분을 감지하는 적외선 센서나 작품 <Water counterpoint No.2>(2018)의 인간의 뇌파를 감지하는 센서, 그리고 미리 입력된 음원들이 랜덤으로 자동 출력되는 것도 그러한 예 중 하나라 할 것이다.

그래서일까? 기계 부속과 같은 구조물들이 살아있는 동물처럼 관절을 부러뜨리면서 움직이거나, 회전하고 있는 커다란 인공의 카세트테이프가 자연의 목소리를 들려주는 그녀의 키네틱 아트는 정겹기조차 하다. 이러한 자동화 시스템은 대개의 관객이 자신의 적극적인 참여를 통해서 작품이 작동되고 있다는 인식을 어렵지 않게 부여하는 까닭이다. 실제로 또 이러한 시스템은 관객의 참여를 통해서 변주의 가능성마저 열어놓고 있기도 하다.

이러한 ‘모종의 시스템’ 구축에서 무엇보다 주요한 것은 테크놀로지를 다루는 훌륭한 기술이기보다 그 건조한 기계의 구조로부터 인간의 소통을 건인해 내고 있다는 것이다. 특히 뇌파나 바닷물의 pH농도의 변화에 따른 반응과 같은 ‘보이지 않으나 존재하는 무엇들’을 지속해서 자신의 작품 속에 개입시킴으로써 깊은 존재적 성찰과 인식을 끌어내고 있는 것이다. 마치 그것은 메를로 폰티(M. Merleau-Ponty)의 철학에서, ‘보이지 않는 것’의 본질로 파악되고 있는 ‘깊이(profondeur)’의 세계와 닮아 있다. 그의 ‘보이지 않는 것(혹은 들리지 않는 것)’의 내부에서 ‘깊이’의 세계가 관객과 지속해서 열리는 또 다른 작품들을 우리가 기대하는 까닭이다.



〈오류는 조용히 지나가지 않는다〉, 2019, 나무, 철과 알루미늄, 센서, 서보모터, 가변설치

김재민이

김재민이
작업 비평

러셀 메이슨
하우스홀더



김재민이의 겹겹의 내러티브로 직조된 하나의 텍스처로, 이러한 내러티브의 범위는 사적인 것과 심리적인 것으로부터 역사적, 탈식민적인 것에 이른다. 그의 작업에서 내러티브는 출발점인 동시에 탐구가 진행되는 현장으로 기능하며, 어떤 면에서는 작가 스스로의 정체성 구축을 풀어내는 동시에 그것을 반영하기도 한다.

이처럼 겹쳐진 내러티브의 층위 가운데 하나가 바로 이주와 이동이다. 작가의 작업에서는 그의 아버지가 6.25 전쟁 도중 북한 출신의 이주민으로 도착했던 도시인 인천의 2014년 시점에 있는 작가의 모습을 보게 된다. 이와 같은 최초의 내러티브는 십여 편의 영상으로 이뤄진 연작을 통해 듣게 되는 이주민들의 다양한 내러티브들이 확장하는 지점으로 작용한다. 영상에서, 이주민들의 이야기는 다른 이주민들을 통해 이야기로 전해진다. 이 연작을 통해 우리는 말레이시아에 있는 인도네시아 이주민들의 이야기와 더불어 한국, 일본, 영국 등지에서 살아가는 이주민들의 이야기들을 듣게 된다. 작가의 인터뷰는 음식에 대한 논의를 통해 시작되었지만, 여기에서 작가는 간섭하지 않는 접근 방식을 통해 그들의 이야기와 삶이 어느 방향으로 향할 지에 대해 열린 태도를 유지했다는 점은 확실해 보인다. 브렉시트, 로힝야 학살, 기후변화처럼 우리 시대를 반영하는 사건들이 종종 언급되지만, 이런 요소들은 절대로 명확히 드러나지 않는다. 제임스 볼드윈은 이렇게 말한 바 있다. “사람들은 역사에 간혀 있고, 역사는 그들 안에 간혀 있다.” 이 말을 이해한다고 하더라도, 일상과 평범함이 그 대가는 아니다. 우리는 김재민이의 작업을 통해 이주민의 삶에 반드시 특별한 어떤 것이 존재하지는 않음을 알게 된다. 그들의 삶 또한 우리의 삶 만큼이나 이미 확립된 일상적 습관 패턴의 연속이자 거기에 부속된 것이다. 그러나 여기에서 또 다른 내러티브가 작동한다. 인터뷰에서는 명확히 드러나지 않지만, 어떤 면에서는 이주민들의 이야기 사이에 존재하는 공간과 해석의 빈틈 사이에 존재하는 유목민에 가까운 존재인 김재민이 자신의 이야기도 보여지는 것이다.

〈나의 몸은 나의 것〉에서 김재민이는 이제 카메라 앞에 서는 역할을 상정하고, 이야기는 더욱 명시적으로 그에 관한 내용을 다룬다. 이 작업에서는

작가가 자신의 이전 작업에 등장하는 이주민 노동자가 했던 것과 똑같이 철봉에서 운동을 하는 모습을 보게 된다. 작업의 제목은 작가의 군복무 경험을 가리킨다. 작가에게 군복무 경험은 외부적 힘에 의해 자신의 신체에 대한 통제를 잃은 듯 느끼게 하는 결과를 초래했다. 그의 몸이 철봉 위에서 주저하듯 움직이는 가운데, 우리는 그의 고정된 자아 관념, 그리고 군사력이라는 체제에 의해 그의 의식에 새겨진 내러티브가 이처럼 단순한 교화의 몸짓에 의해 다소 느슨해지고, 전개되고, 풀려나가는 것을 동시에 감각하게 된다. 체조 동작과 같은 우아함이 부족하다는데서 볼 수 있듯 그 과정은 더디고 어색하지만, 자율적이고 자발적인 행위를 통해 자신의 신체를 되찾는 것이다.

이 작업은 또한 작가의 초기 작업에서 보이는 목소리의 재연에서 벗어나 육체를 활용하는 퍼포먼스로 이행하며, 이주민들의 경험에서 개인적인 연결점을 찾아내고 그들의 경험을 탐구와 성장의 현장으로 삼고자 하는 시도이다. 이런 변화는 다른 이민자들이 겪은 비슷한 경험에 공감하지 못하는 작가의 작업 속 내레이터들에게 느낀 작가의 당혹감으로 인한 것인지도 모른다. 이제 이민자들 스스로의 경험을 작가 자신의 고정된 자아 관념을 중심에서 비껴가게 하는데 활용하기에, 초기 작업에서 발견할 수 있는 치유적 요소들과 연관되는 치유적 유희 혹은 치유적 확장이 이뤄진다. 이주민들의 이야기를 귀 기울여 듣는 것, 아버지와의 관계에서 구축된 정체성에 질문을 제기하는 것, 치유적인 음향, 갑작스레 분출하는 색상 — 이것은 김재민이의 영상 작업 일부에서 분출되는, 더 폭 넓고, 심지어는 개인을 뛰어넘을지도 모르는 자아를 보여주는 징후다. 이 작업은 개인의 성장에 대한 탐구일 뿐 아니라 삶의 자연스러운 메커니즘을 찾기 위한 보다 심오한 노력의 일환이다. 마치 일부는 유기체이자 일부는 기계장치인 조각 작품과 같고, 자연 그리고 기계의 논리 사이에 묶인 채 존재하는 오늘날 사람들의 초상과도 같다.

이주민들과 진행한 여러 인터뷰는 탈식민주의와 문화적 혼종성의 현장으로 일상을 살피보는 작가의 최근 작업에 대한 출발점이 된 듯 보이기도 한다. 김재민이는 최근 일본 마에바시에서 참여한 레지던시 프로그램에서 지역

예술가들을 식사 자리에 초대했고, 일본과 한국 사이의 적개심이 종결되었음을 경축했다. 하지만 그 자리에 초대된 예술가들과 이야기를 나눈 뒤, 김재민이는 음식을 먹는 단순한 행위가 완전히 새로운 내러티브의 출발점이 될 수 있음을 다시 한 번 깨닫게 되었다. 앞서 이주민 내레이터들과 진행한 이야기에서와 마찬가지로. 고기와 감자로 만든 일본식 스테인 니쿠자가(肉じゃが)의 기원은 일본 해군 선원들의 삶과 엮여 있으며, 평범해 보이는 하나의 행사로부터 또 다른 복합적 내러티브가 전개되기 시작한다. 이러한 내러티브가 <니쿠자가 마스터 챌린지>에서 더욱 본격적으로 전개된다. 이 작업에서는 식사를 요리하는 단순한 행위 안에 국수 공장이 전쟁 무기 생산에 쓰이고, 다시 국수 공장으로 쓰이게 되는 역사가 담겨 있다.

결국 우리는 작가와 함께 질문을 던지고 탐구하지 아니할 수 없게 된다. 삶에 있어 과연 무엇이 우리가 구축하는 내러티브를 초월하는 것인가? 이렇게 질문을 던지는 것은 결국 하나의 내러티브에서 벗어나려 애쓰면 또 다른 내러티브에 엮이게 될 뿐이기 때문이며, 이와 동시에 우리가 언어와 내러티브의 복합적 경계 안에 존재한다는 단순한 감각을 열어주는 한편 — 그것에 제한을 가하고 경계를 구획하기도 하기 때문이다.



<나의 몸은 나의 것>, 2019, 영상, 8분 9초

표면적 합의가 누락한 사실

김성우
큐레이터

어두운 밤, 어딘지 모를 곳, 작은 불꽃놀이가 시작된다. 나름 낭만적으로 보이는 이 불꽃은 우리의 기억 속에 오늘을 새기고 내일을 꿈꾸게 하는 듯하다. 불꽃을 따라가다 보면 이것이 어떤 글자임을 알 수 있다. ‘LIFE IS SHORT BUT’. 이는 김정모의 2014년 작 <Life is Short But(Failed)>의 일환으로 진행된 불꽃 점화 프로젝트이다. 작가의 작품으로 이를 다시 바라봤을 때, 이것이 단순히 아름다운 불꽃놀이 정도의 해프닝이었다면 동시대 예술로는 수준 미달일 것이며, 그렇게 단정 짓기엔 이 단어가 말하고자 하는 바가 그리 가볍지만은 않아 보인다. 작가의 설명에 따르면, 본 작업은 작가가 어떤 조각가의 어시스턴트로 일하던 시절 자신의 임시적이고 한시적인 작업의 성격과 그 조각가의 (반) 영구적인 조각이 갖는 어떤 차이에서 기인했다고 한다. 아마 그는 미술이라는 동일한 카테고리에 속하지만 ‘기념비’와 ‘덧없음’으로 나뉘는 지점에서 ‘예술’의 아이러니를 직감했을 것이다. 그렇게 인생은 짧고 그보다 더 짧은 것이 자신의 작업이라는 생각에 다다르자 그는 ‘Life is short but art is shorter’라는 구절을 만들고, 그중에서 ‘Life is short but’을 ‘더 짧은 예술’의 형식으로 승화시켜보고자 했다. 그리고 그는 계획된 대로 돌아가지 않게 된 상황에서 결국 실패를 맞는다. 이 작업을 기록한 영상을 다시 보면 아름답고 (혹은 아름다워야 하고), 짧은 순간이기에 더 기억에 남아야 할 불꽃은 자꾸 꺼지길 반복하고, 심지어 그리 아름답지 못한 복장을 한 이가 거칠게 급조한 장대로 어떻게든 이 세레머니를 이어가고자 하는 안타까운 의지만 내비칠 뿐이다. 흥미로운 것은 김정모는 이 작업에, 더 정확히는 ‘실패’에 (원래와는 다르게 ‘(failed)’를 붙여) 제목을 짓고, 해프닝의 문법 안에서 계획과 실행 사이에서 발생한 낙차와 오류를 다시 작업의 핵심으로 가져온다는 점이다. 과정적 차원에서 보자면 이러한 오차는 곧 가능성으로 치환되고, 그다음의 의미를 생산하기 위한 단계로 이해되곤 한다. 하지만, 그의 작업에서 이 ‘실패’는 행위의 성패를 결론지어 버림으로 시선을 작품에서 창작 주체의 입장으로, 즉 그가 가진 작가적 태도로 돌리게 한다. 다시 말하면 그에게 예술은 단단한 물질로 이루어져 잘빠진 형태가 아닌, 아이러니를 내재한 채 총동하기 직전의 어떤 상태를 살피는 일과도 같은 것이다.

사실 이 실패는 단어가 주는 어감만큼 그리 비극적인 것만은 아니다. 오히려 이 순간에 우리는 몰랐던 사실을 깨닫는 경우도 있다. 작가의 행위가 실패로 돌아가는 순간 그것을 실패할 수밖에 없게 만드는 실패 이면의 숨겨진 민낯이 드러내기 때문이다. 그리고 그때부터 우리가 알던 평온한 일상에는 균열이 생기고, 당연시했던 규칙은 아이러니가 되어 버린다. 〈PBC Cafe Project〉(2014)에서 작가는 탄천 산책로에 시민을 위한 간이 점포를 설치한다. 그리고 그들에게 잠시 쉬어갈 자리와 함께 음료수를 판매한다. 여기서 재미있는 상황을 목격하게 된다. 무허가 상거래는 언제나 쫓겨나는 처지가 되기 마련이지만, 국가의 주요 행사를 앞둔 상황에서 국가 행정은 일시적으로 중지한다. 그렇게 작가는 장사를 하고, 이 행사는 단속에 의해 종료된다. 들어간 비용을 따져보자면 순이익은 0원에 가깝다. 결국 이익을 남기지 못한 경제활동은 실패로 돌아가지만, 이는 국가적 차원의 일시적 기능 마비, 더 큰 차원의 실패를 마주하게 한다. 〈PBC Cafe Project〉가 의도치 않게 우리 사회의 합의-규칙의 오작동을 고발했다면, 〈스튜디오 개선 프로젝트〉(2014)에서는 적극적으로 자신을 포함한 특정 집단이 처한 환경의 조건에 대해 고민한다. 영국 유학 시절 배정받은 스튜디오 환경의 문제점을 파악하고 그 공간을 물리적인 차원에서 개선하고자 시작한다. 이 프로젝트를 위해 그는 몇 가지 절차를 선행한다. 첫째로 그는 가상의 회사를 설립한다. 이는 보다 공식적인 차원에서 전문성을 과시하기 위한 외피를 갖춰 입는 일이며, 이로부터 그는 사람들의 신뢰를 얻을 수 있게 된다. 또한 틀을 갖춰 작성한 제안서를 통해 학교 측과 다른 사용자의 동의를 구하게 된다. 이러한 형식적 절차를 거침으로 그는 실제로 공사를 할 수 있게 되고, 이는 곧 실질적인 효력으로 일상의 차원에 깃들여 당연하게 감수했던 상황을 불편함으로 인지하게 만든다.

여기서 김정모의 실천이 성립하기 위한 배경을 조금 더 살펴볼 필요가 있다. 이것은 현실의 실질적이고 물질적인 차원의 것이 될 수도 있고, 예술이나 언어와 같이 개념적인 것이 될 수도 있다. 또한, 거시적인 차원에서 모두를 포함하는 세계(관)일 수도 있으며, 때로는 미시적인 차원에서 특정 커뮤니티

를 대변하는 범위에 한정될 수도 있다. 확실한 것은 이 배경이 공동의 합의로 이루어진 규칙과 개념 위에서 작동하는 사회의 일면이라는 것이며, 작가는 그 위로 새로운 관계를 위한 상황을 설계하기도 한다는 것이다. 〈The Souvenir Store〉(2016)라는 작업을 예로 들면, 그는 졸업전시회라는 특별한 이벤트에서 그와는 맥락이 조금 빗나가는 아트숍을 개설한다. 앞선 〈스튜디오 개선 프로젝트〉와 같이 그는 우선 전시회 참여자들의 작품을 사용하기 위해 동의를 구한다. 그리고 그들의 작업을 자의적으로 해석하고 재구성하여 상품의 형태로 판매한다. 이러한 행위는 작업에서 원작자를 때어놓음으로써 작품을 표피적인 심미적 취향에 종속된 선택의 기로에 놓인 사물로 탈바꿈시킨다. 과연 작가의 개념이나 동인이 소거된 채 미적 유희와 소비의 대상이 되어버린 이들-작품은 무엇을 기념하는 상품(souvenir)이 되는가. 또한 김정모는 작가 레지던시라는 조금은 특별한 장소에서 자신에게 할당된 스튜디오를 재난 대피소라 명명하고 관객을 초대한다. 〈재난 프로젝트〉(2017) 작업을 지속하고자 하는 젊은 작가에게 현실은 언제나 고달프며, 작업적 역량의 발전이나 외연의 확장, 네트워킹 등을 보장할 것만 같은 레지던시 프로그램은 이러한 현실-재난으로부터 대피하여 잠시나마 몸을 추스를 수 있는 곳일지도 모른다. 작가는 대피소의 개념을 빌려 재편한 이곳에서 관객을 초대하고, 각자가 당면한 현실의 재난을 나누길 요구하며 미적 체험이 공유의 차원으로 전이될 수 있는지를 실험한다. 또한 이를 통해 미디어가 만들어내는 재난의 이미지가 아닌 실재하는 재난을 감각하길 바라는 듯하다. 여기서 한 발짝 더 나아가 〈무단 점유하기〉(2018)에서는 전시라는 형식 아래 물리적으로 구조화되는 것들에서 소거된 맥락을 복원하고자 한다. 김정모는 전시에는 참여는 했으나, 전시 안 또 다른 프로젝트 성격으로 참여했기에 ‘참여작가란’에 자신의 이름을 올릴 수 없다는 사실을 듣고는 관객 참여형 퍼포먼스를 계획한다. 그렇게 그는 관객에게 자신이 준비한 도구(화려한 가림막과 종이 테이프 등)와 점유 매뉴얼을 제공하고, 이에 따라 전시를 관람할 것, 정확히는 ‘점유’할 것을 제안한다. 그리고 결국 전시의 사진에는 작품으로 향하는 시선을 가로채며 전시장을 점유한 채 사방으로 펼쳐진 점유 도구들이 만들어내는 풍경

이 담기게 되었다. 이는 하나의 주제로 합의된 전시라는 장 안에서 언어가 속박하고 규제하며 틀지어 버리는 것으로부터 어긋나고 미끄러져 나감으로써 규정된 합의의 틈새에 새로운 시공을 확보하는 행위로 볼 수 있다. 이는 결국 ‘본 전시’와 ‘부대 행사’가 놓이는 위계를 전복하고 해체하여 우리가 정보로 받아들이는 표면 아래의 사실을 가시화시키는 것이기도 하다.

사회적 환경은 언제나 합의를 거쳐 세워진 규칙과 조건 위에서 작동한다. 이는 우리의 삶에서 순간순간 치솟는 역동적인 순간들을 다스려 일상의 잔잔한 표면만을 의식하게 만든다. 김정모의 작업은 이러한 합의가 만들어낸 표면 아래로 흐르는 이 사회의 실체를 들여다보고, 이 합의로부터는 기대할 수 없었던 전혀 다른 가능성을 제안하는 것이라 할 수 있다. 그것은 이전에는 볼 수 없었던 새롭고 경이로운 세계는 아니다. 오히려 잔잔한 일상의 동일한 시간과 장소에서 동시에 존재하는 서로 다른 단면일 뿐이다. 그저 동전의 앞면과 뒷면처럼 서로 붙어 하나로 수렴되지만, 다른 방향을 마주하고 있는 것들이다. 김정모의 작업에서 이러한 이면은 실패나 0원, 오작동, 기능적이지 못한 스튜디오, 전시와 같은 것들로 가시화되며, 이들은 사회적 합의에 내재하는 ‘아이러니’를 지시하는 발음만 다른 동일한 단어라고 볼 수 있다. 그의 작업은 언제나 실패를 향하기에 아이러니와 아주 가까운 거리를 확보할 수 있게 된다. 이쯤 되면 작가에게 실패는 아이러니에 도달하기 위한 목표이고 성공이라 할 수도 있겠다. 앞서 서술한 일련의 작업이 보여준 아이러니가 처음부터 의도된 결과였다고 할 수는 없을지도 모른다. 그것은 어쩌면 김정모가 다소 어설프거나 너무 정직해서, 혹은 너무 완벽하게 계획을 세우는 과정에서 의외의 변수를 헤아릴 시간을 갖지 못했던 탓일 수도 있다. 하지만 중요한 것은 아이러니가 그의 작업의 중핵에 놓이며, 이것이 가시화되는 순간을 위해 그는 소위 좋은 게 좋은 것이라는 식의 태도를 경계하고, 딱히 들춰보고자 하지 않았던 상황들에 굳이 더 촉각을 세운다는 점이다. 그렇게 김정모는 언제나 기존의 틀이나 눈앞의 규칙을 계속해서 의심하고, 새롭게 설정한 상황 안에서 방향을 가늠하여, 자신의 실패를 경로 삼아 당연하게 받아들여 온 합의의 반대편 누락된 사실에 도달하게 된다.



〈Life is short but (failed)〉, 2014, 분수불꽃, 종이, 나무, 360 × 360 × 180 cm

민
혜
기

몇
가
지
단
상

기
울
여
서
비
추
고,
바
라
보
고,
만
나
다

민혜기의 작업으로부터 상기하는

큐
레
이
터
장
진
택

1. 더 이상 작업에서 매체는 중요하지 않다. 오랜 시간 동안 무겁거나 또는 가볍거나, 가라앉거나 혹은 떠오르거나, 움직이거나 때로는 머뭇거렸던 물성들은 자체로 자신의 존재감을 망실한 채 공간을 떠돌고 있다. 하지만 그러한 태도는 무엇인가 변해버린 것인지 완전히 사라져 버린 것은 아닐 테다. 이른바 매체성(Medialität)은 스스로 태세를 전환함에 따라 본래 부여받은 역할을 새로이 설정한다. 이 변화는 곧 매체가 어떠한 역할을 수행할 수 있는가에 관한 고민으로 회귀한다. 이처럼 매체의 정체성을 추적하면서, 그 역할 수행 방식의 전환이라는 사건은 그것의 수행성(performativity)을 (위에서 아래로) 내려놓거나, (나에게서 너에게로) 전이시키거나, (이곳으로부터 저곳으로) 이전시키도록 한다. 이로써 주와 부의 경계는 붕괴하고, 공과 사의 구분은 역전된다. 남은 것은 명료해지고, 떠나보낸 것들도 어느새 멀어진다. 바로 이러한 순간에서 작품은 나와 너 사이를 잇는 매개의 의미를 좀 더 뚜렷하게 발산한다. 작품이 작품이라는 특정한 의미 틀, 심지어 이것이 어떠한 군더더기의 제 의미도 더하지 않은 상태로 존재할 때, 비로소 나와 너도 오롯이 빛을 발한다. 작품은 이로써 한 개인의 발화 그 이상도, 그 이하도 아닌 채로 곧게 선다.

2. 작품은 작업을 반영하고, 작업은 작가에 의해 구축되며, 작가와 관람자 그리고 작품과 작업은 서로를 응시하는 곳에 자리한다. 미묘한 다각 구도에 놓인 이들 중 유독 작품의 위상이 외로워 보이는 것은 어쩌면 자명할지도 모르겠지만, 작품과 작가의 관계-거리를 상정하는 방식은 그들의 의도에 따르는 것이 보통이다. 때문에 누군가는 서로가 서먹한 거리를 두기를 바라는 한편, 다른 누군가는 상호 친밀함을 유지하고자 한다. 그리고 이와 같은 다양한 관계의 엮임 가운데서 다시금 “우리¹⁾”는 “우리²⁾”를 조우할 기회를 맞닥뜨린다. 작품과 작가 사이의 친밀도 혹은 서먹함은 이를 지켜보(아야만 하)는 제삼자인 관람자의 동요(perturbation)에 직접적으로 관여한다. 작품과 작가 사이의 심리적 거리가 멀 때, 관람자는 작품을 통해 좀 더 넓고 높은 범주에서 자신을 조망하는 시선을 경험할 수 있다. 그 반대의 경우 관람자는 작품과 작가 사이에서 부유

하는 제삼자적 입장에서 작가 혹은 작품이 향하는 방향으로 함께 나아가며, 일종의 동반자적 지위를 점유할 수 있다. 그 순간 함께 나아갈 것인지, 혹은 멈추거나 뒤돌아설 것인지는 오롯이 관람자의 자유로운 결정에 따른다. 다만 다시금 이들 사이의 주객을 전도한다면, 친밀도 또는 서먹함의 정도는 작가 및 작품으로부터 관람 대상에 대해 발현하는 동반 의지의 적극성 혹은 소극성의 정도로 치환할 수 있다. 물론 이러한 적극적 또는 소극적인 동반 의지의 표현 방식은 발화의 어조에 따라 각각 상이할 것이다.

3. 이처럼 민혜기의 작업은 작업 구성 요소 중 하나인 매체가 매체로서 서기 위한 요건들, 다시 말해, 작품을 통해 수행하는 작가의 발화 전달 의지와 그 방식 사이의 관계 구도를 환기한다. 작품 안에서 바깥까지 이르는 선형 위에서 응시와 응시 대상, 다시 이를 응시하는 제3의 시선을 각 꼭짓점으로 간주할 때, 이들 세 꼭짓점을 연결하는 각 변의 거리에 따라 시선의 관계 도형은 서로 다른 각도를 이루며 어떤 형상을 이룬다. 그리고 이는 작가의 작업 세계에서 두드러지는 비평적 특이점이기도 하다. 민혜기의 초기 작업 〈AFTERIMAGE〉(2004)에서는 작가 스스로가 영상의 유일한 인물로 등장하는데, 작가는 자신의 반복적인 행동을 3자적으로 촬영하고 편집하는 동시에 수행의 주체로서 기능한다. 이때, 작가와 작품의 관계는 특정한 거리를 유지하며, 이들을 관통하는 시선 역시도 바깥에서 안으로, 안에서 바깥으로 가로지르고 중첩한다. 한 명의 인물을 통해 다양한 시선을 다중적으로 혼재시키는 전작과 달리, 이원한 두 공간을 원격으로 연결하는 〈LinkCube〉(2009)에서는 두 개의 시선이 좀 더 명확하게 중첩한다. 작품은 멀리 떨어진 두 공간에서 실시간으로 촬영한 각 인물의 이미지를 하나의 화면 속에 동시에 투사하면서 작가의 시선을 작품과 좀 더 멀리 떨어뜨려 놓는다. 동시에 작품에서 요소이자 대상이 되는 각각의 인물들 간의 시선을 마주하게 함으로써 이들 간의 관계 그 자체를 조명한다.

4. 민혜기는 이렇듯 여러 시선을 중첩하고 이에 변화를 야기하면서, 매

체의 수행성에 관한 적정 단계를 적극성과 소극성이라는 양가적인 상반의 두 지점 사이에서 섬세하게 조율한다. 그리고 이를 통해 작품과 작가 자신 그리고 관객이라는 주요한 주체들을 동화(assimilation) 상태로 유도하는데, 그의 작업 〈순간〉(2017)에서는 그러한 동화를 이끌어내기 위해 인간의 신체가 감각하는 시각적, 청각적 자극을 적극적으로 활용한다. 꽤 빠른 속도로 위에서 아래로 미끄러지는 전구들을 벽에 부딪혀 부수는 본 작업은 작품이 형이상학적인 의미로만 점철된 추상적 매개체가 아니라, 물리적이고 감각적인 하나의 순전한 틀이자 비어있는 시선으로 존재하게 한다. 그의 근작 〈비자발적 여행〉(2018)에서는 작품의 물리적, 그리고 심상적 움직임을 통해 한층 더 가벼운, 그러나 더 깊은 차원으로 삼위를 일체 시킨다. 일정한 속도와 간격으로 걸어 나가는 신발은 응시의 대상이 될 뿐만 아니라, 순수하게 매개적 시선의 역할을 하기를 자처하기도 하며, 걷는 행위의 재현은 그 반복적인 움직임을 통해 표면과 이면, 내면과 외재를 넘나드는 감상과 몰입을 가능하게 한다.

5. 민혜기의 작업은 나에게 공명하는 변경(變鏡)으로 다가온다. 매체의 순수성을 부각하는 작가의 미적 실천은 작품이 적극적인 수행의 행위를 위한 장(sphere)으로 기능하게 한다. 이는 곧 각각이 작품, 작가, 관객이라는 지위로 복잡하게 얽혀 있는 가운데 대상과 시선, 그리고 응시의 실현이 예술이라는 범주 안에서 얼마만큼의 광위폭으로 무수히 펼쳐질 수 있는지를 투영한다. 민혜기가 구축한 이 다단한 변화의 층위 속에서 이제 나는 수많은 군상의 의미와 형상으로 끊임없이 투사되고 뒤덮여 있는 너와 나를 발견한다.

1 여기서는 ‘나’의 복수형 1인칭 대명사로 사용.

2 여기서는 ‘나’와 ‘너’를 포함하는 복수형 1인칭 대명사로 사용.



〈LinkCube〉, 2009, 혼합재료, 가변설치 (80+1: A Journey Around the World, Ars Electronica
(New York과 Linz에 동시설치))

김지연
전시기획자, g/p 디렉터

“네 에/그럼그렇게하시죠./아,그럴까요? 네,네네/그럼 혹시 언제쯤팬츠를까요?/네.내일요?네.팬츠를것같긴한데,/그럼, 어떻게할까요? 생각좀 해보시겠어요?”⁶

언제든 추가, 전환, 삭제 가능한 사용자 t는 유연하다. 이중부정이 조력하는 그의 사회성은 당위를 획득했으며, 불확실함은 겸손을, 청유는 명령을 지시했다. 언젠가는 상식⁷이 되고 말, 파격의 네트에 좀처럼 걸려들지 않는 t는 갖가지 형식을 부여받은 질료들 사이에서 다양한 날짜와 속도를 만끽하는 발체와 인용의 시간에 걸쳐 있다.

정확하기 위해 필요한 것은 오히려 비정확한 표현이다. ‘비정확함은 근사치와 같은 것이 결코 아니며, 오히려 일어나고 있는 중의 것의 정확한 경로⁸’이니, 공간과 시간이 불연속적일 가능성을 외면할 수 없는 t에게 시점時點이 포착한 시공의 기억이란 단지 계기일 뿐이다. 때에 따라 의미 이상의 의미를 분출한다 해도, 연속적이지도, 무한하지도, 동질적이지도, 등방적이지도 않은 우리 삶의 공간에서 메시지는 한발 뒤로 물러나도 좋다.

“아 그건 좀 다른 얘기죠. 네. 지금 당장 답을 드리긴 힘들것같네요./네.네.그쵸.그쵸그쵸 네.맞습니다. 아이고. 잘 알쵸, 네네. 네?/제만에는. 이렇게 말씀드릴수밖에없다는말씀드리는거쵸.네/그래도 그걸감안해도,납득이안가는건안가는거니까요. 제입장도/그렇게말씀하실수밖에 없으신상황이신것은 잘알겠습니다”⁹

무엇과 ‘더불어’ 기능할 것인가. 유일함은 좀처럼 권위를 내려놓지 않는다. 절대적 보편성은 차이를 억압하고, 배제했던 것을 향한 단상의 조함은 몰입을 방해한다. 잡념의 상태는 가장 기초적인 시각행위에 닿는다. 서사가 되기에는 짧은 단상이 ‘훼손 가능한 견고함’¹⁰에 기대 펴릴 때, 이미지 사이의 버퍼링은 세팅

된 우연이 좌우하는 매끄러움이다. 속도는 같은 이미지에 다른 감각을 싣는다.

“네.네.네네.아.네네.네.네.네...네 음. 제말은요./하.아 참그렇네요.네?아니그니까,아까부터제말이그말이에요./뭐그렇긴한데꼭그렇게까지해야되나요?아정말요?/제말이그말인데,지금우리같은데요 아.같은말이라구요”¹¹

작업은 무수한 결정의 연속이지만 결정은 대개 랜덤하다. 결정의 근거를 고민하는 t는 임시 저장 공간 버퍼¹²에 머문다. 결정이 놓친 부스러기들은 직관이 전인한 기술 덕분에 사라지지 않지만, “우리는 그만 썰물이 시작되는 것도 모르고 있었다.”¹³

“네.그렇쵸.그러실수는 있어요.그래도 그건좀/어쩔수없다...원래그렇다라는건쵸./그게 이해안가는건아니쵸./네.그게당연한것같아요./아 아니요그런건아닌데/아그래요?/네/아그래요?/네”¹⁴

1. “기억을 단순히 지나간 약해진 지각으로 파악하는 것이 아니라, 지각과는 결정적으로(본성적으로) 다른 것으로 고찰하지 않으면 안 된다. 기억이란 단순히 과거 지각의 각인과 잔상이 아니라 무한한 과거의 연쇄와 상호 침투로 이루어져 있다. 지속으로서 생존하는 시간에서 과거는 단순히 지나간 현재가 아니며, 현재는 결코 과거와 단절되어 있지는 않다. 현재와 과거는 절대로 동시적이며, 현재란 상호 침투하고 상호 연쇄하는 잠재적 과거의 집적의 선단임에 불과하다. 이러한 식으로 파악된 기억과 지속은 물질과 지각의 차원에 대하여 결정적인 질적 차이를 가지고 있다” 파리 제8 대학에서 들뢰즈의 지도를 받아 아르토에 관한 연구로 박사학위를 취득한 일본인 우노 구니이치가 베르그송이 말하는 기억과 지속의 특성에 대해 언급한 것을 이정우, 김동선이 이렇게 옮겼다. 『들뢰즈, 유동의 철학』, 37. 2. 기억은 대뇌피질의 감각연합체에 저장되고, 해마는 기억형성에 관여하는 것으로 보여진다. 『네이버 지식백과 생명과학대사전』 3. 지각되거나 학습된 인상들을 유지하고 재생하는 정신기능. 프로이트는 과학적 심리학을 위한 프로젝트에서 지각과 기억을 서로 다른 마음의 체계라고 설명했으며, 기억을 경험이지닌 지속적인 세력이라고 생각했다. 『네이버 지식백과 정신분석용어사전』 4. 일상에서 경험한 내용을 머릿속에 저장하고 보존했다가 필요한 시기에 회상하여 인지해 내는 일련의 과정을 의미한다. 『네이버 지식백과 교육심리학용어사전』 5. 일반적으로 기억이라고 할 때에는 기억되는 내용과 그것을 환기시키는 작용이 구별되는 경우가 많다. 『네이버 지식백과 현상학사전』 6. 잊지 않고 외워둠. 『네이버 지식백과 라이프성경사전』 7. 기억력이 완전히 멈춘 적은 없었다. 불완전한 상태로 후퇴한다.

2. 1. 사람을 부리거나 물건을 쓰는 사람. 2. 노동을 제공하는 사람에게 그에 대한 보수를 지급하는 사람. 곧 근로자를 고용하는 개인이나 법인. 3. 컴퓨터를 사용하는 사람. 『표준국어대사전』

3. T세포가 항원자극을 받아 효과기세포가 되었을 때, 일부의 세포는 정지기에 들어가서 기억T세포가 된다. 기억T세포는 효과기세포가 사멸한 후에도 장기간에 걸쳐 생존한다. 또한 재차 같은 항원과 반응하면, 나이브T세포에 비해 극히 단시간에서 증식을 개시하여 대량의 효과기세포를 유도하는 것으로서 급속 또한 강력한 2차면역응답을 야기한다. 『네이버 지식백과 생명과학대사전』

4. 제 19번째 정의. 앞 체언이 관형어 구실을 하게 하며, 앞 체언이 뒤 체언의 재료임을 나타내는 말. 『표준국어대사전』

5. 1. 버퍼링은 사전적 의미로 완충, 완화장치의 개념으로 두 개의 매개사이에서 충돌을 완화하는 장치로 설명된다. 동영상 파일이 구현될 때 네트워크의 상황에 따라 끊어짐과 같은 현상이 발생할 수 있는데, 이때 버퍼링을 통해 일시적으로 데이터를 기억해 내어 다음 데이터와 원활하게 연결시켜 준다. 『매일경제』 2. 정보의 송수신을 원활하게 하기 위해서 정보를 일시적으로 저장하여 처리 속도의 차를 흡수하는 방법. 『IT용어사전』 3. 박관택 개인전 제목 중 하나

6. 박관택의 2019년 작품 〈루핑〉(종이에 아크릴채색, 칼로 자르기, 455x273cm) 은 “네 에 그림그리게하시죠”로 시작하지만, 그것이 시작점이라고 단정할 수는 없을 것이며, 텍스트의 위치와 화면을 대하는 관습에 기대 시작이라고 부른다면, 과연 ‘무엇’의 시작인지 말하기는 애매하다.

7. “상식은 세계에서 가장 잘 팔려나가는 상품이다. 왜냐하면 모든 인간은 스스로를 상식이 잘 갖춰진 사람이라고 확신하기 때문이다.”라고 데카르트가 말했다는 문장을 나무위키가 언급한 것을 재인용한다. 사회의 구성원이 공유하는, 당연한 것으로 여기는 가치관, 지식, 판단력을 말하는 상식은 인간세상에 적용된다. 그냥 알고 있고, 알고 있어야 할 개념은 옳고 그름에 관계 없으며, 상식과 비상식은 서로 오간다.

8. 우노 구니이치가 들뢰즈와 가타리를 쓴다.

9. 박관택의 〈루핑〉(2019)

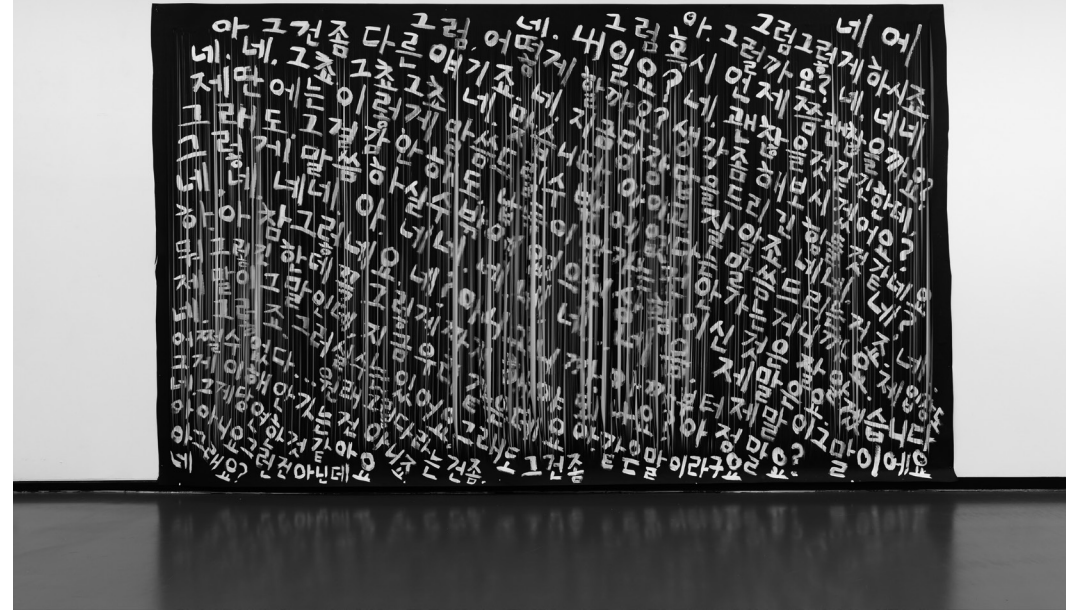
10. 박관택에게 연약함과 딱딱함 사이에서 놓고 있는 종이는 가격이 싸고 쉽게 운용할 수 있는 효율적인 재료다. 그는 효율성을 중요시한다.

11. 박관택의 〈루핑〉(2019)

12. 데이터를 한 곳에서 다른 곳으로 전송하는 동안 일시적으로 그 데이터를 보관하는 메모리의 영역. 일시적으로 데이터를 기억한다. 한 작업의 계산과 함께 입/출력을 동시에 수행하는 이 방법은, 프로세스가 데이터를 요구하기도 전에 먼저 입력장치가 데이터를 주기억장치에 복사한다. 입출력의 과정에서 발생하는 데이터 흐름의 속도 차이를 조정해내고 만다.

13. 조셉 콘래드는 암흑의 핵심을 이 문장으로 마무리한다.

14. 박관택의 〈루핑〉(2019)



〈루핑 (Loop)〉, 2019, 종이에 아크릴, 칼로 자르기, 273 × 455 cm

말해야 하는 것,
말할 수 있는 것김혜진
소설가

나는 2017년 박지혜 작가를 처음 만났다.

〈평범한 실패〉라는 소설(전시 작품 중 하나였다.)을 쓰는 데에 도움을 달라는 요청이 있었고, (결과적으로 큰 도움이 되지는 못했지만) 이를 수락하면서였다. 이듬해 박지혜 작가의 개인전이 열렸고, 올해 국립현대미술관 레지던시 세미나를 함께 준비하면서 몇 차례 더 이야기를 나눌 기회가 있었다.

그동안 나는 박지혜 작가가 언어에 매우 민감한 사람이라는 인상을 받았다. 작가는 장황하고 현학적이고 추상적인 말들에는 관심이 없다. 언제나 정확하게 효율적으로 언어를 구사하는 데에 집중하며, 보다 쉽고 단순하게 언어를 운용하는 데에 공을 들인다. 아마도 단어나 문장이 지닌 단일한 의미를 넘어서 그 말들에 달라붙은 아주 작은 의미들과 그 말들이 가닿을 수 있는 의미의 영역까지 고려한 결과일 것이다.

그렇다면 박지혜 작가의 이런 언어적 민감도는 어디서 오는 것일까. 그것은 박지혜 작가 개인의 성향과 취향이라고 말할 수도 있을 것이다. 실제 작가의 설치 작품들에는 단어나 문장이 직접 제시되는 경우가 적지 않다. 하지만 〈잘못 보셨습니다〉, 〈useless〉, 〈태어나서 죄송합니다〉, 〈some-thing〉, 〈그 어느 날〉, 〈아무 일도 없었다〉 같은 작품들 속에 포함된 단어나 문장은 결코 사전적인 의미 그대로를 의미하지 않는다. 작품 안에서 그 말들은 사회적 맥락이나 함의와 중첩되면서 전혀 다른 의미와 효과를 불러온다. 그리고 그것이 가리키는 것이 우리가 보편이라고 말하는 제도나 규칙, 표준에 대한 의문이라는 것을 파악하고 나면 작가가 지닌 언어적 민감도를 단순히 개인적인 성향이나 취향이라고 말하기는 어려워진다.

언젠가 박지혜 작가는 미술계 안에서 통용되는 언어의 불편함에 대해 말한 적이 있다. 여기서 말하는 언어는 전시 서문이나 비평, 평론이나 작가 노트, 기획서나 작품 소개글을 말하는데, 작가는 이런 글들이 의식적으로 혹은 무의식적으로 공유하고 있는 추상성이나 모호함, 불친절함에 어떤 한계를 느끼는 듯 보였다.

어떤 예술 작품이든 그것을 이해하고 받아들이고 감상하고 해석하는

데에는 필연적으로 언어가 동원될 수밖에 없다. 물론 언어가 어떤 작품을 완벽하게 설명할 수는 없을 것이다. 언어라는 것은 결코 작품과 1:1로 대응되지 않으며, 대부분은 작품으로부터 너무 멀거나 가까이 있는 탓에 어떤 오해와 몰이해, 역전을 일으킬 수밖에 없다. 그러므로 그것은 불필요하고 또 불가능한 일인지도 모른다.

그럼에도 작가는 고민해야 하고, 고민할 수밖에 없다.

자신의 작품을 어떻게 말해야 하고 어떻게 말할 수 있을까에 대해. 작가와 작품 사이에 혹은 작품과 관객(독자) 사이에 어떠한 최초로 놓이게 될 그 가느다란 다리를 어떻게 설계할 것인가에 대해. 그건 창작자에게 늘 어렵고 조심스러운 문제다. 어쨌거나 박지혜 작가가 기존의 언어가 아닌 다른 언어를 찾고 있는 것만은 분명해 보인다.

그리고 그것은 작가의 작품 세계가 던지는 질문과 밀접하게 이어진다. 그러니까 제도와 규칙, 보편과 시스템에 의문을 제기하는 작품을 기존의 언어로 표현해야 한다는 것에 작가는 어떤 답답함과 불편함을 느끼고 있는 것은 아닐까.

그러나 또 한편으로 박지혜 작가의 작품이 기존 시스템에 반기를 들거나 전복을 시도하는 방식으로 표현되지는 않는다. 오히려 작가의 작업은 질문이나 제시 같은 조심스러운 방식으로 이루어지며, 작가 개인의 입장이나 의견을 최소화하는 대신 그것에 대해 고민하는 것은 늘 관객의 몫으로 남겨져 있다.

그러므로 이렇게 말해도 좋다면 박지혜 작가는 우리가 당연하다고 여기는 표준에 대해 의문을 품는 사람이고, 그것들을 이루고 지속하는 요소들을 주의 깊게 관찰하여 제시하는 사람이며, 그것들을 표현하기 위한 자신만의 언어를 찾는 사람이다.

이렇게 적고 보니 박지혜 작가의 작업을 너무나 명료하고 단순하게 말해버린 게 아닌가 하는 우려가 남는다. 특히 자신의 작품세계를 제대로 표현할 만한 언어를 찾는 것은 당연해 보이고 어려울 게 없는 일처럼 여겨질 수 있지만 실제로는 그렇지 않을 수 있기 때문이다. 관례나 관행이라고 불리는 것들은 대

개 긴 시간을 담보하기 마련이고 그 나름의 권력을 지니며 그래서 그 질서를 따르지 않는 데엔 큰 용기가 뒤따를 수밖에 없다. 경우에 따라서는 자신의 작품이 기존 시스템 안에서 풍부하게 해석되지 않거나 혹은 언급되지 않으며 그래서 충분히 알려지지 않을 수도 있다는 두려움을 각오해야 하는 일일 수도 있다.

박지혜 작가는 예술가의 존재 이유가 어떤 대화의 장을 마련한다는 데 있다고 여러 차례 말한 바 있다. 나는 그 말이 박지혜 작가가 완성해가는 작품세계의 핵심이고, 본질이며 힘이라고 생각한다. 박지혜 작가의 작품이 지금보다 더 풍부하게 충분히 이야기되고 논의되어야 하는 이유도 바로 여기에 있다.



〈태어나서 죄송합니다〉, 2019, 단채널 비디오, 5분

여
다
함

여다함의 퍼포먼스
〈내일 부서지는 무덤〉
상세 내역

안소현
아트스페이스폴 디렉터

언젠가 캘빈 톰킨스(Calvin Tomkins)가 쓴 백남준의 퍼포먼스에 관한 글을 읽은 적이 있는데, 그 글은 비평문이라기보다는 퍼포먼스의 모든 순간을 언어화하려는 불가능한 욕망에 사로잡힌 자의 편집증적 기록에 가까웠다. 사진이 아닌 텍스트로 기록된 퍼포먼스의 장면들은 당연히 저화질일 수밖에 없었다. 하지만 그 글은 읽을 수록 기묘했다. 한 장면도 놓치지 않으려는 톰킨스의 시선이 느껴졌고 완벽히 언어화되지 않기에 더욱 상상력을 자극했다. 관객들의 긴장감, 불안, 공기의 느낌까지 묘사된 그 기록은 어쩐지 백남준이 의도한 감각적 폭력에 가장 기꺼이 사로잡힌 자의 오마주 같았다. 여다함의 퍼포먼스〈내일 부서는 무덤〉에 대해 나도 그래 보고 싶었다. 여다함은 퍼포먼스가 이루어지는 장소를 구성하는 모든 물질들이 실은 퍼포먼스의 스코어처럼 기능했으면 한다고 말한 적이 있다. 공간, 빛, 소리, 온도, 사람들까지 모두 스코어라면 아래 상세내역은 퍼포먼스의 스코어이자 후기가 될 것이다.

길이 술아 주차 다툼까나 일어날 것 같은 구기동 주택가 골목에 위치한 아트 스페이스 풀에 늦여름 선득한 어둠이 내려오기 시작했다. 지붕 위 사각기둥 모양의 초록색 갤러리 간판에 불이 들어오면 뒷마당 여기저기 매캐한 나선형 모기향 근처로 빨간 담뱃불이 물려들었다. 1980년쯤 지어졌다는 기억 자 모양의 낡은 단층 양옥은 시작점을 알 수 없는 담쟁이로 뒤덮여 있었다. 경북구역 근처에서 보수단체의 집회가 열려 버스가 안 다닌다는 이야기가 수군수군 돌고, 누군가 예정보다 조금 늦게 8시 정각에 입장을 시작하겠다는 말을 손나팔을 한 채 가볍게 공기 중에 스프레이 했다.

관객들이 건물의 윤곽을 따라 줄지어 서기 시작하고, 뒷마당을 향해 난 낡은 문 앞에 신발을 벗어놓고 하얀 천을 짠 땃돌을 밟고 방으로 들어섰다. 평소에는 전시장으로 사용되는 낡은 양옥으로 들어서면 고스란히 드러난 시멘트 내벽에는 술한 못 자국과 거뭇한 곰팡이 자국이 그대로 보였다. 천장은 낮고 지붕을 받치는 구조들이 하얀 뼈처럼 드러나 있었다. 긴 방의 맨 끝에 난 창문은 요즘도 저런 게 있나 싶은 촌스러운 무늬의 간유리로 되어 있었다.

먼지와 정체를 알 수 없는 약간의 화학약품 냄새가 나는 실내에는 방

을 가득 채운 거대한 상아색 누비이불이 깔려 있고, 그 한쪽 끝에는 그 이불을 무릎까지 덮고 그 무릎을 세워 양팔로 끌어안은 피부가 가무잡잡한 사람이 앉아있다. 눈을 마주치면 눈으로 슬쩍 웃는 것 같다가 착각인가 싶게 알 수 없는 표정을 짓는다. 상아색 누비이불의 한 가운데에는 좀 더 폭신해 보이는 작은 하얀 솜이불이 놓여 있다. 사람들이 하나씩 차례로 들어와 마주 보는 긴 벽에 등을 대고 앉기 시작하고 서로 인사를 나누거나 손뜨개질한 모자를 쓴 수염을 길게 기른 작가에게 말을 걸기도 한다. 스무 명 남짓한 사람들이 다 같이 하나의 이불을 덮고 어색한 침묵이 적당히 공기를 가라앉힐 때쯤 건물 밖과 건넌방의 조명이 꺼진다. 작가는 가만히 무릎을 꿇고 앉더니 “공연 시작하겠습니다. 보러 와주셔서 감사합니다”라고 말하고는 일어서서 불을 켜다. 감사합니다의 ‘다’는 백화점 직원들이 연습한다는 ‘술’보다 높은 ‘라’ 음계 정도 되는 것 같아 이상한 여운을 남겼다.

불이 꺼지자 멀리서 들려오는 사람들이 떠드는 소리 같은 것이 들렸는데, 처음에는 소리의 존재감이 약해서 건물 밖에서 새어 들어온 구기동의 소음처럼 들렸다. 맨 처음 방안에 앉아있던 가무잡잡한 사람이 느리지도 빠르지도 않은 평범한 속도로 일어서더니 이불 한 귀퉁이를 잡고 펄럭거렸다. 방안의 해묵은 먼지들이 풀썩거렸다. 이불은 파도처럼 너울을 만들며 나머지 세 귀퉁이까지 퍼져나갔고 이불을 덮은 사람들은 얇은 바닷물에 몸을 담그고 파도를 맞듯 가만히 있었다. 파도는 높으면 높은 대로 낮으면 낮은 대로 맞아들여야 했다. 몇 번의 파도가 치고 나서 파도를 일으킨 사람은 이불을 밟고 천천히 한가운데로 걸어가 작은 이불 속으로 들어가 누웠다. 양옆에서 그것을 보고 있는 사람들이 누군가가 그렇게 누워 있는 모습을 가까이서 지켜본 것은 아마 어느 가까운 이의 입관 때 말고는 없었을 것이다.

그는 가끔 뒤척이거나 몸을 옆으로 누이다가 이불 속으로 사라졌다. 그리고 이불이 솟아올랐다 꺼지고, 마치 두더지나 돌고래처럼 빠른 속도로 이불 속에 길을 내기도 했다. 그 움직임의 여파는 고스란히 이불을 나눠 덮은 사람들에게 전해졌다. 어느 순간 이불은 사람 크기 정도의 직사각형 모양으로 솟아

올라 마치 긴 천을 덮은 관을 높이 들어 올린, 하관 직전의 모습 같더니, 직사각형은 점점 더 높이 솟아 마치 상자 속 사람이 사라지는 마술에서 천을 걷어내기 직전과 같은 모양이 되었다. 어쨌거나 사각형으로 솟아오른 이불은 사라짐을 읊조리게 했고, 이불을 나눠 덮은 사람들은 마치 무덤에 때가 잘 퍼지도록 곱게 입히듯 이불을 조금씩 당겨 덮었다. 이불 더미 안에서 불이 켜지자 그것은 반투명한 알처럼 되었다. 불빛이 빠르게 깜박거릴 때는 사망 직전의 호흡인지 출생 직전의 격동인지 알 수 없는 긴장이 고조되지만, 더미는 이내 폭 꺼져버렸다.

그리고 거울을 든 그가 이불 가운데에서 역아(逆兒)의 난산(難産)처럼 힘겹게 발부터 밖으로 조금씩 나온다. 곧이어 갓 태어난 네발짐승처럼 힘을 모아 일어서서 거울의 윗부분을 양손으로 잡고 아랫부분은 몸 어딘가에 기대어 천천히 움직이기 시작한다. 그때 천정에 달린 스피커에서는 음악과 소음의 중간쯤인 듯한 규칙적인 소리가 반복되고 등대처럼 빙글빙글 도는 조명이 천천히 방 안 구석구석을 비춘다. 그는 보는 이들 앞으로 가까이 다가와 거울 위쪽을 앞으로 숙이고, 그렇게 어쩔 수 없이 거울 안으로 들어간 이들은 자신이 하얀 뼈 같은 서까래와 들보 사이에 묻혀 있는 것을 본다. 그는 양손으로 거울을 들고 발등에 얹어 마치 키가 작은 왈츠 파트너를 이끌듯 조심스럽게 천천히 이동한다. 처음의 자리로 돌아온 그는 다시 알 수 없는 표정을 짓다가 갑자기 표정을 탁 풀어버리고, 그 풀린 표정에서 비로소 이불을 나눠 덮은 사람들이 손뼉을 쳤다.

직유가 남용된 이 상세내역이 어떠한 의미로도 건너뛰지 않기를 희망한다. 모든 언어는 내일 사라지고 그 이상한 저녁의 느낌만 고스란히 남기를. 잘 입힌 봉분의 떼처럼 가장 낮은 세포에 달라붙기를.



〈내일 부서지는 무덤〉, 2019, 퍼포먼스

유머, 풍자, 연민, 고행, 수련. 옥정호가 허구한 날 들어왔다는 단어들이다. 유머는 왜 고행이 되며, 수련은 어떻게 풍자를 일구는가. 연민은 이 모든 것의 순환에 어떻게 스며드는가. 문장 속 자리를 바꿔도 뜻이 통하는 이 단어들은 서로에게 몸을 내어 주며 그의 작업 세계를 일궈 왔다. 이 단어들을 관통하는 키워드는 바로 그의 ‘몸’이다.

옥정호는 자기 자신을 던져 세상을 포착해 왔다. 처음에는 설렁설렁, 손가락질에 가까운 몸짓이었다. 교회의 뽀족한 침탑이나 국회의사당의 둥근 돔을 흉내 낸 고깔을 머리에 뒤집어쓰고 건축물 앞에서 나란히 사진을 찍은 〈기념촬영〉(2001~2005) 시리즈나, 신도시 전원주택 앞에서 직접 “하하하”라고 쓴 팻말을 들고 촬영한 〈하하하〉(2003) 등의 초창기 작업에서 그는 풍경을 채집하면서 손쉬운 상징으로 의미를 대체한 도시 허세의 면면을 꼬집어냈다. 해를 이어 연달아 두 번의 개인전을 열던 시기의 그는 발랄하고, 의심이 없어 보였다.

한동안의 시간을 보내고 선보인 세 번째 개인전 〈거룩한 풍경〉(2011)전에서 그는 바깥의 술한 상징을 버리고 저 자신의 몸에 집중했다. 웰빙용 스포츠에 대한 아니꼬움으로 요가를 배워 간간이 색동 쫄쫄이를 입고 무지개 동작을 하는 퍼포먼스를 선보이던 그는, 정장을 갖춰 입고 빨발으로 가 진지하게 여러 가지 요가 자세를 취하기에 이른다. 삶이 곤궁한 때가 오면, 우습던 것들 속에 깃든 거룩함에 눈이 뜨이곤 하는 것일까. 지시하는 몸짓으로 세상의 기호를 포착해 조롱하던 그가 이제 저 자신의 몸을 내어놓기 시작했다. 그의 작업에 연민이 깃들기 시작한 것은 그때부터였던 것 같다.

작가가 요가를 했던 장소들을 나열해 본다. 빨발, 나무숲, 술집이 즐비한 새벽의 거리, 새벽의 주택가 골목. 도시의 기호를 버리고 자연으로, 자신의 침묵 속으로 담담히 들어갔던 그가 명상의 자세를 하고 다시 도시로 돌아온다. 새벽 어스름 속 뿌리 뽑힌 현대인들 사이에서 그가 요가를 할 때, 그 부질없는 수행이 빚어내는 속절없는 풍경은 영혼을 잃어버린 줄도 모르고 아침을 맞는 도시인에게 선사하는 진혼곡 같기도 하다.

그리고는 몸을 터전 삼아, 술한 고행을 자처한다. 도시와 자연의 배경

을 넘나들며 서로 다른 장소에서 동일하게 솟아오른 〈홀륭한 자세〉(2015) 시리즈나, 멀리 뛰기의 단계별 제스처를 같은 위치에서 포착해 내기까지 술하게 뛰었음을 짐작하게 하는 〈멀리 뛰기〉(2016) 연작에는 술한 뛰어오름의 흔적이 담겨 있다. 마치 몸을 쓰는 것만이 현실을 감당할 수 있는 방법임을 깨닫기라도 한 듯, 이 시기의 그는 러닝머신 위에서 삼보일배를 감행하거나 물구나무 기구를 활용해 물고문 퍼포먼스를 선보이는 등 끊임없이 자신을 혹사한다. 그리고 그럴수록 작품 속 그의 몸은 망가져 간다.

최근 몇 년 동안 작가는 기형이 된 몸을 가지고 이야기의 세계를 빚어가고 있다. 〈미망인〉(2018)과 〈Freak Show 2020〉(2019)에서 그의 몸은 두 동강이 나기에 이른다. 수많은 사회적 죽음을 겪으면서 무기력증을 앓던 현실의 옥정호는 〈미망인〉작품 속 세계에서 두 동강 난 몸으로 다양한 삶의 공간을 누비고, 유년 시절 뜻 모르고 외웠던 국민교육헌장을 다시 외워 빈 숲을 향해 외친다. 그의 목에는 핏대가 서렸지만, 그의 외침은 대나무 숲에 잡아 먹혔다. 과거의 수치를 게워 현재의 무기력을 파기하는 이 장면은 잘 빚어낸 모순이다. 술한 죽음을 통과해, 그럼에도 살아가야 하는 인생의 ‘그럴 수밖에 없는’ 형용 모순을 우리 모두에게 내어주면서 위로한다. 길 잃은 자가, 길 잃은 자들에게 보내는 식별이자 구원의 몸짓이다.

최근 그는 〈Freak Show 2020〉(2019)라는 단편 영화를 만들었다. 영화에는 그의 페르소나가 반 토막 난 신체를 지니게 되기까지의 전사를 다룬다. 이야기는 지독히도 현실적이고, 또한 환상적이다. 마술사의 공연을 위한 무대 공사 현장에서 이야기가 시작된다. 공사를 위해 동원된 비정규직 인부는 무대 위 마술사를 흠모한다. 마음을 빼앗긴 나머지 한눈을 판 대가로 그는 손가락을 잘린다. 마술사는 마술로 인부의 손가락을 붙여주지만, 인부가 무대에 서고 싶어 하자 몸을 두 동강 낼 것을 제안한다. 인부는 몸을 자르는 고통을 감내하지만, 무대 위에서 스포트라이트는 마술사에게 집중될 뿐이다. 인부의 두 동강 난 몸은 서로를 의지하며 강가로 나가 나란히, 속절없이 앓는다. 그 한 사람-아닌-두 사람의 곁에 무지개가 떠올라, 환상인 듯 과거인 듯 모호한 미장센이 연출된다.

영화에는 마술사를 위한 무대 공간이 등장해 액자형 구조를 이룬다. 배역들, 즉 공적인 역할들의 활동의 공간인 동시에 온갖 환상들의 장소인 마술-연극의 무대는 정체성의 분할을 혼란에 빠뜨린다. 이 혼란 속에서, 과거 폭력의 장치였던 프리크쇼(freak show)의 무대는 능동적인 상연의 공간이 된다. 영화는 무대 위 드랙(drag)의 퍼포먼스로 시작하고, 이 무대는 마술사에게로 넘겨진다. 영화 속 무대 공간은 인정받은 자들, 완성된 자들의 세계다. 극 중 인부는 무대 위의 세계에 편입하고자 하는 욕망을 숨기지 않는다. 그러나 환상의 세계에 여전히 작동하는 현실의 논리는 더욱 파괴력을 발휘한다. 인부는 두 동강 난 미완의 몸으로 그들만의 무대를 떠나 강가로 나온다. 완성된 자들의 약속된 세계에 들어가는 대신 현실의 누추한 자리에 머무르는 편을 택한 것이다.

이 장면이 옥정호 작가가 도달한 현재다. 옥정호는 자기 자신을 세계에 이물로 제시해 왔다. 침탑 모자를 쓰고 서울의 술한 교회 지붕과 함께 사진을 찍던 옥정호부터, 두 동강 난 몸으로 무대 위 세계를 떠난 옥정호까지, 그의 작업의 연대기는 수많은 이물 옥정호로 채워진다. 보호색이 아닌 무지개 의상을 입고서 세상에 동의하지 않는 자신이 있다고, 불편한 자신이 있다고 찬란하게 가시화하는 것이다. 낯선 타자의 자리를 삭제해 통일감을 느끼는 면역 논리의 세계에서 그는 스스로 타자가 되어 끊임없이 움직여 이물감을 일으키려 한다. 그래서 그는 부단히 몸을 쓴다. 몸을 써서 유머와 연민과 고행과 수련의 길을 지나간다. 그의 작업을 보고 있자니 무릎이 아파온다.



〈Freak Show 2020〉, 2019, 단채널 비디오, 14분 28초

이원우

Re. 아직 늦지 않았다.

조주리

독립기획자\연구자

9월 초, 작가 이원우로부터 메일 한 통을 받았다. 글을 쓰고 있는 이 시각, 그는 지금 캐나다 몬트리올에 있는 달링 폰드리(Darling Foundry)라고 하는 예술기관에 머물고 있다. 작가가 올해 입주해 있는 고양 레지던스와 연계된 곳이다. 상대 작가가 전시 준비 하는 동안 혹은 인터뷰 시기에 해외에 체류하는 일은 흔한 경우는 아니지만, 종종 있었던 일이기도 하다.

안녕하세요! 로 시작하는 활기찬 서두와 두 개의 문서가 첨부된 메일은 내용적으로 펍 소상하고, 정서적으로도 다감하다. 그러나 현재 상황에 대한 점검과 미술계에 대한 현실 인식 같은 것이 담긴 몇몇 문장들로부터 어딘지 신선한 느낌과 먼 곳으로부터 전해지는, 희미한 결기 같은 것이 실려 와 있다. 글의 마감 기간과 방향을 대략 논의하는 단계에서, 나는 작가에게 작업에 대한 직접적 설명보다는 최근 몰두해 있는 관심사라거나 향후의 계획 같은 것들이 궁금하다고 채근한 바 있다. 다른 이들이 쓴 평론 모음을 참고삼아 훑긴 했지만, 동어반복을 하기도 싫고, 그렇다고 전혀 다른 지론을 펴낼 자신도 없었던 터다. 어쨌거나 먼발치에서 꽤 오래 작가의 성장사를 지켜봐 온 한 사람으로서, 오직 궁금한 것들은 그가 써 내려온 성장소설의 해사한 말미가 아닌, 본격적으로 흥미롭게 나가기 시작한 대하소설의 전개-위기의 중간 즈음에 향해있다.

이원우를 작가로서 처음 만났던 것은 십이 년 전쯤, 그가 친구들과 함께 결성했던 일종의 콜렉티브인 “좋겠다 프로젝트”의 구성원으로서였다. 아직은 서로가 학생-작가, 그리고 견습-기획자 처지를 벗어나지 못했던 때였고, 전통 매체보다는 현장성이 강한 다원적 예술에 관심을 두던 시기이다. 늘 청년의 모습으로 작가 이원우를 기억 속에 둔 까닭은 그로부터 긍정과 불안이 뒤범벅된 청년의 모습과 그런 이들에게서 느껴지는 특유의 생동감을 보았기 때문일 것이다.

이후 5년 정도의 띄엄띄엄한 주기로 스쳤다 멀어지기를 반복하며 이따금 마주친 작가의 외양, 작품의 외견을 통해 나는 그가 맞닥뜨린 삶의 변화들과 작업을 대하는 작가의 내면, 그 속에 서린 행복과 우울의 징후들을 단편적으로만 유추해 보게 된다. 물론 평균 이상을 훌쩍 상회하는 작가의 안정적인 전시 이력과 지

속적인 창작 주기 앞에서 대신 걱정할 것은 없어 보인다. 누구도 해함이 없는 기분 좋은 예술적 유머와 어딘지 힘해 보이지만 안정적 미감을 일그러뜨리지 않는 이원우 표 작업의 면모들은 호감을 불러일으킨다. 지배적 미술 담론이나 시장의 트렌드에 일희일비하지 않는 점, 궁극적으로는 개념 미술로써 종합, 승화되는 그만의 말장난과 불량한 시도들이 조각과 설치, 퍼포먼스를 경유하여 드러내는 특유의 자유로운 분위기는 그의 작업이 또래 작가 혹은 앞뒤 세대 조각가들이 만들어 낸 시각성으로부터 분리되는 지점이다.

때로 그가 펼쳐내온 작업의 군집이 발산하는 기운에는 지성의 과잉과 전략의 정치함으로 호소하는, 이른바 절박함의 정서가 소거된 것처럼 느껴지기도 했다. 가령, 이원우의 작업은 무엇인가를 매력적으로 재현하거나 반대로 추하게 끌어내리는 법이 없다. 너무 특수한 재료를 사용하지도, 생경한 소재를 다루지도 않는다. 작업의 완성을 위해 지나치게 복잡한 제작 과정과 이론적 맥락화, 대규모 기술적 협업을 부리지도 않는다. 그저 어린아이의 미술처럼 저 좋은 대로 긁고, 칠하고, 손으로 똑딱대는 무위의 태도와 조금은 의도된 것 같은 아마추어리즘 같은 것들이 있다. 피식 웃게 하고, 잠시만 씩씩하게 만든다. 미술에서의 형태, 개념, 상황, 작품의 쓰임에 대하여 전투적으로 논하기 보다는, 슬며시 관조하도록 유도한다.

“좋겠다!” 이것이, 그의 작업에 대해서 내가 느낀 전반적 정서이다. “좋았다”도 “좋다”도 아닌 미래 진행과 미래 완료형에 슬쩍 걸쳐진 표현 ‘좋겠다!’는 중의적인 주체와 대상을 관통한다. 작업이 좋겠다 일 수도, 그러면 좋겠다 일 수도, 보는 이가 좋겠다 일 수도.. 있겠다. 어쩌면 가장 좋겠을 사람은 작가 자신일 수도 있겠다. 여전히 청년 같은 그의 작업은 여전히 재미있어 보인다. ‘재미’란 무엇인가 묻는다면 대답하기 곤란하지만 치사한 구석 없이, 너무 애쓰지 않게 웃긴 점이 그의 웃긴 점이다.

한편 올 한 해 동안, 얹어져 버린 프로젝트를 함께 경험하면서 현실적 이유로 참여할 수 없게 되어버린 전시의 과정을 지나오면서 나는 그가 당도해 있는 어떤 위기와 대응, 고뇌와 해법 사이에 놓인 자잘한 응달과 그곳의 그림자

들을 좀 더 찬찬히 들여다볼 마음이 생겼다. 어떤 순간이 되면 지금까지 손쉽게 규정해버렸던 것들의 반대 상황들을 들여다보게 된다. 그래서일까. 몬트리올에서 보내온 두 편의 글은 언제나처럼 성실하지만, 어딘지 다르게 독해된다. 글의 제목은 “최근의 관심사”와 “아직 늦지 않았다”였지만, 파일을 열기 전부터 이미 나는 “최근의 관심사” = “아직은 늦지 않았다”로 한껏 오역하면서 다소 편향된 눈으로 그의 근황과 새로운 관심사를 읽어 내린다.

‘불안’이라고 했다. 요 몇 년간 이원우가 진지하게 사로잡혀 있는 개념이자 리얼한 삶의 상황을 반영하는 테제이다. 최근의 관심사와 앞으로의 행보를 에세이 형태로 정리하여 전달할 정도로 진중한 템포의 작가의 성향을 고려한다면, 그리고 동시대 예술가들이 처한 불안정한 상황 일반을 떠올린다면 수긍할만한 키워드이다. 대체로, 평온보다는 불안의 정동이 작가들로 하여금 새로운 작업을 만들도록 추동한다. 작가에게 필요한 순간, 대응할만한 위기가 찾아왔음에, 그의 불안을 불안해하지 않으려 한다. 그가 보내온 글에는 불안에 맞서는 자기 방법론이 담겨 있다. 1. 행운에 기댄다. 2. 춤을 춘다. 3. 거인이 된다. 4. 미래로 가본다. 엉뚱하지만 나름대로 명료하고 상호연결성이 있는 매뉴얼이다. 개별적인 해제를 달지는 않겠지만, 각각의 대응론이 최근 작업에 개별적으로 링크되는 지점들이 상당히 논리적이며, 여러모로 신선하다. 그가 꺼내놓은 표현들 가운데, 형식적으로는 추상, 손맛이라는 단어가, 내용적으로는 사라짐, 결핍, 재미와 같은 개념들이 두드러져 보인다.

“It is never too late to say sorry.” 미안하다고 말하기에 아직 늦지 않았다고 하는 엘름그린 & 드라그셋(Elmgreen & Dragset)의 공공미술 작품의 제목으로 이원우는 두 번째 글을 시작한다. 불특정하나마 독자를 염두에 둔 톤으로 쓰인, 그러나 여전히 목적이 불분명한 자발적 글쓰기이다. 그 안에는 동시대 미술과 한국미술계의 특수성, 미술과 사회의 관계성, 도덕성과 상업성을 오가는 공공미술에 대한 혼란한 감정들이 실려있다. 나에게 그 미안함의 방향성이 원작이 그러했던 것처럼, 여러 층위에서 독해되고, 상상된다. 일차적으로는 미술이 관객들에게, 더 자세히는 의례적 상품으로 기획된 가짜 미술이 오늘을 살아

가는 사람들과 공간에 미안하다는 사과의 메시지일 것ियो. 좀 더 의미를 적극적으로 투영해 보자면, 나는(작가는) 사람들에게 미안해하지 않을 미술을 위해 좀 더 고민하고 행동하겠다는 자기표명이자, 그것을 방해하는 위기들에 대하여 허허 웃으며 재밌는 방식으로 넘어서겠다는 다짐으로 해석해 보고도 싶다.

거인이 된 작가가 행운에 기대어, 그가 엉터리로 제작한 타임머신에 다양한 사람들을 태우고 함께 춤을 추며, 미래로 가는 상상. 어제와 오늘과 미래가 뒤섞인 곳에서 이미, 여전히, 아직, 벌써 라는 시제는 무용한 경계적 언어일 것이다. 불안이 깊이 잠식한 오늘, 이미 늦어버렸다고 한탄하지 않고, 아직은 늦지 않았다고 말해주어, 오히려 정신이 든다. 오늘 밤, 고마움을 담아 답장을 보내야겠다.



〈매우 낭만적인 전망(전망대)〉, 2019, 이동식 비계, 철, 나무, 페인트, 마커펜, 의자, 355 × 380 × 200 cm

전보경

여전히
유효한
질문에
대하여

김선옥
아트스페이스풀
큐레이터

전보경의 작업은 ‘새삼스러운’ 질문에서 출발한다. 예술가는 누구인지, 노동은 예술이 될 수 있는지, 어디까지 예술이라 이름 붙일 수 있는지 예술을 재정의하려 한다. 그러나, ‘이것이 예술이냐 아니냐’식의 해묵은 질문 대신, 작가는 예술과 비예술 사이의 이분법적인 경계 짓기를 거부하고 오히려 둘의 안팎을 적극적으로 드나드는 방식을 택하여 예술을 밖에서 다시 들여다본다. 그가 구축한 상황에서 소위 ‘비예술인’의 몸을 통해 생산되는 움직임은 전보경이 지시하거나 질문하는 과정을 통해 구성된다. 대상을 다루는 방식에 있어 전보경이 취하는 전략은 스스로 밝혔듯이 ‘이야기꾼’의 역할을 기꺼이 자처하는 것이고, 이것은 주로 구술의 과정을 통해 이루어진다. 그가 들려주는 타인의 세계는 그것이 체현된 ‘몸’을 통해 전달된다. 그리고, 마침내 그것이 실체를 드러내는 순간, 이야기는 긴 침묵의 공백을 깨며 발화하기 시작한다.

작가가 신체를 작업에서 적극적으로 사용하기 시작한 것은 개인전 《뿔의 대화: 대위법》(2015, 갤러리 조선)부터라고 볼 수 있다. 그는 과거에 인간의 몸에 존재했지만, 현재는 퇴화하여 사라진 추상적인 기관을 ‘뿔’이라 지칭하고, 이 3차원 도형을 개인이 세계를 이해하는 방식으로 형상화했다. 영상작품 〈세계의 선과 평행한 궤도〉(2015)에 등장하는 3인의 무용수들은 뿔의 형상을 이루는 가로, 세로, 대각선의 선을 각자 주관적으로 해석하여 보여주었다. 그래서, 이들의 몸짓은 상호합의 상태에서 출발한 것이 아니라 서로의 몸이 다르게 기억하고 있는 선의 움직임을 즉흥적으로 구현했고, 이것은 학습된 몸짓과는 다른 움직임이었다. 그리고, 이 무용수들은 전시 오프닝 행사에서 진행된 퍼포먼스에 재등장하였다. 이들의 몸이 전시장에서 실존하게 되는 순간, 이들의 움직임은 추상적인 것을 발화하기 위한 언어로서 작동하기 시작하였다. 퍼포머들의 몸짓을 통해 뿔은 이들이 이해한 세계의 한 형상이 되었다.

전보경은 개인의 신체에 흡수된 기억을 따라 새로운 움직임을 생산한다. 〈현자의 돌〉(2017) 시리즈에 등장하는 다양한 인물들은 양장사, 땅콩 가게를 4대째 이어온 사람, 전통 과자를 45년 동안 만든 사람, 이용원을 5대째 물려받아 이어온 사람 등이고, 〈갈대가 바람에 흔들리더라도〉(2016)에는 시트 선

팅 수공업자, 〈Without eyes, see; Without tongue, talk〉(2019)에는 전통 손인형극 장인이 등장한다. 오늘날 신자유주의 시대에서 점차 사라져가는 직업군에 속하고 사회의 주변부에 있는 이들의 삶을 작가는 사실적으로 담는 것보다 오히려 그들이 예술 안으로 적극적으로 개입하는 방식을 택한다. ‘생산한다’는 것은 대상을 어떤 맥락에서 떼어내 다른 맥락 속에 두는 것, 대상을 존재론적으로 \ontisch\ 변화시키는 것이다. 그것은 대상을 부정된 맥락(그렇게 있어서는 안 되는 상태의 세계)에서 떼어내, 긍정된 맥락(마땅히 그렇게 있어야 하는 상태의 세계) 속에 두는 것이다.¹ 전보경이 대상에게 익숙하지 않은 움직임을 지시하는 행위는 대상을 새로운 세계에 현전하게 함으로써 대상이 속해 있던 세계와의 단절을 의미한다. 비록, 이 단절이 일시적일지라도 대상은 자신을 스스로 주체적으로 바라볼 수 있게 된다. 그리고, 이 행위는 대상이 속해 있는 세계를 마냥 부정하는 것이 아니라 다른 세계를 발견하는 과정을 통해 기존의 세계를 재인식하게 만드는 것에 가깝다.

작가는 대상을 사실적으로 재현하거나 서사화된 다큐멘터리 형식을 의도적으로 거부하는 한편, 대상과 일정한 거리 두기를 유지하면서 이야기를 기록한다. 그리고, 작가가 직접 만난 이들의 소소한 일상, 삶의 애환, 복잡한 가족사에 귀 기울이며 밀도 높은 대화의 과정을 거쳐 나온 이야기의 중심에는 ‘몸’이 있다.

전보경의 작업에 등장하는 신체는 이미 몸에 각인된 생존을 위한 노동의 움직임을 소거하고, 기존과 전혀 다르게 작동하기 시작한다. 그들의 세계가 체현된 몸은 외부로 확장하여 언어 자체가 되었고, 스스로 발화할 수 있게 되었다. 이제 그들의 몸은 새롭게 생산된 미학적 움직임을 제시한다. 작가가 미술의 언어로 환원시킨 ‘비미술인들’의 몸짓은 단지 그들의 삶과 노동을 전시(展示)하기 위한 것이 아니다. 새로운 몸짓으로 생산되는 그들의 사적인 이야기는 개인이 다른 개인들과 관계 속에서, 또 사회 속에서 어떻게 존재하는지를 다시 읽게 만드는 일련의 기록이다. 그리고, 이 이야기를 자세히 들여보면 오늘날 ‘미술인들’의 생존하기와 크게 다르지 않다는 것을 알 수 있다. 의도적으로 ‘미화’

된 그들의 몸짓 뒤에는 치열한 현실이 있다는 것을 우리는 모르지 않기 때문이다. 전보경이 그들의 이야기를 쉽사리 지나치지 못하는 것은 어쩌면 그 이유 때문이 아닐까.

다양한 장소에서 현지인들과 맺은 무형적인 경험은 최근 작가의 작업의 중요한 소재가 되었다. 대전, 요코하마, 인천, 타이페이 등 전보경은 여러 지역의 레지던시에서 머물며 그 장소에서만 가능한 작업을 지속하고 있다. 이것으로 장소특정적 작업이라 규정하기는 어렵지만, 그의 작업은 개인의 삶을 통해 장소에 적극적으로 개입하고, 장소를 재규정한다고 볼 수 있다. 오늘날 작가들은 이동의 제약 없이 다양한 도시의 레지던시를 경험할 수 있게 되었다. 물리적인 경계가 사라지고 장소에 대한 귀속감은 낮아지고 있는데, 장소의 의미에 천착하는 것은 어쩌면 부질없는 것일지도 모른다. 장소의 탈영토화는 실로 물리적인 장소의 고정적인 정체성을 해방했다고 볼 수 있기 때문이다. 그러나, 기회의 폭이 넓어진 환경에도 불구하고, 아이러니하게도 작가로서 생존하기는 더욱 어려워진 현실에서 전보경의 유목민 같은 삶은 그 선택의 이유를 따져 묻기 전에 어쩌면 그의 작업의 구조를 이해할 수 있는 중요한 요소 중 하나일지도 모른다. ‘장소’를 개인의 몸이 기억하는 역사로 상정한다면, 개인은 장소를 점유하는 주체가 되어 그곳의 정체성을 규정할 수 있게 된다. 전보경의 작업 구조는 개인이 장소를 구체화함으로써, 기존에 대상을 억압했던 체계에서 자신을 스스로 해방한다는 점에서 대상에 새로운 작용이 일어나도록 만든다.

예술의 가능성에 대해 의심하지 않으면서도, 한편으로는 현실의 갈급한 시의적 문제들에 가려 예술에서 무엇을 먼저 다루어야 하는지 우선순위를 함부로 판단하곤 한다. 그러나, 예술에 대한 본질적인 질문은 어떻게 보면 가장 동시대적이며, 예술의 언어로 세계에 형태를 부여하는 것이 가능한가를 묻는 것이 아닐까. 이것에 대한 답을 찾기 위해 전보경도 자신의 언어로 끊임없이 질문을 던지고 자신이 보고 있는 세계를 ‘다시’ 보여주기 위한 시도를 하는 것일 테다. 이 과정을 통해 그가 만들어내는 몸짓들은 궁극적으로 작가가 다루는 대상을 존재론적으로 변화시키기에 충분한 시도가 될 것이다. 그리고, 미술에서

여전히 우리가 질문하고, 듣고, 이야기해야 할 것들이 남아있음을 환기할 것이다.

1 빌렘 플루서, 『몸짓들』, 안규철 역, 워크룸 프레스, 2018, p. 59.



或是跛腳離開他雙親，伊底帕斯

〈타인의 혀로 말하다〉, 2019, 2채널 영상, 6분 57초

정재경

정재경 〈어느 마을〉 2019
패트릭 콘스탄틴 하스
독립큐레이터



정재경의 <어느마을>은 지난 한 해 동안 장기 연구를 통해 발전시킨 특별한 영상 작품과 출판 프로젝트이다. 결과물 가운데 하나는 서울 교외의 헌인마을에 머무는 동안 작가가 대면한 장면들을 담은 영상 작품이다. 작가는 버려진 개들의 특이한 번식 상황에 초점을 맞추어 마을의 현황을 보여주면서, 실패한 도시 계획에 대한 경이로운 이야기를 들려준다.

배제와 젠트리피케이션(노후 지역의 고급 주택화)의 상징인 헌인마을은 1964년에 시작되었다. 한센인들을 위한 정착지로 시작한 마을은 가구 생산업을 통해 서서히 발전해 나간 것이다. 1990년대까지 마을은 한국 내 주요 가구 생산 지역 중 하나였고 주민들은 어느 정도 경제적 성공을 누릴 수 있었다. 이후 부동산 투기가 서서히 증가하면서 부동산 개발 회사가 마을 가옥과 공장 지대를 재개발하여 고급 빌라 단지화하는 사업에 착수하는 2000년 초반에 투기는 정점에 이르게 된다. 개발 회사가 마을 대부분을 파괴한 이 시기, 정치적 로비에 의한 압박을 느낀 주민 대부분이 마을을 떠나게 된다. 주민 수는 2000년대 초반 300명에서 현재 60~70명으로 줄었고, 20여 가구만이 마을에 남아 있다. 전체 마을의 대략 80%가 파괴된 직후인 2011년 개발사가 부도를 맞게 되면서 마을은 파괴된 상태로 남게 된다. 개발 프로젝트는 정치적으로는 지속되고 있는 상황이지만, 실제 마을은 여전히 정지된 상태로 머물러 있다.

정재경 작가는 2018년 1년여간 마을의 기원과 변천 과정에 대한 연구를 시작하였는데, 마을은 2011년 재개발 사업 포기 이후 변화가 거의 없는 상태였다. 마을에는 아주 소수의 사람만이 살고 있고 공장과 주택은 무너져 있었으며, 주택에서 배출된 쓰레기와 버려진 오래된 가구 등이 곳곳에 가득한 상태였다. 이와 같은 황폐한 분위기 속에서 작가는 마을의 이야기를 다른 각도에서 들려줄 수 있는 주인공을 발견했다. 마을에 발생한 말을 할 줄 모르는 야생 개 무리였다. 주민들이 재산을 처분하고 마을을 떠날 때 버리고 간 다리가 짧고 털이 무성한 개 무리는 지난 10여 년 동안 자연 교배 과정을 통해 형성되었다. 이 버려진 동물들은 작가가 선택한 풍경 안에서 우리를 어딘가로 안내한다. 작가는 더이상 사용하지 않게 된 건축물, 버려진 일상품, 쓰레기 더미와 개 무리로 구성

된 어찌면 약간은 후기 묵시록적인 풍경 안에서 버려진 개를 기록했다. 이런 장면들은 언뜻 보면 마치 정지된 이미지처럼 보일 정도로 정적이다. 느리게 움직이는 식물, 동물, 가볍게 내리는 비만이 풍경으로 편집된 침묵을 깨뜨린다. 우리가 그와 같은 풍경 속 개의 무리를 쫓는 중에 유기전이 처한 상황에 대해 말하는 목소리가 있다. 이 목소리는 마을에 남은 주민 중 한 명의 것으로, 화자는 집 없이 폐기물을 수집해 팔며 생계를 이어나가는 인물이다. 그는 사명감을 가지고 버려진 개들을 보살피고 그들이 마을 안을 자유롭게 배회하도록 도와준다. 그의 열악한 경제력은 자주 그가 하는 일의 도덕적 무게를 느끼게 만든다. 그는 수시로 소득을 찾는데 어려움을 겪기 때문에 개가 다칠 때 매우 가혹한 결정을 내려야만 하는 상황을 마주하게 된다. 다친 개를 치료하면 나머지 개들이 굶어 죽을 위험에 처하기 때문이다. 화자는 가족이 있다는 행복과 그와 같은 상황이 만들어내는 도덕적 딜레마 사이에서 끊임없이 파열을 느끼는 것만 같다. 신중하게 선택된 (그와 작가와의) 인터뷰 부분들은 화자의 이야기를 잘 보여준다. 그의 세계에서 개들은 그를 이해하고 동정하며, 그가 겪는 어려움을 공감하고, 그를 용서함으로써 이 영상 세계의 윤리 도덕적 나침반이 된다. 그는 오늘날의 부동산 중개업자 또는 개발자와 완전히 정반대의 인물이다. 그는 자신의 공동체를 돌본다. 그가 삶과 죽음에 대한 결정을 내려야 할 때, 언제나 동료들의 이해와 지지에 의존할 수 있는 것이다. 그렇다고 그가 권력적 우위를 느끼는 것은 아니다. 오히려 그는 그와 같은 행사에 대해 회의적으로 갈등한다. 영상을 이끄는 인터뷰는 마을에 발생한 사건들 안에서 잃어버린 이야기가 되고 유기전 이야기는 곧 마을 이야기가 된다.

헌인마을에 대한 정재경 작가의 관찰은 섬세하다. 동물에 대한 그의 민감성, 사건에 거리를 두고 먼 거리에서 바라보는 카메라의 관점, 제삼자 내레이션 사용으로 만들어진 풍경은 암울한 감정을 일으키는 듯 보일지도 모르지만, 결코 절망의 분위기라 할 수는 없다. 버려진 것처럼 보일 수 있는 이 장소는 자연에 의해 재생되고 삶이 생생히 피어날 것이다. 작가의 프로젝트는 자신이 속한 지역의 사회정치적 상황에 대해 강렬하게 내적으로 향하게 하는 비평이면서

동시에 인내심 있는 관객에게 주제에 대해 성찰할 수 있는 놀랄만한 이미지를 제안한다. 작가는 마을에서 가장 약한 존재들을 통해 힘에 대한 욕망 안에 부재한 것을 보여주는 탁월한 지점을 만들었다. 그의 영상 작품은 우리가 처한 문제들에 대해 정치, 경제, 역사적 관점을 넘어 다른 시선에서 풍경을 바라보는 시선을 창조했다. 그것은 버려진 개들이 화자에 대한 연민을 보여주며 파괴된 도시 풍경 속으로 천천히 사라지는 것을 환상처럼 바라보는 그의 시선이다.



〈어느 마을〉, 2019, 4K, 15분

곧장 진입할 수 있음

박수지

큐레이터 / AGENCY RARY

2013년부터 운전을 시작했으니 벌써 7년차에 접어들었다. ‘베스트 드라이빙은 안전운전이다’를 모토로 매번 핸들을 잡는다. 빨간 신호일 때는 멈추고 녹색 신호일 때는 엑셀러레이터를 밟아야 한다는 규칙 말고도 도로 위에는 암묵적인 약속들이 난무한다. 여하간 운전이란 제법 흥미로운 퍼포먼스인 것이 틀림없다. 동시에 한 도로에 있는 예측 불가능한 낯선 퍼포머들과의 거리나 속도를 조절하며 운전한다는 것은 꽤 관계적이고도 사려 깊어야 하는 일이기도 하다. 한편으로는 차 안이란 때로는 집보다도 더 개인적이고도 사적인 장소로써 도로의 상황이 어떻든지 간에 내가 지금 듣고 싶은 음악을 틀어놓고 데시벨을 한껏 높일 수 있는 곳이다. 서두부터 개인의 운전사와 운전론을 밝히는 이유는 요컨대, 작년에 만난 한 드라이버 최윤석 씨의 운전에 대해 이야기해보고자 함이다.

최윤석 씨로 말할 것 같으면 작년에 내가 조수석에 누군가를 태우고 길을 잘못 들었을 때에 뒷좌석에 앉아 해매는 나를 지켜보았던 사람으로, 운전자에 대한 최윤석 씨의 아량은 이미 익히 체득한 바 있다. 그렇다면 최윤석 씨의 운전 이력은 어떠한가. 곰곰이 들여다보니 최윤석 씨의 운전은 일이기도 하고 생활이기도 한데, 공식적으로는 2001년 예술대학에 들어가면서부터로 알려져 있다. 그 당시 그는 서양화를 전공하며 매일같이 국도를 달렸다. 선생들의 낡은 노-트에 쓰인 ‘운전이란 무엇인가’를 배우거나, 차도 없는 선배들에게 괜한 ‘드리프트’ 같은 뽐내기 기술을 전해 듣던 때였다. 그러나 무릇 이곳의 예술학교란 ‘좋은 차 고르는 법’만을 일 순위로 생각하는지라 도무지 ‘운전의 퀄리티’에 대해서는 쉬이 고민을 나눌 수가 없었다.

그렇다면 운전의 퀄리티란 무엇인가? 운전의 퀄리티를 좌우하는 것은 무엇인가? 이 부분은 운전자들에게 있어서 아직도 의견이 분분한 영역으로, 근사한 정답이 있는 것은 아니다. 그러나 내가 최윤석 씨의 운전에 대해서 탄복한 부분은 분명한데, 이를테면 이런 것이다. 잘 알려져 있는 것은 아니나 그는 처음에 거의 매일같이 차를 그려대곤 했다. 일전에 그의 집에 가서 그 드로잉 북을 본적이 있는 나로서는 그의 그림이 잘 알려지지 않다는 사실이 내심 아쉬울 따름이다. 또 언젠가 최윤석 씨는 몇 년에 걸쳐 한 해 동안 운전을 하며 휴게소

에서, 주유소에서, 식당에서, 톨게이트에서, 카페에서, 다 기억나지 않을 각각의 장소에서 돈을 쓰고 받은 영수증을 모아서는 그것을 여러 가지로 엮어낸 바(《올해의 질량》(2009-2013)) 있다.

또한 최윤석 씨의 드라이빙 퍼포먼스에 대해서도 언급하지 않을 수 없다. 그의 퍼포먼스는 주로 차 안의 블랙박스를 활용해 스스로를 직접 촬영하는 방식으로, 최윤석 씨는 아주 사적인 운전을 선보이는 경우가 잦다. 여덟 시간 동안 한 도로를 계속 달리며 그 운전 하는 소리를 공개하기도 하고(《Untitled(8 Hours of Drawing)》(2011)), 무려 12년 동안 휴게소나 졸음 쉼터에서 최윤석 씨가 자는 모습을 지인들이 촬영한 사진들을 모아 보여주기도 한 바(《Sleep Book》(2004-2015)) 있다. 차 안의 시트 먼지들을 그려모아 영상을 만들거나(《Bed Scene》(2012)), 차 안에 공기청정기를 들여놓고는 한 시간 동안 그 청정기의 모습을 다시 보는(review) 하는 등(《Air purifier Review》(2019))의 퍼포먼스 또한 무릎을 탁 치게 만드는 것이다. 지난 몇 달간 최윤석 씨의 블랙박스 아카이브 센터(《유튜브 채널 Homemade LAB》(2019-))에 들어가 보았던 나는 최윤석 씨가 출근길에 AM 라디오를 즐겨듣는 것을 알게 되었는데, 사운드에 대한 그의 엄격한 취향에 대해 다시금 상기하게 해주는 계기가 되기도 했다.

최윤석 씨가 즐겨 통행하는 도로에 대해서도 언급하지 않을 수 없다. 그중 하나는 IC(Interchange)로 우리가 흔히 ‘아이씨’라고 부르는 그것이다. 고속도로와 국도를 연결해주는 출입로로 대부분의 경우 요금소(TG; Tollgate)와 함께 설치된다. IC를 지나며 최윤석 씨는 일로서의 운전과 생활을 도모하는 것으로서의 운전에 대한 고민이 여간 깊어진 것이 아니었는데, 이때 최윤석 씨가 지불하는 ‘톨비’가 무엇을 말하는 것인지는 오직 최윤석 씨만 알고 있다. 아무튼 생활을 도모하는 것으로서의 운전 덕분에 도로의 이면을 자주 보다 보니, 최윤석 씨는 운전자들의 묘한 습성을 알게 되었다. 이런 시간은 최윤석 씨가 JC(Junction)를 애용하도록 만들었다고 해도 과언이 아닐진대, 우리가 흔히 ‘정선’이라고 부르는 그것이다. 아마 다수의 운전자들조차 이 정선을 모를 것이 허다한데, JC이란 고속도로와 고속도로를 연결해주는 도로로, 통행하는 차량들이

서로 교차 접속하는 곳의 입체 교차 시설로 알려져 있다. 최윤석 씨는 왕왕 이 JC를 곧잘 애용하곤 했는데, 이른바 운전자 교육방송(렉처시리즈<유리거울>(2016-2018))이 그것이다. 이미 고속도로를 달리고 있는 이들의 속도를 알고 있음에도 부드럽게 JC로 운전자들을 인도하는 최윤석 씨의 견인술은 기존의 운전자들을 새롭게 보게 만드는 놀라운 재주라 하겠다.

요는, 최윤석 씨가 달리는 도로가 국도이건, 고속도로이건, 교차로이건, 일 년에 몇 번의 IC를 통과하며 ‘톨비’를 지출해야 하건 간에, 또 도로에 진입해 다른 운전자와 뒤섞일 때 어떤 JC를 이용하든 간에, 휴게소에 생각보다 오래 머물다 고속도로에 재진입하는 것이건 간에, 이 최윤석 씨의 운전이 언제나 그렇듯 예술적 상태로의 진입이라는 점에서는 차이가 없다는 것이다. 물론 최윤석 씨도 운전대를 잡고 정처 없이 도로를 지나치다 보면 ‘내가 여기 왜 와있지? (Why am I here?)’를 스스로 되묻기도 할 것이다. 그러나 아마도 올해 동안은 최윤석 씨가 종종 고양시를 향해 운전대를 잡을 것으로 알고 있다. 그는 일전에 내게 고양의 한 빌딩에 있는 그에게 할애된 작은 스튜디오에 가면 이내 ‘예술가적 상태에 곧장 진입할 수 있음’을 진술한 바 있다. 올해가 가기 전 그의 스튜디오를 향해 나 또한 한 번 더 운전대를 잡아보리라. 나는 최윤석 씨 같은 운전자와 이따금 도로를 공유할 수 있다는 사실을 오늘도 기쁘게 여긴다.



〈깊은 잠이여 오라〉, 2017, 양모극세사, 200 × 140 cm

2019
MMCA
Residency Goyang:
A Collection of
Critical Reviews

Contents

Artist	Title / Reviewer	
Hoyeon Kang	<i>Things That You Know</i> Kwon Hyukgue	84
Sari Go	<i>The Erasure and Preserve of Traces, Somewhere in Between</i> Yi Soojung	90
Donghyun Kim	<i>Symbiosis—A One Way of Converting Nature into a Subject</i> Kim Sumg-Ho	95
Gemini Kim	<i>A Critique of Gemini Kim's work</i> Russel Mason	101
Mo Kim	<i>A Fact Omitted by Superficial Consensus</i> KIM Sungwoo	106
Hyeki Min	<i>Tilting to Illuminate, see, and Encounter</i> Jintaeg Jang	112
Kwantaeck Park	<i>Buffering of Memory User t</i> Jiyeon Kim	117

Artist	Title / Reviewer	
Jihye Park	<i>What Needs to be Said, What Can be Said</i> Hyejin Kim	122
Daham Yo	<i>Overdetailed Review of Tomb That Will be Broken Tomorrow</i> Ahn Sohyun	126
Jungho Oak	<i>Strange Thing, Jungho Oak</i> Areum Woo	131
Wonwoo Lee	<i>Re: It's not too late.</i> Juri Cho	136
Bokyoung Jun	<i>About Questions Which Are Still Valid</i> Seonok Kim	141
Jaekyung Jung	<i>Jaekyung Jung: A Village, 2019</i> Patrick Constantin Haas	146
Yoosuk Choi	<i>Go straight</i> Sooji Park	150

Things That You Know

Kwon Hyukgue
Curator

Hoyeon Kang

Hoyeon Kang has been creating works that expand the sensitization and experience of art, which had been mainly oriented in a visual sense, by interpreting the emotional and functional properties of everyday objects in intuitive ways. With *Encyclopedia*, a long-term project that has been commenced with his solo exhibition at Insa Art Space in December 2017, the artist started establishing a point from which his work would transform. This essay examines the recent changes in the artist's work and their relationship with the subject that perceives the world, focusing on three solo exhibitions by the artists – *planet 72.82m²* (Insa Art Space, 2017), *Encyclopedia* (Kumho Museum of Art, 2018), and *About Ground, Water, Light and Air* (out_sight, 2019).

First of all, one can ask why the artist established his long-term project as *Encyclopedia* while he had been presenting new perceptions and experiences of objects through everyday objects and simple scientific principles, such as a phantasmagoric presentation of a bonfire using a desk lamp and a humidifier. The encyclopedia is often considered as a symbol of the modern knowledge system that comprehends and defines the world through human-centered ways, resulting in the presentation of explicit words and images. Here, the modern knowledge system indicates a world sustained by a 'thinking subject' or 'perception of a thinking subject' that originates in the Cartesian cogito. The 'thinking self' was a great invention of the modern period, which brought about substantial changes not only in philosophy but also the society in general, encompassing art, science, and religion. However, the 'thinking self,' which has been sustaining modernity, arrived at a point where its self-centered perception of the external world dictates its own logic that the world finally comes into existence by its perception. It even considered the world as an object to which it could control and threaten, leaving cases of malfunction at its extreme end of thinking – such as wars and colonialism.

Hoyeon Kang's *Encyclopedia* project presents an attempt to practice a critical reflection on the encyclopedia as a symbol of the modern knowledge system and reconstruct it in a new way. One can infer that the project expands the artist's previous works that focused on the intuitive perceptual actions toward everyday objects and things that one knows. The artist often explains the process of expanding his practice as an equivalent of a baby perceiving toys – in particular, a baby seeing a mobile. Here, even without borrowing Benjamin's thoughts on a child's toys and Agamben's ideas on childhood, one can understand that the artist

is developing his practice by imaginarily assuming a child's perceptual process and interpreting everyday objects as subjects which different contexts are condensed in and transferred to. In other words, the artist reconstructs an encyclopedia in his own way to "develop an odyssey of sensations that encompasses the reality, humanity, myth, and universe" (quoted from the artist's note). The project is to suppose the perception of surrounding objects in a state that is not fixated but changeable. It is also to accept one's surroundings as they are not completely understood, moving on as one experiences such uncertainty. Here, the 'self' that is assumed as a kind of an end to connect the inside and outside is not the one and only absolute being. Rather, it is a sort of medium that reveals the world through different senses and accept similarities and differences of different 'selves.' In such a way, it reveals critical thoughts on the notion of encyclopedia within the modern knowledge system.

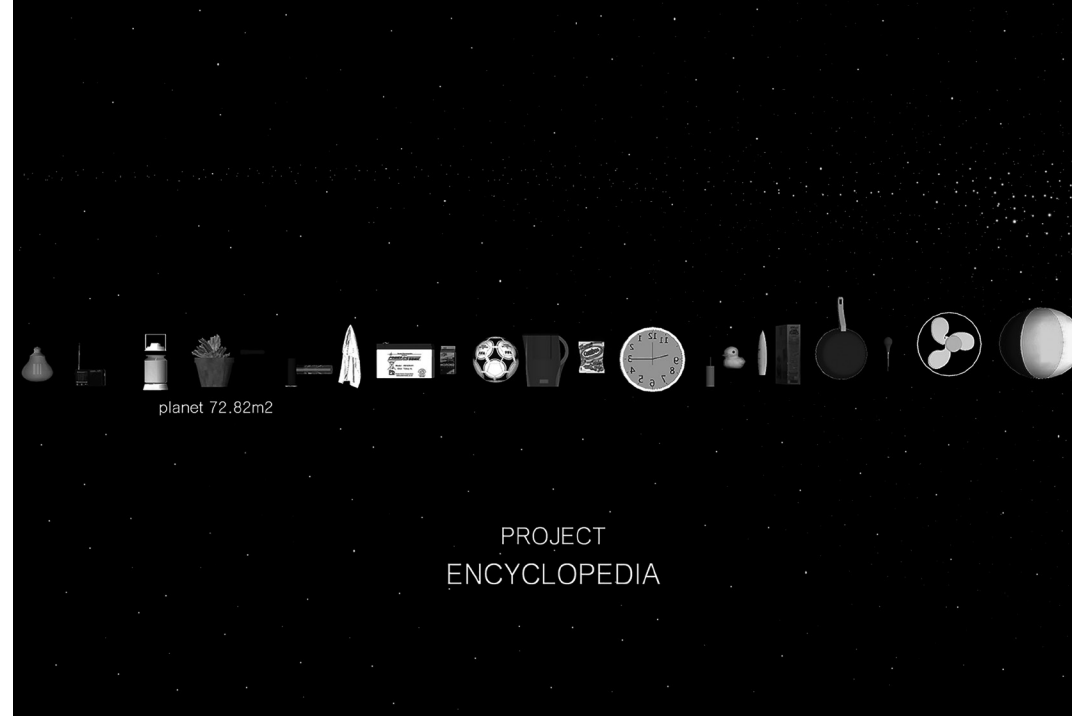
In *Encyclopedia*, a project to establish new relations with what one already knows, language by itself exists as an intuitive and personalized tool to convert and leap over the existing thoughts. In most cases, as in the words and sentences in an encyclopedia, language delivers particular ideas, assumptions, thoughts, and logic. However, language, although it possesses information and often dominates one's thoughts, is a subject that can always be manipulated and recontextualized in an arbitrary manner in Kang's work. In this way, language is perceived as a medium that can escape from the given domain and indicate a larger world. For example, in the presentation of *Encyclopedia* at Kumho Museum of Art, the artist associated the names of gods in Greek mythology with the names of planets in the solar system and everyday objects. Titan, one of the moons of Saturn, was presented as a titanium-coated frying pan made by Tefal. In *planet 72.82 m²*, another solo exhibition that imagined the post-apocalypse of the Earth and materialized a new spacetime of senses in each floor of the exhibition space, the artist made the viewers sense similar yet disparate kinds of cultivation-culture by combining the verb 'cultivate,' and a Latin word 'cultura' that means culture, and the word 'culture' and building a greenhouse made of plastic, vinyl, and cardboard boxes. In *About Ground, Water, Light and Air* at out_sight, the artist conceived the idea of Kuiper Belt, a 'site' in an 'outer' ring of the solar system, from the name of the exhibition space (out_sight), staging the conditions of a planet where humans can survive through senses and experiences of the everyday. As such, language-words that have clear indications often derail from their own positions and head toward other places. They are also combined

with other words and form a mutual habitat. In this way, the artist moves beyond the defined meanings and indicators to establish new relations, performing an ironic process of editing and rearranging the institutionalized encyclopedic language.

The aforementioned arbitrary reconstruction of language naturally unfolds, since Kang's work depends on exceedingly personal actions of sensitization, which is also corporeal in a sense. The process of the project, where one constantly perceives the surrounding objects and the world to convert into new senses, necessarily accompanies a process of unclear and arbitrary interpretation – as in the process of reconstruction of language. In the end, the project reveals an unmissable subject that perceives the world. At the same time, it indicates that an act of sensing something always happens in the realm outside of the establishment. Thus, it can be recreated at any moment depending on different situations. In *planet 72.82 m²*, the artist staged a dark and ominous space using a can of energy drink and a sound amplification application after detecting a sense of the destruction of the Earth from the physical reactions to caffeine overdose. In his solo exhibition at Kumho Museum of Art, Kang installed mobiles and presented photos, overlapping the light, sound, and temperature of everyday objects with the properties of planets in the solar system. In the exhibition at out_sight, the artist presented the senses of water from a shower, warm floor heating, and fluorescent lighting seen from a lying position as necessary conditions for surviving in the Kuiper Belt filled with the debris of stones and ice. In addition, the senses of color, wind, temperature, and vibration that fill the artist's exhibition are undefined subjects that can be perceived differently by those who experience them, invoking disparate perceptions in different viewers. Hence, the viewers who saw *Bliss Blue*, a fake sky installed on the second floor of Insa Art Space, could think of both the freshness of clear sky and a flat and coarse image on a screen at the same time. The very sense that Hyeon Kang's project materializes in the exhibition space is not the subject that is forcibly transferred and defined within an absolutely corresponding relationship but a compound of a transcendental language and an experience that emphasizes an action of uncontrolled sensation by itself.

In the end, *Encyclopedia* project can be understood as an attempt to express and share the immediate perception of subjects in an empirical state that one can experience. It critically reconsiders the knowledge, information, related senses and experiences that are institutionalized within the modern knowledge system, continuing the use of undefined language and the reconstruction of

senses. The subject–artist that perceives his surroundings while refusing to exist as an unchangeable absolute being establishes a relationship with the present by not generating an absolute truth or information but an existential life that senses and is sensed. It tells that the world does not exist within the rule of control and domination but through an unrefusable relationship between experiences and senses.



Project Encyclopedia, 2018

The Erasure and Preserve of Traces, Somewhere in Between

Yi Soojung
Curator, MMCA

Sari Go

How would one feel to live with a name that is unforgettable? In Korea, it was popular to give names in difficult Hanja* characters to newborn babies before the 1980s. Then, around the 1980s, names in pure Korean words became popular. People usually used charming words like ‘Chorong’ (meaning a silk-covered lantern), ‘Narae’ (wings), and ‘Songyi’ (a bunch of flowers or fruits). Here, however, we have a person with her name in a Korean word that gives a slightly different feeling. Her name is Gosari, and she is an artist.

Gosari (a Korean word for fiddlehead fern) is a name of a pteridophyte that has been in existence since the prehistoric period with dinosaurs. It is also the name of a wild vegetable that Koreans like to eat. The name is given to a salubrious plant that tastes plain yet possesses a unique aroma that no other plants have. It is a name that is often suspected of being a pseudonym; the artist’s father came up with this name impromptu while eating fiddlehead ferns at a restaurant. The name, however, suits the artist well in many ways.

The perspective on things that have been discarded, things that have become old, and things that do not shine and glitter anymore and her attitude to calmly embrace those objects and their surrounding environments are what stand out the most in Gosari’s work. *An abandoned diary* (2009–2010) is a collection of photographic records of the artist’s daily waste. In this work, she photographed waste that she had produced for her daily life – yogurt containers, ice cream packs, and peanut shells, among others. Living through one’s life is to take what one’s body needs and discharge the needless into the outside of one’s body and her environment. Although the amount of waste that the artist produces might have been smaller than the average, as she lives by herself, it makes one feel somewhat uncomfortable to see the record of her daily waste. It is because of the very fact that one needs so many things to live through each day and that so much plastic and vinyl waste, which would not easily decompose, is sacrificed to maintain our day to day life.

The Moving in project, staged two times in a tenement house in Deungchon-dong (2017) and a detached house in Seongbuk-dong (2018), exemplifies Gosari’s artistic orientation and characteristics. In one unit of a tenement house that was to be demolished for redevelopment, the artist meticulously wrapped and covered the empty house with rolls of vinyl sheets. Covered with the translucent vinyl sheets were not a particular building but the rooms, kitchen, and living room of an

uncharacteristic unit of a tenement house. Although it seems that they are wrapped in vinyl to block moisture and wind from outside, it also appears in a curious way that they are well-arranged in order to keep the exhalation of the vinyl-covered house and the warmth of the place from slipping away. The project seems to be an act of keeping and caring of what the house remembers – the memory that is to be disappeared without any trace once the construction waste is removed. In the meantime, the detached house in Seongbuk-dong is a house with a long history spanning a hundred years. It had been kept empty for about twelve years before the artist held her project there. The thin vinyl sheets then covered the house from which people had left long ago and the warmth had been taken away. It seems that the project talks and gives a breath to the space by covering all the corners of the house. As if to softly caress the body of a person who had been lying by herself, the project reanimated the empty house.

Gosari has a peculiar sense of minutely observing and sensitively studying the space, traces of those who had stayed there, and objects that remain in the space. Her mother, the artist says, ran an accommodation business, cleaning and organizing rooms as guests came and went every and each day. On the other hand, her father was working in the construction business and piled various things that he had collected in one corner of the house. The artist saw the two extreme ends of action in her everyday life – emptying rooms as if no one had occupied them and keeping things while being told by others to throw them away. In fact, these two extremes are basic actions that every person repeats in his or her life. We swing somewhere in between the erasure and preserve of traces.

Settling down at MMCA Residency Goyang, the artist is trying to become familiar with the spaces in and around the residency. She climbs hills around Gwansan-dong in the night with lanterns, together with other residency artists; she grows vegetables in a plant garden in front of the residency building; she also gathers small flies and ephemera in her studio often when they are trapped by the mosquito net in the window. Although the place is not a famous tourist destination or a place of scenic beauty, the artist takes walks, tend the vegetable garden, and greet the people in order to stay in a place, which she built a relationship with for slightly less than a year, in full. And she will have to start preparing for leaving the place. It is likely that she will tidy up the place for the next person to use it well. Although it is the first for her to live in Goyang, she will permeate through the place as if she

was a person who had been living there. And she will make herself comfortable after unpacking her small parcels in the next place to which she moves, discovering the characteristics and stories of the place. As she does not yearn for opportunities of exhibitions and projects, as she will make her ‘work’ when she encounters a space or object that talks to her or when she finds a space to which she wants to talk, Gosari will not become a prolific artist with many works. However, her stories, which she embraces with her whole heart at the very moment when she encounters them at her own pace without haste, will not easily be forgotten. It is the same with her name, which is plain but difficult not to remember.

* Hanja is the Korean name for Chinese characters, which are borrowed from the traditional Chinese and used with Korean pronunciation.



Moving in, 2018, vinyl, installation, 260㎡ (An empty house in Seongbuk-dong, Seoul)

Symbiosis – A One Way of Converting Nature into a Subject

Kim Sung-Ho
Art Critic

Donghyun Kim

1. Visualization of 'The Invisible / Unhearable'

Donghyun Kim's work feels like magic. Vibrant life abruptly sprouts from a seemingly unexpected spot, a sound of calm nature overflows at an unanticipated place, and even blooms sweet music that is carried by a flexible rhythm. While 'those' that are embedded in nature are mostly 'invisible and unhearable things,' they are born again as 'the visible' and 'the hearable' through a magical spell cast by the artist, Donghyun Kim. In that sense, Donghyun Kim can be considered as an 'artistic medium' that delivers those that are not quite visible in nature but do exist in the real world through 'visualization and auralization.' Isn't it that the spell of a medium that connects nirvana and paramita is magic that leads humans to arrive at a world beyond humanity?

Like a magician or medium, Donghyun Kim summons 'those that are invisible or easily unreadable,' for example, the latent qi (氣) or energy existing in nirvana, into the world of paramita in front of the viewers, employing forms of impedance such as a brain wave.

For example, in *Water counterpoint No. 2* (2018), the artist installed a wooden hexagonal dome symbolizing a drop of water and placed beakers containing seawater that had been sampled from ten spots in Sihwa Lake in Ansan, Gyeonggi Province, as if the installation was a laboratory. Using sensors detecting the brain waves of the viewers, eight motors were operated to play different sounds according to the pH value of the seawater in each beaker. The work leads the viewers to reflect on the sorrows of the citizens in Ansan who had experienced the tragedy of the Sewol ferry disaster a few years ago. It seems to be a metaphor with multiple meanings, mediating 'nature and humanity,' 'society and humans,' and 'life and death.'

In this sense, such an artwork is an evolved version of her previous series, in which she experimented with 'imagination to create new hypothetical organisms by mixing different energies' under a witty title, *Dr. Autopoi's Lab*, in a new dimension. Recently titled as *Counterpoint*, this series of works is taking a bold step to enter a point at which the artist's practice is departing from interesting 'sci-fi imagination' to 'metaphorical imagination' that embraces and reflects on the human life and society.

At this point, there is one thing that should be considered. In her work, Donghyun Kim converts nature from a 'being that is objectified by humans' to a 'being that is equal to humans,' which speaks and thinks by itself. Depending on the

perspective, nature rather seems to be elevated into the 'domain of subject.'

2. Interaction or symbiosis

Let's take a look at the artist's other work, *Plant synth* (2018). The work is embedded with sensors that measure the frequency of the viewers' bodies, which operate when they touch the plant that is being cultivated in the so-called 'hydroponic farming tower.' The frequency of the human body is captured and analyzed by the plant. Can this be considered as a reversal of the subject? At a glance, the work reminds of Cézanne's comment, "The landscape thinks in me, and I am its consciousness," which is quoted by Maurice Merleau-Ponty. Such a comment, which sounds as if it is about the reversal of the subject and object, informs us that the subject and object have been in a dynamic, interchangeable relationship from the outset. Merleau-Ponty also insists that the subject and object or the human and nature exist within this reciprocal interaction by comments such as "to be body means to be linked to a certain world" and "our body is not primarily in space: it is in space."

What message did the artist want to deliver through this work? This is what she says. "This is a work that momentarily reveals the symbiotic relationship between nature and humans. Even the same person touches the plant, the work always generates different sounds because the frequency of the human body does not always remain stable." The response of the interaction, which is generated by the conflict of the human frequency and that of nature, always vary. In a Merleau-Pontian manner, it is because the subject and object always interact with each other. To borrow Kim's words, they are beings in 'symbiosis.' Certainly, the worldview that the artist aims to materialize in the work is not really about 'commensalism,' a biological term to explain a symbiosis that only one side of the relationship gains benefit while the other side neither gains benefit nor loss. Rather, it is oriented toward 'mutualism,' a symbiosis that both sides gain benefit. Such a direction does not remain in a 'reverse manner that makes nature become a subject.' Rather, it focuses on inviting humans to nature as protagonists of the ecosystem and ceaselessly practicing a 'symbiosis with humanity.'

This is the very reason why Donghyun Kim employed a musical term, *Counterpoint*, as the title of the series. As counterpoint refers to "a technique of musical composition that combines more than two melodies that are strongly

independent of each other,” the artist invites ‘humans and nature,’ which had been put in contrast through the frames of ‘artificial verses natural’ and ‘humans versus environment,’ as partners of a symbiosis – ‘together, at the same time.’ By doing so, the artist sufficiently embraces humans and nature, which are strongly independent of each other, in the meaning of slant lines (/) – such as ‘artificial/nature, humans/environment.’

3. The World of a ‘Certain System’ and Depth

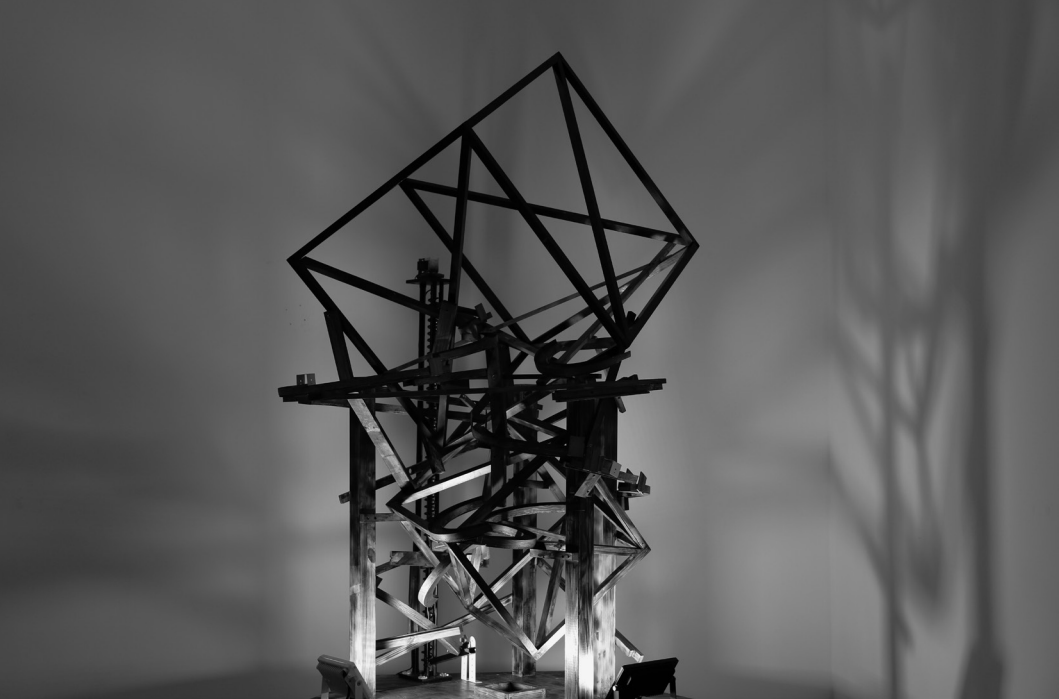
In particular, the artist attempts to achieve positive interaction and communication with the viewers by realizing the movement of the artwork through their participation. In specific, the artist increases the immersion into the artwork by generating interest of the viewers by making them encounter the artwork in unpredictable ways using motion detectors or endowing a perception that it is changing by their own participation (whether it is true or not). One can say that an artificially created artwork constantly invites the viewers into itself through particular mechanical or material devices, attempting an interaction with the viewers. In *Noah’s Ark* (2016), *Flow~ A Story of Counterpoint for a Hitchhiker #1* (2016), and *God Does Not Play Dice* (2016), the artist interacts with children by realizing comical or funny gestures in the mechanical movement and additionally operating active participation program where the viewers are invited as creative subjects. Moreover, the artist adds prudent social metaphors on top of the simple mechanical language, exchanging serious yet meaningful messages with the viewers.

As such, Donghyun Kim establishes a ‘certain system’ by voluntarily playing the role of a medium that mediates the artwork and the viewers, while maintaining her position as a creator at the same time. It is a certain kind of ‘automation system.’ In *Counterpoint #1* (2018), it is materialized as “an automatic piano system played by ping-pong balls hit by ten solenoids operated by motion detectors.” In *Karma Machine-Autoreverse* (2018), it is an “autoreverse system” where a large cassette tape is repeatedly moving between two directions. The infrared sensor in the aforementioned works, brain wave detectors in *Water counterpoint No.2* (2018), and the random and automatic output of preconfigured sound sources are examples of such systems.

Can this be a reason behind the following? The artist’s kinetic artworks even feel affectionate. The mechanical structures move like living animals, breaking their

joints. A large artificial cassette tape revolves and plays a voice of nature. It is because such an automation system easily generates a perception of the viewers that artworks are operated by their active participation. Indeed, this kind of system is even open to the possibility of variation through the participation of the viewers.

In the construction of a ‘certain system,’ what is most important is not an excellent technique to handle the technology but the fact that it carries out the communication between humans from the insipid mechanical structures. In particular, the artist continually involves ‘those that exist yet invisible,’ such as reactions to the change of brain waves or pH concentration of seawater, into her work. As a result, this encourages deeper existential reflection and perception. This resembles the world made of the dimension of ‘depth (profondeur),’ which is considered as the essence of the ‘invisible’ in Merleau-Ponty’s philosophy. This is why we anticipate the artist’s other artworks where the world of ‘depth’ continually opens up with the viewers within the ‘invisible (or unheardable).’



Metatro Cube, 2019, wood, sensor, DC motor, 150 × 125 × 150 cm

A Critique of Gemini Kim's work

Russel Mason
Householder

Gemini Kim

Gemini Kim's work is a texture of overlapping narratives, ranging from the personal and psychological to the historical and post-colonial. In Gemini's work, narrative functions both as a departure point and as an ongoing site of exploration, and is in some senses both an unfolding and a reflection of his own evolving identity construct.

One layer of this overlapping narrative is immigration and relocation. We find Gemini in Incheon in 2014 in the city where his father arrived as an immigrant from North Korea during the Korean War. This initial narrative acts as a point of expansion for the multiple narratives of other immigrants that we hear in the series of around ten videos, in which the stories of immigrants are retold by other immigrants. In this series, we hear the stories of Indonesian immigrants in Malaysia, together with the stories of immigrants living in Korea, Japan and the UK amongst others. Although the starting point for the initial interviews was a discussion of food, it is clear Gemini took a hands-off approach, remaining open to the direction that the stories, and the lives, have taken. Although these stories sometimes mention climactic events of our time, such as Brexit, the Rohingya genocide and climate change, these elements are never explicitly foregrounded. Although we may get a sense that, as James Baldwin says: "people are trapped in history and history is trapped in them," this is not at the expense of the everyday and the ordinary. We see that there is not necessarily anything special about the life of an immigrant – their lives are often just as much a continuation of and an attachment to a pre-established everyday habit pattern as our own lives are. And yet, another narrative is at work here: though not clearly present in the interviews himself, Gemini's own story – that of a semi-nomadic traveler existing in the spaces and interpretive gaps between the immigrants' own stories – is somehow also present.

In *My Body Belongs to Me*, Gemini has now assumed a role in front of the camera and the story is indeed more explicitly about him. In this work, we see him exercising on a high bar just as an immigrant worker had done in a previous work. The title of the work references his experience of military service, the result of which was that he felt that he had lost control over his own body to an outside agency. As his body swings tentatively on the high bar, we get a simultaneous sense that his fixed sense of self – and the narrative inscribed in his consciousness by a regime of military power – is somehow unwinding, unfolding and unspooling in this simple gesture of reclamation: reclaiming his own body in autonomous, self-directed action,

though the process is stuttering and awkward, reflected in his lack of gymnastic grace.

This work also moves from the vocal reenactments of the earlier works to a physical performance and is an attempt to find a personal connection to the experience of the immigrants and to use their experiences as a site for exploration and personal growth. This might have resulted from his sense of frustration at the inability of his narrators to empathize with the parallel experiences of their immigrant counterparts. And as the immigrants' own experiences are now being used to decenter his own fixed concept of self, there is therapeutic play or expansion at work here, touching upon the therapeutic aspects found earlier works: in the deep listening to the stories of immigrants, in the questioning of the construction of his identity in relation to his father, in the therapeutic sounds and in the sudden eruptions of colour – presentiments of a more expansive, and perhaps even an emergent transpersonal self – that breakthrough in some video works. The work reflects not just an exploration of personal growth, but a deeper attempt to find a natural mechanism for living, like the sculptures part organic, part mechanism: portraits of modern people existing in a bind between nature and the logic of machines.

The interviews with immigrants also seem to have been the departure point for the recent works which investigate the everyday as the site of post-colonialism and cultural hybridity. In his recent residency in Maebashi, Japan, Gemini invited local artists to a meal to celebrate the end of hostilities between Japan and Korea. However, after talking to these artists he again realises – as with the previous stories of the immigrant narrators – that the simple act of eating food can be the departure point for an entirely new narrative. The story of the origins of Nikujaga – a Japanese stew consisting of meat and potatoes – is bound up with the lives of sailors in the Japanese navy, and another complex narrative begins to unfold from an apparently trivial event. This narrative opens up further in *My Nikujaga Belongs to Me*, in which a history of Japanese factories being used to manufacture noodles, then weapons of war and then noodles again is enfolded in the simple act of cooking a meal.

Ultimately we are forced to ask the question and to explore as he does: what is there to life that transcends the narratives that we construct? For when we try to escape one narrative, we merely get caught up inside another, simultaneously opening up – and yet somehow also circumscribing and artificially delimiting – a

simple sense of being in the complex boundaries of language and narrative.

My body belongs to me, 2019, video, 8min. 9sec.



A Fact Omitted by Superficial Consensus

KIM Sungwoo
Curator

Mo Kim

In a dark night, at a place that is difficult to identify, a little play of flame starts. The flame, which by itself seems to be a little romantic, appears to imprint the present in our memory and let us dream of tomorrow. Following the flame, one can realize that it makes part of a sentence, “LIFE IS SHORT BUT.” It is a flame ignition project, which is part of Mo KIM’s *Life Is Short But (Failed)* (2014). Seen a work by an artist, it would be below the standard of contemporary art if it had been a mere happening of a beautiful flame. And the artist’s wording seems not to be that trivial to be judged in such a way. According to the artist’s explanation, the work originates in a certain difference that he has experienced between his temporary job as an assistant of a sculptor and the (semi) permanent sculpture of the sculptor. Perhaps the artist intuitively sensed the irony of ‘art’ at a point where ‘monument’ and ‘evanescence’ diverge under the same category that is art. Arriving at the idea that life is short and his work is even shorter, he composed a sentence ‘Life is short but art is shorter.’ He then tried to sublimate ‘Life is short but’ into a form of ‘even shorter art.’ And he finally faced a failure in a situation where things had not worked as planned. The video recording of the work reveals flames – which are beautiful (or have to be beautiful) and have to be more memorable in a short moment – repeatedly going off. A person wearing a not-so-beautiful costume pathetically even tries to carry out the ceremony with an improvised pole. What is interesting is that Mo KIM specifically gives a title the ‘failure’ (by adding a parenthesized ‘failure’), bringing the gaps and errors that had occurred between the plan and execution within the grammar of happening into the center of the work once again. From the perspective that focuses on the creative process, such aberrations are immediately substituted with possibilities. They are understood as part of a stage for producing the meaning that will come next. However, in his work, the ‘failure’ concludes the result of actions, turning the attention from the artwork to the creative subject. In other words, the attention is turned to his artistic attitude. Namely, for him, art does not exist in a sleek shape made of firm materials. Rather, it is like examining a certain condition that is embedded with irony and about to clash with something.

Indeed, such a failure is not that tragic as it sounds. Rather, we are often enlightened by the fact that we had not realized before. It is because of the fact that the naked face behind the failure is helplessly revealed when his actions are deemed to end up with failure. From that moment, the peaceful everyday life as we know it is damaged with cracks. Rules that have been taken for granted become irony. In *PBC*

Cafe Project (2014), the artist installed a temporary store for citizens along the path by Tancheon river. The store provided a space for a short rest and sold beverages. Here, an interesting situation could be witnessed. Unregistered business activities are always expelled. However, the administration of the state is temporarily suspended when there are major national events. The artist did business in that situation, and the event was suspended by the intervention of the authorities. Considering the money spent on preparation, the net profit is close to zero. In the end, an economic activity with no profit comes to a failure. However, it leads us to face a temporary paralysis on the national level, which is a failure in a broader dimension. While *PBC Cafe Project* unintentionally discloses the malfunction of the consensus-regulation of the society, *Studio Refurbishment Project* (2014) actively investigates the conditions of certain environments in which particular groups, including the artist himself, are situated. The project was initiated when the artist understood the environment of his given studio space during his studies in the UK, and it was intended to improve the space in material terms. To work on the project, he first took a few procedures before the beginning. First, he establishes a fictional company. This is to acquire an outer shell to boast professionalism in a more formal dimension from which the artist draws credibility from people. In addition, through a formal proposal, he asks for consent from the school and others who share the studio. By going through this formal process, he is actually granted to do the construction work, which raises awareness of inconvenience that had been taken for granted in everyday life with practical impacts.

Here, we need to take a closer look at the background that enables Mo KIM's practice to come into existence. It can be something that is in a practical and material dimension of reality, or it can be something conceptual such as art and language. Also, it can be a world(view) that encompasses everything in a macroscopic dimension, or it can often be limited to the extent that represents a particular community in a microscopic dimension. What is clear is that such a background is one aspect of the society that functions upon rules and ideas that are constructed by a mutual consensus. The artist often designs new situations to create new relations on top of them. In *The Souvenir Store* (2016), for example, the artist opened an art shop at a particular event that was the graduation exhibition, which was a little oblique to the context. As same in the previous work, *Studio Refurbishment Project*, he first asked for consent from the participants of the graduation exhibition. And he arbitrarily

interpreted and reorganized the works by the exhibition participants, selling them as products. Such an action detached the artists from their artworks, converting the artworks into objects that were to be selected by superficial aesthetic taste. As the artworks were deprived of artistic concepts or motivations and became the objects of aesthetic pleasure and consumption, what kind of souvenir did the artworks become? Mo KIM names his studio in an artist residency, which is a rather exceptional space, as a disaster shelter and invites the viewers to the place. For a young artist that has been trying to continue *Disaster-Art Project* (2017), it might be that reality is always difficult. A residency program, which seems to guarantee the development of his artistic capabilities, expansion of the artistic boundary, and networking, might be a place where he can temporarily evacuate himself from the reality-disaster. The artist invites the viewers to a reorganized space based on the idea of a shelter, experimenting if an aesthetic experience can be transferred to a common dimension while asking the viewers to share the calamities they encounter in reality. It also seems that the artist anticipates the viewers to sense actual disasters that exist in reality, not the image of disasters that are produced by mass media. Taking a step further, in *Squatting* (2018), Mo KIM attempts to reinstate the context that is erased in the material construction of the format of an exhibition. KIM participated in an exhibition, but he could not be credited as a 'participating artist' since he was part of a project within the exhibition. Then, he planned a participatory performance. He provided tools (flamboyant fabric, paper tapes, etc.) and a squatting manual to the viewers, suggesting them to see the exhibition by the manual – in specific, he suggested the viewers to 'squat' the exhibition. In the end, the installation view of the exhibition could not help but display the eye-catching squatting tools that are scattered around the exhibition. This can be considered as an action that secures a new spacetime within the gap within the established consensus by becoming out of joint and slipping away from what is restrained, regulated, and framed by language within the sphere of an exhibition under a consensus of a singular theme. In the end, it is to subvert and deconstruct the hierarchy between the 'main exhibition' and 'auxiliary programs.' By doing so, it makes the fact, which lies beneath the surface that we perceive as information, apparent and visible.

The societal environment always operates upon the rules and conditions that are established by consensus. It regulates dynamic moments in our life, which erupt from time to time, making us perceive the still and calm surface of our

everyday life. It is possible to consider Mo KIM's work as examining the true nature of the society that moves beneath the surface created by such consensus, suggesting a totally different possibility that cannot be anticipated from that consensus. It is not a new and marvelous world that could not be witnessed before. Rather, it is one of the different aspects that simultaneously exist in the same quiet and still space and time in one's everyday life. While such aspects are accumulated into one entity like the two sides of a coin, they are just aspects directed toward different directions. In Mo KIM's work, such aspects are made visible in the forms of certain failures, zero net benefit, malfunctions, a studio that is not functional, and exhibitions. These can be considered as different words with the same meaning, indicating the inherent 'irony' within a social consensus. Since his work is always oriented toward failure, it can secure a very close distance to ironies. By this point, it might even be possible to consider that failures are a goal and success for the artist to arrive at ironies. The ironies presented in the artworks described in this essay might not have been the intended outcome from the start. It might be that Mo KIM was rather clumsy or too honest, or he could not have time to consider unexpected variables while setting up his plan too perfectly. However, what is important is ironies are at the center of Mo KIM's work. For the moments at which such ironies become visible, the artist is cautious about falling into a naïve attitude focusing only on the result and makes efforts to be more sensitive to situations that one does not bother to reveal. In such a way, Mo KIM always continues to suspect the existing frameworks or obvious rules, examining directions within newly established situations, and taking his own failures as part of the path. As a result, he arrives at the omitted fact, which stands at the opposite side of the consensus that has been taken for granted.



Squatting, 2018, participatory installation

Tilting to Illuminate, see, and Encounter

Some Thoughts on the
Works by Hyeki Min

Jintaeg Jang
Curator

Hyeki Min

1. The medium is not any more important in a work of art. Different materialities that have long been staying in the states of weightiness or lightness, sinking or floating, or moving or often hesitating – they are drifting in space, deprived of their existence by themselves. However, that attitude implies that something has been changed, not that has completely disappeared. The so-called mediality (Medialität) takes itself into a new arrangement, redefining the role that it has been initially assigned. Such a change comes back to the issue of what role a medium can perform. The incident, which is the change of mode in how a medium performs its role, leads its performativity to drop (from above to below), transfer (from me to you), or relocate (from here to there) while tracing the identity of a medium. Thus, the border between the primary and the secondary collapses. The distinction between the public and the private is reversed. What remains becomes clear, and what has left soon becomes distant. At this very moment, a work of art presents a meaning of mediating the space between you and me in a more distinctive manner. When a work of art exists without any frame of meaning, or even without any additional meaning, you and I can cast a glow in completion for the first time. As such, a work of art stands by itself as something that is not more and not less than a speech of an individual.

2. A work of art reflects an artistic practice; an artistic practice is constructed by an artist; the artist, the viewer, and the work of art and artistic practice find their places from which they gaze upon each other. It might be evident that the stature of an artwork particularly seems to be in solitude among those within the delicate multilateral setup. However, the way through which the relationship-distance between an artist and an artwork is established is usually based on their intent. Thus, while some people wish to maintain a distance of being unfamiliar to each other, others want to keep mutual intimacy. In the midst of entanglement of such diverse relations, “we”¹ encounter an opportunity to come across “ourselves.”² The level of intimacy or unfamiliarity between an artwork and its artist directly involves the perturbation of the viewer, the third party that (has to) look at it. When the psychological distance between an artwork and its artist is wide, the viewer can experience a perspective that takes a view of oneself from a wider and higher level. In the opposite case, the viewer can progress from a third-party position that drifts between an artwork and an artist to a direction to which they are driven,

occupying a kind of position as their partner. Whether to take a step further with them or stop and turn around is completely based on the free decision made by the viewer. If one has to reverse the relationship between them once again, the level of intimacy or unfamiliarity can be substituted with the positiveness or passivity of the will of companionship from an artist and artwork to the viewer. Of course, the ways through which how such positive or passive will of companionship is expressed might differ from different tones of expression.

3. In such a way, Hyeki Min's work raises awareness of the conditions on which a medium, which is one of the elements that composes a work of art, can stand by itself. In other words, the artist evokes the relationship between the will of delivering a speech by herself as an artist that practices through her work and the way through which it is done. If one considers the gaze, the object of the gaze, and the third perspective that gazes them respectively as an apex on a line that connects the inside and outside of an artwork, the differing length of lines that connect each apex generates different angles and constructs a certain shape. And this is the very critical specificity that stands out in the artist's oeuvre. In *AFTERIMAGE* (2004), one of the Hyeki Min's early works, the artist appears as the only character in the video. She records and edits her repetitive actions from a third-person perspective. At the same time, she functions as the subject of her own performance. At the very moment, the relationship between the artist and her artwork maintains a particular distance. The perspective that penetrates them also moves through between the inside and outside while being accumulated on many layers. Different from her previous work that presented different perspectives through one person, the artist layers two different perspectives on top of each other more evidently in *LinkCube* (2009), an installation that connects two distant locations. The work projects real-time images of different people in two distant locations in one screen, increasing the distance of the artist's perspective from the work. At the same time, the work highlights the relationship between those that appear in the work by itself by placing the gazes of the characters, who become the elements and objects of the work at the same time, to face each other.

4. In such a way, the artist overlaps different perspectives and lead them to change, delicately coordinating a proper stage of the performativity of a medium

between the two ambivalent and contrasting ends of positivity and passivity. Through such a process, the artist leads the artwork, the artist herself, and the viewer to a state of assimilation. In *The Moment* (2017), visual and aural stimuli sensed by the human body are actively employed in order to draw such assimilation. The work breaks light bulbs against the wall after they slide from above at a quite high speed. It leads a work of art not to remain as an abstract medium marked by metaphysical meanings but to exist as a pure framework that is physical and sensuous and a gaze that is empty. The artist's recent work, *Involuntary Travel* (2018), achieves the trinity in a lighter yet deeper dimension through the physical and imaginary movement of the artwork. In the work, the shoes that move at regular speed and pace become the object of the gaze. Moreover, they voluntarily play the role of being a purely intermediary perspective. Through the repetitive action, the representation of the act of walking enables the appreciation and immersion that move across the surface and behind and the internal and external.

5. To me, Hyeki Min's work comes as a shifting mirror(變鏡) that reverberates with myself. The artist's aesthetic practice, which emphasizes the purity of a medium, enables her artwork to function as a sphere for active actions of performance. This in turn reflects how the realization of the object, perspective, and gaze can be infinitely expanded within the horizon of art while an artwork, artist, and viewer are complicatedly intertwined with each other. Within the diverse strata of changes that have been constructed by Hyeki Min, I now discover me and you who are constantly projected and covered by the meanings and forms of countless figures of human beings.

¹ Here, "we" is used as a plural pronoun of 'I.'

² "Ourselves" is used a plural reflexive pronoun that includes 'I' and 'you.'



LinkCube, 2009, mixed media, dimensions variable (80+1: A Journey Around the World,
Ars Electronica(New York and Linz))

Buffering¹ of Memory²
User³ t⁴

Jiyeon Kim
Curator and Director of d/p

Kwantaeck Park

“Yessss / Then let’s do it that way. / Ah, shall we? Yes, yes yes./ Then when would be good? / Yes. Tomorrow? Yes. I think it’d be okay but… / Then, what shall we do? Will you need more time to think?”⁵

t – who always can be added, replaced, and deleted – is flexible. His social nature, assisted by double negative acquired appropriateness and uncertainty, points to modesty and a request for order. t – who cannot easily be caught in the breakaway net, which, however, will actually be common sense⁶ one day – is hung between extractions and quotations that enjoy various dates and speeds among substances given a variety of forms.

What is needed to be accurate is inaccurate expressions. Because “inaccuracy is never the same as approximate value, but rather the accurate path of something happening”⁷, for t – who cannot ignore the possibility of discontinuity of time and space – the memory about time and space that is captured by an exact time point is merely a motivation. Although it sprouts a meaning more than itself from time to time, it is okay if messages step back in the life we live that is not continuous, limitless, homogeneous, or isotropic.

“Ah, that’s a different story. Yes. I don’t think I can give you the answer right now. / Yes. Yes. Right. Right right yes. You’re right. Oh yes. I’m aware of it very well, yes yes. Yes? / In my position. I cannot help but tell you like this. Yes / But, even considering that, what I cannot understand is what I cannot understand. My position, too / I’m very aware that you are in a position where you cannot help but say that.”⁸

‘Along with’ that, what will it function as? Uniqueness doesn’t really give up its authority. Unconditional universality suppresses differences and the combination of brief reflections on what has been excluded disrupts immersion. The status of having distracting thoughts touches on the most basic visual action. When these brief reflections – too short to become a narrative – depend on ‘fragile solidity’⁹ and flap, buffering between images becomes a lubricity that can be decided by set coincidences. Speed arouses different sensations from the same images.

“Yes. Yes. Yes yes. Ah. Yes yes. Yes. Yes.Yes...Yeah umm. What I mean is / Ha. Ah.

It’s a bit odd. Yes? No, I mean, that’s what I have been telling you so far. / Well, you are right but do we have to do it like that? Oh really? /That’s what I mean, we are on the same page. Yes, we are.”¹⁰

Work is a series of unlimited decisions, but those decisions are usually random. t – who looks to the ground when making decisions – stays in the buffer, temporary storage.¹¹ The debris leaked out of the decision do not disappear thanks to the technology directed by intuition but “we have lost the first of the ebb.”¹²

“Yes. You’re right. I know you could do that. But that is / It can’t be helped… I don’t really get it when you say it’s what it is / It’s not that I don’t understand that. / Yes. That’s inevitable. / Oh no that’s not true / Oh really? / Yes / Ah yes? / Yes.”¹³

1. 1. In the dictionary, a buffer can refer to a relief device to ease conflicts between two parameters. For example, video files can be cut off depending on the network connection, but the buffer temporarily recalls the data and smoothly connects to the data that follows. *Maeil Business Newspaper* 2. A way to save data temporarily or absorb the speed difference for smooth sending and receiving of information. IT Dictionary 3. The title of Kwan-taek Park’s solo show

2. 1. “It is necessary to consider memory as being conclusively (naturally) different from perception, rather than simply identifying it as a weakened perception that has passed by. Memory is not simply an imprint and remnant of the past perception, but is made up of an infinite chain of past and mutual penetration. The past is not simply the present that has passed, and it is never disconnected from the past. The present and the past are absolutely simultaneous, and the present is merely a precursor to a potential aggregation of the past that interpenes and interconnects. Memory and duration, identified in this way, have critical qualitative differences over the dimensions of substance and perception.” This is how Japan’s Kuniichi Uno, who obtained his doctorate degree in research on Antonin Artaud from the University of Paris VIII under the guidance of Deleuze, explained the characteristics of Bergson’s memory and persistence. It is the translated version by Jungwoo Lee and Dongsun Kim. 2. Memory is stored in the sensory area of the cerebral cortex, and the hippocampus is seen to be involved in memory formation. *Naver Bioscience Encyclopedia* 3. A mental function of maintaining and regenerating perceived or learned impressions. Freud described perception and memory as different mental systems in his project for scientific psychology and thought of memory as a lasting force of experience. *Naver Psychoanalysis Encyclopedia* 4. A series of processes that store and preserve everyday experiences in one’s head, and then recall and recognize them when necessary. *Naver Educational Psychological Dictionary* 5. Generally speaking people distinguish between what is remembered and what evokes it when using the word ‘memory’. *Naver Phenomenology Dictionary* 6. Memorize and not forget prior. *Naver Life Bible Dictionary* 7. Memory has never been completely stopped. It deteriorates in the incomplete status.

3. 1. A person who uses human service or objects 2. A person who pays another person who provides labor. In other words, an individual or corporate employer 3. A person who uses a computer. *Standard Korean Dictionary*.

4. When T cells become effector T cells by antigenic stimulation, some cells become memory T cells. Memory T cells survive after the apoptosis of the effector T cells over a long period of time. In addition, reacting with the same antigen again leads to large amounts of effector T cells by initiating multiplication at an extremely short

time compared to the naive T cells, resulting in rapid and powerful secondary immune response. *Naver Bioscience Encyclopedia*.

5 Kwan-taeck Park's *Looping* (2019, Acrylic paint on paper, 455x273cm) begins with "Yessss. Then let's do it that way." But no one can be sure it is the beginning of the conversation. Even though it is called 'a beginning' according to the convention to deal with locations of text on a screen, it is still vague to say it is the beginning or 'what' it is.

6 Quoted from Namu Wiki which has a quote by René Descartes "Common sense is the most fairly distributed thing in the world, for everyone thinks they are so well-endowed with it [...]" Common sense, which refers to values, knowledge and judgment shared by members of society and taken for granted, applies to the world. The concepts that people just know or are supposed to know are irrelevant to right and wrong, and common sense and non-common sense interact with each other.

7 Kuniichi Uno wrote about Deleuze and Guattari.

8 Kwan-taeck Park, *Looping* (2019)

9 For Park, paper that plays between fragility and solidity is an efficient material that is cheap and easy to operate. He values efficiency.

10 Kwan-taeck Park, *Looping* (2019)

11 An area of memory that temporarily holds data while it is being transferred from one place to another. It remembers data temporarily. In this method of performing input and output simultaneously with the calculation of a task, the input device copies data to the main memory before the process requires data. It adjusts the speed difference of the data flow that occurs during the input and output process.

12 *Heart of Darkness* by Joseph Conrad ends with this sentence.

13 Kwan-taeck Park, *Looping* (2019)



Phrase, 2019, marker on paper and cutting, 29 × 21 cm

What Needs to be Said, What Can be Said

Hyejin Kim
Author

Jihye Park

In 2017 I met Jihye Park for the first time.

She asked me for help with her novel *An Ordinary Failure* – which was to be part of her exhibition – and I accepted, although I was not very helpful in the end. The following year her exhibition opened and we had a few more chances to have conversations in preparation of an MMCA Residency Seminar this year.

I have had the impression that Park is very sensitive to language. She is not interested in verbose, pedantic or abstract language. Rather she always focuses on using the language accurately and effectively and puts more effort into managing it more easily and simply. Perhaps it is the result of considering the very small meanings attached to the words and the areas in which they are accessible, beyond the single meaning of the word or sentence.

Then where has she got this language sensitivity from?

Perhaps it is just her own personality and taste. In fact, there are a few of her installations that have titles that suggest a word or sentence itself. But words and sentences included in some of her work such as *You Got the Wrong One*, *Useless*, *I am Sorry I was Born*, *some-thing*, *One Day*, and *Nothing Has Happened* never just mean their dictionary definitions. In the artworks, those words overlap with social context and connotations and bring different meanings and effects. And when you realize that they are the artist's questions about institutions, regulations, or standards, it becomes rather difficult to say that her sensitivity to language is just her own taste.

Once Park mentioned the inconvenience of the language used in the art world. The language here refers to wall text, reviews, artist's notes, proposals or artwork descriptions. She seemed to be sensitive to the abstraction, ambiguity, and unfriendliness which were either consciously or unconsciously shared by these texts.

Any work of art inevitably involves language to understand, appreciate, and interpret it. Of course, language cannot explain artworks perfectly. Language never corresponds exactly, and most writers are either so distant or so close to the work that they cannot help but cause some misunderstanding. Therefore, it might be unnecessary and also impossible.

Nevertheless, artists have to consider it carefully; what they should say about their work and how they can say it; how to design the slender bridge that might connect the artist or artwork with the audience (or reader for writers). That is always a difficult and delicate matter for creators. Anyway, it seems obvious that Park is looking for another language that is different from what we already have.

And that is connected closely to the question which she poses. Perhaps she feels some frustration and discomfort about the need to express her work, which questions the institution, the rules, the universality and the system in the existing language.

But on the other hand, Park's work is not expressed in a way that antagonizes or attempts to overthrow the existing system. Rather, it is done in careful ways, such as posing questions and offering suggestions, and instead of minimizing her individual position or opinion, it is always left for the audience to ponder.

Therefore – if it's okay to put it this way – Jihye Park is questioning standards that we take for granted. She is someone who carefully observes and presents elements that consist of and sustain them, and who finds her own language to express them.

Having written this, I'm slightly concerned that I may have over-simplified her work. In particular, finding a language that can properly describe the world of one's work may seem natural and simple, but in reality, it might be more difficult. What is called convention or practice is usually long-term security and has its own power, so great courage is inevitable in not following the existing order. In some cases, it may be necessary to be prepared for fear that one's work may not be well interpreted or mentioned in the existing system and therefore not be well known.

Park has repeatedly said that her *raison d'être* as an artist is to provide a platform for dialogue. I think the words are the core, essence, and power of her artistic world that she has been working on. That's why Park's work should be talked about and discussed in a richer way than it is now.



*A position only permitted for today, 2020, video and installation,
7min. 50sec.+ dimensions variable*

Overdetailed Review of Tomb That Will be Broken Tomorrow

Ahn Sohyun
Director of Art Space Pool

Daham Yo

I once read a Calvin Tomkins' review of a Nam June Paik performance. It was more a paranoid record of someone obsessed with the impossible desire to linguisticize every moment of the performance than a review. The scenes of the performance recorded in text, not in pictures, were naturally low-definition. But the more I read the weirder it felt. I could feel Tomkins' desire not to miss a scene, and as it was not fully verbalized it stimulated my imagination even more. The record, which depicts the tension and anxiety of the audience and even the feel of the air, seemed to be the homage of someone most willing to engage in the sensible violence intended by the artist. I wanted to do the same for *Tomb That Will be Broken Tomorrow*, a performance by Daham Yo. He once said he wanted all the materials that consist of the place where the performance takes place to function as the score of the performance. If space, light, sound, temperature, and even people are all part of the score, the details below will be the score as well as the review of the performance.

Chilly darkness began to fall in late summer at the Art Space Pool. It is located in the alley of a residential district in Gugi-dong that is quite narrow, which seems to cause a lot of arguments about parking. When the square green neon sign on the gallery's roof was switched on, red cigarette lights gathered near the smoky spiral designed to repel mosquitoes in the backyard. The tired L-shaped single-story house, which was built around 1980, was covered with ivy, the root of which cannot be found. Rumors abounded that buses were not running as conservative groups were holding rallies near Gyeongbokgung Station, and someone cupped a hand to their mouth and lightly sprayed into the air that they would open the gallery at 8pm, just a little later than scheduled.

The audience began to queue alongside the building. They took off their shoes in front of the old door facing the backyard, stepping on to a white cloth-lined stone and entering the room. The old house, which is usually used as an exhibition hall, had a lot of nail marks and dark mold stains on the inside of its cement walls. The ceiling was low and the beams of the roof were exposed like white bones. The windows at the end of the long room were made of frosted glass with tacky patterns that you didn't know still existed.

In the room, which smelled of dust and mysterious pungent chemicals, a huge ivory quilt stretched to every corner. A performer with tanned skin embracing their knees with both arms sat in one corner. They were covering their knees with the quilt. When they made eye contact there was the suspicion of a smile in their

eyes but you were not sure. There was a seemingly softer little white cotton duvet laid in the middle of the ivory quilt. People started coming in one by one and sitting with their backs to the wall. They greeted one another or spoke to the artist with hand-knitted hat and long beards. When about 20 people put their legs under one duvet an awkward silence made the air heavier. The lights outside the building and the room opposite were switched off. Yo quietly sat on his knees and said: “The performance will soon begin. Thank you for coming.” And he stood up and turned off the light. The last syllable ‘da’ of *Kamsahamnida* (meaning ‘thank you’ in Korean) sounded like the high musical note ‘La’ – which is even higher than the ‘Sol’ note that department store employees often use to sound more cheerful – and that left a weird aftertaste.

As soon as the light was off, there was some kind of noise, like people chatting outside. At first, it sounded like the noise from Gugi-dong, which leaked into the building because of its thin walls. The tanned one sitting in the room stood up at an ordinary speed that was neither slow nor fast and tugged at a corner of the quilt. The dust in the room was shaken. The quilt made a wave, spreading out to the other three corners, and the people covered by the quilt remained sitting still as if they had only been hit by a gentle wave in the shallows. They had to accept waves as they were, high or low. After a few waves struck, the man who caused the waves stepped on the quilt, walked slowly to the little duvet in the middle, and lay down. So many people surrounding a person lying down and watching them would otherwise have only happened at the casketing of a close friend or relation.

They sometimes flipped over or disappeared under the duvet. And the duvet rose and settled as they made their way underneath it as fast as a mole or a dolphin. The aftermath of the moves spread to the people who were sharing the quilt. At one point, the quilt rose in a rectangular shape about the size of a man like a coffin covered with a large cloth before it’s lowered down into a grave. Then it rose higher and higher, resembling that moment just before a magician removes a cloth covering a box in a magic show when the one in the box disappears. Anyway, the square-shaped quilt in the air was reminiscent of disappearance, and the people who were sharing the quilt dragged the quilt a little bit to cover themselves up, as if delicately laying turf on a burial mound. When the light was lit inside the heap of duvet it became like a translucent egg. When the light flickers quickly, the tension rose, whether it is just before death or just before birth, but the light soon went off.

Then the performer came out of the middle of the quilt with difficulty holding a mirror – feet first, very slowly, like the difficult birth of a baby upside down in its mother’s womb. Soon after, they gathered their strength like a four-legged animal just born and held the top of the mirror with his hands. The bottom of the mirror leaned somewhere on the body and began to move slowly. At that point, a sound in between music and noise began repeating from the speaker on the ceiling, and the light that was slowly spinning around like a lighthouse shone into every corner of the room. They approached the audience and leaned the top of the mirror forward. The audience, forced to look into the mirror, saw themselves buried between the white bone-like rafters. They carried the mirror with both hands and balanced it on their feet, moving cautiously and slowly as if they were leading a shorter partner in a waltz. When they returned to their original spot, they wore a blank expression, and then suddenly let go of their expression. Only then did the people under the same quilt applaud.

I hope that this overdetailed review with its abuse of similes will not be skipped over in any sense. May all languages disappear tomorrow and leave the feeling of that strange evening intact. May they take root in the lowest cells like turf perfectly laid onto a burial mound.



Tomb That Will Be Broken Tomorrow, 2019, performance

Strange Thing, Jungho Oak

Areum Woo
Art Critic

Jungho Oak

Humor, satire, compassion, penance, and asceticism. These are the words Jungho Oak has been hearing all the time. Why does humor become penance, and how does asceticism make satire? How does compassion permeate the circulation of all this? These words, which are interchangeable in the previous sentences, have given their bodies to each other and created Oak's work. The keyword that runs through these words is his 'body'.

Oak has captured the world by putting himself in the picture. At first, it was a fluttering, finger-pointing gesture. In his early works, such as *Photo Time series* (2001–2005), in which he was photographed side-by-side in front of buildings with his head covered by either a spiky church spire or the round dome of the National Assembly building, and *Ha Ha Ha* (2003), in which he holds a sign that says 'Ha Ha Ha' in front of a house in a new town, he collects scenes and depicts various aspects of urban bluff, inserting an easy symbol. He looked cheerful and seemed to have no doubt at the time when he held solo shows in two consecutive years.

In his third solo show, *The Holy Landscapes* (2011), which was held after a long gap, he abandoned many of the symbols outside and focused on his own body. He – who started learning yoga with a twisted mind against 'well-being' – poses next to a rainbow in a rainbow-colored bodysuit, but then he dresses up in a formal suit and performs various yoga poses seriously on a wetland. Does a difficult time open the eyes to the holiness that lies in funny things? He, who had captured symbols of the world with his indicating gesture, now began to lay out his own body. It seems it was then when compassion began to dwell in his work.

Let me list the places where the artist did yoga: a wetland, woodland, and a street full of bars at dawn. Dismissing the symbols of the city and entering nature and his own silence, he returned to the city with a meditative attitude. When he does yoga among the uprooted people of today in the early mornings, the unrelenting sight of his futile performance is like a requiem to the people in the city who do not know that they have lost their soul.

Then he uses his body as a springboard and puts it through hardship. The *Great Postures series* (2015), which rose equally from different places across urban and rural settings, and *Long Jump series* (2016), which suggest that he has attempted a number of times to reach a certain spot, have traces of multiple practices. As if he realized that using his body is the only way to handle the reality, he constantly exploits himself by making a 'three steps one bow' on a treadmill or using an

inversion table to torture himself with water. And the more he does, the more his body breaks down.

In recent years, Oak has been creating an artistic world with a deformed body. In *Widow* (2018) and *Freak Show 2020* (2019), his body is split into two. Oak, who suffered from lethargy after a number of social deaths, travels through various places of living in his world and recites the National Charter of Education – which he had memorized during his childhood without knowing what it meant – in the forest where nobody else is. He pops a vein on his neck, but his cry is eaten by the bamboo grove. This scene, which destroys the current lethargy by throwing up the past humiliation, is a well-made contradiction. After passing numerous deaths, he comforts all by presenting the contradiction of the 'inevitable' oxymoron of a life that we still have to live through. It is an identification and a gesture of salvation from someone lost to the lost.

Recently, he made a short film called *Freak Show 2020* (2019). The film is a prequel to his previous work, showing how his persona ended up having a half-split body. The story is horribly realistic, and fantastical at the same time. The story begins at the construction site for the magician's performance stage. Precarious workers mobilized for the construction admire the magician on stage. His fingers get cut off in return for having lost his mind. The magician conjures up a worker's fingers, but when the worker wants to be on the stage, he suggests breaking his body in two. The worker tolerates the pain of cutting, but the spotlight on the stage is only focused on the magician. The worker's two broken bodies depend on each other and go out to the riverside to sit side by side. A rainbow comes out next to the two-not-one, creating an ambiguous *mise-en-scène* as if it were a fantasy or the past.

Featuring the magician's stage, the short film has a frame story. The stage of magic and play confuses the division of identities as both the space of the activities of characters and of all kinds of illusions. In this mess, the stage of the freak show – formerly a device of violence – becomes an active staging area. After a drag performance at the beginning of the film, the stage is handed over to the magician. The stage space in the movie is a world of recognizable and complete people. In the play, the worker does not hide his desire to join the world on stage. But the logic of reality, which also works in the fantasy world, is even more destructive. The worker leaves his own stage and comes out to the riverside with his half-broken body.

Instead of entering the promised world of the completed, he chooses to stay in the squalor of reality.

This scene is the present moment where Oak reached. He has presented himself to the world as a strange thing. From Jungho Oak, who wore a spire hat and took pictures with numerous church roofs in Seoul, to Jungho Oak, who left the world in two, the chronicles of his work are filled with numerous strange Jungho Oaks. He does not wear camouflage but a rainbow costume, making it loud and clear that he exists and feels uncomfortable in this world that he doesn't always agree with. In this immunological world, one can feel a sense of unity by removing the space of the Others, he becomes the Other by himself and constantly moves to create a strange sensation. So he constantly uses his body. By using his body he passes the paths of humor, satire, compassion, penance, and asceticism. Looking at his work makes my knees hurt.



Freak Show 2020, 2019, single-channel video, 14min. 28sec.

Re: It's not too late.

Juri Cho
Curator and Researcher

Wonwoo Lee

In early September, I received an email from artist Won-woo Lee. As I write, he is staying at an art institute in Montreal, Canada, called Darling Foundry. This place is linked to MMCA Goyang Residency, where he is an artist-in-residence this year. It hasn't been common for an artist to stay abroad while preparing for an exhibition or having an interview, but it has happened sometimes.

'Hello!' His email begins with a lively opening and, with two attached documents, was quite detailed content-wise yet friendly. But some of the sentences that contained his examination of the current situation and awareness of reality in the art world have a hint of bitterness and a faint impetuosity delivered from afar. In the course of discussing the deadline and direction of the article, I have given him the impression that I was more interested in what he's indulged in recently or what his plans for the future are rather than direct explanations about his work. I looked at some of the reviews written by others for reference but I did not want to repeat what they said nor did I have the confidence to write something completely different from them. Anyway, as a person who has been watching his artistic evolution for quite a while from a distance, what I am curious about is not the beautiful end of a coming-of-age novel that he has written, but somewhere in between the development and crisis in the epic novel that has just begun to be really interesting.

The first time I met him was about 12 years ago when he was one of the members of *Joketta Project* that he established with his friends. It was when both of us were kind of in-between things – student and artist for him and assistant and curator for me. Both of us were interested in site-specific multi-disciplinary art rather than traditional media. Maybe the reason why I remembered him so well as a young man is because I saw a hodge-podge mixture of optimism and anxiety, and the typical vividness felt from youth in him.

Through the occasional encounters we came closer and drifted away roughly every five years, I could only guess the signs of happiness and depression within him as an artist dealing with the changes in life and work. Of course there seems to be nothing to worry about when you see the list of shows he's participated in and the frequency of his creative projects is well above average. Lee's work makes a favorable impression with artistic humor that does not harm anyone and a balanced mixture of hipster codes and aesthetics. That he is not easily shaken by major artistic discourse or market trends, and displays a trademark free-spirit with his unconventional attempts and jokes exposed via sculpture, installation and

performance and fundamentally integrated into conceptual art differentiate him from the visuality created by his peers or sculptors from earlier generations.

Sometimes I felt the energy that Lee's projects have laid out seem to miss that so-called 'sense of urgency', which appeals to the excess of intelligence and the politics of strategy. For example, his work does not attractively reproduce something or bring it down uglily. It does not use materials that are too special, nor does it deal with strange materials. It does not rely on overly complex manufacturing processes, theoretical contextualization, or large-scale technical collaboration to complete the work. There is a childlike aspect in his drawing, painting, and making things with his hands as he likes to do. It's an attitude of doing nothing and intended amateurism. It makes us laugh and feel bitter for a moment. Rather than talking combatively about forms, concepts, circumstances, and how to deploy objects in his art, he furtively encourages the audience to contemplate them.

'Joketta!' (meaning 'It'll be nice' in Korean) is how I felt about his work. Not 'It was nice' or 'It is nice', but the expression 'It'll be nice!' that is in between future progressive form and future perfect form pinpoints ambiguous subjects and objects. It can mean 'his artistic work will be nice', 'it would be nice if so', or 'it'd be nice for the audience'. Perhaps the person who would enjoy it the most might be the artist himself. The work produced by him, who is still like a young man, seems to be interesting. It can be hard to answer if someone asked me what it means by 'interesting' but it is fun that it is not mean nor did he try too hard to be humorous.

Throughout this year we have shared a common experience that a project both of us were involved in was cancelled. Consequently we could not participate in an exhibition due to practical reasons. Through the process, I could patiently look at small fragments of shadows between his crisis and reactions, and agony and solutions. At any given moment, you get to look at the opposite sides of where everything you've defined easily is. Maybe it was because of that. The two pieces of writing he sent me from Montreal are as sincere as always but I interpreted them somewhat differently. Although the titles were 'My recent interest' and 'It's not too late' respectively, I voluntarily misinterpreted them as 'My recent interest' = 'It's not too late' from even before I opened those files. With the bias, I started reading his updates and a new interest.

He said it was 'anxiety'. It is what Lee has been seriously into and the theme reflects his real life. It is an acceptable keyword considering the sincere

attitude of the artist – who shared his interest and plans in an essay format – and the precarious situation in which contemporary artists are working in. Generally it is the anxious emotions that encourage artists to create new work rather than a feeling of comfort. Because Lee faces a crisis that he needs to react to when he needs to, I am not going to be anxious about the anxiety. In one of his essays, he wrote about how he deals with anxiety: first, depend on your own luck; second, dance; third, become a giant; and fourth, travel to the future. It is rather whimsical but quite a clear and interlinked manual in its own way. I am not going to explain further details one by one, but the points where each reaction links to his recent work individually are logical and eye-opening in various ways. Among some expressions he gave me, format-wise words like abstraction and *sonmat* – a Korean compound of 'hand' and 'taste' which is used in various situations – and content-wise concepts like disappear, deficiency, and fun stand out.

'It is never too late to say sorry.' The title of public artwork by Elmgreen & Dragset opens Lee's second essay. It was written in tone with unspecified readers in mind, but is still voluntary writing with an unclear purpose. It contains confused feelings about contemporary art and the distinct characteristics of the Korean art world, the relationship between art and society, and public art that goes back and forth between morality and commerciality. To me, the direction of sorriness is interpreted and imagined on many levels, just as the original story was. Primarily it can be a message of apology from art – more specifically false art produced as ceremonial products – to the audience and spaces that live today. To project the meaning more actively, I would interpret it as a form of self-expression to think about art and act more for art that doesn't need to feel sorry for people, and a pledge to laugh at the crises that hinder it to overcome.

The idea of the artist, who becomes a giant depending on his luck, dancing together with various people in a time machine he created in a sham, and goes into the future. Where yesterday, today, and the future are mixed, adverbs of time like already, still, and yet would be a useless borderline language. Today, with the anxiety so deeply ingrained, I feel alerted as he did not grieve that it was too late, but rather said it was not too late. Tonight, I am going to reply to express how grateful I am.



Very futuristic place, 2019, steel, wood, wheels, chair, 120 × 138 × 97 cm

About Questions Which Are Still Valid

Seonok Kim
Curator of Art Space Pool

Bokyoung Jun

Jun Bokyung's work starts with 'status-quo' questions. Who is an artist? Can labor be art? What is the accepted boundary of art? With these questions, she tries to redefine art. However, instead of posing the old question of whether this is art or not, the artist refuses to establish a dichotomous boundary between art and non-art and instead takes an active approach to and from the two and looks at art from the outside. Under the circumstances she has built, movements produced through the body of the so-called 'non-artist' consist of the process of instructing or questioning by Jun. The strategy that she takes to deal with the subject is to be willing to take the role of a 'storyteller' as she has illustrated before, and this is done mainly through the process of oral speech. The world of others she tells us is delivered through the 'body' in which it is embodied. And, at last, as soon as it reveals its real self, the story begins, breaking the long gap of silence.

It was her solo show *Dialogue between Cones: counterpoint* (2015) at Gallery Chosun when she started bodies for her work more actively. In her work, the artist names an abstract organ that used to exist in the human body but degenerated a 'cone' and visualized a 3D figure in a way through individuals understand the world. Each of the three dancers in a video installation *Three Lines and a Parallel Orbit* (2015) showed their own interpretation of the horizontal, vertical, and diagonal lines that form the shape of the cones. Therefore their movements do not start from a state of mutual agreement, but instead, they improvise the movement of the lines that each body remembers differently. They are different from the learned movements. These dancers reappeared in the performance at the opening of the exhibition. When their bodies became real in the exhibition space, their movements began to work as a language to linguisticize abstraction. Through the performers' gestures, the cones became a figure in the world that they understood.

Jun creates new movements alongside the memory absorbed in the body. The diverse characters in *Lapis Philosophorum* (2017) series include a tailor, the fourth generation running peanut store as a family business, someone who has been making a traditional snack for 45 years, and the fifth-generation running a barbershop as a family business. *Even if Reeds are Shaken by the Wind* (2016) shows a manual worker to tint car windows, and *Without Eyes, See; Without Tongue, Talk* (2019) shows a puppetry master. Rather than providing realistic portrayals of the lives of those who belong to the occupational clusters that are gradually disappearing in the neo-liberalist society today, the artist let them actively intervene in the

arts. 'To produce something' means to take a subject out of a context and place it in a different context, in other words, changing it existentially. It is to separate the subject from a negative context (the world in which it should not be) and place it in a positive context (the world in which it should be).¹ The act of instructing the subject unfamiliar moves means to break it from the world in which it belongs to by making it present in the new world. Although the disconnect is temporary, it can look at itself independently. And this act is more like a re-recognition of the existing world through the process of discovering the other world, rather than denying the world in which it belongs to.

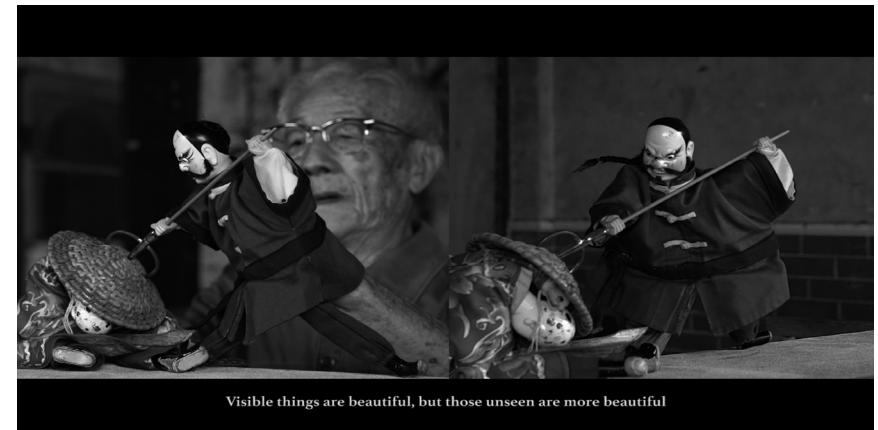
The artist records the story while keeping a distance from the subject while intentionally representing it in a realistic way and rejecting the narrating style of documentaries. And at the center of the story – which is the result of her listening and intense conversations about ordinary lives, agonies, and complicated family history of those whom she met in person – there is the 'body'.

The body in Jun's work removes the movement of labor for survival which is already engraved in it and starts operating entirely differently. The body in which their world is embodied expanded externally and becomes a language itself that is able to speak itself. Their bodies now suggest the newly produced aesthetic movement. The movements of 'non-artists', which was shifted into an artistic language by the artist, are not just to display their lives and labor. Their private stories produced into a new gesture is a series of records that encourage us to re-read how a person exists in the relationship with other people or in society. Also, when listening to these stories carefully, it is quite noticeable that they are not very different from the survival of artists or art professionals today. We all know that there is a tough reality behind their intentionally 'beautified' gestures. Perhaps it is why the artist cannot pass by their stories.

The experiences she had with local people in various places have become important assets for her recent work. She stays in cities including Daejeon, Yokohama, Incheon, and Taipei as an artist-in-residence and continues her work that is only possible in specific places. Perhaps this is not enough reason to call it 'site-specific', but her work intervenes in places actively through a history of a person and redefines the places. These days artists can experience residency in a variety of cities without restrictions of mobility. The physical boundaries are disappearing and the sense of belonging to a place is declining, and it may be futile to obsess

with the meaning of place. It is because deterritorialization can be seen as freeing us from the fixed identity of a physical place. However, in reality where it is harder to survive as an artist despite more suggested opportunities, the nomad-like life of Jun is probably one of the key elements to understand the structure of her work. If the place is a history that the body remembers, the individual can become the subject that occupies the place and define its identity. The structure of her work triggers a new phenomenon in the subject in the sense that an individual can free themselves from the system that used to suppress them by specifying the place.

Without doubting the possibility of art, we often hastily prioritize what needs to be dealt with in art first due to some urgent realistic issues. However, isn't the most essential question about contemporary art to ask whether it is possible to physicalize the world with a language of art? Perhaps Jun also constantly poses questions with her own language and attempts to represent the world that she sees in order to find the answer. The movements she creates through the process will be enough to change the subject fundamentally. And they will remind us that there are still things we need to question, listen and talk about.



Without eyes, See; Without tongue, Talk, 2019, two-channel video, 6min. 57sec.

1 Vilem Flusser, *Gestures*, trans. Kyuchul Ahn (Seoul: Workroom Press, 2018), p. 59.

Jaekyung Jung: A Village, 2019

Patrick
Constantin Haas
Independent Curator

Jaekyung Jung

A Village by Jaekyung Jung is a special film and book project that revolves around a longer re-search period in the past year. One aspect of the final piece is a film that captures the artist's en-counters during his stay in Heonin village, a suburb of Seoul. Jung shows us the state of the village while focusing on a special breed of inhabitant, the abandoned dogs, to tell the story of this marvel of failed urban planning.

The village was established in 1964, and over the years has become a symbol for exclusion and gen-trification. This settlement for Hansenites developed slowly with the production of furniture. By the 1990s it was one of the main producers of furniture in the country, and its inhabitants had be-come mildly successful. The following years would be marked by a slow increase in real estate speculation, which reached its peak in the early 2000s, when real estate development companies were allowed to turn the rudimentary housing and factory sites into a luxury living area. During this time, most of the village inhabitants were pushed out by political lobbyists, which led to the de-struction of a majority of the village by the development companies. Not everyone left, though. The population shrank from 300 people around the year 2000 to 60–70 currently, with only 20 remaining inhabitable houses and factories. Shortly after the initial destruction of approximately 80% of the village, its developer went bankrupt in 2011, leaving the village in a state of ruin. The project continued on a political level, but has slowed to a standstill as of late.

When Jung started his year-long research into the village's origin and progression in 2018, not much had changed since the project was firmly abandoned in 2011. Very few people lived there, most of the factories and houses were in a ruinous state, and trash— consisting mainly of old furni-ture and household products —had piled up in several areas. In this quiet but rundown atmosphere, the artist found the protagonists that would be able to tell the story of the village from a different angle. His choice for the unlikely non-speaking heroes fell to the pack of wild dogs living there. The animals, left behind by their former owners when they sold their properties and moved away, are a short-legged fluffy breed that appeared during the past decade. These abandoned animals guide us through the art-ists' chosen sceneries. Jung chose to film them in their slightly post-apoca-lyptic setting, where each scene of the film is comprised of disused, human-built structures, some abandoned objects, or even piles of trash—in addition to the dogs. These scenes are slow and at a first glance appear like still im-ages. Only the slow-

moving flora, some rain, and the animals break the silence created by the scenery. While we follow the dogs through certain sets, a voice from the of comments on their situation. This voice belongs to one of the inhabitants still living in the vil-lage. The narrator is a homeless person who makes his living by collecting and selling trash. He made it his mission in life to tenderly care for the animals and ensure they have the freedom to roam what is left of Heonin village. His poor eco-nomical power often makes this task a moral burden. As he himself often struggles for resources, he also has to face harsh decisions when one of the dogs gets injured—providing medical treatment for this one dog would expose the rest of the pack to the dangers of starvation. The narrator constantly feels torn between the bliss of having a family and the moral dilemma his situation forces onto him. The carefully chosen segments of the interview exemplify the narrator's story. In his world, the dogs understand and sympathize with him, they feel for his struggles and forgive him, thus becoming the ethical and moral compass of the film. He is the complete opposite of today's modern real estate agent or developer; he cares for his community, and is always able to rely on his peers' understanding and support as he decides between life and death. However, this does not make him feel elevated by his power. Rather, he is skeptical of his own exertion. The interview that narrates the film becomes a loose account of the events that occurred in the village, and thus the story of the dogs becomes the story of the village.

Jaekyung Jung's observations of Heonin village are of a delicate nature. His sensitivity toward the animals, his seemingly distanced point of view, and the use of a third-party narration evoke a louring but never hopeless atmosphere. A place that might appear abandoned is sprouting with life and re-claimed by nature. The artist's project becomes a strong but inwardly pointing comment on the social politics of his hometown, and offers the patient beholder bewildering imagery to reflect upon. Jung makes a great point to show the absence of a desire for power through the weakest beings in the vil-lage. For his film, he created a gaze that looks at this destroyed landscape through a different perspec-tive, one beyond the political, economic, or historical point of views on the matter. In the end, it is the narrator's point of view that fantastically sees the dogs slowly disappearing to show their sympathy with him in the ruined cityscape.



A House, 2020, 4K, 15min.

Go Straight

Sooji Park

Curator / AGENCY RARY

Yoosuk Choi

It has been seven years since I started driving in 2013. Every time I grab the steering wheel I repeat my motto: the best driving is safe driving. There are countless implied promises on the road that we make to each other. Everyone has to stop for a red light and to put one's foot on the accelerator when it turns green. In my opinion, it is indisputable that driving is a compelling performance. We have to be thoughtful while driving, controlling the speed and distance carefully and considering the other performers – who we do not know and cannot predict – who happen to be on the same road at the same time. Yet the car is sometimes even more private than home. You can play any music you would like to listen to and increase the volume as much as you like, regardless of the traffic. The reason why I shared my history and philosophy of driving first is, in short, to talk about the driving of Yoosuk Choi, a driver I met last year.

Yoosuk Choi was the one who was sitting back and watching me as I took the wrong route and struggled to find the way with someone else sitting next to me. That was when I experienced his generosity toward other drivers. Then how about his driving history? When I looked into it more closely I realized that driving is his work and his life since he started in 2001 when he entered an arts university. At the time he studied Western Painting and drove along the bypass every day. It was when we learned 'what is driving' from an old professor's notebook or when we were told about showy drift driving skills by seniors who did not even own a car. However, since arts universities here always prioritize how to select a good car, it was never easy to share concerns about good driving.

What is good driving? What decides good driving? Drivers still have many different ideas about it so there is no magic answer. I was impressed by his driving. Although it is not well-known, he used to draw cars almost every day. To me – who went to his place and saw his sketchbooks – it is a pity that his drawings have not been widely seen. He also collected all the receipts from everywhere he spent money while driving, including service centers and petrol stations, restaurants, tollgates, and cafes for a few years and weaved them into various shapes (*Mass of the Year*, 2009–2013).

I should detail his driving performance. He usually takes the approach of recording himself with a black box installed in his car. He often presents very private driving. He sometimes reveals the sound of driving while cruising along the same road for eight hours (*Untitled (8 Hours of Drawing)*, 2011). He also shared all the

pictures and videos of him sleeping at highway rest areas that were recorded over 12 years by his friends and colleagues (*Sleep Book*, 2004–2015); he collected all the dust and debris in his car to create a video (*Bed Scene*, 2012); he turns the air purifier on in the car and reviews how it works for an hour (*Air Purifier Review*, 2019). These performances give penny-dropped moments. I have been watching videos on his black box archive over the last few months on his YouTube channel (Homemade LAB) (2019–) and I learned that he likes to listen to AM radio. It reminded me of his strict taste in sound.

I have an urge to mention the roads he often drives on. One of them is the interchange (IC), which we Koreans usually call the ‘ai-see’. As entering points that connect highways and bypasses, they are often built with a toll gate (TG). Crossing ICs, his concerns about driving as a job and driving for a living deepen. Here, the meaning of the ‘toll charges’ that he had to pay is only known to himself. He often looks at the other side of the road due to driving for a living, which taught him the strange habits of drivers. This made him like using the junction (JC) – this is usually called ‘jeong-sean’ by Koreans. Perhaps many drivers might not know about the JC. It is the road that connects a motorway to another, that merges cars coming from different roads. He often likes to use the JC and *Lecture Series: Glass Mirrors* (2016–2018), which is an educational broadcast for drivers, is one of them. Even though he knows the speed of the drivers on motorways, Choi smoothly directs the driver he is helping to the JC. His extraordinary talent is navigating traffic, which allows us to see drivers in different ways.

To sum up, whether the road he drives on is bypass, motorway, or JC, and however many times he passes the IC and pays toll charges, whichever JC he uses when he is mixed with other drivers, or whether he stays in the resting area for a bit longer than expected before entering the motorway, his driving always attains the status of art. Of course, when he drives on the road and passes roads mindlessly, sometimes he might ask himself: why am I here? But as far as I know, he will grab his steering wheel and go to Goyang-si before the end of this year. He said to me once that he could ‘go straight into artistic status’ whenever he goes to the small studio at a building in Goyang allocated to him. I will grab my steering wheel to get to his studio before this year ends. I am glad that I can sometimes share the road with a driver like him.



Come Heavy Sleep, Come, 2017, wool micro-fiber, 200 × 140 cm

발행처	국립현대미술관
관장	윤범모
총괄	강수정, 박미화
학예연구사	이수정
매니저	김민지
프로그램 코디네이터	이마음, 심연정
시설관리 및 기술지원	목진호
번역	예스 모어, 박재용
디자인	개미그래픽스
인쇄	인타임
발행일	2020년 05월 18일

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

© 국립현대미술관, 2020

Publisher	National Museum of Modern and Contemporary Art, Korea
Director	Youn Bummo
Supervised by	Kang Soojung, Park Mihwa
Curator	Yi Soojung
Manager	Kim Minji
Program Coordinator	Lee Maeum, Shim Yunjung
Facility Management& Technical Support	Mok Jin-ho
Translation	Yes More Translation, Park Jaeyong
Design	ant graphics
Printing	Intime Printing
Published Date	18 MAY, 2020

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced in any manner without the prior writing permission of the copyright holders.
© 2020 National Museum of Modern and Contemporary Art, Korea



TAIPEI ARTIST VILLAGE | TREASURE HILL
台北國際藝術村 | 寶藏巖

Künstlerhaus  **Schloss Balmoral**

Stiftung Rheinland-Pfalz für Kultur

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



FRANKFURT



Conseil
des arts
et des lettres
du Québec



GREY PROJECTS





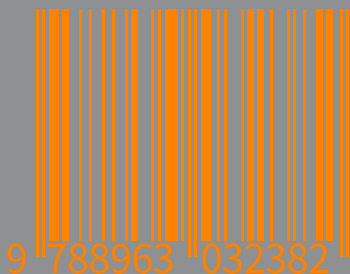
국립현대미술관
고양레지던시
Residency Goyang

Hoyeon Kang
Sari Go
Donghyun Kim
Gemini Kim
Mo Kim
Hyeki Min
Kwantaeck Park
Jihye Park
Daham Yo
Jungho Oak
Wonwoo Lee
Bokyung Jun
Jaekyung Jung
Yoosuk Choi

강호연
고사리
김동현
김재민이
김정모
민혜기
박관택
박지혜
여다함
옥정호
이원우
전보경
정재경
최윤석

비매품

93600



9 788963 032382

ISBN 978-89-6303-238-2