



2020

국립현대미술관

고양레지던시

입주 작가

비평 모음집

2020

MMCA

Residency Goyang:

A Collection of

Critical Reviews

2020  
국립현대미술관  
고양레지던시  
입주 작가  
비평 모음집

국립현대미술관 고양레지던시

10265 경기도 고양시 덕양구 고골길 59-35

59-35 Gogol-gil, Deogyang-gu, Goyang-si, Gyeonggi-do, Korea, 10265

Tel: (031) 962-0070

Fax: (031) 962-4470

Email: [mmca.residency.goyang@gmail.com](mailto:mmca.residency.goyang@gmail.com)

[www.mmca.go.kr](http://www.mmca.go.kr)

[www.facebook.com/mmcaresidency](https://www.facebook.com/mmcaresidency)

# 목차

작가	제목 / 비평가	
김보민	우회하는 그림 이계영	6
김세은	김세은 작가론: 제 1자연의 부재를 감내하기, 제 2자연에 머무르기 정강산	11
김주리	장소의 흠이 가진 로컬 내러티브와 역사 김남수	17
김지영	푸르게 비친 빛, 붉게 물든 시간의 빛 최희승	24
박아람	소실점 없는 세계 - 박아람의 《타임즈》 황재민	29
배혜음	발생하는 형태들의 조형적 상황 이은주	34
안상훈	세계내 회화 이성휘	39

작가	제목 / 비평가	
안초롱	MUSUBI: Like a Psyche and Cupid 문정현	45
윤두현	축각하는 경험들을 향하여 김인선	51
이민선	사건 속에 있는 그의 신체와 행위 안소연	57
이은새	진동하는 눈 김해주	63
이주리	이주리 : 시점, 가치, 냉동 창고 현시원	69
정덕현	나아가며 정확해지는, 진심 정희영	75
정희민	디지털 인터페이스와 모순종이 사이: 정희민의 형상과 배경 곽영빈	82

# 우회하는 그림

## 이계영 전시기획

## 김보민

### 보이는 것

김보민은 ‘지금-여기’의 풍경을 그린다. 작가는 “풍경으로서 도시환경에 가치를 두고 전통회화의 방법을 응용해”<sup>1</sup> 그린다. 전통회화 기법의 산수와 테이프로 그려진 현대적인 고층 건물과 교각, 사물들이 한 화면에 있어 언뜻 보기에 김보민의 작품은 서로 다른 두 시간대, 즉 전통(혹은 전통에서 연상되는 과거)과 현재를 공존시키는 것 같지만 작가의 지금은 전통의 현재진행형이며 새로운 버전이다. 다시 말해 김보민의 지금은 전통과 단절되거나 분리되지 않았다. 마찬가지로 작가는 도시와 자연, 도시와 사람을 구분하지 않는다. 작가에게 서울은 하나의 거대한 산수이며, 일상 공간인 도시는 우리 외부의 풍경이 아니라 우리의 일부이다.<sup>2</sup> 도시의 풍경은 화면 앞으로 튀어나올 것 같은 구도와 부감법으로 존재를 과시하고, 뚜렷한 형태와 세밀한 묘사로 실체를 드러낸다(〈독립문〉(2006), 〈가회도〉(2009)).

### 보이지 않는 것

그런데 사람이 보이지 않는다. 작가의 작업실에는 조금 전까지 그림을 그린 것처럼 종이와 화구가 어지럽게 놓여있고(〈The Root〉(2012), 〈안개〉(2010)), 작가에게 영감을 주었던 안건의 〈몽유도원도〉도 보이지만(〈몽유도원〉(2005)) 화가는 보이지 않는다. 또한 기사도 승객도 태우지 않은 버스는 덩그러니 길 위에서 서있고 공항 앞 버스정류장에도 지나가는 사람이 없다(〈비둘기〉(2007), 〈국제선〉(2006)). 전통산수화에서도 유람을 하는 촌로나 계회(契會)를 즐기는 문인들이 심심찮게 등장하는데, 서울을 그린 그림에 사람이 없다니 이상하다. 그러다 작가가 사는 강서구 일대를 그린 작품에 이르러서야 사람이 온전히 등장한다. 여기서 ‘온전히’라고 말한 것은 감정을 느끼고 사건의 당사자로서 사람이 등장했음을 의미한다. 비록 설화의 형식을 빌렸지만, 긴 머리의 여인은 눈을 가리고 절벽 아래로 몸을 던지며, 무릎을 끌어안고 울고 있다(〈곰달래〉(2014), 〈혈거인〉(2015)).

## 비로소 보여주는 것

최근의 벽화-설치 작품에서도 서울이나 강을 그린 그림에서처럼 과거의 인물과 현재의 인물이 등장하지만, 그 둘이 한 화면에 함께 나타나지 않는다(〈렐차〉(2019), 〈우물〉(2020)). 각각 하나의 드로잉 작품으로 그려져서, 비교나 참조의 과정 없이 완전하게 개별적인 인물로 바라볼 것을 요구한다.<sup>3</sup> 여기서 눈길을 사로잡는 것은 여인의 초상이다. 과거의 신문기사와 사진자료에서 착안한 이미지라고 해도, 남자는 사선으로 앉았거나 전운이 감도는 바다를 무기력하게 바라보지만, 여인은 의지를 가지고 움직인다. 거울 속 자신을 응시하며, 여성에게는 입산이 금지된 금강산으로 향한다(〈거울1900〉(2017), 〈입산〉(2018)).

형상 역시 사진을 찍은 것 마냥 고정된 모습에서 유연해진다. 〈고요의 바다〉(2015-16)에서는 주기에 따른 달의 변화를 한 화면에 담아 형태의 가변적인 모습을 보여줬는데, 최근 들어서는 선의 사용과 세필묘사를 줄이고 수묵의 농담으로 형상을 표현한다.<sup>4</sup> 이러한 변화는 재료와 화재(畫材) 선택과 관련이 있는 것으로 보인다. 2015년부터 작가는 비단에 그림을 그리기 시작하는데, 비단은 물감이 잘 스며들어 발색효과가 좋으며 필름과 같이 투명한 성질을 가지고 있다. 이와 같은 비단의 특징을 효과적으로 이용하기 위해 작가는 명확하고 구체적인 모습을 고수할 필요가 없었던 것으로 보인다.

2018년 무렵 김보민은 1901년에 제작된 미국여행가 버튼 홈즈의 서울여행기 영상에서<sup>5</sup> 망건을 두르는 남자, 춤추는 여자들, 양산을 쓰고 걸어오는 여자 등 움직이는 사람에 주목한다. 움직임을 표현할 때에는 정밀한 세부묘사보다는 전체적인 실루엣이 중요하다.<sup>6</sup> 이 지점에서 이들의 움직임을 그린 작가에게 시선을 돌려보자. 왜 이런 것에 관심이 갔을까? 어쩌서 정지된 풍경이 아니라 움직이는 사람을 바라봤을까? 도시가 우리의 일부라는 작가의 말처럼 사람 역시 풍경의 일부라는 해석도 가능하지만, 그보다는 비로소 사람을 드러내어 그렸다고 말하는 것이 어울린다. 그동안 우리가 봤던 김보민의 풍경은 인적 드문 곳이 아니었으며, 사람이 보이지 않아도 사람이 다니고 머무는 공간이었다. 김보민은 우회하여 사람에 도달하였다.

김보민이 그림에는 정답이 없다고 생각하는 것처럼, 작품의 변화가 곧 성취를 의미하지는 않는다. 이보다는 부단한 작업이 만들어낸 자연스러운 변화로 보는 것이 타당하다. 그림에도 우리는 작가와 그림 사이의 거리를 관심있게 바라보아야 한다. 작업 초기 작가가 도시풍경을 관조했다면, 어느새 작가는 다른 이의 목소리로 자신의 이야기를 전하고 때로는 화면 안으로 들어간다. 거리를 자유자재로 조절하게 된 것이다. 그렇다면 그림 속 죽은 자와 산 자를 연결하는 영매나 타오르는 심장을 가진 여성은 작가와 다르지 않다(〈포옹〉(2018), 〈The Burning Heart〉(2018)).

작가는 전통은 목적지가 아니라 방향임을 보여주고 있다. 이러한 작가의 메시지가 단번에 입히지는 않는다. 김보민의 그림은 우회하며, 하늘을 나는 사람은 높이 올라갈수록 지상에 있는 이에게는 작아보이기 때문이다.<sup>7</sup>

1 작가의 말

2 강홍구, 〈회화의 지리학 - 현실과 가상의 틈새에서〉, 2010에서 작가의 말을 재인용

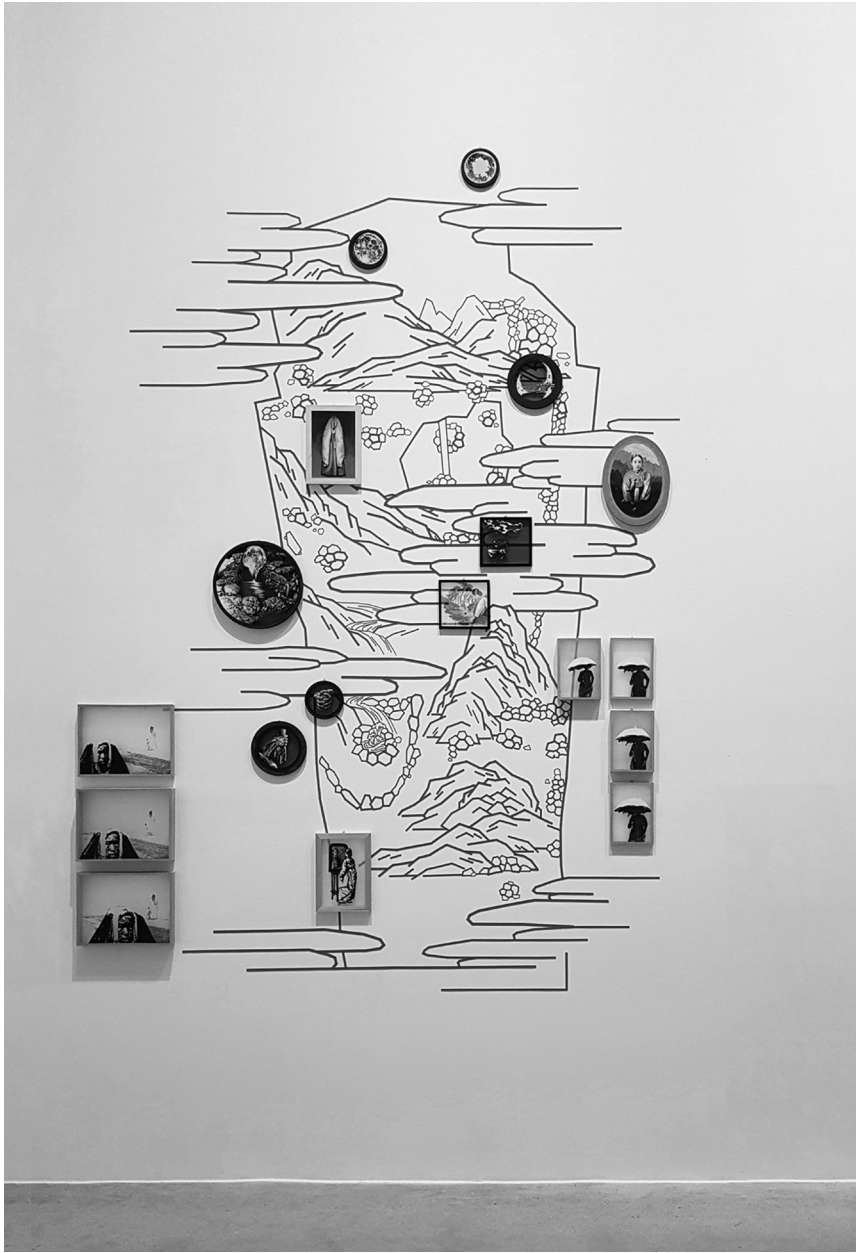
3 작가는 드로잉 두 점을 나란히 설치하여 대를 이루기도 하고, 춤이나 동작의 연속성을 여러 점의 드로잉으로 표현하기도 한다

4 보는 이는 표현기법의 변화를 크게 느끼지만, 작가는 변화에 크게 비중을 두지 않는 것처럼 보인다. 구획법에서 물감법으로 기법을 바꾼 것 정도로 생각하는 것 같다.

5 버튼 홈즈는 미국 각지의 대도시에서 기행영화를 상영하며 자신의 여행담을 강연한 저명한 여행가이자 영화인으로, '여행기(travelogue)'라는 단어를 만들었다. 그의 방문 시기가 1899년일 것이라는 견해도 있지만, 제물포에서 한강철교를 건너 서대문역에 도착했다는 기록으로 미루어 서대문역까지 경인철도가 완전히 개통된 1900년 7월 이후, 1901년 무렵 한국에 방문한 것으로 보인다. 우연히 왕실 종친 이재순을 만나 궁으로 초대받아 고종황제와 황실 인사들 앞에서 영화를 상영했는데 이것이 우리나라 최초의 영화 상영으로 알려져 있기도 하다.

6 홈즈의 기록영상을 보면 망건을 쓰는 사내의 얼굴이 까맣게 나오지만 마지막에는 얼굴을 식별할 수 있다. 그렇기에 작가가 얼굴을 그리지 않은 것은 보이지 않았기 때문이 아니라 작가가 그리지 않기로 선택한 것이다.

7 셀린 시야마 감독의 〈타오르는 여인의 초상〉(2019)에서 여성들이 모닥불을 둘러싸고 부르던 노랫말 "우리가 높이 올라갈수록, 날 수 없는 사람들에게 우리는 더욱 작게 보인다."를 차용했다.



〈우물〉, 2020, 벽면에 테이핑, 드로잉 설치, 가변크기.

김세은 작가론:  
제 1자연의 부재를  
감내하기,  
제 2자연에 머무르기

정강산  
독립연구자

김세은

무언가 그려지고 있다는 것은 그려지는 대상이 주목되고 있다는 것이고, 무언가 주목된다는 것은 그것이 알려져야 할 것, 말해져야 할 것으로 성립하고 있다는 사실을 가리킨다. 이 지점에서 ‘그려진 것’은 지표로서의 역사와 필연적으로 관계한다. 달리 말해, 그린다는 것은 언제나 실재를 간취하는 실천이었고, 특정 한 시대를 표지해내는 흔적이었으며, 해석을 요구하는 알레고리적 행위였다. 무언가를 가시적으로 버려내는 작업은 그와 같은 실천을 가능케 한 실재의 지평에서 적절히 맥락화 되지 않을 수 없다. 역사의 지진계, 혹은 세계의 무의식적 자동기술 장치로서의 회화(예술)의 존재론이 그 근거를 얻는 지평은 바로 이곳이다. 그렇다면 김세은의 작업은 오늘날의 세계를 어떻게 보존하고 있을까? 그는 세계를 어떤 방식으로 없애 가짐으로써 형식화시키고 있는가? 달리 말해, 김세은은 그 자신의 작업 내에 어떻게 실재를 각인시키고 있는가?

이에 답하기 위해 우리는 그가 작업을 본격적으로 전개해 온 시점부터 현재에 이르는 기간 사이에 그가 경유해간 연속성과 단절을 동시에 확인해야 한다. 공원을 가로지르는 차도를 그린 〈Park-Blueprinted〉(2013), 도시 한복판의 하천에 솟은 분지를 묘사한 〈Isle〉(2014), 교외 포장도로와 숲의 접경지를 그린 〈Nearly Forest〉(2015), 우거진 녹지 사이로 보이는 길들을 내려다보는 시선을 묘사한 〈Facade of the woods〉(2015) 등에서 알 수 있듯, 그는 인공적인 자연, 제 2자연에 기입된 제 1자연의 흔적에 천착해왔다. 이 시기의 작업들을 통해 드러나는 것은 일종의 유사 풍경, 보다 정확히는 풍경의 불가능성 자체인데, 왜냐하면 그가 그리는 대상인 자연의 모습들은 이미 인간화된 문화적 공간에 과도하게 매개되어 있기 때문이다. 요컨대 그의 작업에서 등장하는 자연의 양태는 어떤 상태로든 인간의 환경을 지시하도록 되어있다. 마치 〈Facade of the woods〉에서 전면에 놓인 녹지의 뒷자락을 태연하게 횡단하고 있는 포장도로처럼 말이다.

일찍이 케네스 클라크(Kenneth Clark)가 지적했듯, 플랑드르 회화 이후로 등장해온 역사적 풍경화는 인간이 더 이상 가닿을 수 없게 된 자연의 위상을 표지한 바 있으며, 자연과 문화 사이의 돌이킬 수 없는 분리를 예증했다.<sup>1</sup> 달리말해,

‘풍경’의 성립조건은 제 2자연으로서의 근대성의 공간적 재편 자체였던 셈이다. 그러나 김세은의 작업에서 풍경은 관조 가능한 대상성, 인간의 외부에 놓인 것으로서의 대상성 자체마저도 상실할 만큼 제 2자연에 통합되어 있는 것으로, 그 어떤 심미적 외부로서도 기능하지 못한다. 이때 풍경은 잃어버린 어떤 실체가 될 수 없는, 향수를 지닐 수조차 없는, 바라보기엔 너무나 가까이 있는 그런 풍경이다. 그런 점에서 2015년경 무렵의 김세은의 작업 전반은 풍경화 이후(post)의 풍경에 대한 알레고리로서 나타난다. 당시 그의 작업들의 배면에서 지시되는 것, 혹은 그로 하여금 인간화된 자연의 양태에 주목하게 한 실재는, 적절한 환경규제와 조경 사업 등이 생활세계의 체계를 규정할 만큼 심화되어온- 후기근대적인 삶의 조건일 것이다. 이 조건은 당연하게도 세계의 모든 지면을 ‘문화’에 내속적인 것으로 포섭해 온 외부-없음의 상태와 관련된다. 결국 그가 힘주어 가리키는 심상은 동시대에서의 자연의 위상 또는 제 1자연의 불가능성, 그 언저리를 맴돈다.

이렇게 포스트-풍경화의 계보 속에서 그 전형을 변주해온 김세은의 작업 경향으로부터 일종의 비약과 단절이 발생하는 것은 대략 2016년을 기점으로 이뤄진다. 여기서 특기할만한 것은 구상에서 추상으로의 전환, 혹은 구상에서 구상적 추상으로의 전회인데, 이는 이 시기 작업이 상대하는 대상의 전환과도 상응한다. 요컨대 2016년 이후로 그는 도심내의 자연의 흔적, (작가의 표현을 빌자면) “자투리 공간”에 대한 집중으로부터 다소 우회하여, 외려 작업의 축을 도심 복판으로 보다 깊숙하게 이동시킨다. 예를 들어 〈Crack〉(2016), 〈Leftover〉(2017) 등은 명백히 도시 내부에서 일종의 기능을 갖는 시설들의 단면이지만, 그것이 정확히 어떤 대상의 부위인지는 뚜렷하지 않은데, 이는 그들의 형상이 추상에 가깝게 어그러져 있기 때문이다. 더불어 유희 주차장(〈Division of Isles〉(2017)), 터널(〈An eye〉(2018)), 역전(驛前)으로 나가는 통로(〈Grab and run〉(2019)), 터널의 공사 현장(〈Inactivate〉(2019)), 고가도로의 하부(〈돌출돌기〉(2020)) 등을 묘사한 작업들에서 드러나듯, 그의 작업 전반이 향하는 곳은 이른바 ‘추상화된 공간(혹은 근대적 공간)’의 역린들이다.

말하자면 16년을 즈음하여 그가 천착하기 시작한 대상은 근대적 시간성의 경험을 구조화하는 대표적인 공간들, 그러나 좀처럼 감지되지 않는 공간들이 지니고 있는 틈, 혹은 구성적 외부, 약한 고리들인 것이다. 이로서 우리는 앞서 언급한 바 있는 김세은의 ‘단절’을 우선적으로 확인한다. 제1자연에 대한 제2자연의 매개에 대한 심상으로부터 제2자연 자체의 내적 균열에 대한 심상으로의 전환이 그것인데, 프로이트의 도식을 경유하자면 이는 모종의 반동형성에 가까워 보인다. 제2자연의 매개에 따른 1자연의 불가능성이란 곧 외부의 부재를 가리킨다면, 제2자연의 균열이란 내적 외부의 가능성을 지시하기 때문이다. 그렇다면 그의 작업 경향에서의 단절은 초기에 천착했던 심상에서 비롯되는 자폐감을 횡단하기 위해 어떤 가능성의 공간을 찾으려는 시도일 것이다. 요컨대 그가 지속적으로 묘사하고자 하는 금, 틈, 구멍, 균열, 터널 등은 현재 도시의 제 조건을 넘어서 어떤 가능한 ‘외부’로의 이행에 대한 알레고리로 독해될 수 있다. 도시- 혹은 근대성이 이미 품고 있는 도시/근대성의 가능한 외부를 응시하려는 알레고리적 실천으로서 말이다. 그런 점에서 초기에 주목했던 대상으로서 “길, 나무, 빌딩 사이 관계의 판”<sup>2</sup>이 후기의 도시적 기능 부분들의 힘과 작용, 인과성으로 변환된 것은 임의적이지 않으며, 우연이라 보기 어렵다.

한편 그의 후기 작업 경향에 관한 한, 형식적인 수준에서 관건이 되는 것은 도시의 부분들이 어찌서 추상에 가깝게 그려져야만 했는가 하는 것이다. 일찍이 구상의 흔적을 보존하고 있었던 초기 추상화의 지평을 초월하여 분화되어간 추상 표현주의마저도 먼지가 내린 정전이 되어버린 오늘날의 회화적 장 속에서, 구상적 대상을 추상적으로 묘사하는 것은 어떤 유효성을 획득할 수 있을까? 그러나 김세은의 작업이 리얼리티를 간취하는 지점은 바로 이 지점인데, 오늘날의 도시가 온전히 대상으로서 묘사될 수 있기 위해서는 애초에 경험적인 지평을 초월하여 작동하는 도시의 체계와 감각적 장 자체를 포착해야 하며, 이는 필연적으로 추상을 요하는 작업이기 때문이다. 즉 김세은은 본질적인 수준에서 추상적으로 작동하는 대상을 그려내고자 한다면, 그 현상형태가 가장 구체적인 곳에서조차 추상적 소모를 경유할 수밖에 없다는 사실을 알고 있는 것처럼 보

인다. 그의 작업은 그 어느 때보다 진하고 명증한 외관을 띤 채 구체적인 도시의 부분들 기저에서 작동하는 추상에 가닿고자 하는 것이다.

다른 한편으로 이러한 방법론은 지배적인 동시대적 시각(perception)이라 할 수 있는 히스테리적 승고의 가장 온전한 표현이기도 하다. 차마 표상해낼 수 없을 만큼 파편화되고, 촘촘히 구획되며, 빠르게 순환되는 포스트모던한 도시의 제 환경에서 주체는 자신의 의미를 스스로 정박시킬 수 없게 되며, 외부 세계를 어떤 봉합 불가능한 충격으로 감각한다. 이때 주체의 표상 행위 속에서 구상적 대상(object)은 필연적으로 추상적인 무언가(thing)로 전화(transformation)한다. 동시대적 환경 속에서는 더 이상 경험적으로 주어진 대상을 리얼리즘적 태도로 충실히 묘사할 수 없다는 사실을 표지하는 것- 이와 같은 ‘구상적 추상’이라 할 법한 형식이 오늘날의 도시를 묘사하는 데에 있어 가장 현실적이고 적법한 방법 중 하나일 수 있는 까닭은 바로 여기에 있다.

상술했듯, 김세은의 작업에서 우선적으로 주목되어야 하는 것은 구상에서 구상적 추상으로, 제2자연의 매개로부터 제2자연의 내적 균열으로 향하는 전회이다. 이러한 ‘단절’ 속에서도 유지되는 일관성은 그의 작업경향의 기저에 있는 ‘연속성’을 암시할 텐데, 그것은 제2자연의 위상에 대한 긍정이다. 달리 말해, 김세은에게 있어 작업의 연속성은- 제1자연이란 제2자연의 분화 이후에 사후적으로 소급되어 나타나는 투사(projection)에 가까운 것이라는 사실에 대한 담담한 서술이다. 그의 작업은 인간이 근원적으로 상실한 전일적 세계란 존재하지 않으며, 돌아갈 곳은 애초에 어디에도 없었다고 말한다. 추상의 리얼리티를 통해, 히스테리적 승고를 직시하며, 그것을 빚어내는 실재에 머무르기, 그러나 그 외부에서 가능한 감각을 노려보기- 어쩌면 김세은 작업의 요체는 이즈음에 있을 것이다. 마치 그의 ‘구상적 추상’으로서의 도시가, 역설적으로 추상 속에서 구상을, 상징화시켜낼 수 없는 불가해한 어떤 것으로부터 명증한 장소와 대상을 찾도록 하는 과정 또한 요청하듯이 말이다.

1 Kenneth Clark, *Landscape into Art* (Boston: Beacon Press, 1961), 121-127.

2 강성은, 김세은, 이븐더넉 콜렉티브, “자주 보던 숲(갤러리 175)” 전시도록, 2015.



〈휴구멍〉, 2019, 캔버스에 수용성 유화, 200 × 200 × 3 cm.

# 장소의 흙이 가진 로컬 내러티브와 역사

김남수  
안무비평가

김주리

김주리 작가는 ‘장소’라는 기억의 매개적 영역을 건드리면서 미술관 공간으로 흠뻑이를 들여온다. 이 흠뻑이는 구체적인 ‘장소’로부터 유입된 것이며, 이 유입의 형식은 전혀 아방가르드적이지 않다. 오히려 아방가르드가 1968년 이후 포스트모던이라는 파상성과 혼합주의에 자리를 내주면서 ‘시간’이라는, ‘시간의 교차성’이라는 주제로 자체의 뼈대를 드러내는 것과 대조적으로 김주리 작가는 ‘공간’이라는, 이 선형적 형식을 차지하는 미술관 전시장에 ‘장소’로부터 연관되는 흠뻑이를 들여놓아 구불구불한 지리적 여행을 암시한다. 실제로 작가는 끊임없이 여행을 하고 있으며, 지금처럼 20세기 후반부터 정립된 전자미디어의 글로벌화로 인해 시공간 압축 현상이 가져온 ‘장소 상실’ 그리고 ‘경험 결핍’이 작가들의 일반적인 현존의 속성으로 자리 잡는 것과는 궤를 달리하고 있다. 말하자면 작가는 굉장히 경험주의자의 태도를 견지하여 그로 인해 시대착오로 오인될 여지가 있음에도 아랑곳없이 어느 지역의 특정한 흠뻑이를 만지고 있으며, 그 흠뻑이가 가진 질감을 느끼고 있다.

모든 것들이 빠르게 시간예술화되고 있고, 그로 인해 시간의 얼굴(들)을 우리의 주어진 현실의 매트릭스로부터 그 명확하고 전투적인 형식으로 드러내는 매체 - 가령, 싱글 채널 영상 매체 - 가 전시의 일반적인 선택으로 자리 잡는 것과는 다르게 작가는 공간의 권능을 극대화하는 거대한 메스 형태의 흠뻑 재료 위주의 작업을 펼쳐가고 있다. 이 공간축선에서 지리철학[Geo-Philosophy]적인 태도로 땅바닥에 배를 깔고 지그재그식의 기기를 거둬들이는 뱀과 같은 동물적인 행동학이 시간의 얼굴(들) 드러내기에 직접 연관된 작업들과 다르게 “시간은 신의 소관처럼 여겨지는가 하면, 공간은 피조물의 상태를 고스란히 반영한다”라는 식의 저 바닥으로, 저 아래로 낮게 몰락하는 ‘노예의 도덕’(헤겔)과 유사한 에토스가 있는 것이 사실이다. 그런데 이 뱀이 의식을 치르듯 구불구불하게 좌우 곡선을 꺾으며 동시에 예측할 수 없이 땅의 바닥을 쓸면서 그 온도와 먼지를 덮어쓴 여행을 하는 것이 ‘노예의 도덕’이 갖는 전복적인 성격이며, 이는 ‘주인의 도덕’이 주어진 현실과 사물의 질서에 복속하여 게임의 규칙을 준수하면서 승리하고자 하는 판과는 전혀 다른 선상에서 이루어진다. 즉 뱀과 같이 여행

하는 방식으로 흠뻑이를, 구체적으로 어딘가에 존재하는 흠뻑이를 겪는 감각에서 전자미디어와는 유다른 미디어, 즉 전통적으로 엘리멘탈[Elemental, 원소]이라고 불리워온 미디어에 재접속하는 것은 질료의 상서로운 측면을 느끼는 것인 동시에 여행하는 예술가가 질료 자체와 동일화되어가는 경험이기도 한 것이라 하겠다.

최근 송은아트센터 3층 전체 전시장을 점유한 전시 《모습 某濕 Wet Matter》에서 흠뻑이들의 현실화된 형태, 상형문자의 출현 없이 그 잠재력의 원천으로 되돌아가서 자연의 어둠 일체를 분별없이 생각하게 하는 형태를 3점의 작품들로부터 접할 수 있다. 그런가 하면, 이 작품들의 내재적 경험의 질적 요소는 작가의 실존적인 내러티브로부터 들려져야 하는데, 전시장에 마치 안개처럼 분무되는 일종의 스펙트럼 음악은 단순히 소멸하고 멸망하는 사물들이거나 그 종언에서 다시 시작으로 소환되는 사물들을 가리키지 않는다. 그것은 하늘, 공기, 물, 땅 그리고 그 원소들 사이의 경계가 정치적인 차원에서 그리고 별거벗은 삶의 차원에서 구분지어지고 다시 무화되며 동시에 날카롭게 경계지대로 출현하는 과정들에 대한 모호한 증언이자 고백이라고 할 것이다. 사실 이러한 증언이자 고백은 지극히 사적인 로컬 내러티브를 터뜨릴 만한 작가의 여행이 뒷받침되고 있고, 그 여행의 결로부터 흠뻑이의 세계를 인식하는 과정이 목적론 없이 전시장에 여며져 있다고 할까. 늘 축축한 상태로서 생명의 자연발생의 조건처럼 흠뻑이가 자기조직화의 과정에 들어서 있는 것은 물론이고, 그 과정 속에서 흘러나오는 목소리는 아주 특정한 로컬 내러티브의 톤과 음색을 지니고 있다는 것이다.

작가가 두더지 - 사회적 참여를 하면서 혁명의 꿈을 버리지 않은 작가는 ‘두더지’(마르크스)로 표상된다 - 같은 방식이 아니라 뱀 같은 방식으로 여행을 한 지역은 중국의 만주 지역으로서 중국과 북한 사이의 단둥이라는 땅이었다. 그곳에서 작가가 탈북하는 사람들이 밟은 땅의 흠뻑이, 그 바닥의 암울한 일상, 날날으로 분산된 채 환멸에 빠질 수밖에 없는 별거벗은 삶의 침잠에도 젖어들었지만, 무엇보다 국경이라는 선이 갖는 비애의 감각 속에 그러한 정치적인 무

의식, 정서적인 기호들이 고스란히 여머지고 동시에 흙덩이를 중심으로 한 풍경 - 바람 풍, 햇빛 경 - 에 귀속되고 통합된다는 것이 부정할 수 없는 사실이었다. 단동의 흙덩이를 중심으로 한 풍경이 그대로 전시 <모습> 속에 레디메이드 형태로 도입된 것은 아니지만, 그 풍경의 본질과 흙의 질료적 느낌이 풍경의 알레고리로서 표현되었다고 할까. 그로부터 단동 지방을 여행한 작가의 경험이 직접적이면서도 우의적으로 흙덩이라는 원소 미디어를 통하여 역운[역사적 운명]의 그림자처럼 나타난다고 할까. 이는 작가의 여행 경험에서 배태된 그 무엇이 단동 지방과 송은아트센터라는 전혀 다른 장소들을 묶으면서 동시에 본래 선형적인 ‘공간’이 아닌 영역으로 나아가게 한다고 하겠다.

김주리 작가는 2017년 사루비아다방에서 진행한 전시 《일기생멸 一期生滅》에서도 위의 《모습》전에서 드러난 양상과 유사한 과정이 깊이 연관되어 있었다. 즉 이 전시에서 작가는 어둠의 허공에 매달린 달이 물 위에 달그림자를 드리우는 일종의 수월[水月]의 풍경을 기본 골조로 하여 그 풍경이 장소화되는 연극적 설정에서 쑥과 야생의 잡풀 그리고 백묘국 등의 식물들을 습지에 설치하였다. 여기서 백묘국은 작가가 일종의 개인적인 심적 유보나 기억의 유예처럼 되어 있던 것이 우연과 필연을 따른 재출현의 에피파니 현상을 겪으며 거기 그 자리에 삶의 솟구쳐오르는 탄생과 거꾸러지는 소멸의 아이콘으로 존재하게 되었다. 즉 작가는 유럽의 어느 작은 도시를 여행하던 중에 싱그럽게 살아있을 적에는 백색을 띠고, 죽음을 맞이했을 적에는 녹색을 띠는 식물을 처음 접했다. 그리고 의식의 수면 아래로 잠복했던 그 식물이 서울의 어느 골목길에서 우연히 재발견함으로써 어떤 확신에 가까운 경험을 하게 되었다. 이 이중등록되는 경험은 여행이 아무리 뱀과 같은 모험의 여정을 꾸린다고 해도 그것이 하나의 전사[前史]로서만 기능하고, 다시 돌아온 익숙한 장소에서 반복되는 인지의 경험으로 그 전사의 여행이 재인지될 때에만 가능하다는 것이 명확해진다. 결국 김주리 작가는 수월[水月]이라는 동아시아적 미학의 장치를 장소화된 설치로써 접근하지만, 그 보편적인 장치의 이면에서 울려 나오는 로컬 내러티브는 유럽과 서울을 관통하여 삶의 탄생과 소멸을 심연 속으로 빨아들이는 백묘국을 통하여

나직이 토해 내진다. 백묘국의 삶과 죽음, 그 과정의 스펙트럼에서 달이라는 불멸 역시 물 위의 수많은 복제에도 불구하고 유한성의 풍경을 배운다고 할까. 죽음 의식이 ‘장소’라는 매개된 영역을 빨아들이면서 어떤 권태나 회의에도 간과할 수 없는 삶의 근본 문제에 직면하는 체험을 하게 된다고 할까. 이러한 전개 과정에서 작가의 여행에서 두 개의 장소들이 서로 내포되고, 그 내포의 형식으로 백묘국과 같은 매체가 고딕적이지 않고 숭고하지 않은 방식으로 개입한다는 것이 특기할 만하다.

여행, 두 개의 장소(들)와 연결, 연결고리로서 매체 감각, 장소에 얽힌 풍경의 감각과 역사, 현실의 상태가 전시장으로 전이되는 현상 등등이 김주리 작가에게는 기본적으로 다양한 변주 계열의 작업을 펼치면서도 여전히 눈에 띄는 일관성의 구도이다. 이는 작가가 2011년 제10회 송은미술대상 수상의 《휘경 輝景》전에서 이미 본성적으로 내재화된 것인지 모른다. 작가가 경희대, 외대 인근의 휘경동 일대의 다세대 주택을 하이퍼리얼하게 흙 재료를 세공한 작품들을 수반[手盤] 위에서 물분자의 파괴적 스며들기에 의해 천천히 소멸되어가는 과정, 시간적 추이의 과정을 체험하게 한 연출은 서로 다른 역사시대를 거대한 전환의 선이 이동하면서 소멸의 축을 중심으로 드러내고, 감각적으로 흙과 물이 상호대화하는 연인들의 발라드처럼 핑장히 의미심장했다. 1960년대 박정희 근대화와 함께 도시의 건축적 조밀도와 풍경이 바뀌는 것과 함께 건축법이 바뀌면서 지어지는 다세대 슬라브 주택 - 1980년대 이후 서울의 중하층 민가주택에서 절대적인 비중을 차지하는 ‘건축가 없는 건축’이자 ‘민간적 상상력이 개입하는 건축’으로서 삶의 표상적 성격이 강한 주택 - 이 휘경동이라는 ‘장소’의 패러디로서 ‘휘경’[輝景], 즉 “휘발되어 날아가는 풍경”이라고, 장소의 중력을 여전히 느끼면서도 그 기체적인 날아감을 통한 여행의 잠재성이 한껏 안으로 여머진 형식이면서 동시에 이러한 형식이 물의 분자적 결합과 함께 아이러니하게도 바다진흙 - 그리스 신화에서 모든 것을 만드는 기본 질료 - 으로 회귀하기 위하여 소멸되는 비-형식의 형식이란 것이 절대모순적 정신의 현현으로 보였다. 장소에 붙박이면서도 동시에 그 장소로부터 이탈하는 소용돌이가 느껴지는

풍경, 그것이 죽음의 느낌일 수 있는 풍경이라는 것이 그 정신성의 정체라고 할까. 거기에는 작가가 회경동이라는 ‘장소’에 근거하여 세계의 무가치함과 허무함을 깊이 체험했기 때문일 것이다.

여행이란 이처럼 아무것도 지켜낼 수 없이 체험하는 것이고, 무엇인가 이질적인 것이 갑자기 백묘국처럼 침투해 들어오는 것이다. 2016년 경기창작센터 레지던시에 참여한 작가는 이러한 여행의 감각으로 그러나 ‘노예의 도덕’이 갖는 우울을 드러내면서 본관 건물 3층에서 바깥을 내다보고 있었다. 자주에 가까운 해질녘의 하늘은 사위가 어두워져 갔고, 작가는 체인스모커로서 그 어둠 속에 잠겨 드는 공간을 응시하고 있기 일쑤였다. 지하인간처럼 “회경”의 마력에 사로잡혀 수수께끼 같고 비밀 많은 동굴처럼 음습한 그 스튜디오에는 어디서 퍼왔는지 모를 흙덩이가 한가운데 놓여 있었고, 그때는 그 흙덩이가 여행의 신비론적 매체라는 사실을 전혀 알 길이 없었다. 물질적 질감이 그 내부의 계단을 숨기고 있고, 그 계단을 따라가면 시간의 흐름을 잊어버리는 ‘장소’로의 진입이 있고, 그 ‘장소’에서 삶은 죽었다가 다시 모든 것이 무화[無化]되는 순환질서 속에서 뱀처럼 기존의 낡은 껍질을 벗고 다시 기기 시작한다는 것을 까맣게 모르고 있었다. 김주리 작가에게 여행은 그런 것이었다.



〈모습〉, 2020, 젖은 흙, 혼합재료, 연필나무향, 사운드, 680 × 610 × 160 cm.

# 푸르게 비친 빛, 붉게 물든 시간의 빛

최희승  
두산갤러리 큐레이터

김지영

## 반사된 빛과 배면에 자리한 것들

이 글에서 김지영을 빛을 다루는 작가로 부르하고자 한다. 조금 더 자세히 말하자면 김지영은 자신의 작품 속에서 빛이 직접적으로 닿아 밝고 선명하게 보이는 부분이 아닌, 어두운 면으로부터 반사된 빛(reflected light)이 비추는 부분에 관심을 가지고 끈질기게 다루는 작가이다. 이러한 간접적인 빛들은 그것이 자연적인 것이든, 인공적인 것이든 본질적으로 서늘한 성질을 띠며, 응달의 빛이라는 본성과 맞물려 자신과 비슷한 처지의 것들에 잘 달라붙는 것처럼 보이기도 한다. 그동안의 작업에서 김지영은 한국 근현대사에서 일어난 무분별한 개발의 뒤편에서 벌어진 사회적인 재난과 그로 인해 희생당한 사람들을 다름으로써 작품을 보는 사람들에게 이러한 비극을 결코 잊지도, 되풀이하지도 말자는 메시지를 전달해왔다.

김지영은 대부분의 경우 자신의 작업을 “사회적인 사건의 배면에 위치한 구조적 문제와 그 사건이 돌출된 양상을 통해 개인과 사회적 사건이 맺는 관계에 주목하고 있다”라고 명확하게 소개하고 있다.<sup>1</sup> 새삼 배면의 의미를 살펴보자면 사물의 등 쪽 혹은 뒤쪽, 즉 정면과 맞닿아 있지만 반대편에 위치한 면을 말하는데, 아주 약간의 각도로도 가려지기 쉬운 곳이자 정면이 설정된다면 필연적으로 생기는 부수적인 부분으로도 볼 수 있다. 그리고 이와 같은 배면에 대한 김지영의 주목이 앞서 언급한 반사된 빛이 비추는 면과 유사하게 들리는 것은 결코 어색한 일만은 아닐 것이다. 그는 많은 사람들의 관심이 미치지 않는 부분을 바라보고 마치 액티비스트와 같은 태도로 미술의 언어로 발언해야 하는 부분을 찾아낸다.

빛을 다룸에 있어 김지영은 어둠을 통해 더 강한 빛을 역설하는 것처럼 보이기도 한다. 그의 최근작인 <이 짙은 어둠을 보라>(2019)는 기도하듯 맞잡은 두 손의 다양한 모습을 초로 만든 조각 작품이다. 60여 개의 균집을 이루는 초의 끝에는 타다 남은 심지가 까맣게 매달려 있는데, 불을 거뒀던 이후의 어둠을 은유하면서 동시에 그곳에서 타고 있었을 촛불을 떠오르게 만든다. ‘이 짙은 어둠을 보라’고 말하면서도 거대한 빛의 열기와 덩어리를 보는 사람에게 상상하게 함

으로써 더욱 효과적인 밝음을 보여주고 있는 것이다. 이처럼 김지영이 다루는 빛에 대하여 그의 지속적인 주제인 빛의 이면에 위치한 성질과 작품에서 직접적으로 사용하고 있는 요소로서의 두 가지 의미를 모두 포함해 살펴볼 수 있다.

### 대면하는 온기와 열감

그런데 사회 속 우리의 일상에서 어둠에 가려져 보이지 않는 것들을 미술로서 보이게 한다고 말한다면 김지영의 작업이 매우 단순하게 들릴지도 모르겠다. 작가는 이에 대해 직접적 재현이 아닌 우회하는 재현의 방식을 택함으로써 관람객이 작품의 의미를 스스로 감각할 수 있도록 유도하고 있다.<sup>2</sup> 예를 들어 〈단힌 창 너머의 바람〉(2017-2018)은 1950년대부터 2010년대까지 국내의 화재, 붕괴, 침몰 등 32개의 재난들을 다룬 신문 기사를 현재시점으로 재편집하여 책으로 엮은 것이다. 각 사건의 원편 첫머리에는 해당 사건이 발생한 날짜와 당일의 일기예보 한 줄이 나타나고, 오른쪽 기사에는 참사의 규모와 사망자 수가 육하원칙에 따라 서술된다. 평소와 다름없는 일기예보의 태연자약함과 사건의 끔찍함을 건조체로 알리는 기사의 나란함은 순간적인 온도의 간극을 만들어내며 심리적 낙차로 보는 이에게 작용하게 된다.<sup>3</sup>

김지영이 현재 진행하고 있는 신작 〈붉은 시간〉(2020)은 다양한 측면에서 그의 태도 변화를 감지할 수 있는 작품이다. 〈붉은 시간〉은 12점의 시리즈로 이루어진 회화 작업인데, 작가는 흔들리는 촛불의 여러 가지 모습을 80호부터 200호까지 다양한 크기의 캔버스에 유화로 그렸다. 각각의 화면에는 촛불의 머리 부분이 확대되어 있기에 한눈에 형태를 파악할 수 없지만 해가 지고 뜰 무렵의 하늘의 빛을 떠올리게 하는 붉은 색감과 화면을 가득 채운 무수한 터치들이 만들어낸 적색의 그레데이션을 통해 어떤 열감을 전달받을 수 있다.<sup>4</sup> 마치 〈이 짙은 어둠을 보라〉에서 심지 끝에 자리했을 불의 실체인 듯한 이 촛불의 직접적인 재현을 두고 작가는 전혀처럼 돌려 말하는 법을 잊어버린 것처럼 보이기도 한다. 주목한 것은 그동안 우회하는 재현조차도 자신이 사회적인 참사들을 작업에서 다루는 일에 대한 근본적인 책임감과 무게를 토로해 온 김지영이 직접적인 촛

불을 마주했다는 사실이다. 그는 〈붉은 시간〉을 구상하는 단계에서 회화를 다룸으로써 자신에게 주어질 표현하는 행위에 대한 즐거움마저 경계하는 모습을 보였다. 그럼에도 불구하고 〈붉은 시간〉은 세월호를 비롯하여 김지영이 그동안 재난들을 다뤄온 일에 대한 이음표로써 스스로를 되새기는 행위이자 더 넓은 층위에서의 해석을 피하지 않겠다는 작가적인 다짐과 같이 보인다. 그리고 이러한 김지영의 의도 안에서 촛불이란 더 이상 정치적이거나 사회적인 상징이 아닌 그저 그림의 대상, 즉 빛과 온기를 간직한 소재로 존재하게 된다.

이와 같은 방식으로 김지영은 자신의 작품 안에서 빛을 다루고 있다. 때로는 어슴푸레한 빛을 따라가면서, 때로는 실재보다 더 밝은 빛을 상상하면서, 때로는 현실의 빛을 직접 마주 보면서. 결코 선할 수 없음에도 불구하고 계속해서 미술의 언어로 말해져야만 하는 일이 있다고 김지영은 믿는다.<sup>5</sup> 그리고 그의 작업은 결국 미술이란 눈에 보이지 않는 빛을 표현하는 일이었음을 상기시키는 것 같다. 이전의 작업들에서 그가 우회함으로써 조금이나마 남겨두었던 자신의 피난처를 스스로 없애 더욱 절박하게 그려진 〈붉은 시간〉. 그것을 바라보는 우리 또한 작품의 붉은빛이 지닌 열감과 온기를 대면하여 바라보기를 권하고 싶다. 눈이 조금 빠근해지더라도 말이다.

1 국립현대미술관, 『젊은모색 2019: 액체 유리 바다』, 2019, p. 178.

2 목정원, 「재현불가능한 것을 우회하는 재현들-리오타르와 랑시에르를 넘어서-」, 『예술과 미디어』 vol.18, no.2, 2019, pp. 121-136.

3 일레로 〈단힌 창 너머의 바람〉(2017-2018), 10p 원편에는 “1953년 1월 9일, 살을 에는 추위, 바람이 많이 불겠다?”로, 오른쪽편에는 “9일 오후 10시 20분께 부산 사하구 다대동 다대포 앞 해상에서 (중략) 창경호가 침몰하여 선장과 선원 3명, 중학생 2명, 군인 1명을 제외한 300여 명이 사망, 실종한 대참사가 일어났다.”로 글을 열고 있다.

4 김지영의 〈붉은 시간〉(2020) 시리즈는 현재 미공개 된 작품으로, 그의 세 번째 개인전 〈빛과 숨의 온도〉, (2020.12.28-2021.2.10. WESS)에 출품될 예정이다.

5 “선할 수 없음”은 김지영의 첫 프로젝트 〈선할 수 없는 노래〉(2015.3.6-3.27, 사무소 차고)의 제목에서 빌려온 것이다. 당시 작가가 직접 쓴 전시 서문에는 “고여만 가는 오늘을 위해 필요한 것은 선한 눈물의 무력함이 아닌, 이기적인 용기의 최선일지도 모르는 것이다.”라고 언급하고 있다.

# 소실점 없는 세계 - 박아람의 《타임즈》

황재민  
미술평론가



〈이 짙은 어둠을 보라〉(부분), 2019, 유토, 초, 가변크기.

박아람

증명을 마친 다음 쓰인다고 알려진 근사한 라틴어 약자 ‘Q.E.D.’를 풀어 쓰면 ‘이것은 보여야 할 것이다.’는 뜻이 된다. 이 멋진 기호는 이제 흰색, 혹은 검은 색 사각형을 표기하는 것으로 단순화되었지만, 수학적 증명이 종료되었음을 확인하는 표시로서 ‘Q.E.D.’가 갖는 뜻은 인상 깊다; 밝혀진 것은 곧 보여야 한다.

원근법은 보기의 당위에 권위를 부여한다. 원근법적 체계 안에서 작도된 공간은 주관적인 것의 객관화를 달성<sup>1</sup>하고, 외부 세계를 체계화하며 천상의 진리가 머무는 영역을 인간의 영역으로 합리화한다. 그런 한편, 문학 이론가이자 미디어 이론가인 프리드리히 키틀러는 그림에 기하학적 질서를 부여하고, 효과적인 환영 창출의 역할을 부여했던 원근법이 어쩌서 “항상 이미지를 지배하지 못하고, 잘 정의된 어느 한 시점에 이르러서야 비로소 지배적인 것이 되었”<sup>2</sup>는 지에 관해 물은 적이 있다. 이 질문을 해결하기 위하여 다양한 논증과 역사적 사실이 필요하지만, 요점은 결국 인간이 눈을 가진 몸이라는 사실에 있다. 실재에 잠재된 기하학적 질서를 눈이 즉각적으로 따를 수 없기에 원근법은 역사의 어떤 시점에 이르러 고안되어야만 했다. 원근법은 ‘상징형식’으로 작동하는 한편 망막에 반영된 물리적 실재와 심리에 반영되는 시각적 실재의 차이를 고려하지 않는다.<sup>3</sup>

잠시 고개를 돌려, 시각화 과정이 하나의 물리학적 스펙터클처럼 보였던 EHT(Event Horizon Telescope)의 블랙홀 사진에 대해 생각해보자. EHT는 전 지구 6개 지역에 자리 잡은 8기의 전파망원경을 이용해 처녀자리 은하단 중앙 거대은하 M87 중심부에 위치한 블랙홀의 전파 신호를 포착했고, 컴퓨터 알고리즘을 사용하여 해당 정보를 시각화하는 데 성공했다. 앞으로 아주 오랜 시간 블랙홀은 검은 공동을 지닌 오렌지색의 흐릿한 구형 물체로 대표되겠지만, 어쩌서 전파 신호가 시각화되어야 했는가에 대해서는 질문이 필요하리라 믿는다. 전파에서 감마선에 이르는 전자기 스펙트럼의 파장 영역에서 가시광선의 자리는 협소하다. 하지만 인간의 눈이 전파를 직접 관측할 수 없기에 정보는 필연적

으로 친절해질 필요가 있고 그 과정은 많은 시간과 예산을 소모한다. 5천 5백만 광년 떨어진 블랙홀로부터 전파 신호를 포착하는 망원경과 다수의 망원경을 연결하는 네트워크, 그리고 포착된 전파 신호를 역추적해 시각화하는 알고리즘 사이에, 우리가 아는 눈의 역할은 없다. 인간의 눈은 입력 장치의 역할에서 밀려나 기껏해야 검사 장치의 역할을 수행하지만, 이처럼 눈의 위상이 변화한 뒤에도 밝혀진 것은 곧 보여야 한다는 원칙은 유지된다.

박아람은 〈첫 번째 작도연습〉(1st Drawing Exercise, 2014)을 시작으로 퍼포먼스 작업을 지속해왔다. 장소와 환경에 따라 구성에 차이는 있었지만, 글자는 “작도연습”을 위한 지시문을 만들고 참여자들로 하여금 심상을 조형하도록 안내하는 것, 그리고 해당 과정에서 주어진 시공을 다르게 감각할 수 있게끔 이끄는 것에 있었다. 작가는 지난 전시 《롤 앤 림: 2008~2019》(Roll and leaP: 2008~2019, 2019)을 계기로 이와 같은 수행의 방법을 회화 매체의 영역에서 집약하기 시작했고, 2020년에 진행한 개인전 《타임즈》(TIMES) 또한 같은 연장선 위에 있다. 박아람은 스프레드시트 프로그램을 이용해 드로잉하고, 그 구상을 기반 삼아 회화를 만드는데, 표 형식을 자동화해 데이터의 분석과 계산을 용이하게 하는 프로그램의 특성상 도출된 결과물은 꽤 엄격하고 기하학적인 형태를 가졌다. 하지만 동시에 프로그램 특유의 그리드 구조를 노출하고 있었기에 보는 이는 해당 회화로부터 자동 연산이 작동하고 적용된 논리를 추측할 수 있었다. 이 같은 구조 위에서, 특정 작업은 연산 결과의 주고받음을 통한 영구한 운동을 상상하게끔 했고(《무한동력》(Perpetual Motion)), 혹은 기호적 질서를 감각 차원에서 재구성했다(《타임즈》(Times)). 두 개로 나뉜 전시 공간에 같은 이름으로, 하지만 다른 크기로 놓인 〈아이-핑거 Eye-Finger〉는 변화한 공간의 축척을 표지하는 오브제였는데, 상상적인 감각환경을 조성하는 역할을 담당했다. 이외에도 《타임즈》에는 스프레드시트 프로그램의 그리드 구조를 따라 제작되었지만 다소 임의적인 구성을 갖는 회화가 두 점 배치되었는데, 재현적인 제목을 갖는 이 두 사례는 전시에 가정된 모종의 논리를 따라 구현된 재현적 실험

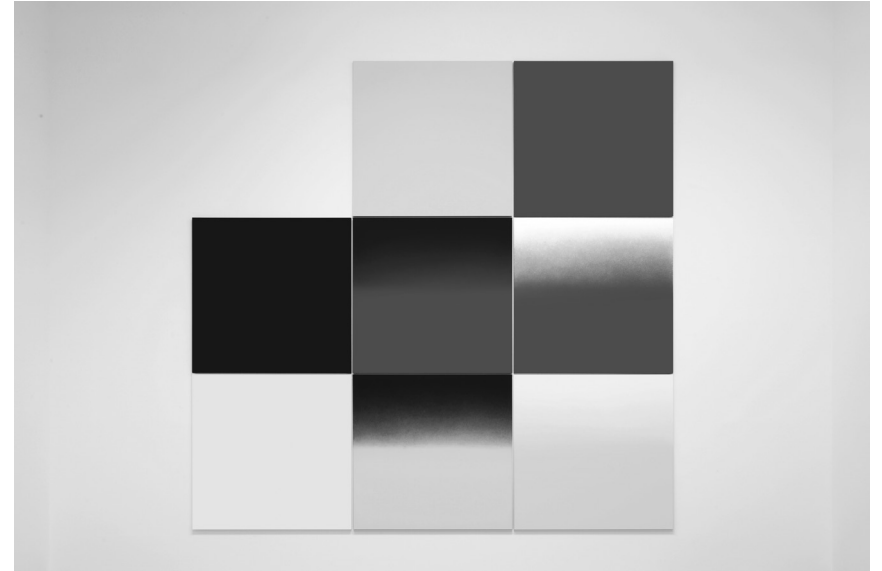
의 경우처럼 보였다.〈댐〉(DAM), 그리고 〈계단〉(Stairway)) 《타임즈》에서 회화는 여러 역할과 기능을 포함한다. 이것은 지표(Index)이며, 임의의 법칙을 지니는 체계로서 언어이고, 또한 모종의 수행을 암시한다는 점에서 스코어(Score)이기도 하다. 하지만 나아가, 이것은 일종의 ‘원근법’이다. 유한성으로부터 무한성을 추측하게끔 이끄는 시각적 가이드라인이라는 점에서, 또 세계, 혹은 시공을 체계화해 보이고 밝히는 프로세스라는 점에서 일종의 원근법으로 작용할 수 있다.

박아람은 작업을 설명할 수 있는 몇 가지 단서와 내부 규칙을 내게 건네주었고, EHT가 발행한 블랙홀 사진은 그중 하나였다. 고전적인 원근법은 눈을 입력 장치로 가정한 채 세상을 격자로 구조화하고, 선을 모아 소실점을 만들어내며 환영을 완성한다. 하지만 《타임즈》의 원근법에는 소실점이 존재하지 않거나, 혹은 무한하게 운동하기에 거의 없는 것처럼 보인다. 스프레드시트 프로그램의 자동화된 격자 위에서, 《타임즈》의 원근법은 소실점을 운동으로 환원한 뒤 평평해지며 동시에 영구해진다. 어쩌면 이 원근법은 변화한 눈의 위상을 가정하는 동시에, 쉽게 소거되지 않는 눈의 집요한 직관을 의식한다. 여전히, 밝혀진 것은 곧 보여야 한다. 하지만 《타임즈》의 수행을 경험으로 체화한 누군가는 영구한 소실점을 따르며 세계를 새로 볼 텐데, 이처럼 보고 또 보는 연쇄 위에서 보기의 무한동력은 창출될 것이고, 원칙은 그렇게 역전될 수 있다; 보인 것은 곧 밝혀질 수 있다.

1 에르빈 파노프스키, 『상징형식으로서의 원근법』, 심철민 옮김, 도서출판 b, 2014, 65p.

2 프리드리히 키틀러, 『광학적 미디어』, 윤원화 옮김, 현실문화, 2011, 81p.

3 에르빈 파노프스키, 위의 책, 13p.



〈타임즈〉, 2019 - 2020, 캔버스에 페인트, 각기 139 × 139 cm (8) (\*설치: 4.17 × 4.17 m)

# 발생하는 형태들의 조형적 상황

이은주

독립전시기획자 / 미술사가

배혜음

빈 공간이 있다. 그 안에 동그란 형태 하나가 출현하고, 유사한 동근 모양이 옆으로 나란히 펼쳐진다. 쌓을 이루는 두 형태들은 종이접기처럼 꺾이더니 줄을 지어 위아래로 이동한다. 배혜음의 작업을 보고 있으면 이처럼 마치 무대 같은 사각형의 캔버스 평면 안에서 형태들이 자유롭게 자신들만의 공간을 만들어 나가며 움직이는 것처럼 느껴진다. 이러한 그림 속 형태는 현실의 대상을 재현하거나 상징적 의미를 지시하는 도상이 아니다. 이 형태들은 어떻게 만들어지는 것이며, 고정되어 있는데도 왜 활동하는 것처럼 보이는가?

돌이켜보면 배혜음은 〈상은 어떻게 오는지〉(2016)와 같은 작업에서부터 이미지와 회화 평면에 그려지는 추상적 형태의 관계를 다루었다. 이러한 형태의 탄생에는 작가의 시지각이 개입된다. 무언가를 볼 때는 대상을 이미지로 기억하는 인지 과정이 수반되는데, 여기에서 기억된 상과 본래의 대상이 완전히 일치할 수 없는 오차가 생긴다. 내가 바라본 어떤 대상을 충분히 알고 있다 생각할 때조차도 실상 머리에 남는 것은 주관적으로 형성된 추상적 덩어리와 같은 이미지 잔상이다. 기억에 개입되는 상상력은 이러한 이미지를 보다 자유롭게 변형시킨다. 결국 그 이미지는 실제 대상과의 완벽한 일치가 불가능한 채 유사관계를 지닐 뿐이다. 배혜음은 당시 이국적 식물의 독특한 외양에 흥미를 느껴 그것과 유사한 동근 형태들을 그리기 시작했는데, 이 형태들은 실상 출발점이 된 현실의 대상과 어떠한 필연적 관계도 없이 자의적으로 존재한다. 그가 애초에 그림 속에 형태화한 것은 현실적 대상이 아니라 자율적인 이미지의 세계이다. 그는 이미지와 실제 대상과의 연결 관계를 의도적으로 더 느슨하게 만들어서 이미지에 더 많은 활동 공간을 열어주고, 인식 과정에서 일어나는 이미지의 능동적 진화과정을 수용함으로써 재현에서 벗어난 것이다.

〈말이 되지 않을 때 가능한 어떤 질서〉(2018)에서 배혜음은 색종이를 연상시키는 색면들을 회화 평면 안에 다양하게 조합했는데, 이 색면들은 현실에 있는 대상에서 출발한 것이 아니라 작가의 상상 속에서 창조된 이미지이다. 그것은 색종이와 유비관계에 있는 색면이지만 색종이를 지시하지는 않는다. 사회적 규약으로서의 언어적 기호체계에서 귀속되지 않은 채로 현실 위에 평행 상태

로 떠 있는 비물질적인 이미지의 세계를 조형화한 결과이다. 이 비물질적인 이미지들은 작가에 의해 회화 평면 안에 하나의 형태로 자리 잡으며 얇은 몸을 부여받았다. 물리적 좌표가 있으면서도 볼륨을 가지지 않는 이 ‘얇은 몸’이야말로 현실과 유비관계에 있는 이미지의 세계를 상징하며, 물질로 구현되었으면서도 붙잡을 수 없기에 여전히 가상적인 영역에 걸쳐있는 회화적 형태들의 위상을 생각하게 한다.

배혜움은 〈면〉(Face, 2018), 〈랜딩〉(Landing, 2018), 〈칸 이동 중〉(Traveling between stairs, 2018) 등의 작품에서, 대상을 재현한 것은 아니지만 무언가를 연상시킴으로써 현실 근처에 있는 것처럼 보이는 형태들을 조형적 관계에 의해 배치하여 동적인 인상을 만들어냈다. 색면이 문처럼 열리거나 종이처럼 가벼운 도형들이 공중에서 내려와 착지하거나 나비 같은 형태들이 위로 아래로 이동하는 듯한 환영을 안겨주는 것이다. 형태들이 스스로 움직이는 것 같은 인상은 배혜움의 작품을 어떤 사건이 일어나는 무대로 느끼게 만든다. 배혜움은 흡사 무대 연출가처럼 사건을 상상할 수 있는 최소한의 조형적 열개를 만들어서 일종의 설계도와 같은 그림의 ‘플롯’을 만들어왔다. 관람자는 추상적인 이 플롯을 통해 사건을 유추한다. 〈플롯탈주〉(Away from the Plot, 2019)라는 제목에서 전해지는 바와 같이, 배혜움은 최근 이러한 플롯 자체에서도 벗어나 정해진 목표 없이 그림을 만들어가는 시도를 하고 있다. 색채 간의 조화나 대비, 색면의 면적, 물감의 점도나 붓질의 방향, 배경과 형상의 배치를 만들어가는 그리기의 과정은 한층 더 중요해졌다. 2차원 평면 위에서 상승하고 하강하며 접히고 겹쳐지고 펼쳐지는 형태들이 만들어내는 이야기들은 보는 사람에 따라 각기 그 모양이 달라진다. 그것은 흡사 몇 개의 단어들로 말을 건네는 시와도 같다.

루돌프 아른하임(Rudolf Arnheim)은 생각이 이미지를 요구하며 이미지들이 사고를 포함한다고 보고, 이를 “시각적 사고(visual thinking)”라고 명명한 바 있다. 회화에서의 조형화의 과정은 작가의 시공간 감각과 연동하는 사고에 자리를 부여하는 과정이라 할 수 있다. 배혜움의 작품들은 형태들이 생성되는 ‘조형(造形)’의 과정을 상상하게 만든다. 작가의 사고의 진행과정과 동기화되는 형

태화 과정을 유추하면서, 관람자 역시 형태들이 공간을 채워가며 생성되는 듯한 인상을 받게 된다. 배혜움의 작품에서 환기되는 움직임의 환영은 관람자 자신의 자발적 사고를 통해 발생하는 것이다. 시퀀스가 없는 하나의 평면에서 벌어지는 사건은 환영에 의해서만 작동하기에 완전하게 가상적인 것이며, 이미지를 조형화하는 작가의 사고 과정과 그가 그린 형태를 바라보는 관람자의 인식 속에서만 실현 가능하다. 또한 형태들이 무대의 주인공처럼 움직이며 확장되는 조형적 상황은 보는 이의 사고 안에서 지속적으로 새롭게 환기되는 것이기에 언제나 현재진행형이다.

이러한 방식을 통해 배혜움은 이미지를 통한 시각적 사고를 추동하고, 논리적 인과관계에서 벗어나는 시적인 세계를 활성화한다. 배혜움에게 있어 회화평면이란 자유로운 이미지들의 세계에 최소한의 정박지를 제공함으로써 아직 밝혀지지 않은 질서를 좌표화하는 장소인 것이다. 어떤 것도 될 수 있는 배혜움의 그림은 여전히 알 듯 모를 듯한 신비로 남아있지만, 우리 안에 있는 세계를 열어주면서 우리가 맨 처음 색연필을 잡고 그릴 때에 만들어진 형태가 과연 어디에서 온 것인지에 대한 질문을 던지게 만든다. 그리고 그 답은 여전히 수수께끼로 있다.



〈플롯탈주 II〉, 2020, 캔버스에 아크릴, 60.6 × 72.7 cm.

# 세계내 회화

이성휘  
하이트문화재단  
큐레이터

안상훈

지난 7월, 고양레지던시 작업실에서 처음 접한 안상훈의 회화는 일견 근래 자주 보게 되는 추상화의 범주였지만 그의 특징을 살피고 작업을 눈에 익히는데 시간이 조금 필요했다. 두어 시간 동안 그의 그림을 숙직하고 관찰하면서 캔버스의 상하좌우가 몇 번쯤 돌려지며 그려진 흔적, 반복해서 표현된 색상이나 필치, 그리고 화면 위에 써 있는 글귀에 시선이 갔다. 전반적으로 재현의 구체적 대상은 (알 수) 없지만, 화면 전체에 다채로운 색상과 필치가 가득하고 알파벳 글귀까지 화면을 구성하고 있었다. 그러나 안상훈의 회화가 무엇을 하고 있는가에 대해서는 작업실 방문 이후, 그즈음 펼쳐졌던 다른 회화 작가들의 전시를 보면서 비교군에 의해서 생각이 진행되기 시작하였다.

작품의 추상으로 일컬어지는 회화는 20세기의 레퍼런스들과 동시대의 어떤 감각들이 결합된 것으로 보인다. 상당수 작가들이 20세기의 레퍼런스를 의식하거나 관심을 가지고 있음이 분명하지만, 동시에 20세기의 회화적 규율로부터 자유로워서 당시의 회화가 지녔던 슬로건 대신 개인의 주관과 감각으로 제스처를 만들고 있다. 안상훈의 작업실을 방문했던 즈음 나는 풍경을 그리되 풍경을 거의 해체해서 알아볼 수 없게 하여 화면을 온통 역동적인 붓놀림으로 가득 채운 어떤 작가의 전시를 보았고, 화면을 화려한 색면으로 덮되 기하학적 도형이나 카툰의 유희적 필치를 가감하여 화면을 경쾌하게 구성한 또 다른 작가의 전시를 보았다. 이들의 작업을 확실히 추상이라고 단정할 수는 없지만, 재현으로부터 멀어져 대상을 해체하거나 감각과 표현에 무게중심을 더 두고 있는 것은 확실했다. 안상훈의 작업 역시 구체적인 지시 대상 없이 불규칙적인 필치로 화면을 가득 채웠는데, 이처럼 화면 구성이나 회화적 자율성에 매진한 회화는 이미 20세기 레퍼런스들의 과업이다. 우리는 20세기 레퍼런스들을 경유하여 21세기의 활주로에 서서 20세기가 겪은 비판으로부터<sup>1</sup> 자유로운 채 모든 것을 만끽하지만 동시에 우리가 무엇을 더 새롭게 하고 있는가에 대해서 끊임없이 자문할 수밖에 없다. 이 질문에는 새로움이라는 개념이 과거와 정반대이거나 과거를 대체할 수 있는 것이어야 한다는 생각이 전제되어 있다. 또 레트로의 홍수 속에서 우리가 하는 것이 더 이상 새롭지 않다는 회의감도 포함되어 있다.

그런데 보리스 그로이스는 새로움이라는 개념을 사회경제학 측면에서 분석하며 다른 관점을 제시한 바 있다. 그는 사람들이 새로움을 지향하는 것만큼 한편으로는 전통적인 것도 없다고 하면서 새로움에 대한 질문을 가치에 대한 질문으로 바꿔야 하고, 혁신은 문화적 가치전도에 의해서만 일어나며, 새로움은 당대 사회의 경제적 논리를 따르기에 과거에 머무르려는 태도조차 새로움으로 가치화 될 수 있다고 하였다.<sup>2</sup> 그의 관점으로 보면 지금의 회화에서 새로움이란 문화적 가치전도의 측면에서 용기하는 것이 된다. 그로이스는 작가(저자)도 철저하게 문화경제적 논리에 내맡겨져 있다고 주장하였는데, 그렇다면 현재 우리는 문화, 경제 전반에서 레트로에 의한 문화적 가치절상이 이뤄지고 있는 사회를 살고 있는 중이다. 한편, 그로이스는 혁신적 교환의 매개자인 저자는 자신만의 개인적 전략을 선택해야 하고, 문화적 규범을 습득하더라도 일정 부분 자신의 해석을 내리고 세속적 해석을 하는 것 역시 필연적이라고 보았다.<sup>3</sup> 회화로 본다면, 추상의 재소환이라고 하는 동시대의 회화적 (일부) 전략 속에서 개별 작가는 어떠한 개인적 해석과 선택을 내리고 있는지가 중요하다는 말이 된다. 그리하여 고양레지던시에서 안상훈의 작업을 처음 대면했을 때 캔버스 화면 위에서 관찰되었던 몇 가지 특징 외에 감지되었던 어떤 생경함의 정체에 대해서 생각해 본다. 다채로운 색과 험란한 붓질이 가득했던 그의 캔버스는 언뜻 많은 내용물이 뒤섞인 하나의 그릇 같았지만, 볼수록 그의 그림은 일정하게 재단된 캔버스보다 더 넓은 면에 익숙해져 있는 작업이었고, 이미지들 역시 캔버스 프레임 안에 안착하는 느낌이 아니었다. 마치 수학적 평면 개념이 제한적 크기의 면이 아니라 공간상의 무한한 면으로 정의되는 것처럼 그의 회화가 상정하는 면은 프레임밖 세계로 확장 가능할 것 같았다. 사실 기존에 작가가 인천아트 플랫폼, 경기창작센터, 문화비축기지 등에서 진행한 작업만 보더라도 그의 신체와 감각은 전시장 벽, 바닥, 건물 외벽 등을 캔버스 삼아 그림을 그리는 것에 익숙해져 있다. 특히 그가 종종 캔버스 대신 투명한 비닐 장막을 지지대로 사용한 것은 투명막 너머로 투영된 세계 그 자체를 회화적 지지대로 삼은 전략일지도 모른다. 이 그림들은 공간 속에서 사방으로 밀고 끌어당기는 힘을 받는 이미

지로 존재하며 구부러지거나 휘 수 있고 펴릴 수도 있다. 평면성의 규범으로부터도 자유로워진다. 공간상의 탄력과 확장성을 체득한 작가의 제스처는 일정 크기의 캔버스 화면 위에서도 공간의 볼륨을 상징하고 붓질을 시작한다. 이 붓질은 공간상의 벡터처럼 화면을 뚫고 들어가기도 하고 비스듬히 가로지르기도 한다. 이것이 하나의 평면으로만 보이는 이유는 캔버스를 정면에서, 즉 한 방향에서만 봐야 하는 시각각의 한계다.

한편, 안상훈은 작품제목을 구글링을 통해 찾은 문장에서 선택하곤 한다. 이 구글링은 그의 작업에서 우연, 또는 경우의 수를 만들 뿐 이미지를 해독하는 단서는 아니라고 한다. 그러나 지난 7월 작업실에서 본 몇 점의 그림들은 “More Was Not Necessary”, “PLACES FORGOTTEN”, “ADD TO CART”과 같은 문장이 쓰여 있었고, 분명 언어를 회화의 한 요소로 개입시키고 있었다. 화면의 다른 구성요소들과 뒤섞여 있어 바로 읽히지 않더라도 일단 관람자의 눈이 확인한 단어나 문장은 아무리 이미지 해석의 단서가 아니라고 한들 관람자의 뇌에 입력되어 눈앞의 이미지와 분리되지 않는다. 이는 작가가 빈번하게 공간, 환경을 지시대 삼아 이미지를 오버랩 시킨 것처럼 언어라는 세계 위에 그림을 투영시키는 행위로 보인다. 그림 속 문장은 구글링을 통해 우연히 선택되었지만 언어 자체로 지시하는 의미가 있으므로 이미지는 언어가 지시하는 의미로부터 벗어나려 하거나 겹쳐지면서 함께 존재해야만 한다. 언어에 종속시키지도, 독립시키지도 않는 회화인 셈이다.

오랜 시간 회화는 건축으로부터 독립하려고도 하고, 서사와 재현으로부터 멀어지려고도 하고, 또는 환영이 아니하고자 하면서 21세기로 넘어왔다. 21세기의 화가들 중에서도 회화를 또 어디론가 탈출시킬 방법을 궁리하고 있다면, 그리고 여기에 안상훈이 포함된다면 현재 그의 개인적 전략은 회화를 세계라는 공간에 오버래핑하여 이미지를 바라보게 만드는 것으로 보인다.

---

1 일레로, 그린버그는 「추상표현주의 이후」(1962)라는 글에서, 윌렘 드 쿠닝 등 일부 작가의 그림이 환영과 묘사를 통해 어떤 재현적 대상이 나타나기를 기다린다면 이들 추상회화의 역설을 비판하기 위해 ‘정처 없는 재현(homeless representation)’이라는 용어를 만들었다(할 포스터 외 지음, 배수희 외 옮김, 『1900년 이후의 미술사』(서울: 세미콜론, 2007), p.439).

2 보리스 그로이스 지음, 김남시 옮김, 『새로움에 대하여』, 서울: 현실문화연구, 2017.

3 위의 책, pp.241-242.



《특별한 날에는 이야기가 필요하다 - 혼자 기다리지 않기 위해, 잊혀진 채로 남기 위해》  
(갤러리조선, 2020) 전시 전경.

# MUSUBI: Like a Psyche and Cupid

문정현  
미술비평가

안초롱

서로 같은 공간의 상이한 시차에서 말을 걸 수 있다면 그건 언어의 발화가 아닌 이미지의 기록으로 가능할 것이다. 바르트가 기술한 바와 같이 한 장의 인화지는 추억을 담은 서신이 되어 내내 사라지지 않기 때문이다. 물론 남겨진 사진의 이미지란 단단하게 고정되에도 그곳에 행랑자로서 존재한 이의 발걸음을 확인할 방도는 없다. 이러한 무의식의 구조에서 사진은 교묘하게 기억의 언술과 시차를 뒤집기도 한다. 가령 1분 이내의 간격으로 연달아 찍힌 스냅사진이 이전과는 다른 기억의 간섭을 초래한다면 선형적으로 보증될 수 없는 배열로서 기록되는 것일 테다.

그리스 로마 신화를 다룬 에디스 해밀턴의 『Mythology』제 2부 사랑과 모험 이야기(Stories of Love and Adventure)에서 프쉬케와 큐피트가 등장하는 5장의 첫 페이지를 급히 스캔한 듯 어긋난 좌우대칭으로 포문을 여는 『Natural Gene』 도서는 두 장의 불가역적 이미지가 한 짝의 우편으로서 왕래되는 모순을 쫓는 듯 편집되어 있다. 동일한 듯 보이는 두 장의 서술체계에서 초점과 구도가 살짝 틀어진 컷들은 미적 효력을 상실한 일상의 단편이 인위적인 지표로서 연출됨을 다분히 지시한다. 앞서 각인된 한 장의 이미지는 그것이 곧 현실이자 보증된 기억임을 증언한다는 점에서, 연달아 찍힌 또 한 장의 사진은 먼저 마주한 현실이 곧 현실일 수 없음을 역설적으로 반문하는 불협화음으로 유예된다는 점에서 그렇다. 즉 정지된 이미지를 통해서 시간의 변화를 드러내려고 할 때 오히려 사실주의적인 지시대상은 호접지몽(胡蝶之夢)의 허무한 관념으로 소외되는 것이다. 이와 같이 이미지의 현전이 몽환적으로 뒤섞이는 시공의 연결에서 관객은 곧장 림보(Limbo)<sup>1</sup>로 추락한다. “지각의 차원에서는 허위이지만, 시간의 차원에서는 진실한 환각 형태”<sup>2</sup>로서 덧대고 문질러지는 두 장의 이미지가 양면의 거울처럼 서로를 끊임없이 반사하기 때문이다. 그 결과 사진에 배인 차가운 공기와 주변의 왁자지껄한 소음, 혹은 표지판에 가려진 햇빛과 눅눅한 습기가 정제된 자리에서는 진부한 클리셰만이 인식된다.

이와 같이 물성을 지닌 책으로 이미지를 출간하는 행위는 인덱스를 분류하고 대형 복합기로 출력하던 압축과 팽창(CO/EX) 그룹의 활동에서 드러나듯 언제

나 시간의 노에마와 연계됨을 볼 수 있다. 안초롱의 사진에 내재하는 것은 권위, 기억, 보존 등의 요소들이 아닌 시간의 플레이팅(Plating)에 대한 전유로서의 양식으로 해석되기 때문이다. 이를테면 시간의 건축(architect)에서 순수한 “현실의 수취”<sup>3</sup>가 아닌 그 현실이 일종의 자재로서 감광되는 풍경으로부터 두 장의 유사한 사진을 배치하며 뒤섞는 식이다.<sup>4</sup> 흥미로운 대목은 이와 같이 두 번씩 연달아 피사체를 담은 사진이 시간에 대한 강박으로 독해된다는 점이다.<sup>5</sup> 이를테면 사건으로서 기록되는 시차의 미묘한 경위를 확보하는 자국으로 얼룩짐을 볼 수 있기 때문이다. 이와 같은 변별적인 지점에서 추론되는 사항은 일종의 플리커(Flicker)와 같은 아카이브로 이관하기 위해서 현실을 촬영하는 매개 행위가 아니라는 것과 미세한 간극의 두 가지 사본으로 나뉘어서 오리지널의 장면을 유추할 수 없다는 전례에서 기술적인 복제(reproduction)의 층위와도 구분된다는 점이다. 즉 감광하는 두 개의 이미지를 실제의 인화지에 기록하려는 강박적 행위로부터 삶의 풍경과 기록이 서로 어떻게 병치될 수 있는가에 대한 가늠의 유무로서 사진의 속성이 논의되기 때문이다.

이처럼 실제의 가변적 시간이 꿈과 현실을 넘나들며 보는 이의 인식체계를 교란하는 방식은 안초롱이 조소를 전공한 뒤 사진 매체로 이동한 점을 환기케 한다. 피사체를 연이어 촬영하는 강박적 행위로부터 복제와는 상이하게 구현되는 양식이 단일한 시간을 제공하는 조각의 사유로서도 불가분적이기 때문이다. 가령 Koh Tao Thailand 엽서에서 가로로 오려내 붙인 광활한 해변가는 애초에 이곳이 건축가의 설계모형처럼 가공으로 건설된 시간의 축임을 드러낸다. 또한 벽면 전체를 바탕으로 삼아 파노라마처럼 설계된 <before Sunset from Dew 2011(Ultra Wide Screen Ver.)>의 해변 앞에 놓인 제각각의 액자 프레임은 허공에 떠도는 무의식에 물적 부피를 부여하는 지지체로 성립한다. 말하자면 연달아 찍힌 두 장의 장면은 온전한 내용을 담은 편지로서 소구되지 못할 뿐더러 다종의 시차를 양산하며 기억을 교란하는 시도로서 지탱되는 것이다. 뚜껑이 달린 목걸이형의 원형 펜던트에 봉인된 히말라야 산맥의 엽서부터 마치 쇠창살로 보이는 코인로커의 머리를 맞댄 얼룩말까지 저마다의 액자에 담긴 이미지는 이

처럼 기억의 비선형적인 병렬로부터 추출되어 있다.<sup>6</sup>

이러한 착시에 의해서 서서히 질식당하는 기억의 행방은 우리가 미로에 빠져있다는 점을 다시 한 번 상기케 한다. 그럼에도 미로란 결국 어딘가에 그 출입구를 숨겨두는 법이다. 주지하다시피 시간의 경과에서 동결된 림보로부터 탈출해야만 하는 당위를 지속적으로 부여하는 원동력으로서 이미지의 지형이 구획되기 때문이다. 그런 점에서 『Natural Gene』의 마지막 페이지에 실린 샤테이(SADE)의 〈Maureen〉 가사집에 함축된 이면의 기능이란 결국 샹송가수 에디트 피아프의 〈Non, Je Ne Regrette Rien〉과 같이 꿈에서 깨어나기 위한 일종의 킥(Kick)으로서 실린 또 하나의 단서로 유추된다. 즉 프쉬케와 큐피트라는 두 개의 알리바이를 통해서 현실을 일종의 자각몽으로 설계한 안초롱이 부유하는 미로로부터 다시 빠져나오도록 돕기 위한 감미로운 노랫말로서 적절한 순간에 신경기관을 자극해야만 하기 때문이다. 이러한 가정이 성립할 경우 출간된 도서 또한 작가의 향방을 짚는 토렘으로 작용한다고 할 수 있다. 또는 동일한 꿈에 접속하도록 고안된 조각으로서의 동화적 가판대라고 말할 수 있을 것이다.

물론 이 미로의 가설은 다양한 우편엽서와 사진첩의 즐거운 여행 형식으로 추적되는 만큼 두 갈래의 교차로에서 내내 관객의 발목을 붙잡는다. 그러한 기준에서 책의 기능을 단지 데이터를 인화하는 여러 지지체 중의 하나로 해석하는 비평은 다소 협소한 논점으로 귀결된다고 할 수 있을 것이다. 안초롱의 작업에서 복제기술의 담론과 대비되는 또 하나의 지점은 그 각각의 사진이 모두 원본의 성격을 지닐 수도 있는 동시에 배격되며 전개된다는 점이기 때문이다. 사진의 피사체 혹은 사진 매체에 대한 담론보다도 표면의 의미가 부재한 시공이 주요한 단서로서 주어지는 이유이기도 하다. 혹은 시간과 공간을 잃은 각 장면을 임시로 정박시키기 위한 장치일지도 모른다. 〈Maureen〉의 노랫말 또한 더 이상 이승에서 볼 수 없는 죽은 벚을 그리워하는 점을 상기할 경우 사진의 기능과 역할은 시간도, 공간도, 대상도, 피사체도, 주인공도, 그 무엇보다 부재한 텅 빈 여백의 인화지에서 현실을 전이하는 지위에 부합한다고 할 수 있을 것이다. 부재하는 부피의 질식감으로부터 당사자의 기억이 소거된 건조한 사진은 비로소 합리

적인 알리바이로서 추론될 수 있기 때문이다.

사진 필름을 온전하게 대체한 디지털카메라의 시대에서 35mm의 아날로그 소형 카메라를 어깨에 맨 채 굳이 인화하는 수고를 마다하지 않는 안초롱의 행위는 이처럼 시간을 물리적 매체로 옮기기 위한 하나의 복선에 지나지 않는다. 시간을 보존한다는 차원을 넘어서 그 시간의 현상에 대한 고민을 일시적으로 담기 위한 지지체는 각 꿈의 증위로서 구비될 뿐이다. 림보에 빠진 이들이 경각해야만 하는 규칙은 공간의 질감을 깎고 덧대고 교접하는 인과에서 발생하는 찰나의 기억을 주형(鑄型)적 증거로서 어떻게 상징화할 수 있는지에 대한 인식의 선행이기 때문이다. 조각을 전공한 작가의 이력에서도 어렵פות 드러나듯 심술긋은 이중의 설계자는 역사의 굴레에서 시간이 어떠한 방식으로 주조되고 기억을 포장하는지, 의미 없는 무장소를 걷고, 연관 없는 대상을 응시하며, 카메라의 축을 계속 가늠하고 있는지도 모른다. 이와 같이 두 장의 어긋난 사진으로부터 갈피를 잃은 채 빙글빙글 도는 진공의 팽이는 위태로이 보이더라도 그 회전을 결코 멈추지 않을 것이다. 순간을 박제하는 사진은 언젠가 빛이 아래지며 또 다른 주인을 찾아 나설 테니 말이다.

1 단테의 신곡에서 세례를 받지 못한 의로운 이들과 영아의 영혼이 머무는 공간은 뜻하는 림보는 천국과 지옥 사이에 있는 중간 내세(來世)로 묘사된다. 크리스토퍼 놀란의 〈Inception〉에서는 꿈에서 죽음을 맞이하여 현실로 돌아오지 못하는 환각 상태를 뜻한다. 림보의 어원은 경계선 혹은 가장자리를 뜻하는 라틴어 림부스(Limbus)로부터 유래한다.

2 롤랑 바르트, 김용진 옮김, 『밝은 방』, 동문선, 2006, 141쪽.

3 로잘린드 크라우스, 최봉림 옮김, 『사진, 인덱스, 현대미술』, 공리, 2003, 243쪽.

4 가령 일종의 인테리어 자재로서 시공된 〈허니엔티프〉의 공간에서 굳이 빠져나갈 필요가 없었다면 〈Natural Gene〉의 사진에 맺힌 강박적인 시선처리로부터 이내 림보에 빠지는 관객은 적극적으로 탈출구를 향해야만 하는 당위가 부여된다. 전자의 전시에 관련된 논의는 다음의 글을 참조할 수 있다. 권시우, 「공간 인테페이스, ‘암축과 팽창’과 김동희의 사례」, 계간 시정각, 겨울호, 2017, 75-78쪽.

5 〈Treelined Landscape〉와 같이 세 번의 시도로 구성된 실례도 있으나 〈Natural Gene〉 전시에 걸린 다수는 두 번 촬영되어 있다. 물론 중간에 두 개의 가벽이 세워진 취미가의 변별적인 공간 특성이 아니라면 해당 작품 또한 전시되지 않았을 것임을 자연스레 유추할 수 있다.

6 〈The Lake of Milk from Dew 2011〉(Frame Ver.)에서 동그랗게 도려낸 이미지는 펜던트뿐만 아니라 875 × 500cm의 대형 시트지로 제작되어 아트선재센터의 《밤이 낮으로 변할 때》 전시장의 바닥에 부착된 바 있다. 이때부터 작가는 관객을 광학적 무의식에 떨어뜨릴 방안의 림보를 궁리하던 것인지도 모른다. 발을 딛고 서있는 우편엽서 위에서 어떻게 인식을 교란하며 그 이미지 너머의 구멍이로 미끄러뜨릴 수 있는지에 관한 미학적 실천으로서 말이다.



《Natural Gene》(취미가 서울, 2020) 전시 전경.

촉각하는  
경험들을 향하여

김인선  
스페이스  
윌링앤딜링  
디렉터

윤두현

2020년, 코로나19라는 전 지구적 재앙은 예고 없이 찾아왔다. 생명을 위협하는 보이지 않는 바이러스에 대한 공포로 사람 간의 물리적 거리는 점점 멀어졌고, 지역 간 이동은 엄격한 절차로 인하여 쉽지 않다. 이는 미술계에도 큰 변화를 가져왔다. 국공립 미술관의 전시와 대형 국제행사가 온라인 전시로 전환되거나 일정을 미루고 있다. 이로 인하여 직접 감각할 수 있는 물리적 환경이 급격히 위축되었다. 그야말로 ‘물질과 비물질, 가상과 실재, 상상과 현실의 경계’에서 있는 현실을 경험하고 있다. 이런 시기에 접한 윤두현 작가의 작업은 의미심장하다. 작가는 최근 몇 년 동안 픽셀의 영역 안에서 들여다본 특정 풍경 이미지를 소재로 삼았다. 이를 종이에 프린트하여 다시 평면과 입체 형식의 물리적 재료로 가공하였다. 이들은 물리적인 공간 안에서 작가의 즉흥적인 감흥에 따라 촉각 가능한 이미지 망으로 구현되었다.

거대한 벽면의 표면 위로 윤두현 작가가 서술해가는 이미지를 보며 생동맛게도 나는 선사시대의 벽화를 떠올렸다. 아마 기본 도형들의 조합이 서사를 연상케 하는 거대한 벽면 앞에서 마치 표면의 요철을 따라 사냥감의 실루엣을 추출하여 묘사하였던 선사시대의 그림이 떠올랐을지도. 미술의 역사를 되짚어보면 미술은 이미 보이지 않는 세계를 향한 다양한 탐구와 실험의 연속이었다. 특히 늘 미술사의 첫 페이지에서 소개하는 동굴벽화에는 사냥 전 훈련의 기능을 위하여 가상의 이미지를 향해 창을 던졌던 흔적이 남겨져 있는 경우가 많다. 혹은 당시의 동굴 생활과 수렵 및 전쟁의 일상으로 삶을 영위했던 이들의 모습을 기록했음을 짐작할 수 있다. 이 컬러풀하고 리드미컬한 이미지로부터 동굴벽화를 떠올린 것이 아이러니하게 느껴지는 것은 윤두현 작가가 사용하는 이미지가 모두 컴퓨터 모니터를 통해 픽셀 집합체로서 형성된 풍경으로부터 기인하기 때문이다.

어쩌면 작가가 어릴 때 거주한 동네가 부산의 그린벨트 지역이라 철새도래지 근처로 도심에서는 떨어져 있었다는, 도시 지역이지만 좀 더 자연에 가까웠다는 이야기를 작가로부터 들었을 때의 감흥과 비슷한 느낌일 수도 있겠다. 온라인 환경에 익숙하고 화려한 사이버 세상 속에서 존재하는 색감을 구사하는 이

작가가 자라온 환경은 강 건너의 화려하게 반짝이는 부산 시내를 바라볼 수 있는 곳이었다. 24시간 불을 밝히고 있는 건너편 도시 풍경과 실재 작가가 자리하고 있었던 자연으로 둘러싸인 지역 사이의 틈은 작가의 작업 과정에서 드러나는 방법론에 큰 영향을 끼친 것으로 짐작된다. 멀리서 시각적으로만 체험해 온 작가의 일상은 실제 공간 속 작가의 몸과 작가의 눈, 그리고 의식 사이의 관계의 틈을 드러내는 작업 형식으로 드러났다고 볼 수 있다. 이는 2018년 씨알 콜렉티브 전시공간에서의 개인전에서 입체 조각 형식으로 바닥에 설치한 구조물에서도 찾아볼 수 있었다. 작품 〈시에라〉(Sierra)는 디지털 이미지의 요소들을 활용한 입체 구조물을 전시장 공간을 점유하도록 설치하여 물질적으로 오브제화 한 작업이다. 이 나열된 작업이 차지하고 있는 사각 형태의 비율은 16:9이다. 작가는 디지털 이미지와 환경요소 등을 활용하여 이와 대조되는 촉각적인 설치 형식을 구현하였던 것이다.

〈모하비〉(Mojave, 2019), 〈시에라〉(Sierra, 2018), 〈Image Wave〉(2018) 등 윤두현 작가가 가장 최근까지의 프로젝트를 위하여 다루었던 소재는 윈도우나 맥 OS 등 컴퓨터 운영체제에 디폴트로 속해있는 바탕화면 이미지이다. 즉 컴퓨터 시스템의 일부로 존재하고 있는 이미지의 파편으로 또 다른 현상세계를 구축하는 작업형식을 보여주고 있다. 이들은 자연 풍경, 관광 명소 등의 낮 혹은 밤의 스펙타클한 풍경을 촬영한 장면이다. 컴퓨터 바탕화면으로 사용되는 풍경들은 사실 그리 자연스럽지 않다. 우리가 이를 직접 경험하기에는 너무 멀리 존재하는 어느 이국의 풍경이 대부분이고 모니터의 화면은 발광체로서 색감은 더욱 자극적이고 화려하며 인공적이다. 작가는 이들을 이미지 파일로 전환하고, 자신의 감흥에 따라 확대하고, 물리적인 지면으로 인쇄하여 가공한다. 이를 자르기도 하고 접거나 말아서 입체의 형태가 되기도 한다. 이는 주어진 벽면 안에서 다시 재조합되면서 작가의 의식을 따른 서사를 발생시킨다. 특정 사물을 연상시키는 각종 기하학적 선과 모양들이 만들어내는 이야기는 즉흥적이면서도 유희적이다. 이어붙인 선들이 하나의 도형을 이루고 그 도형의 모양에서 연상되는 오브제가 다른 오브제, 조형 등에 어떤 사건을 일으키고 그에 따른 결과물이

또 다음 이미지에 영향을 주는 서로 연결되는 서사가 지속하여 만들어진다. 이는 2017년도의 <Utopia and Paradise> 프로젝트의 연장선상의 작업이기도 하다. 이 프로젝트에서 작가는 인터넷 검색창에서 Utopia와 Paradise를 검색하여 얻을 수 있는 이미지들을 소재로 사용하였다. 이 벽면 설치 이후 다시 촬영하여 픽셀 이미지로 변환된 후 프린트하여 액자로 재가공하는 과정으로 확장된 형식의 가능성을 현실화한다.

동굴 벽화의 공간감이 없는 평면적 구도와 기호적 표식들이 지시했던 기능이 사라진 이미지는 현재, 시간성이 지닌 동시대의 맥락이 사라진 채 시감각을 자극하는 유희적 대상으로 인식하게 되었다. 고유 목적에 따른 기능이 더이상 작동하지 않은 채 유희적 고찰의 매개로 전환되었다는 점은 그의 초기 작업에서 드러난 특정 환경을 다루는 방식과 크게 다르지 않다.

윤두현 작가의 초기 작업에서는 기존의 법칙, 기준으로 측량/측정되는 환경의 오류, 어긋남 등을 제시하였다. 작품 <Untitled:clock> (2017, 절단한 시계, 40×30cm)는 시계의 초침이 서로 맞물려 작동은 하고 있지만 움직이지 못하여 시간 표기의 오류를 발생시켰다면, 작품 <Samples of Space> (2013, 온도계, 가변 설치)는 한 공간 속에서 측정되는 온도가 위치에 따라 다르게 측정되는 현상을 드러냈다. 작가는 Museum of Modern Art(MoMA)에 설치된 온 카와라, 말레비치 등의 유명 페인팅 위에 몰래 조그만 수평계를 올려 수평이 어긋나 있음을 확인하는 사진을 남겼다. 미술품을 설치할 때 필요한 수평의 감각은 측량 도구를 사용하여 확인하는 실제 환경 속 눈의 감각 간의 오차는 명확해진다. 일반화된 지식 혹은 자연현상에서 발견하는 ‘오류’는 심리적으로 불안감을 형성하곤 한다. 허나 이러한 윤두현 작가의 작업들에서 확인했듯 절대적인 것은 존재하지 않는 세상이라는 것을 눈으로 확인하였을 때, 그 오류가 나의 삶에 별 영향을 주지 않고 있다는 인식은 현재의 환경에 안도하게 되며, 나아가 이를 시각적인 유희로서 온전히 즐길 수 있는 요소로 전환된다.

작가는 기능을 다 한 폐학교에서 일정 기간 전체 공간을 사용하여 전시를 한 적이 있다. 학교 내부의 조명 역할을 했던 형광등을 잘게 깨뜨려 별모양의 바

닥 설치 작업으로 변모시켰고(<Daed Lights>, 2015, 형광등, 가변크기) 복도 통행로나 드나드는 입구 부분에 폐자재들이 공간을 점유하여 동선을 방해한다(<Corridor>, 2015, 나무, 가변크기 / <Entrance>, 2015, 나무, 가변크기). 2016년도의 프로젝트에서는 화장실이나 세면대 등이 그 고유의 기능이 삭제된 채 이질적 재료가 삽입된 구조물의 일부가 되었다. 기존의 것에 의문을 제기하거나 다른 관점을 드러내는 태도로 익숙했던 공간 전체를 변주하면서 작가는 건축물 내부를 별개의 세계로 보고 그 속에서 작동해 온 오브제, 구조, 공간의 당연했던 역할을 아무렇지 않게 전복시켰다. 그리고 익숙했던 공간은 사용자가 아닌 새로운 경험자를 위한 공간으로 바뀌었다.

인간의 적응력은 너무나 빨라서 온라인을 통한 비대면 사회 활동이 점차 익숙해지고 있다. 이미 직접적이지 않아도 타인의 경험을 흡수하여 자신의 경험처럼 서술하거나 호응하는 문화는 SNS상에서 매우 빠르고 넓게 확산되고 있는 터이다. 현상학적 사유가 어느 단계까지 그 유용성을 유지할 수 있을지, 직접 경험하지 않은 현상에 대한 감각적 인식을 시도하는 경향은 또 다른 경험의 일종이 되었다. 하지만 윤두현 작가의 작업에서 드러나듯, 가상과 간접적인 경험은 결국 물리적 형식을 띤 또 다른 환경을 경험케 하는 현상을 만들어낸다. 아주 먼 옛날, 동굴벽화를 그리고 있는 선사시대의 누군가의 상상 또한 곧 실현될 어떤 사건이었듯이.



〈모하비 데이 앤 나이트〉. 2019, 혼합재료, 8채널 비디오, 무음, 3.5 × 20 × 1 m.  
《젊은모색 2019》(국립현대미술관 과천, 2019) 전시 전경.

# 사건 속에 있는 그의 신체와 행위

안소연  
미술비평가

기획

촬영

편집

제작

의상

소품

이민선

## 1. 실제 있었던 일

그는 모든 것이 “실제 있었던 일”이라 말하지만, 사실 그는 매번 진짜인 척 연기를 하거나 익명의 주인공들을 등장 시켜 있을 법한 소설을 쓰거나 초점에서 벗어난 스냅 사진을 찍는다. 실제 있었던 일이라 말하기에, 그가 내놓은 증거와 증언은 조금 가짜 같다. 하지만 그는 일련의 가짜 같은 상황의 믿을 수 없는 사건들에 대하여, 실제 있었던 일이라는 말을 되풀이 한다. 실제 있었던 일, 그것은 그 말의 진위에 있어서 때때로 “허구로 지어낸 것 같지만” 실제 있었던 일이라는 의미와 “실제 있었던 일”이지만 거의 드러나지 않아 실제 있었던 것인지조차 모르는 일을 의미하기도 한다. 둘 다 실제 있었던 일이지만, 현실의 가장자리를 선회하여 쉽게 알아차리기 힘든 사건과 존재들을 환기시킨다. 그렇게 있다면, 뭘까. 이민선은 그 공백 같은 자리에 슬며시 예술을 가져다 놓고는 사유를 권한다.

이민선의 최근 작업은 영상 퍼포먼스와 그것을 중심으로 한 글쓰기 및 공간 설치 등으로 설계되곤 하는데, 내가 그러한 그의 작업을 처음 본 것은 그의 두번째 개인전 《실제 있었던 일인데》(프로젝트 스페이스 사루비아, 2018)에서다. 사진과 책과 영상으로 구성된 전시의 동선은 〈작품 소개〉(Introduction of work, 2017)로 시작하여 자연스럽게 구획을 나누듯 공간의 모서리를 점하는 세 편의 〈어떤 날〉(One day, 2017-2018)로 이어졌다. 그는, 어떤 하루(2017.8.11-12/2018.4.2-3/2018.6.3-4)를 일정 시간 간격으로 똑같이 배분하여 그 순간 눈 앞에 들어오는 즉흥적인 현재 풍경을 필름 카메라로 기록한 후, 사진을 인화하여 그 파편적인 이미지들에 의존해 세 편의 소설을 썼고, 이어서 그 소설과 연관된 영상 세 편을 제작했다. 〈어떤 날〉에 등장하는 예술가 D와 B, 그리고 나 A에 관한 이야기는 모두 예술과 관련되어 있다.

《실제 있었던 일인데》는, 2011년 이후 예술가의 삶을 살고 있는 자기 자신의 실존과 행위에 대한 시시콜콜한 농담과 진지한 물음 사이에서 시작해 그것의 가치와 당위에 대한 세상의 보편적인 이해를 엮어내 유머로 감싼 이민선 특유의 사유의 행간을 보여준다. 특히 외국어(영어)로 자신의 작업을 소개하는 영상과

모국어(한국어)로 자신의 일상과 타인에 대해 말하는 영상의 낙차에서, 그는 예술과 일상적 삶 사이의 필연적인 행간을 환기시킨다. (행간은 둘 사이의 벌어진 틈새일 뿐 아니라 둘 사이의 관계를 매개하는 간격이기도 하다.) 흥미로운 사실은, 그가 “실제 있었던 일”이라고 말하는 사건들이 대부분 꾸며낸 가짜라고 심지어 그것을 말하거나 직접 보여주는 이민선의 행위가 진짜인 척 하는 데서 어떤 의심을 불러온다는 점이다. 진짜인 척 한다는 것, 그게 뭘까.

## 2. 아무도 모른다

아무도 모른다. 그가 네 발로 걷는 예술가라는 것을.

〈어떤 날〉 중 2017년 8월에 쓴 소설에는 네 발로 걷는 예술가 D가 등장한다. 그가 어떻게 네 발로 걷는지, 언제 네 발로 걷는지, 어디서 네 발로 걷는지, 왜 네 발로 걷는지, 아무도 모른다. “나”는 그것이 예술 때문인 것은 아닌가 하는 의문에 사로잡혀, D를 찾는다. 마치 모국어를 두고 외국어책을 읽는 것처럼 두 발로 걷는 것을 두고 네 발로 걷는 D의 모순은, 실패와 고립을 자처하는 일이다. 사람이 아닐 것이라는 D에 대한 비현실적인 환상은, B와 C와 E의 관계 속에서 “아무렇지 않게” 행동하고 아무 것에도 “아랑곳 하지 않는” 그의 존재를 가까이에서 인식하는 것으로 수정된다. 아무렇지 않고, 아랑곳 하지 않는 D의 행위는, 그래서 아무도 모른다. 이민선은, 이런 식의 서사로, 예술과 예술가가 “실제 있었던 일”로 재인식되는, 삶의 지루함과 예술적 고뇌가 같은 행간을 품고 있는, 그 중간 상태의 줄거리를 계속해서 각색한다. 이때, 필요한 것은, 유머다.

이민선은 세번째 개인전 《필사의 유머》(2020)에서 1990년대 한국 사회에 유행했던 유머 시리즈를 가져와 작업의 주된 서사로 참조했다. 필사(必死)의 유머는 소위 썰렁 개그나 허무 개그 등으로 불렸던 90년대 유머 시리즈를 빌려다가, 필사적으로 “목숨을 건” 동시에 “가망이 없는” 자포자기 식 유머가 천연덕스럽게 현실로 배출하는 “아무렇지 않음”을 환기시켰다. 그 아무렇지 않음이 일으키는 사건의 변환까지도. 예컨대, “최불암 시리즈”, “사오정 시리즈”, “만득이 시리즈”, “덩달이 시리즈” 등 어떠한 필연적인 주인공의 등장도, 사건의 인과도,

배를 움켜질 웃음의 포인트도 쉽게 알아채기 어려운 당대의 이 (필사적인) 유머 시리즈들은, 현실의 지루함에서 벗어나기 위해 텅 빈 천장을 응시하는 예술가 “나”의 일이 결코 단순하거나 쉬운 일이 아님을 상기시킨다. (사실, 이렇게 말해 놓으면 그가 애써 유머러스하게 펼쳐놓은 일들이 꽤 무겁고 진지한 것들로 급속히 가라앉아 버릴까 봐, 나는 그게 또 걱정된다.)

《실제 있었던 일인데》에서 보여준 작업들을 제외하고, 나는 그의 나머지 작업을 모두 그의 웹사이트(<https://www.ohhora.org/minsun-lee>)에서 영상을 재생시켜 관람/시청했다. 제목을 클릭하면 곧바로 영상이나 사진이 나오는데, 특히 퍼포먼스 영상들은 괜한 연관 짓기 일지 모르겠으나 “최불암 시리즈” 못지 않은 허무 개그의 일면을 드러낸다. (분명 전시의 설치 환경에서 보는 것과 그의 웹사이트를 통해 스마트폰이나 랩톱 화면에서 열어 보는 것은 무척 달랐는데, 여러 경험을 비교해 본 것이 아니라 다소 궁색해 질 것 같아 그에 대한 논의를 이 글에서 펼치지 않는 것이다.) 이를테면, 2분 39초짜리 싱글 채널의 〈아무도 모른다〉처럼 영상에서는 마치 고정된 카메라가 어떤 상황을 인내심 있게 지켜보고 있는 것 같다. 시작부터, 숲의 입구에서 누군가가 울고 있다. 엄밀히 말하면 거의 아무런 변화가 일어나지 않는 풍경 너머로 누군가의 울음 소리가 들린다. 그런데 그가 누구인지는 아무도 모른다. 카메라는 그를 보지 못한다. 마침 저 숲 속에서 한 사람이 걸어 나온다. 그가 뭔가를 본 것 같은데, 그냥 지나간다. 그가 사라지자, 울음이 그치고 덤불 뒤에서 한 사람이 몸을 일으켜 화면에 나타난다. 그는 곧 카메라와 주변을 살피다, 화면 바깥으로 달아나버린다. 그의 신체와 행위가 있었던, 숲은 그대로다. 그는 사건을 일으키고 달아났다.

### 3. 작품소개

나는 그의 퍼포먼스 영상에 대하여 굳이 말하자면 주어와 서술어로만 이루어진 1형식 문장처럼 어떠한 꾸밈도 첨언도 없이 주체와 행위의 단순한 관계를 보여준다고 생각해 왔다. 하지만 그것은 단순하고 쉬운 일이 아니다. 그것은 “걸기”와 “네 발”의 절묘한 경계를 실천하기 때문이다. 말하자면, 예술과 일상적 삶,

그 사이의 경계에서 그는 예술가인 척하며 예술가가 되어버린 지루한 삶에 필사적으로 몰입(해야)하기 때문이다. 그것은 그가 소설에서 쓴, 잠들기 위해 자는 척 해야 하는 삶의 당연한 모순과도 같다. 그와 만났을 때, 그는 최근에 진행하고 있는 작업에 대해 소개해줬다. 그가 어떤 사건을 일으키게 될 지 아직 잘 모르겠으나, 그는 또 누군가를 연기하며 진짜 인 척 네 발로 걷는 예술가의 행위를 보여줄 텐데, 그것은 삶의 진부함 속에서 “아무리 헤집어도 늘 빈 칸 뿐이던 시간을 채우는” 하나의 순간적인 사건으로 각인된다.



〈귀신은 만득이의 개명 소식을 전해 들었다〉, 2020, 단채널 영상, 4분 44초.

진동하는  
눈

김해주  
아트선재센터  
부관장

이은새

이은새의 그림은 대부분 인물을 담고 있다. 풍경이나 사물은 인물에 비해 비교적 적은 빈도로 등장하거나 배경에 흐릿하게 나타난다. 신문이나 방송의 사건 사고 장면에 기반해서 그렸던 2015년 이전의 그림들이 구체적인 장소와 그 맥락을 드러낸다면 그 이후의 작업들은 주로 인물의 특징이 먼저 드러난다. 신체 비율은 사실적인 구성이기보다 캐릭터처럼 특징적인 부분을 강조, 확대하고 몸의 선들은 특정한 몸짓, 운동의 방향을 캐치하는 속도가 드러난다. 그 중에서도 눈에 띄는 것은 특히 눈이다. 코는 잘 보이지 않거나 생략되어 있고, 입 역시 뚜렷하지 않다. 입이 뚜렷하게 보일 때는 굳게 다물고 있거나 공격적으로 이빨의 형태를 분명히 보일 때이다. 그리고보니 내가 가장 처음 접한 이은새의 그림도 2015년 굿즈에서 구입한 작은 드로잉인 〈발화여자〉인데 상반신이 불에 휩싸여 (혹은 불로 되어 있어) 형체가 없는데도 불구하고 동그란 두 눈과 눈동자만이 또렷이 살아서 태연하게 정면을 바라보고 있었다.

강력한 눈으로 기억나는 또 다른 장면은 〈밤의 괴물들 - 노상방뇨〉(2018)에서 쪼그려 앉아 소변을 보는 여자의 두 눈이다. 다른 얼굴의 세부 묘사는 사라지고 마치 밤의 고양이 같은 두 개의 빛이 정면을 향하고 있는 이 그림에서, 두 눈은 〈그〉(2016)에서 인물이 치켜 올린 두 개의 가운데 손가락과 비슷한 메시지를 던진다. 〈응시하는 눈〉(2018)이라는 제목도 여러 차례 등장하는 데 코와 이마까지 얼굴의 일부를 화면에 가득 담아 초록색으로 채운 이 그림에서는 흐릿한 눈썹과 안경 너머로 도넛처럼 동그란 눈동자가 팽팽하게 서 있고 〈응시하는 여자〉라는 작업에서는 두 눈동자가 독립적으로 살아 있는 형체처럼 동그란 선으로 그려져 그림 속 형체와 색깔 위에 도드라져 있다. 응시하는 눈의 다양한 형태가 드러나는 것은 2016년의 그림 〈바이킹의 소녀들〉이다. 걸그룹 소녀시대가 바이킹 놀이기구를 타고 있는 사진을 모티브로 그린 이 그림에서도 여덟 명 인물들의 눈동자가 인상적이다. 권태로운 눈에서 부릅뜬 눈까지 사진의 각도상 눈의 방향은 그림에서 사선을 향하고 있지만 그들을 바라보는 대상에 대해 절대 놀리지 않는 눈, 원하는 눈빛을 보내주지 않겠다는 눈, 싸움을 앞둔 상대를

바라보는 듯한 눈의 스펙트럼이다. 전시 〈밤의 괴물들〉(2018)에 소개된 작업들의 인물들 대부분은 눈을 정면으로 하여 화면 밖의 관객을 향하고 있다. 그림을 보는 이, 즉 그림을 응시하는 주체를 다시 응시하며 시선의 권력을 뒤집는 그림의 구조는 보는 이에게 직접적으로 말을 건다. 마치 브레히트의 소격 효과처럼 화면 밖의 사람을 끌어들이면서 그림은 해당 장면이 전달하고자 하는 도발과 분노 해방의 복합적 감정을 품은 직설 화법을 강화한다. 이 인물들이 여성에 대한 관습적 시선의 방식을 거부하거나 응시의 대상이 되는 것에서 벗어나 강력히 발화하는 눈빛과 포즈를 취하며 말을 건넬 때 나는 스위스의 페미니스트 화가 미리엄 칸(Miriam Cahn)의 그림 속 인물들과의 가상의 연대를 상상했다. 불안정한 이미지와 흩뿌려진 디테일을 통해 성의 파워 게임과 폭력의 복잡성들을 드러내는 그림을 그려온 70대의 화가 미리엄 칸이 “분노는 예술의 훌륭한 모토이다(Anger is a very good motor for art)”<sup>1)</sup>라고 했던 것을 떠올리면서.

눈은 또한 시선의 권력을 비롯하여 본다는 것 자체의 복합적 문제를 안고 있는 대상이기도 하다. 작가는 전시 〈Guilty-Image-Colony〉(2016)와 그 안의 작업들을 통해 동시대의 다양한 보기의 상황에 대해, 특히 매체를 통해 일어나는 응시의 윤리성에 대해 질문했다. 영화 「시계태엽장치 오렌지」(1970)의 한 장면을 떠올리게 하는 〈강제 관람〉(2016)은 집게로 두 눈을 크게 벌린 장면을 화면 가득 채운 다소 사실적인 형태의 그림이다. 〈시선 이탈〉(2016)은 핸드폰 화면에 시선을 뺏기고 밝은 빛 아래 간단한 선으로 표현되어 거의 형태가 사라지다시피 한 눈을 그렸고, 〈겹쳐진 눈〉(2016) 역시 핸드폰을 바라보는 눈이 그림의 중심에 있다. 그림의 구성 자체에는 제목이 지칭하는 상황에 대한 부정적이거나 비판적인 해석이 직접적으로 드러나지는 않는다. 하지만 시선 이탈이나 강제 관람의 주제는 일상에서 수없이 일어나는 미디어를 통한 이미지의 강제 노출과 접촉 그리고 이를 통한 무의식적인 훈육을 생각하게 한다. 2016년의 전시에서 응시의 대상을 선택하거나, 일상에서 시선을 조종당하는 문제에 대해서 거론하면서 질문을 시작했다면 2018년의 전시는 그 인물들이 화면 밖을 당

당하게 바라보면서 응시를 전복하는 것으로 하나의 맺음을 만든 것인지도 모른다.

2019년 국립현대미술관 젊은 모색에서 다양한 가족의 형태를 재현하는 작업들로 한 번 더 주제에 기반하는 작업을 제시했다면, 최근 갤러리 2에서 열린 전시 《As usual: 늘 마시던 걸로》(2020)에서는 그림의 형식에 대한 문제로 전환을 시도한다. 전시는 마치 작가가 매일 하는 반복적인 습작의 과정 중 한 단면을 끄집어 온 것처럼 구성되어 있다. 주제나 내용에 집중하기 보다는 드로잉과 회화 및 그 재료를 사용하는 방법론 사이를 탐구하며 그림을 반복한다. 인스타그램 필터를 낀 인물, 음식, 고양이, 전시를 준비하는 동안 엑스 자를 쳐 가며 보낸 한 달 달력의 이미지 등 무척 일상적인 대상들이 대부분 무채색으로 나열된다. 작가는 평소에도 드로잉과 회화 사이를 교차하며 같은 주제를 여러 번 반복해서 다시 그린다고 한다. 이는 그림을 그리는 반복적인 과정을 통해서 하나의 그림이 완성되는 상태가 무엇인지에 대해 질문하는 과정이다. 그러나 이토록 일상적인 소재를 그림의 대상으로 선택한다는 것도 하나의 주제 선택의 방식이라는 점과 특정한 색감과 반복적인 배열을 사용한다는 점에서 이 전시는 연습의 방법론을 보여준다는 것 이상을 추측하게 한다.

전시장 한 공간에 각각 181.8x227.3 크기의 캔버스에 담겨 두 가지로 변주되는 〈Laying with Switch 1, 2〉은 단일 작업으로는 전시 내 가장 큰 작업으로 시선을 끈다. 선을 중심으로 표현한 것과 다소 사실적으로 표현한 두 무채색의 그림은 같은 구도를 보여주며 형식적 시도로서 반복을 표시한다. 닌텐도를 손에 쥔 채 다리를 벌리고 가로누운 인물의 눈에 보이는 것은 권태로움이다. 무기력한 눈은 다문 입술과 함께 여전히 주체적이지만 강한 의지는 결여된 복합적인 시선을 드러낸다. 물론 누워있는 몸의 자세와 무채색의 선택이 다양한 색깔 위에 서 있는 인물들의 역동성이 드러난 기존 그림의 화면 구성의 방식과 비교되기도 한다.

그러므로 같은 대상의 이미지로 재귀하는 것은 어떤 기준 삼은 완성을 향한 노력 같은 것이 아니라 진동하는 상태를 붙잡아 가려는 지난한 과정 같은 것이다. “늘 마시던 걸로” 라고 말해 본 적은 없지만, 그 말을 상상했을 때 찾아오는 기이한 안락과 권태의 장면처럼, 반복되는 그림들은 무묘한 가운데 흔들리는 감정의 순간을 다룬다. 형식의 반복에서 그리고 그림 속 인물의 두 눈에서 느껴지는 그 진동이 2020년에 많은 이들이 느낄 수 있는 어떤 감정을 포착하고 있다고 생각했다. 그리고보니 이은새의 그림들은 급변하는 지난 몇 년간 그 시간대에 있었던 사건들과 이를 바라보는 사람들의 연루된 감정을 포착해 왔던 것이라 생각하게 되었다.

---

<sup>1</sup>“Miriam Cahn on #metoo, discipline, and why she’ll never stop being angry,” Art Basel, <https://www.artbasel.com/stories/meet-the-artists-miriam-cahn>.



〈As usual at bar〉, 2020, 캔버스에 아크릴과 유화, 90.9 × 72.7 cm.

# 이주리 : 시점, 가치, 냉동 창고

현시원  
시청각랩  
큐레이터

이주리

1. 회화의 생산. 이주리는 회화를 ‘생산한다’. ‘그린다’는 역사적인 동사와 담론 위에 작가는 ‘시점’을 수직적으로 내리꽂는다. 여기에는 스마트폰, 아이패드 등의 미디어가 가져다 온 기술의 측면이 한 축에 있다. 또 회화와 이미지 생산, 미술가로서의 어떤 유토피아를 매우 현실적으로 생각해내는 동시대 작가인 이주리의 시선이 있다. 기술과 시점이라는 두 가지 장치를 가지고 작가는 이미지의 체계, 시스템 너머로 회화를 데리고(함께) 이동한다. 정확히 말해 이주리는 회화를 생산하는 것이 아니라 ‘이미지’를 생산한다. 회화에 대한 과도한 의미 부여와 오해를 떠나, 이미지라는 가변적이고 변화무쌍한 존재들을 상대함으로써 작가는 현실에 대한 명료한 입장과 대화가능성을 밝히고 또 획득하는 길로 나아간다. 평면 회화로 2000년대 말 작업을 시작한 작가는 자신을 ‘이미지 생산자로 생각하고 있다’고 밝힌다. 동시대 이미지의 데이터베이스 안에 생산자, 소비자, 경험자, 관망자 등을 새롭게 구조화하며, 작가는 이미지를 둘러싼 가치의 문제를 질문하는 능동적 작업을 해내고 있다. 왜 능동적인가. 그것은 아이러니컬하게도 자신의 능동성을 타인, 다른 기술, 맥락에 기대어 지지함으로써 ‘각자 또 같이’ 나가는 형태를 띠는 데서 기인한다. 방대한 데이터베이스와 선택과 개입의 방식을 다각도로 비틀면서, 작가는 오늘날 이미지의 생산-제작-유통에 관해 작가의 회화에 대한 입장을 타진한다. 그것을 나는 하나의 실천(acting)이자 동시대 타인과 함께 해나가는 연습(practice)으로 바라본다. 생산의 측면에서 회화/이미지 생산을 위해 자가 제작된 ‘프로그램’을 사용하고 이를 공유한다는 차원에서든 그러하며, 전시를 구축된 데이터와 출력할 공간과의 관계를 결정짓는 시스템으로 바라보며 작가 안성석, 홍진훤, 음악 고우, 텍스트 장서윤 등과 전시와 작업을 제작해내는 과정 또한 그러하다.

이러한 실행/실천의 과정을 발견함과 동시에 지속하는 데 있어 핵심이 되는 것은 ‘선셋 벨리’(2018)라는 이름의 이미지 시뮬레이터 프로그램이(있)다.<sup>1</sup> “전통적인 매체로 이러한 오늘날 이미지의 실시간 생산, 유통 구조를 따라잡을 수 있을까?”라는 질문을 던졌던 작가 이주리가 손에 쥐고 있는 이 괴상한 프로그램은 매끈한 아이패드 안에 데이터와 툴로 장착되어있다. 그러나 무엇을(과거

의 작가 작업들) 통해 앞으로 무엇이 되려고 하는지 완벽하게 알 수 없는 무한대의 정보값을 가진 괴물과 같은 장치이기도 하다. ‘선셋 벨리’에서 만들어낸 선택들은 예의 타당해 보이는 완결적 선택들로 이뤄지지만 이 프로그램에 의한 ‘랜덤’한 선택들은 역설적이게도 ‘개별적 조합들로 이뤄진 유일무이한’ 결과값들을 도출해낸다. 덩어리에서 개별적인 파편을 추출해내고 이것이 다시 현실로 정박하는 과정들에서 형식(form)이 물질화된다.

2. 폼의 결과값\_결과가 아닌 결과‘값’이라는 말에서 우리는 이주리의 작업 행위를 바라보는 또 하나의 시스템과 마주한다. 그것은 2020년의 경우 ‘시스템으로서의 전시’다. 세마창고에서 열린 작가의 개인전 《리패키지》(세마창고, 2020년 8월 7일 - 2020년 9월 6일)은 작가가 가졌던 일련의 과거 전시들을 다시 ‘리패키지’라는 입력값으로 일으켜 세운다. ‘리패키지’는 어쩌면 알리바이이지 않을까? 작가가 관심있는 것은 과거에 검은색으로 제시했던 작가의 내면세계의 일부분이(화면을 가로지르는 어떤 색과 형태) 다른 작업물의 추동체로 작용할 수 있는가 하는 문제, 그리고 A가 현재의 현실 공간인 B에 달라붙었을 때 무엇이 어떻게 ‘중첩’되고 ‘가동’되는가 하는 문제일 것이다. 즉 엔진으로서의 추동체, 불협화음이거나 조력자이거나 동반자이거나 배신자로서의 다른 두 개 이상의 리얼리티가 바로 그것이다.

작가가 ‘전시 데이터’라고 부르는 이 복수의 자료들은 전시되었던 작품뿐 아니라 공간, 기타 맥락, 제반 조건들을 모두 포괄한다. 《리패키지》전의 전시공간에서 관객이 보게 되는 것은 물론 그가 했던 전시들의 데이터이다. 흔적이나 아카이브가 아니라 데이터 상태로 남은 과거 6번의 전시들은 가상 공간에서 여전히 그때의 시점으로 그때를 살고 있는 냉동상태의 물리적 실체다. 개인전과 기획전을 통틀어 총 여섯 번의 전시를 재료로 삼은 그는 이 전시들을 다시 배치해 Z축의 좌표로 작동시킨다. X축에 이전의 전시에 선보였던 작업들이 있다면 Y축은 이 작업들에 새 형태를 입히는 또 다른 재료들이다. 둘째로 전시장 바닥에 배치된 번개 표시의 부호는 해당 작품이 자리했던 이전 전시를 알리는 캡션이다.

‘레드션’을 외치거나 다양한 종교들이 자신만의 결정적 언어들을 가지고 어떤 믿음을 깨우쳤듯이, 번개 모양의 부호는 눈앞의 작업(벽화, 회화, 조명) 등의 특수성이 어떤 하나의 현존에서 파생된 것이 아님을 보여준다는 점에서 흥미진진하다.

### 3. 덩어리와 개별

이주리의 작업에서 회화는 하나의 시스템이며 이를 풀어 헤치거나 묶어내는 특정한 운동이다. 이번 전시에서 특히, 작가의 작업은 일련의 전시들과 만난다. 이때 전시는 미술제도 안에서 작품들을 보여주고 완결되는 ‘쇼’가 아니라, 유무형의 데이터베이스로 어딘가에 축적되어 있는 것이다. 이 축적된 물질들을 작가는 몇 년 후의 자기 자신, 그리고 협업자들과 공유하며 이 공유의 시스템이 만들어내는 생산 공정에 돌입한다.

데이빗 조슬릿이 쓴 글 ‘시간을 스코어링하다’는 동시대 회화에서 가장 특징적인 것이 무엇인가라는 질문에 답하기 위한 저자의 묘안을 펼친다. 세잔, 뒤샹, 잭슨폴록을 거칠게 통과하며 그려내는 20세기 초 이후 서구회화의 역사와 이미지의 네트워크를 고려하는 데이빗 조슬릿의 관심사가 한 권에 있다. 조슬릿은 회화와 ‘의심’을 연결시킨 모리스 메를로 폰티의 세잔에 관한 글에서부터 마르셀 뒤샹의 추측을 대비시키고, 잭슨 폴록과 로버트 라우센버그의 붓질과 픽처(그림)-되기를 연결시킨다. 이 수많은 연동 끝에 그가 다다르는 것은 오늘날 작가들이 화면 내부가 아닌 외부와 긍정적인 갈등, 마찰, 관계하며 ‘시간을 스코어링하다’는 문장이다. 이 글을 번역하여 시간을 다루는 특정적 매체인 사진이나 비디오가 아닌 ‘회화’와 시간 자체를 연결시켰다는 것에 큰 흥미를 느꼈지만 막상 이 ‘스코어링’이라는 행위를 스스로 가장 많이 깨달았던 순간은 수영을 하면서였다. 수영장의 이끝과 저끝 사이를 오가면서 하나 둘 셋, 어린아이도 다 아는 숫자를 입으로 되내일 때에, 몸이 움직이고 눈이 작동하며 가시적이고도 명시적인 시간을 보내고 있는 느낌이었다. 이주리의 회화, 이미지, 생산과 경험도 그렇다. 그는 혼자 화면을 헤엄치는 거대한 고래가 아니라 첨방첨방 다양한 데

이터들의 바다를 오가며 이 조각들이 동시대의 무엇과 함께 가거나 대화할 수 있는가를 모색한다. 솔직한 생산가이며 넘겨짚지 않는 이미지의 대화 틀을 가진 작가인 것이다.

---

1 이 프로그램에 대한 작가의 이야기를 좀 더 들어볼 필요가 있다. “내 작업의 평면 구성 방식을 해체하면 일종의 규칙이 발견되고, 이를 프로그램화한 것이 선셋 벨리 시뮬레이터다. 이 프로그램은 이미지 생산의 도구이자 그 자체로 작업이다?”(이주리, 2018년)

2 작가의 말, 「한국현대미술의 자리-오늘의 매체 스페셜 대담 김시원, 문이삭, 박민하, 이주리」, 계간 시청각 2호, 시청각, 2018, 47쪽.



《리패키지》(SeMA창고, 2020) 전시 전경.

나아가며 정확해지는,  
진심

정희영  
재단법인  
아름지기  
큐레이터

정덕현

정덕현에게 있어 그림은 진실이 머무르는 공간이다. 그렇기에 그는 그 진심이 머물지 못하고 떠날까 염려한다. 세상에 대한 거친 이해와 성급한 단정을 자신의 그림이 가속화시킬 수 있단 사실을 그가 누구보다 잘 알고 이를 경계하는 이유는 그 때문이다. 진실은 삶의 내면에 도사려 있으면서도 온 신경을 오랜 시간 곤두세우지 않으면 쉬이 포착하기 어려운 것이어서, 마음이 바쁜 작가들이 빈번히 놓치는 것이기도 하다. 그러니 우리가 이미 아는 것에는 포착하기 어려운 것이, 빈번히 놓치게 될 것이 들어가 있을 리 없다. 이미 드러난 것, 인식 속에 있는 것들은 결코 그림이 아닐 것이므로. 우리의 작가는 그 진실에 다가서기 위해 방향을 조금씩 틀어가며 작업을 지속하고 있다. 진실을 찾으려 하면서, 찾은 진실엔 의심의 눈길을 거두지 않는다. 그리고도 의심 끝에 확인된 진실을 또 다시 회의의 대상으로 삼는다. 이 좌우충돌의 여정에 그가 밝히려는 ‘그림의 힘’이 있다. 본 글은 그 여정을 담는다.

작가가 자신의 첫 작업이라 여기는 작품은 〈분열〉 시리즈(2011)이다. 회화과 학부 시절, 답사지에서 학우들이 야외 스케치에 걸맞은 자연을 찾을 때, 정덕현은 시멘트 공장에 매료된다. 시멘트 공장이란 한시적인 사용 기간을 갖고 있기에 그 효용이 다한 후에는 새로 건축되어야 한다. 이 때문에 공장 외벽은 분열과 증식을 반복한다. 이를 생성의 한 과정이라 부를 수 있다면 그것은 분열과 증식을 거듭하는 까닭이기도 하지만, 무엇보다 끊임없는 의심 속에서 진실을 상상시켰다 탄생시키는 그의 여정에 닿아있기 때문이기도 하다. 그렇기에 작가는 이 현대적 경관에 “그림이 되겠다!”며 감탄한 것이다. 인식된 것엔 진실이 없다는 말은 다시 한번 쓰일 수 있다. 깊이 매혹될수록 몸은 이성 앞서 반응한다. 작가는 답사가 끝난 후에도 매주 지방에 내려가 생성과정이 느껴지는 공장 외관을 촬영하고 작업실로 돌아와 현대적 ‘산수’를 그렸다.

정덕현이 시멘트 공장의 외벽을 통해서 보여준 생성은 공장 그 자체가 생산과 처리 그리고 폐기를 통해 담고 있는 것이기도 했다. 외면을 포착할수록 진실에 대한 열망은 점차 내부로 침입한다. 외면엔 내부로부터의 필연성이 늘 존재하는 이유에서다. 그는 몇몇 공장 내부를 견학하는 이방인으로 시작했지만 곧 반

도체 공장 기계실에 노동자로 공장의 생성에 가담해버린다. 내면으로 비집고 들어가 자신을 현혹시킨 ‘공장’이라는 사물의 실체를 확인하고 싶었을 것이리라. 체육관, 공장, 백화점과 같은 대형건물 지하 7층 기계실에서 오래된 부품을 가는 업무를 팀과 함께 수행하면서, 작품은 자연스럽게 원경에서 근경으로, 진경산수에서 정물로 뒤섞여 들어간다. 강조하자. 옮겨가는 것이 아니다, 뒤섞이는 것이지. 거대한 욕망의 기계 장치(공장)에서 가장 작고 소박한 단위의 사물(너트)로 시야는 수축되고 팽창하길 반복한다.

이 가담 중에 작가는 사고를 겪었고 불편해진 몸을 이유로 가담자는 다시 이방인이 된다. 이 경험은 그저 나선형의 도상에 불과했던 나사가 그 내면에 ‘노동’의 의미를 함유하도록 만들었다. 나사, 볼트, 너트 등은 기계가 지속적으로 움직일 수 있도록 쓰이고 처분되길 거듭하는 부속품이다. 못과 너트는 작가의 노동에 의해서 기계의 작동에 종사했지만, 작가가 나선의 도상에서 ‘노동’을 보기 시작하자 마주한 사회 현실을 비추기 시작한다. 그렇게 노동의 소품 혹은 주변은 비로소 주인공이 된다. “내가 선택한 사물들 혹은 나를 선택한 사물들은 나와 동료들의 초상이 되었고, 약자들이 되었으며, 사회의 시스템이 되었다”는 지난 인터뷰에 나왔던 작가의 말은 그런 의미일 것이다. 정덕현의 작업이 각별히 인상적인 지점은 공장의 외벽에서부터 침습하여 내부에 침윤되고 끝내 노동자로 살아가는 자들의 내밀한 사정까지 작업에 녹여낸다는 점에 있다. 2011년 〈분열〉 연작에서 2013년 〈피에타〉에 이르기까지 일련의 과정은 정덕현이 정물화가로서 특정 사물을 매개체 삼아 사회적 진실을 얼마만큼 깊이 포착해낼 수 있는지를 보여준다.

〈피에타〉는 1990년대 가족의 부품으로 희생당한 여성에 관한 작업이다. 방직 공장에서 사용하는 재봉틀은 화면을 가득 메우고 있다. 피에타의 도상이 십자가에서 내려진 예수의 시신을 떠안은 성모 마리아의 비통을 표현한다는 것은 알려진 사실이다. 그러나 여기에 누가 죽음을 선고받았는가. 여기 죽어있는 것은 노동이다. 정덕현의 〈피에타〉는 회화라는 성모, 혹은 지필묵인 성모가 ‘죽은 노동’을 품고 비탄에 잠겨 있다. 상품의 생산은 원재료, 생산 기계, 노동을 질료

로 한다. 그러나 원재료와 기계에서 이윤이 발생하는 것은 아닐 테다. 이 둘은 이윤을 발생시키기에 언제나 탄력적이지 못하다. 그러나 노동은 그 값어치에 있어서 늘 탄력적이다. 이로써 부르주아의 이윤은 언제나 '노동'에서 증류된다. 자본의 사회에서 '노동'은 평가 절하되고, 살아있는 자들의 노동은 교환을 매개 삼아 화폐 혹은 상품이라는 물질로 질식될 때 죽은 노동이 되어 이윤을 탐식하는 이의 배를 불리운다. 작가는 재봉틀이라는 철 지난 사물에서 죽음의 선고를 읽었다. 그러나 이를 지켜보거나 동정하는 것으로 뭇을 다하려 하지 않는다. 그는 이를 넘어 예술이 성모처럼 그 주검을 안을 수 있다 여겼다. 그것이 그가 노동의 생에 관해 고발하는 방법일 것이다.

세월호 참사 이후, 누구도 이전으로 돌아갈 방법을 알지 못했다. 정덕현의 경우, 세월호를 둘러싼 가짜 뉴스들의 범람은 그로 하여금 진실에 대한 문제의식을 작업으로 표현하게 만들었다. 작가는, 회화의 과제일 대상에 대한 감각적인 포착보다 예술이 수행해야 하는 사회적 책임이나 영향력에 대해 물음했다. 합정 지구에서 진행된 개인전 《역사는 더 나쁘게 과거를 반복한다》는 이러한 예술의 정치적 과제에 대해 적극적으로 의미를 생산해냈다. 예컨대, 〈장벽〉(2015)이나 〈대리인〉(2015) 작업은 방송국의 지속된 오보에 참담함을 느끼고 진행한 작업으로 자신이 무엇을 보고 믿어온 것인지에 대한 고민을 담고 있다.

프랑스인들은 멀리서 다가오는 생명체가 개인지 늑대인지 구별하기 어려운 해질 무렵을 '개와 늑대 사이의 시간'이라 불렀다. 누구에게나 그런 시기가 찾아오듯, 이 시기에 정덕현은 자신이 보는 것이 개인지 늑대인지 구별하기 어려운 시간에 갇힌 듯하다. 세상을 알아갈수록 선명한 시선은 우둔한 자의 고집에 가깝다는 사실을 깨달았던 것일까. 이윽고 자신이 화폭에 담은 사물을 의심하기 시작한다. 다시 말하자. 외면엔 내부로부터의 필연성이 있다. 무엇도 믿을 수 없게 되자 그는 스스로까지도 회의의 범주에 포함시킨다. 그릇된 시선에 대한 기억은 늘 쓰라린 아픔으로 되밀려왔을 것이고, 점차 자신의 시선에 머뭇거리게 되었을 것이다. 확신이 없는 순간조차 진실에 목매지 않을 수 없어 진실을 찾아야만 할 때, 정덕현은 차라리 어떤 깨달음도 얻지 못했던 초심으로 되돌아갔다.

작가는 어딘가로 경도되었을지 모를 시선을 반성하기 위해 〈다각기둥〉 연작을 제작한다. 이 다각기둥엔 그동안 작가가 다져 점철시켰던 의미들을 찾아보기 힘들다. 외려 의미들은 소거되고 그것을 의심할 수 있는 시선만이, 각도만이 남는다. 시간이 흐를수록 자신과 다른 상황에 놓여 있었던 자들의 입장이나 처지를 이해하게 되면서, 사물을 여러 시선에서 바라볼 것이라는 다짐은 이렇게 드러났다. 〈다각기둥〉 연작은 전혀 다른 시점을 한 작업에 동시에 담으려 한 작업으로, 파편화되어 있는 다양한 시선을 집합시킨 작업이다. 예컨대, 소파, நா사 등의 사물을 여러 측면에서 바라보고자 바닥을 제외한 육면체의 다섯 면에 다섯 관점을 그린다. 여기에는 하나의 식별될 수 있는 사물을 지시하는 총체성이 존재하지 않는다. 모두 분절되었기에 그것은 하나의 식별이 아닌 여럿의 관점 '들'만을 설립한다. 이 관점들을 모두 파악한다고 해도 의심은 거뒀지지 않을 것이다. 아직 밝혀지지 않은 밑면이 있는 까닭이다.

《조각모음》 전시가 한 사물을 여러 시점에서 살피려던 시도였다면, 《천장 위의 바닥》 전시는 한 사물을 어디까지 포착할 수 있을지에 대한 실험이라 할 수 있다. 〈교작〉 연작은 쉽 없이 움직이는 진자를 눈으로 포착하여 그린 작업이다. 움직임을 거듭하는 진자의 외형을 포착하기 위해서 그리는 작가 역시 거듭된다. 이는 단순히 움직임의 외형을 잡아내려는 시도처럼 보이지만, 생동하는 정물과 이를 포착하려는 작가 사이에서 발생하는 시각적 교감을 기반으로 한 작업이다. 이는 정물에 직관적으로 반응하고 변화하는 특성에 누구보다 감각적으로 다루기 위한 과정이 된다. 작가는 이전에 공장 앞에서 공장 안으로 가담한 바가 있다. 그리고 이후에 그것과 거리를 두며 다각화될 수 있는 관점에 대해서 살폈다. 작가는 한 번 더 전진하기 위해 다시 돌아와 뒤섞인다. 진자의 운동을 여러 각도로 살피는 것은 관점의 다각화이지만, 그 다각화된 관점을 표현하기 위해 스스로 같은 대상에 대한 작업을 거듭하는 것은 진자로의 가담이다. 정덕현의 작업에서 주체로 등장하던 사물은 이제 교감하고 소통하고 반응하고 감각하는 사물로 변화한다.

무엇이 진실인지 알기 어려워 '사물' 자체에 집중했지만, 작가는 여전히 의심을

멈추기 어려웠다. 모든 것을 의심하는 선명한 진실을 욕망하던 작가는 길을 잃는다. 그러나 전부에 대한 의심은 되려 확신을 낳는다. 이는 작가의 방법적 회의라 할 수 있을 것이다. 모든 것을 의심한다 하더라도 그 의심을 거두지 않고 있는 존재는 반드시 ‘존재’한다는 것. 어떤 것도 거짓의 혐의로부터 벗어날 수 없을 때조차도 그 의심을 지속하는 하고 있는 사실만은 진실하다. 작가는 그렇기에 경도되었다며 뒤로 물러섰던 ‘가담’이란 자리에 기꺼이 돌아올 수 있었다. 그림 자체에 대한 의심은 내내 <00가 있는 정물> 연작(2020)처럼 그 안에 남아 있을 것이다. 그러니 그림 자체에 대해 의심하면서 어떻게 그림을 지속할 수 있느냐 물을 수는 없다. 오직 그림에 대해서 의심하는 선에서만 의심하는 한 그림도 작가도 진실할 수 있기에 작업은 지속될 수 있다. 그렇게 작가는 마지막 남은 진실, 그림에 대한 의심을 그린다.

정덕현에게 있어 사물은 쓰이고 버려지는 객체가 아니다. 그에게 선택된 사물들은 소품이나 주변의 위치에서 주체의 자리로 이동한다. 사물의 외부에서 내부로 침습하고 사물을 뒤집고 옮기고 확대하는 여정은 사소한 사물들을 늘 주체로서 있게 만든다. 그렇게 현실의 온갖 오물들로 오염된 사물의 여러 면은 이 여정 속에서 가장 낮은 곳에서 수면의 가장 높은 곳까지 사물의 숨겨진 면을 드러내며 상승한다. 그가 사물에 부력을 부여한 것은 아니다. 사물은 본디 부력을 지니고 있었을 것이다. 모든 사물은 물에 뜨려 한다. 그가 행한 것은 그것이 한없이 가라앉고 말 것이라는 여론에 의심을 제기한 것이다. 그러자 사물은 떠올랐다. 정물들은 인간과 사회와 소통하고 교감하는 생동하는 생명체로서 그 자태를 뽐낸다. 그가 선택한 사물은 그렇게 추동력을 지닌다. 사회적 메시지는 작업에 붙었다 떨어지기를 반복했다. 그러나 붙고 떨어짐은 사물의 일관되지 못한 변덕을 의미하지 않았다. 이 낙폭이 오히려 진실이 거주할 수 있는 공간을 만들어내는 까닭이다. 의미에 경도될 수도, 의미 없이 관점만이 존재할 수도 있다. 그러나 이 붙고 떨어지는 낙폭 속에서만 진실은 그 생존을 알린다.



<데자뷰>, 2019, 종이에 연필, 먹, 호분, 아크릴물감, 젤리디엄, 91 × 91 cm.

# 디지털 인터페이스와 모눈종이 사이: 정희민의 형상과 배경

곽영빈  
미술비평가

정희민

주지하듯, 정희민은 디지털 환경 속에서 변화된 이미지의 위상을 회화 매체를 통해 다룬다. 대부분의 비평가들 역시 이에 별다른 이의를 제기하지는 않지만, 사실 정확히 무엇이 그의 작업을 독특한 것으로 만드는지에 대해서는 말을 아낀다는 인상이 강하다.

2018년에 열린 그룹전 《이브》(EVE)의 도록에 쓴 글에서, 나는 그의 작업이 “형상과 배경 (figure and ground)’의 위계적 이분법을 유예”시킨다고 쓴 바 있는데, 이 짧은 글에서 나는 이 논점을 그의 최근 전시작업들을 참조해 보다 명확히 하려 한다.

“자유롭게 거리를 배회하는 개와 개의 입안이라는 축축한 가상의 공간”이 상정된 〈그의 축축한 입안에서 당신이 서 있는 들판을 바라보았다〉(2019)에서 출발해보자. 《젊은모색 2019》전에 출품되었던 이 작품은 개의 입안에서 보이는 세상을 묘사한 것으로 기술됐는데, 이러한 “축축한 장면”은 “치아, 눈, 손톱” 등의 신체적 이미지와 입안에서 상기되는 타액의 물성을 담은 조각 등을 매개로 공간에 펼쳐졌다는 것이 전시장 벽의 설명이었다. 하지만 이 작업이 “보는 이의 순간적인 몰입을 유도”하는 것인지는 의심스럽다. 그것이 목표 성취에 ‘실패했다’고 말하려는 것이 아니다. 문제는 이 작업이 관객을 “몰입[으로] 유도”한다, 또는 해야 한다는 전제 자체가 때문이다.

이는 이미지의 독해와 관련된 많은 문제들이 이른바 작품의 ‘해석’ 단계에서 발생하기보다, 해당 작업의 ‘묘사’ 또는 ‘기술’의 차원에서 생겨난다는 미묘한 사실을 환기시킨다. 이는 후자가 전자의 지평 자체를 규정하는 경우가 많기 때문이다. 설혹 위의 묘사가 작가 자신의 설명이었다 하더라도, 해당 작업을 현장에서, 또는 그것의 이미지를 보면서 위의 묘사를 즉자적으로 떠올리거나 둘의 상관관계를 감각적으로 파악한다는 건 거의 불가능에 가깝다. “축축한 장면”으로 묘사된 회화작업을 잠시 괄호 쳐도, 예를 들어 캔버스 앞 갤러리 공간 바닥에 산재된 반투명한 물질과, 그 위로 피어난 꽃의 형상들이 그림과 대체 어떤 관계를 맺고 있는지는 철저히 불투명한 것으로 남는 것이다. 꽃들의 하단에 자리 잡

은 레진은 왜 반투명으로 처리되었을까? 꽃들의 형상은 왜 들쭉날쭉한, 픽셀화된 디지털 이미지를 환기하는 형태로 처리된 것일까? 더 근원적으로, 평면적 회화와 바닥의 물체들은 정확히 어떤 관계를 갖는 것일까? 이러한 질문들은 정희민의 작업이 ‘도상학적’이거나 ‘도상 해석학적 해석’의 대상이 아니라 ‘위상학적 규정’ 또는 ‘묘사’의 대상이라는 사실을 다시 환기해주는데, 이에 대해서는 크게 세 가지 논점을 지적할 필요가 있다. 무엇보다 이들은 위에서 시사한 정희민 작업의 변이 궤적 및 함의와 직접적으로 공명한다.

먼저 전시장 바닥에 설치된 꽃을 독해하는 가장 단순한 방법은, 이를 ‘실체’ 또는 ‘부피’에 대한 ‘디지털/평면 이미지’의 욕망으로 읽는 것이다. 이 욕망이 가장 적나라하게 드러난 작업이 〈아이의 노래〉(2019)다. 2019년 P21에서 열린 개인전 《천사가 속삭인다》에서 작가가 최초로 선보인 이 오디오비주얼 영상작업은, 위에서 언급한 노스텔지어와 결핍, 멜랑콜리의 토포스가 아이의 서사를 매개로 펼쳐진다. 디지털 이미지의 생태계를 환유하는 ‘표면’은 ‘부피’와 ‘두께’를 결여한 것으로 거의 강박적으로 제시되는데, 이러한 부재의 모티프는 작가가 이 작품의 원재료로 삼은 빔 벤더스의 영화 「베를린 천사의 시」에서 주인공인 천사가 인간의 육체를 ‘결여’한 것에 조응할 뿐만 아니라, 이제는 ‘되돌아갈 수 없는 어린 시절’ 엄마와 함께 마트에 간 화자가 “두부와 치즈, 젤리”처럼, 촉감과 물성이 강조되는 식재료들을 ‘짓몽갠 기억’으로, 다시 말해 ‘두 겹의 유실’을 통해 환기된다. (‘우는 데이터’라는 김정현의 비평글이나, ‘길고 슬픈 블루(스)’라는 이 현의 비평글 제목이 시사하듯, 그의 작업에 대한 비평들이 슬픔과 멜랑콜리의 토포스로 관류되는 건 전혀 놀랍지 않다)

둘째로 문제의 꽃이 단순한 ‘실체’가 아니라는 점이 지적될 필요가 있다. 그것은 반투명의 토양, 또는 둔덕에 핀 픽셀화된 꽃에 가까운데, 전자의 반투명성은 디지털 기기의 액정화면을 환기시키며, 픽셀화된 윤곽선으로만 형상화된 꽃 역시 디지털 인터페이스의 특징을 그대로 담지하고 있는 것이다. 이것은 ‘실체’인가? 아니면 ‘실체가 되지 못한 실패작’인가? 답안과 무관하게, 이러한 의문들은 ‘실체’에 준거해 디지털 이미지를 전자의 ‘결핍과 부재’의 차원에서 부정적으로

판단한다는 의미에서 결코 좋은 질문이 아니다.

다시 말해, 관건은 어떻게 디지털과 아날로그, 또는 ‘평면과 물질/조각’의 사이의 간극을 ‘결핍’의 토포스나 ‘노스텔지어’ 또는 ‘멜랑콜리’적인 것으로 채색하지 않고, 모호한 ‘변증법’의 수사를 통해 우회하지 않는냐이다.

예를 들어 김홍기는 정희민의 캔버스가 “디지털 이미지의 비물질성과 회화의 물질성이 거래되는 장소”이며, “디지털 이미지의 비물질성에 대한 매혹과 캔버스와 안료의 물질성에 대한 의욕이 동시에 공존”한다고 올바르게 지적한다. (이러한 ‘거래’와 ‘공존’의 토포스는, 물속으로의 ‘하강’과 높은 대상으로의 ‘등반’이 등치되는 정희민이 올 초 이윤아, 전승호와 함께 만든 또 다른 오디오비주얼 영상 〈등반가들〉(Climbers, 2020)에서도 확인된다) 우리의 의문은, 그가 “디지털 이미지의 비물질성에 매료되면서도 캔버스와 안료의 물질성으로 저항”한다고 덧붙일 때 제기된다. 작가는 “비물질성”에 “저항”하는 것일까, 아니면 그것이 물질성에 의해- 또는 물질성 ‘으로 다시’- ‘회복’되어야 한다고 주장하는 것일까? 언뜻 비슷해 보이지만, 이 둘의 차이는 결정적이다.

이런 맥락에서 시사적인 건, 올 6월부터 8월 중순까지 열린 가장 최근의 개인전 《우리가 다시 만난다면》(If We Ever Meet Again)이다. 물론 여기에도 상실과 부재의 토포스는 여전히 보인다. (e.g. ‘도착하지 못한 인사’, ‘사라진 고양이’, ‘내가 그리울 거야’) 하지만 그러한 연속성보다 눈에 (안) 띄는 건, 전시장의 한 벽면 전체를 뒤덮은 배경과 그 함의다. 도록의 바탕으로까지 일관되게 자리 잡은 그것은 모눈종이로, 이들은 ‘격자무늬(grid)’라는 점에서 미니멀리즘의 잔상과 겹쳐지기도 하고, 디지털 픽셀의 이미지와도 중첩되지만, 오롯이 아날로그 세계의 것으로 남는다. 작가는 디지털 인터페이스를 모눈종이라는 아날로그의 물질성으로 ‘회귀’시키려는 것일까? 나는 그렇게 생각지 않는다.

정희민의 작업이 “‘형상과 배경(figure and ground)’의 위계적 이분법을 유예”시킨다고 썼던, 나의 2018년 글을 다시 한번 환기해보자. 그가 캔버스 표면에 물감을 두껍게 덧바르고, 두껍게 물질화하여 포개거나 겹치는 것을 ‘아날로그 vs. 디지털’이라는 위계적 이분법의 차원에서 파악하면, 후자는 전자의 ‘결핍’

을 ‘벌충’하려는 우울한 블루스로 밖에 파악될 수 없을 것이다. 대신 정희민은, 마치 점멸하는 형광등처럼 전시장에 부분적으로만 도입한 모눈종이를 통해, 이 시대의 이미지들과 가시성의 바탕과 토대, 즉 배경이 무엇인가를 되묻는다. 정확하게 이런 의미에서 그가 지금까지 만들어온 작업들은, 작가 자신이 의식적으로 전경화, 또는 형상화해온 멜랑콜리와 부재의 토포스에 도 불구하고, 이러한 ‘유예’의 차원과 시각에서 처음부터 다시 읽혀야만 할 것이다. 거기에서 만나기로 하자. ‘우리가 다시 만난다면?’



《우리가 다시 만난다면》(021 갤러리 대구, 2020) 전시전경.

2020  
MMCA  
Residency Goyang:  
A Collection of  
Critical Reviews

# Contents

Artist	Title / Reviewer	
BoMin Kim	<i>The Circumventing Paintings</i> Gyeyoung Lee	92
Seeun Kim	<i>Seeun Kim: Living with the Absence of First Nature, Living among Second Nature</i> Jeong-Gangsan	97
Juree Kim	<i>The Narrative and History in the Soil of a Locale and Artist as a Traveler</i> Kim Nam Soo	103
Jiyoung Keem	<i>Light as Bluish Reflection, Light as Red Temporality</i> Choi Heeseung	110
Rahm Parc	<i>A World Without a Vanishing Point: Times by Rahm Parc</i> Jaemin Hwang	115
Hejum Bä	<i>The Formative Situation of Generating Forms</i> Eunju Lee	120
Sanghoon Ahn	<i>Painting within the World</i> Lee Sung Hui	125

Artist	Title / Reviewer	
Chorong An	<i>MUSUBI: Like a Psyche and Cupid</i> Moon Junghyun	131
Doohyun Yoon	<i>Toward Tactile Experiences</i> Inseon Kim	137
Min Sun Lee	<i>Her Body and Actions in the Event</i> Ahn So yeon	144
Eunsae Lee	<i>Vibrating Eyes</i> Kim Haeju	149
Juri Lee	<i>Juri Lee: Point of View, Value, Cold Storage</i> Seewon Hyun	155
Deokhyeon Jeong	<i>True Heart, Evolving to Be More Accurate</i> Chung Hee Young	160
Heemin Chung	<i>Between Digital Interface and Graph Paper: Chung Hee-min's Figure and Ground</i> Yung Bin Kwak	167

# The Circumventing Paintings

Gyeyoung Lee  
Curator

BoMin Kim

## The Visible

BoMin Kim paints the landscape of the “hic et nunc.” Her paintings “place emphasis on the urban environment as a landscape while mobilizing Korean traditional painting techniques.”<sup>1</sup> With the mountains and streams painted using traditional techniques next to modern-day high-rise buildings, piers, and objects painted using tape in one frame, it seems at a glance as though two different time periods are coexisting in her works—the past represented by the traditional style and the present represented by the subjects—but to the artist, the present is a progressive form of tradition or a new version of it. That is, to Kim, the present is neither severed nor distinguished from tradition. Likewise, the artist does not distinguish cities from nature, nor people from cities. To her, Seoul is a giant scenery, and the city as a place of daily life is not a landscape external to us but internal as part of us.<sup>2</sup> Her urban landscapes flaunt their presence with protrusive composition and a bird’s-eye view, revealing themselves through definite forms and detailed depictions. (*Independence Gate [Dongnimmun]*, 2006; *Map of Gahoe*, 2009).

## The Invisible

What’s missing from her paintings are people. Inside the artist’s studio there lay around paper and painting tools as if she had been painting there until just before (*The Root*, 2012; *The Mist*, 2010), and there’s even Ahn Gyeon’s *Mongyudowondo*, a source of inspiration and motif for her work (*Mongyudowon*, 2005), but the artist herself is nowhere to be found. The bus, void of both a driver and passengers, stands meaninglessly on the road, and there is no one passing by the bus station in front of the airport either (*The Doves*, 2007; *International Line*, 2006). It is bizarre that there isn’t a single person depicted in the paintings of Seoul—even traditional landscapes frequently feature old villagers on excursions or literary men in gatherings. Only around when the artist painted the landscape of the Gangseo-gu area there appear people in their entirety, which is to say, people as subjects of emotions and events. Though more like a figure from a folktale, the woman with long hair is throwing herself over the cliff, crying with her arms tied around her knees (*The Sadness of The Moon*, 2014; *The Caveman*, 2015).

## The Finally Revealed

Figures from the past and the present appear in Kim’s recent mural-installation

works as in some of her paintings, but the figures from different periods never appear together within a single frame (*The Trains*, 2019; *The Well*, 2020). The figures are presented as separate drawing pieces, demanding to be seen as individuals who are complete on their own, without comparison or reference.<sup>3</sup> Among them, the portraits of women draw attention. Though the images are derived from old newspaper articles, whereas the men sit in an oblique angle or stare vacantly at the ominous sea, the women seem willful and in motion. They gaze at themselves in the mirror or head toward Geumgangs Mountain where women are prohibited (*Mirror 1900*, 2017; *Entering the Mountain*, 2018).

The figures become more and more flexible in form as opposed to their previously photographic and fixed appearance. Whereas *The Sea of Tranquility* (2015–2016) captures in one frame the evolving shapes of the moon in different phases of the lunar cycle, Kim's recent works demonstrate more use of ink-and-wash tones and less of linear and detailed description of forms.<sup>4</sup> This change seems to be associated with her choice of medium and subject. Kim began painting on silk in 2015, a material that's paint-absorbent and therefore suitable for rendering vivid color and also sheer in property like film. It is likely that the artist no longer needed to adhere to the more precise and detailed mode of depiction to make the most of the characteristics of her medium.

Around 2018, Kim begins to pay attention to the moving figures in American traveler Burton Holmes' video travelogue of Seoul produced in 1901<sup>5</sup>: the man putting on a flytrap hat, the dancing women, and the woman walking down with a parasol. When it comes to rendering a moving subject, capturing the overall silhouette is more important than capturing the precise details.<sup>6</sup> Then, let's shift our eyes to the artist who captured the movements of these figures. Why was she interested in them? Why did she choose to gaze at the moving people instead of the still landscape? It is possible to interpret the people as part of the landscape based on the artist's previous statement that the city is a part of us, but it would be more accurate to say that the artist finally "began to reveal" the people for viewers to see. Kim's landscapes as we've seen have always captured places that aren't scarce in real life. They may have been portrayed as empty but there have always been people staying in and passing through them. It's as if Kim intentionally made a detour before arriving at the people as her subject.

Just as the artist believes that there is no right answer to painting, a change in an

artistic practice does not necessarily mean progress. It would be more appropriate to see the shift as a natural course and a result of ceaseless attempts. Nevertheless, we must look keenly at the distance between the artist and her works. If the artist merely observed the urban landscapes earlier in her career, she now sometimes tells her own stories through others' voices and other times walks right into the frame herself. As such, she has learned to control the distance at her will. And in that sense, the psychic who bridges the living and the dead or the woman with a burning heart in her paintings become indistinguishable from the artist (*The Hug*, 2018; *The Burning Heart*, 2018).

Kim's works imply that tradition is not a destination but a direction. This message, however, isn't delivered instantaneously. Her paintings circumvent the idea because one who soars high is bound to appear small to those who cannot fly.<sup>7</sup>

---

1 The artist's statement

2 The artist's statement quoted from Kang Hong-goo, "The Geography of Painting: In the Niche Between Real and Imaginary," 2010.

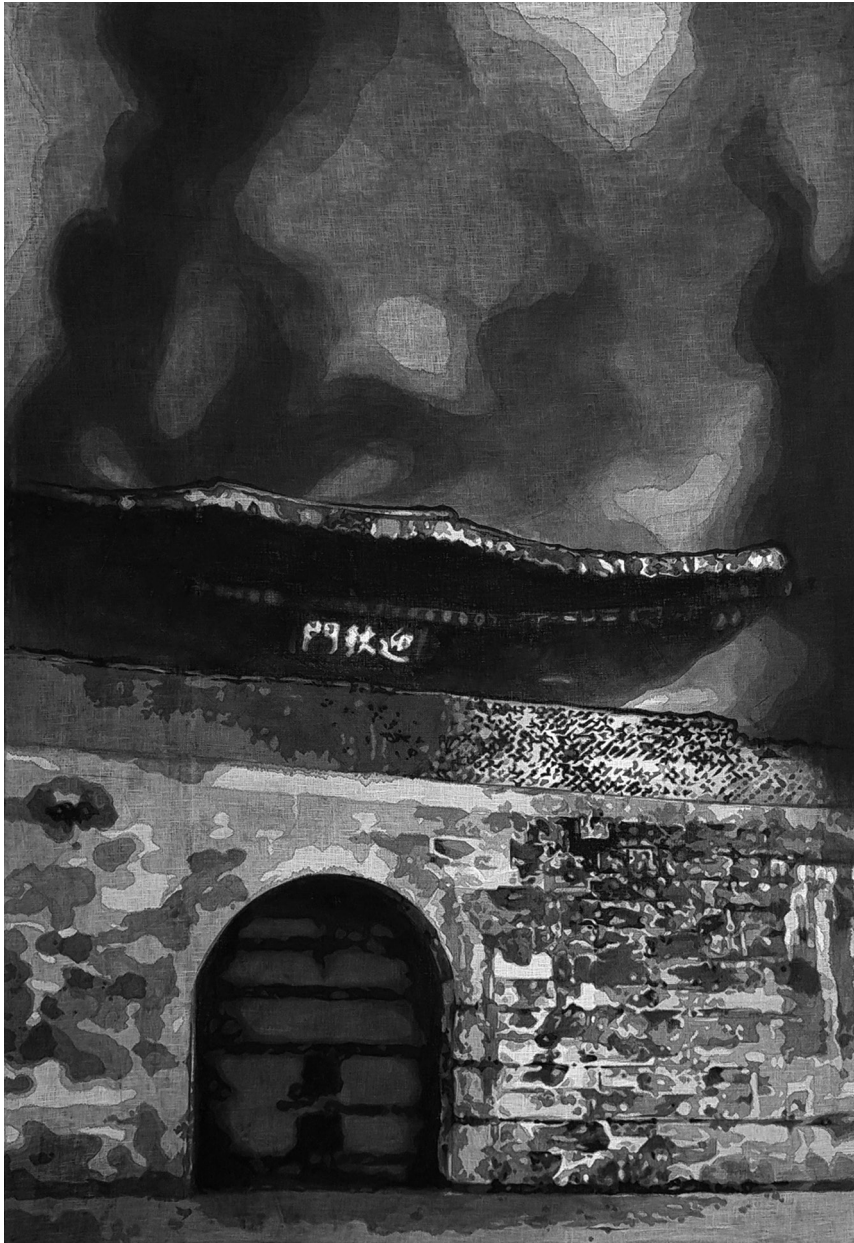
3 The artist sometimes installs two drawings side by side to create symmetry and other times uses a series of drawings to represent the continuity of a dance or a movement.

4 As opposed to the viewers, who recognize the change in the expressive technique as a major event, the artist seems to see the change as something meager—as simply having gone from *gureukbeop* (outlining before coloring) to *molgolbeop* (coloring without outlines).

5 Burton Holmes is a renowned traveler and filmmaker who coined the term "travelogue," sharing his travel stories while screening video records of the travels around major cities in the United States. Some estimate his visit to Korea to be in 1899, but in light of his record, which states that he crossed the railroad bridge across Hangang River from Jemulpo to arrive at the Seodaemun Station, it seems his visit was around 1901, after July 1900, when the Seoul–Incheon Railway was opened all the way to the Seodaemun Station. Holmes happened to encounter Lee Jaesun, a kindred of Emperor Gojong, and was invited to the royal palace where he screened his film in front of the emperor and imperial staff—an event known as the first film screening in Korea.

6 In Holmes' travelogue, the face of the man putting on the hat appears shadowed and dim, but the facial features are recognizable toward the end. This shows that Kim left the face blank because she deliberately chose to, not because she couldn't make it out.

7 Reference to the song lyrics "The higher we soar, the smaller we appear to those who cannot fly," from the bonfire scene of Céline Sciamma's *Portrait of the Lady on Fire* (2019).



*The Fall*, 2020, ink on linen, 130.3 × 80.3 cm.

Seeun Kim:  
Living with the Absence of  
First Nature,  
Living among Second  
Nature

Jeong-Gangsan  
*Independent Researcher*

Seeun Kim

The fact that something is being painted implies that the subject being painted is receiving attention, and the fact that something is receiving attention points to its validity as something worth being known or told. The outcome—what’s painted—of this process is placed in an inescapable relationship with history as an index. That is to say, painting has always been a practice dedicated to grasping reality, an act of producing evidence indicative of a certain time, an allegorical action demanding of interpretation. An act of visualizing or putting a sharp edge around something cannot help but be appropriated and contextualized upon the terrain of reality that enabled such an act. The ontology of this seismometer of history, or painting (art) as an unconscious, automatic apparatus that sublates the world, is grounded in this very terrain. Then how does Seeun Kim’s work preserve the world of today? In what way does she sublata the world in order to formalize it? That is, how does she imprint reality onto her work?

To answer these questions, we must observe both the continuity and discontinuity by way of which she traveled through the time between the official beginning of her career and now. As can be seen in *Park-Blueprinted* (2013) depicting a roadway cut across a park, *Isle* (2014) capturing a basin in the middle of a stream flowing across a city, and *Nearly Forest* (2015) focusing on the view that overlooks roads cut across a green area, the artist has been inquisitive of artificial nature, i.e., evidence of first nature found in second nature. Works produced around this time convey a pseudo-landscape of sorts, or more accurately, the impossibility of landscape in itself, because the appearances of nature she paints are already overly mediated by humanized cultural spaces. Simply put, the natural aspects that appear in her works are destined to point to the artificial environment in one way or another as does the paved road nonchalantly traversing the upper portion of the green land in the foreground of *Facade of the Woods*.

As pointed out by Kenneth Clark early in time, historical landscapes produced post-Flemish paintings marked the stature of nature as no longer accessible to humans, illustrating the irrevocable separation between nature and culture.<sup>1</sup> It is almost as if the precondition of a “landscape” at the time was the very ability of modernity to reorganize the modern space that is second nature. In Kim’s work, however, a landscape is something so integrated with second nature that it has lost its intuitable

objecthood—the kind projected by something placed outside of the human body—and failed to even function as an aesthetic “outside.” The landscape in this sense is the kind that cannot stand in for some lost substance, is incapable of evoking nostalgia, and is too up close to be gazed upon. In this respect, Kim’s works from around 2015 largely present themselves as allegories for post-landscape landscape. What they signify—or what aspect of humanized nature they direct attention to—is none other than the postmodern condition of life, which has intensified to a point where environmental regulations and landscaping businesses define our system of daily life. It is not surprising that this condition is associated with the notion that “there is no outside world,” a notion that has embraced the entire surface of the earth into the realm of culture. The imagery the artist ultimately aims for is something in the vicinity of the stature of nature in the contemporary world or the impossibility of first nature.

Kim’s works, which as such have been variations of an archetype and an extension of the post-landscape genealogy, see a sort of a tendential leap or discontinuity roughly around 2016. What is worth mentioning about this period is the shift from figurative to abstract, or a pivot from figuration to figurative abstraction, which also coincides with the change in her subject matter. For the first time in 2016, she diverts her focus from evidence of nature found in the city (or “leftover spaces” as she would call them), dragging the axis of her work closer toward the heart of the city. For example, works like *Crack* (2016) and *Leftover* (2017) obviously capture parts of facilities that serve a purpose in the city, but it’s ambiguous as to what the larger subjects are because the forms are distorted almost to the degree of abstraction. As also demonstrated by works such as *Division of Isles* (2017), *An Eye* (2018), *Grab and Run* (2019), *Inactivate* (2019), and *Hubble Bobble* (2020) each depicting an idle parking lot, a tunnel, a passageway to a station, a construction site, and a lower section of an overpass, her attention is largely directed toward the retrorse aspects of the so-called “abstracted (modern) spaces.”

The subjects of her newfound interest circa 2016 were, so to speak, spaces symbolic of forged experiences of modern temporality, more specifically, the cracks in the hardly detected spaces or the compositional exterior, the weak links. And here, we recognize foremost the “discontinuity” as mentioned above—Kim’s imagery turning

from “second nature’s mediation of the first” to “fissures in second nature itself.” This, to quickly visit Freud’s schema, seems close to a sort of reaction formation (defense mechanism), because whereas the impossibility of first nature as a result of second nature’s intervention points to the absence of an outside world, the fissures in second nature point to the possibility of an inner outside world. In this case, the discontinuity in the context of her work would signal an attempt to find a room for possibility, an attempt to sail across the sense of despair stemming from her early imageries. For example, the cracks, niches, holes, fissures, and tunnels constantly explored in these works can be read as allegories for an outward portal that transcends the existing urban premise or as allegorical practices seeking to gaze at the possible exterior of the city or modernity. In that sense, the fact that the subject of her interest shifted from the “range of relationships among the roads, trees, and buildings”<sup>2</sup> as shown in her earlier works to the power, effect, and causality of the city’s functional parts as shown in her later works is neither arbitrary nor perceivable as a coincidence.

On the other hand, what’s key about the tendencies shown in her later works is why the parts of the city had to be presented in such a near-abstract manner and form. What sort of validity does abstraction of figurative subjects hold in today’s painting scene in which even abstract expressionism, which fast-deviated from early abstract painting preservative of hints of figuration, has entered a state of blackout with dust collecting on its top? This is exactly the point from which Kim’s works penetrate reality. To be able to wholesomely portray the contemporary city as a subject, the artist has to capture the transempirical order and the sensory field of the city to begin with, for to portray a city is inevitably the kind of task that requires abstraction. With that said, it seems that Kim understands the fact that if she seeks to portray subjects that operate abstractly on a fundamental level, then such phenomenal forms have but to go through abstraction even if on the most particular level. Her works strive to reach the realm of abstraction operating underneath certain parts of the city that are richer and plainer than ever on the surface.

This type of methodology is also the soundest expression of hysteric sublimeness or the dominant contemporary perception. Inside its own environment, the principal agent that is the fast-paced postmodern city, fragmentized and finely sectioned to

the degree of unrepresentable, becomes unable to secure its own meaning, sensing the outside world as some unabsorbable impact. Here, amidst the principal agent’s presentational attempts, figurative objects consequently transform into something abstract. Beacons the fact that in the contemporary environment, an empirical subject can no longer be fully represented through a realistic attitude—here lies the reason this type of “figurative abstraction” is the most practical and valid method of depicting today’s city.

As elaborated, the foremost thing to pay attention to in Kim’s work is the turn from figuration to figurative abstraction, from second nature’s mediation to its inner division. The coherence that manages to run through the “discontinuity” alludes to the continuity underlying the artist’s works—one affirmative of the stature of second nature. In other words, the continuity in her work comes from the plain narrative that to Kim, first nature is close to something that appears in the form of projections only after a division has occurred in second nature. Her works tell us that there is no such thing as a singular world that humans have fundamentally lost and that there has never been a place to return to. Through the reality achieved via abstraction, she looks directly into the hysteric sublime. Perhaps the essence of her work lies somewhere in between “living in the reality that shapes the sublime” and “keeping an eye on the senses potentially existing outside of that reality;” requesting that the viewers paradoxically attempt to identify the actual places and subjects from the abstracted representations, that is, to figurate and understand the infigurable and incomprehensible.

---

<sup>1</sup> Clark, Kenneth, *Landscape into Art* (Boston: Beacon Press, 1961), 121–127.

<sup>2</sup> Kang, Seongeun, Seoun Kim, and Even the Neck, roundtable discussion, *The Familiar Forest* exhibition catalog (Seoul: Gallery 175, 2015).



*Hubble Bobble*, 2020, water mixable oil on canvas, 190 × 200 × 3 cm.

# The Narrative and History in the Soil of a Locale and Artist as a Traveler

Kim Nam Soo  
*Choreography Critic*

Juree Kim

Juree Kim taps into the realm of “locality” as a mediator of memory in bringing lumps of clay into the museum space. The lumps of clay are dug up from a specific locale and transported in a not-at-all avant-garde way. Contrary to how avant-garde yielded its place to postmodernism and hybridism post-1968 to reveal its visceral framework under the themes of “time” and “temporal intersection,” Kim introduces locale-specific lumps of clay into the museum, a place of priori formality, alluding to a geographical journey with twists and turns. The artist constantly travels in real life, which sets her apart from the general artistic tendency prevalent since the late 20th century—the “loss of locality” and “absence of experience” brought about by the phenomenon of spacetime compression with the globalization of electronic media. In a way, the artist maintains an extremely empiricist attitude in handling locale-specific clay and savoring its materiality despite the fact that such an approach could potentially be deemed anachronistic.

Everything is turning fast into a form of temporal art. Whereas media—those that precisely and aggressively reveal the faces of time underneath our given matrix of reality such as single-channel videos—has settled in as a typical mode of exhibition, Kim works mainly with mass-forms of soil that magnify the authority of space. It is true that upon this spatial axis, the ethology of the snake with a geo-philosophical attitude, slithering zigzag with its belly to the ground, is similar to that of the Hegelian “slave moralist” descending lower and lower into the ground. Her works are unlike those intended to reveal the faces of time in that the snake traveling through the unpredictable surface of the ground, weathering the dust and temperature while creating curves left and right as if to perform a ritual, demonstrates the subversive characteristic of slave morality, which operates on a plane completely different from master morality—complying with the existing order of reality and playing by the rules to win. In other words, experiencing and sensing a mass of clay specific to a locale in a snake-like manner as a way of regaining access to a traditionally elemental medium other than electronic media is an experience of the auspicious aspects of the material and at the same time, an experience of the traveler (artist) becoming one with the material itself.

At the recent exhibition *Wet Matter* spread across the third floor of the SongEun ArtSpace, there are three materialized forms of clay that demand uninhibited

speculation on the dark side of nature by guiding the viewers back to the origin of the material potential without added pictography. Whereas the qualitative elements of the experiences embodied by the works should be detected from the artist’s existential narrative, the kind of spectrum music that’s sprayed across the exhibition space like mist points to neither objects that simply dissipate into extinction nor those that are resummoned to the beginning from the end. This is an ambiguous testimony to and confession of both the process of the sky, air, water, earth, and the boundaries in between the elements separating and nullifying on a political level and on the level of bare life, and to their acute reappearance to the border zone. In fact, such testimony or confession is backed by the artist’s journey, exploding with strictly personal and local narratives, and from the texture of the journey, the clay’s progressive perception of the world is narrated across the exhibition space without teleology. This is to say that not only has the clay in its ever-moist state—a condition for budding life—entered the process of self-organization, but has come to embody a very specific local narrative, tone, and voice in the process.

The artist traveled around Dandong, a Manchurian region in between North Korea and China, in the manner of a snake rather than a mole—the artist as a social participant who hasn’t let go of a revolutionary dream is symbolized as an old mole (Marx). There, she was absorbed by the soil that the North Korean defectors stepped on, the days and days of their grim life embedded in the ground, the broken-down bits of disillusionment at the naked reality of life. But what she found to be a truth more undeniable was the fact that the soil had faithfully gathered, digested, and combined the sentiments and landscape surrounding it—the wind, the light, the sense of grief embodied by the line that is the national border, the political undertones, and emotional symbols. It’s not like the scenery itself was moved into the exhibition space in the form of a readymade. Rather, the essence of the landscape and the material feel were moved into the space in the form of an allegory. And from the allegory emerges the artist’s experience of the region like a shadow of historical destiny, both directly and indirectly through the elemental media that is a lump of earth. This is to say that something birthed by the artist’s experience of the region ties around the region and the completely unrelated space that is the SongEun ArtSpace to take the experience to a realm beyond the priori spaces.

Juree Kim's exhibition *A Cycle of Birth and Extinction* held at PS Sarubia in 2017 has deep connections to *Wet Matter*, showing similar aspects and processes. Taking the basic structure of a *suwol* landscape (a landscape depicting water and the moon) with the moon hovering in the dark void, casting its light onto a water surface, the artist had theatrically set-up wormwood, wild weeds, and dusty millers around the exhibition space to create an environment reminiscent of a wetland. Here, the dusty millers, once dismissed as the artist's personal sentiment or memory, undergo an epiphany to coincidentally and inevitably reappear as icons of life and death, gushing up and withering down in one spot. While traveling through a small town in Europe, the artist encountered dusty millers for the first time and was fascinated by the plant that turned white when fresh and alive, and green when withered and dry. Happening upon the same plant in an alleyway in Seoul, the memory of the plant that had been dormant in her subconscious awoke, resulting in an experience close to a sort of conviction. This double-registered experience proves that even the most snake-like journey would merely function as prehistory, only to be re-recognized upon a repeated experience at a familiar place after return from the journey. Kim ultimately approaches the East Asian aesthetic device that is *suwol* as a localized installation, but from the other side of the universal device resonates a local narrative that penetrates Europe and Seoul through the dusty millers, which stand for an abyss surrounding birth and death, to be gently spat back out. The life and death of the dusty millers and the spectrum of the process offers a lesson on finiteness—something even the immortal moon cannot escape despite the myriads of reproductions created on the water surface. It's as if the awareness of death sucks in the mediating realm of "locality" to make us face the fundamental question of life, which no amount of languor or skepticism can help avoid. What's notable about this process is that the two places in the artist's journey connotate each other and in that connotative format, media such as the dusty millers intervene in a non-gothic, non-subliminal way.

The journey, the connection between the two locales, the mediatic sensation as the link, the sentiment and history associated with the locales, the phenomenon of the exhibition space metastasizing into a state of reality—these are tools for coherence that string together the diverse forms of works Kim produces. They may be attributes that had already been internalized by the artist by the time of

the exhibition *Hwigyeong*, which won the artist the 10th SongEun Art Award in 2011. The hyper-realistic clay sculptures of townhouses in Hwigyeong-dong and the temporally directed process of the water in the water glass slowly dripping and dissipating as it infiltrates and destructs the clay sculpture revealed the core idea of extinction as well as the great shift or transition from one historical period to another. The sensual intercommunication between soil and water was also as mesmerizing as a ballad sang between two lovers. With the 1960s modernization under the Park Chung-hee regime, architectural density and landscape changed with building laws to give rise to the single-story "slab houses," also known as "architect-less architecture" or "architecture of common imagination" that took up a large portion of the middle-to-lower class residences in Seoul post-1980s. The interpretation of the name Hwigyeong as "the evaporating landscape" is a parody of the "locale" that is Hwigyeong-dong. The artist expresses the gravity of the locale to contain the fleeting experience of the neighborhood in an inward format. But at the same time, this format becomes a manifestation of an absolute paradox in light of its integration with water. Like rain, which ceases to exist only to return to sea mud, the basic material for all creations in Greek mythology, the landscapes are fixed to their locales, yet emit an energy of a vortex, seeking to escape the scene. The fact that this energy is that of death is the identity of the spirituality of the landscape. And this would be because the artist had an intensive experience of the hollowness and futility of the world through the locale of Hwigyeong-dong.

A journey is, as such, an experience of being unable to hold onto anything. It's a sudden infiltration of extraneous things such as dusty millers. In 2016, when I met the artist at the artist residency studio in Gyeonggi Creation Center, she was looking outside the window from the third floor of the main building, as if to sense the outside world as she would on a journey yet exhibiting a sense of melancholy unique to slave morality. As the sky dimmed down to purple with the sunset, the artist, being a chain smoker, stared into the void being slowly consumed by darkness, captivated by the "evaporating landscape" like the Underground Man. And inside her studio—mysterious and damp like an underground cave—was a lump of earth from an unknown origin. There was no way of knowing at the time that this lump of earth would make for such a mystic medium nor the fact that there hides in the material texture an inner staircase, along the steps of which one loses the sense of

time and enters a “locale” where life ends and everything is nullified. Within the cycle of death and rebirth, one sheds his or her old skin like a snake and begins to crawl. And to Kim, a journey is something equivalent to this experience.



*Wet Matter*, 2020, wet soil, mixed media, scent of cedar wood, sound, 680 x 610 x 160 cm.

# Light as Bluish Reflection, Light as Red Temporality

Choi Heeseung  
Curator at  
Doosan Gallery

Jiyoung Keem

## Reflected light and things on the backside

This text intends to denominate Jiyoung Keem as an artist who deals with light. To elaborate, Keem's subject of attention and tenacious exploration is not the pronounced areas directly hit by light but those dimly lit by light reflected off a dark plane. These types of indirect light, whether natural or artificial, are fundamentally cold in property having derived from the shade and tend to adhere to things that share similar qualities. Shedding light on the victims of social catastrophes that took place in modern and contemporary Korea behind the scenes of senseless development, Keem has urged through her works never to forget or repeat these tragedies.

Keem has often introduced her works specifically as those "focusing on the structural issues behind social incidents and how they come to fore to address the relationship between personal and social events."<sup>1</sup> To revisit the meaning of "behind" for the sake of formality, it refers to the backside of an object that is in contact with the front side but is situated in the opposite direction, also understood as an area that's easy to hide with a tilt of an angle or an inevitable byproduct of a foreside should one be postulated. It shouldn't come across as odd that the artist pays attention to the backsides of things as the concept intersects with the aforementioned areas lit by reflected light. With an attitude of an activist, she gazes at areas untouched by the spotlight and determines what must be said through artistic language.

It also seems that, in dealing with light, Keem uses darkness to paradoxically emphasize light. Her recent work *Look at This Unbearable Darkness* (2019) is a series of candle wax sculptures of two hands put together in various praying positions. At the tips of these 60-some hand sculptures presented in the form of a congregation, there remain burnt wicks of the melted candles, alluding to the darkness that would have fallen after the light had been put out while also reminding of the flame that must have been burning there at one point. While demanding to "look at the deep darkness," the work triggers imagination of the giant sphere of light and heat in the viewers to present an image of brightness in a more effective way. Light as handled and persistently explored by Keem can be examined in two ways: as a quality of something situated on the backside of light and as an element directly implicated in

her works.

### Confronting the heat

It may be an oversimplification to say that Keem's works make visible as art the invisible or things hiding in the shadows of our society and daily lives. By choosing to circumvent the subjects rather than directly representing them, the artist invites the viewers to sense the meaning of the works for themselves.<sup>2</sup> One example would be *Wind Beyond the Closed Windows* (2017–2018), a compilation of newspaper articles on the 32 social disasters that occurred from the 1950s to the 2010s including fires, collapses, and sinkings, re-edited from the present point of view. On the top left of each article are the date of the incident and a line of the weather forecast. Stated to the right are the extent of the crisis and the number of casualties according to the Six W's. The indifference of the weather forecast as usual, next to the calm and collected voice of the article narrating the horrific incident, creates a momentary discrepancy in emotional temperature to act as psychological pressure on the reader.<sup>3</sup>

Keem's new work, *Glowing Hour* (2020), offers an idea of the artist's changed attitude in many ways. Consisting of 12 oil paintings, this series captures glowing candlelight in different moments on various-size canvases from size 80 (approx. 145 × 100 cm) to 200 (approx. 260 × 180 cm). Each frame depicts the wick portion of the candle, enlarged to the point where the form can't be detected at a glance, but the shades of red filling up the canvas reminiscent of the sky at dawn or dusk and the gradation of the shades created by the countless brushstrokes emit a sense of heat.<sup>4</sup> Seeing these direct representations of a candle, the same subject of fire implied by the wicks of the candle sculptures *Look at This Unbearable Darkness*, it's almost as if the artist has forgotten how to make an indirect statement.

What's notable is the fact that Keem, who has mentioned the deep sense of responsibility and weight she feels in dealing with social calamities even in the form of circumventive representation, is now confronting the candle head-on. In the initial stage of this new project, she showed reservations even about the joy of expression that the act of painting itself might bring her in painting these subjects. Nevertheless, *Glowing Hour* feels like a dash connecting the catastrophes Keem has

dealt with including the *Sewol* ferry disaster, an act equivalent to reiterating the incidents to herself, or an artistic resolution not to dodge interpretation of the incidents on a broader level. And within the context of this intention, a candle no longer serves as a political or social emblem but a mere object for depiction, that is, a material subject characterized by qualities such as light and warmth.

Working with light, Keem sometimes chases after a dim version of it, sometimes imagines it to be brighter than in reality, and sometimes stares straight into the reality of it. Keem believes that even though the deed may never “be good” (as in innocent or innocuous), there are things that need to be said in the language of art.<sup>5</sup> Her works are reminders of how art is a practice of visualizing the invisible light. *Glowing Hour* feels more desperate in that the artist voluntarily rid herself of the sanctuary she had secured by taking roundabout approaches in her previous works. Hence, it is encouraged that the viewers also look straight into the heat embodied by the red in the work, even if it takes a little toll on their eyes.

---

<sup>1</sup> MMCA, *Young Korean Artists 2019: Liquid Glass Sea*, 2019, 178.

<sup>2</sup> Mok Jungweon, “Representations that Circumvent the Unrepresentable: Beyond Lyotard and Rancière,” *The Korean Journal of Art and Media* 18, no.2 (2019): 121–136.

<sup>3</sup> For example, the weather forecast on the left side of page 10 of the compilation reads, “January 9, 1953, nipping cold, possible strong wind;” and on the right side, the article begins with “At around 10:30 p.m. on the 9th, *Changgyeong* ferry foundered into the sea near Dadaepo Beach, Dadae-dong, Saha-gu, Busan. . . . This disaster took the lives of more than 300 people excluding the captain, three sailors, two middle schoolers, and a soldier.”

<sup>4</sup> Keem Jiyoung's *Glowing Hour* (2020) series has yet to be unveiled as part of her third solo exhibition *Glow Breath Warmth* to be held at WESS from December 28, 2020, to February 10, 2021.

<sup>5</sup> Referring to the phrase “unable to be good” from the title of Keem's previous project *Song Unable to Be Good* (March 6–27, 2015, Samuso Chago). The introductory statement for the exhibition written by the artist at the time states, “Perhaps what we need to stop the series of todays from just pooling around us is not innocent tears of impotence but the best of selfish courage.”



*Look at This Unbearable Darkness(detail)*, 2019, plasticine, paraffin wax, dimensions variable.

# A World Without a Vanishing Point: Times by Rahm Parc

Jaemin Hwang  
*Art Critic*

Rahm Parc

*Q.E.D.*, a formal Latin notation used at the end of a proof, is short for *quod erat demonstrandum*, meaning “which was to be demonstrated.” This notation is nowadays replaced by symbols including an empty square and a filled square. The notation of *Q.E.D.* at the end of a mathematical proof is meaningful: what has been proven must be shown.

Perspective grants authority to the appropriateness of seeing. The space constructed within a perspective system objectifies the subjective, systemizes the outside world, and rationalizes the realm of celestial truth within the human realm.<sup>1</sup> Literary scholar and media theorist Friedrich Kittler once raised the question of why perspective, which imbued paintings with geometric order and effective illusions, did not dominate images until it did, from a well-defined point in time.<sup>2</sup> Varying arguments and historical facts are necessary to answer this question, but the answer boils down to the fact that humans are physical beings with eyes. Because the human eye cannot perfectly follow the geometric order that underlies reality, perspective had to be conceived at some point in history. On one hand, perspective works as a symbolic form, but on the other hand, it does not consider the difference between the physical reality reflected on the retina and the visual reality reflected on the mind.<sup>3</sup>

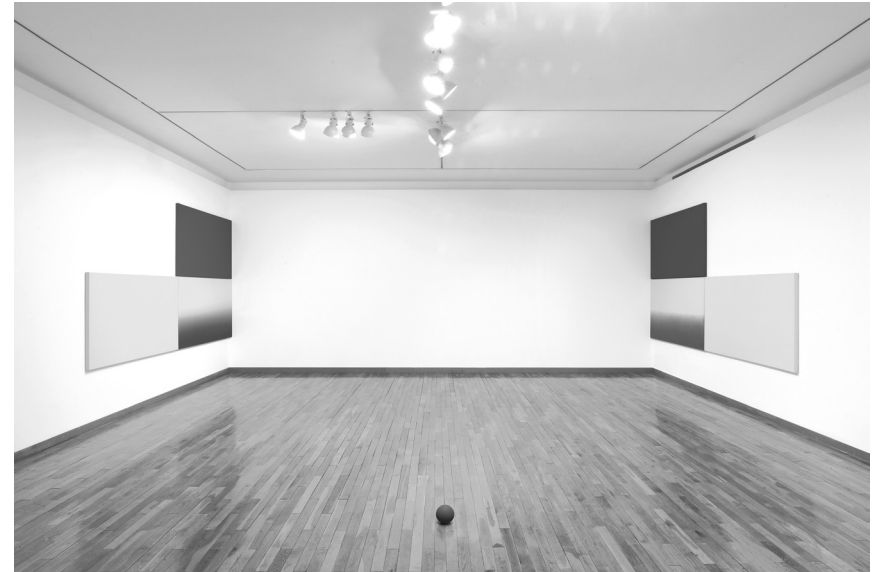
Let us turn our gazes for a moment to the picture of the black hole taken by the Event Horizon Telescope (EHT), the visualization process of which was a physics feat. Using eight radio telescopes spread out across six regions of the globe, the EHT captured radio signals from the black hole at the center of M87, a massive galaxy in the Virgo galaxy cluster. Astronomers successfully visualized the acquired information using computer algorithms. For a very long time, black holes will be represented as blurry orange-colored spherical objects containing a black void. The question of why the radio signals needed to be visualized must be asked. Visible light occupies a tiny portion within the electromagnetic spectrum of wavelengths, which ranges from radio waves to gamma rays. Because the human eye cannot directly observe radio waves, information must be converted into a more accessible form, and this process requires much time and funds. The human eye as we know it has no role in the operation of a telescope that captures radio waves from a black hole 55 million light-years away, a network that connects multiple telescopes, and the algorithm that retraces captured radio waves to visualize the data. Divested of its role

as an input device, the human eye serves as an inspection device at best. But even after the eye’s status is demoted, the rule that what is proven must be demonstrated stands.

Rahm Parc has worked in performance art since *1st Drawing Exercise* (2014). Her compositions vary according to space and environment, but the main idea of Parc’s work has been to create instructions for “drawing practice” and guide participants to form images and sense time and space differently in the process. Parc began to integrate these performance methods into the realm of painting media in the exhibition *Roll and leap: 2008–2019* (2019), and this idea continued in her 2020 solo exhibition, *Times*. Rahm Parc draws using spreadsheet software, and the resulting design becomes the basis of her painting. Due to the nature of the software, which facilitates automated analysis and computation of data from a table format, the resulting images are rather strict and geometric. Because Parc’s paintings reveal the grid structure particular to the software, the viewer can guess the working logic behind the automated computation. On top of the grid structure, a particular image recalls perpetual motion powered by the exchange of computational results (*Perpetual Motion*), and another reconstructs the semiotic order from the sensory dimension (*Times*). Two art objects of contrasting sizes, both titled *Eye-Finger*, were exhibited in the two halves of the exhibit space, showing the scale of a changing space and serving to create an imaginary sensory environment. On display in *Times* were two paintings that were produced following the grid structure of the spreadsheet program, but which showed somewhat arbitrary compositions. The two representationally titled examples seemed to be representational experiments implemented according to a logic presumed in the exhibition (*Dam and Stairway*). In *Times*, painting serves many roles and functions. It is an index, a language as a system of arbitrary rules, and a score that suggests performance. Extending further, it serves as a kind of perspective. In that painting is a visual guideline that leads the viewer to surmise infinity from finiteness, and that it is a process that systemizes, demonstrates, and proves the world, or the time-space, it can work as a kind of perspective.

Rahm Parc offered me several clues and internal rules that explain her work, and the EHT-produced black hole image was one of them. Assuming the eye as an input device, classical perspective constructs the world as a grid, gathers lines to create

vanishing points, and completes an illusion. However, in the perspective of *Times*, vanishing points either do not exist or appear almost nonexistent because they are in perpetual motion. On the automated grid of the spreadsheet program, the perspective of *Times* converts vanishing points into movement, then becomes flat and permanent at once. Perhaps this perspective assumes the changed status of the eye, while being conscious of the eye's persistent intuition, which is not easily expunged. What is proven must still be demonstrated. However, those who experience the performances in *Times* will see the world anew, following the permanent vanishing points. The perpetual motion of seeing will be created in the repetition of seeing and seeing again, and in this way, rules can be overturned: what is demonstrated may soon be proven.



*Perpetual Motion*, 2019–2020, paint on canvas, 97 × 194 cm each. (6) (\*installation: each 1.54 × 3.88 m)

---

<sup>1</sup> Erwin Panofsky, *Perspective as Symbolic Form*, trans. Sim Cheol-min (Seoul: B Books, 2014), 65.

<sup>2</sup> Friedrich Kittler, *Optical Media*, trans. Yoon Won-hwa (Seoul: Hyunsilbook, 2011), 81.

<sup>3</sup> Panofsky, *Perspective as a Symbolic Form*, 13.

# The Formative Situation of Generating Forms

Eunju Lee  
Independent Curator,  
Art Historian

Hejum Bä

There is an empty space. A round form appears, and another one appears next to it. The pair of forms fold like origami paper and move up and down. Looking at Hejum Bä's work, one feels as though forms are creating space and moving freely within the stage-like plane of the rectangular canvas. The forms in the paintings are not icons that represent something real or indicate symbolic meaning. How are these forms created, and why do they appear active when they are fixed?

In retrospect, when working on *Coming the Painterly* (2016), Hejum Bä was already addressing the relationship between image and abstract form painted on a plane. The artist's visual perception is involved in the birth of such forms. The act of looking includes the cognitive process of remembering the subject as an image. Here, a difference is inevitable between the remembered image and the original subject. Even when one thinks that they know the seen subject well, what remains in their mind is an afterimage of an abstract mass that is subjectively formed. Imagination interferes with memory and transforms the image freely. In the end, perfectly matching the image to the real object becomes impossible, and the image is merely analogous to the original. At first, it was Bä's interest in the unique appearance of foreign plants that led her to paint round forms resembling them. These forms exist arbitrarily, without necessary connection to the original objects that became their actual starting point. From the start, it was not real subjects, but a world of autonomous images that Bä expressed as forms in her paintings. Bä breaks away from representation by deliberately loosening the connection between images and real subjects to open up space for activity, and by accepting the active evolutionary process of images that occurs in cognitive processes.

In *A Possible Order when Things Don't Make Sense* (2018), Bä combined various color fields that recall origami paper. These color fields do not originate from a subject in reality, but are created in the artist's imagination. The color fields have something in common with origami paper, but they do not indicate origami paper. They do not belong to the system of linguistic symbols that serve as social norms. Rather, they result from expressing the world of immaterial images hovering over reality. As these immaterial images settle as forms within the plane of the painting, they are given a thin body by the artist. While having a physical location, these "thin bodies" are essentially volumeless, presenting an imaginary world that is analogous to reality. Made of materials yet impossible to hold, the planes prompt the viewer to think about the status of painterly forms that span the imaginary realm.

*In Face* (2018), *Landing* (2018), and *Traveling between Stairs* (2018), Bä created dynamic impressions by following formal relationships to arrange forms that appear to be close to reality because they remind the viewer of a subject without representing it. This creates illusions of color fields opening like doors, of shapes as light as a piece of paper landing, and of butterfly-like shapes bobbing up and down. The impression of forms seeming to move on their own turns Bä's painting, in the viewer's mind, into a stage on which an event occurs. Like a stage director, Bä has created pictorial "plots" that serve as a sort of blueprint, or a minimal formative framework, for imagining events. The viewer infers events through these abstract plots. Bä has moved away from plots, too, as suggested by the title of the painting *Away from the Plot* (2019). Instead, she is attempting to paint without a set goal. The process of painting—the harmony or contrast among colors, the area of a color field, the viscosity of the paint and the direction of the brushstrokes, the arrangement of the background and forms—became even more important. The stories created as the forms on the two-dimensional plane rise, fall, fold, overlap, and unfold change appearance for each viewer. They are like a poem spoken in a few words.

Rudolf Arnheim, who believed that thoughts require images, and images contain thoughts, coined the term "visual thinking." The formative process of painting can be explained as the process of making room for thoughts linked to the spatiotemporal sense. Bä's works invite the viewer to imagine the process of creating form. Considering the formative process synchronized with the progress in the artist's thinking, the viewer, too, imagines that forms are being created and filling the space. When viewing Bä's works, the illusion of movement is generated through the viewer's voluntary thinking. On a plane that lacks sequence, events occur purely by illusion and are completely virtual. They can be realized only in the thought process of the artist creating images, and in the perception of the viewer seeing the painted forms. Also, the formative situation wherein forms move like characters on a stage and expand is always ongoing, because it is continually reawakened in the thoughts of the viewer.

Through this method Hejum Bä promotes visual thinking through images and activates a poetic world independent from logical causal relationships. For Bä, the painting surface provides minimum anchorage in a world of free images, a place to find coordinates for orders yet unknown. Hejum Bä's paintings can be anything at all and remain an elusive mystery. Nevertheless, they open up the world within us and

prompt us to wonder whence the forms in our first crayon drawings came. And the answer remains a riddle.

# Painting within the World

Lee Sung Hui  
*Curator at  
HITE Foundation*



*Raoulia of May*, 2009, acrylic on paper, 50 × 70.5 cm.

Sanghoon Ahn

When I encountered Sanghoon Ahn's paintings for this first time last July at the MMCA Residency Goyang, they seemed at first to fall into the "abstract art" category that we often see these days, but it took a bit of time to observe his characteristics and familiarize myself with his work. As I spent two or three hours observing and acquainting myself with his paintings, my eyes went to the marks indicating that the canvas had been rotated a few times from top to bottom and from left to right, to the repeated use of colors and brushstrokes, and to the text written over top of the image. Even though there was no overall concrete object of representation (that could be discerned), the canvas as a whole was filled with a variety of colors and brushstrokes along with alphabetical writing. But what really started me thinking about what Sanghoon Ahn's paintings were doing was the comparison with exhibitions I saw from other painters around the same time after visiting his studio.

Recent paintings that have been described as "abstract" appear to combine 20th century references with certain contemporary perceptions. While it's clear that many artists are conscious of or interested in 20th century references, they are also free from the painting norms of the 20th century, creating gestures based on their own individual subjectivity and senses rather than the slogans of painting at the time. Around the same time that I visited Sanghoon Ahn's studio, I saw an exhibition by another artist who painted landscapes, but in a way that deconstructed them to the point of unrecognizability, filling the canvas completely with dynamic brushwork, and another by a third artist who covered the canvas in brilliant color planes, but creates a cheerful effect with the addition of geometric figures and playful, cartoonish brushstrokes. While their work cannot be uniformly defined as "abstract," they unquestionably distanced themselves from representation as they deconstructed their object or placed greater emphasis on senses and expression. Sanghoon Ahn likewise had canvases with no concrete object of reference, filling them with irregular brushstrokes—but this sort of painting work, with its focus on canvas composition or pictorial autonomy, was already the province of the 20th century references. Today, we have passed through those references and stand on the runway of the 21st century, free to enjoy everything without the criticisms that the 20th century faced.<sup>1</sup> At the same time, we must also constantly ask ourselves what we are doing that is "new." This question is predicated on the idea that the

concept of "newness" must be something that is diametrically opposed to the past or capable of taking its place. It also incorporates a sense of skepticism, and the idea that nothing we do is new anymore amid a flood of "retro." Yet in his analysis of the "newness" concept from a socioeconomic perspective, Boris Groys shared a different idea. He argued that there was "nothing more traditional than an orientation to the new;" that questions about the new should be replaced with questions about value, that innovation arises only as a result of cultural values being inverted, and that because "newness" follows the economic logic of contemporary society, even the attitude of seeking to remain in the past can be valorized as "newness."<sup>2</sup> From his perspective, the "newness" in today's painting is a matter of upraising in terms of the inversion of cultural values. Groys argues that the artist (author) is given over completely to cultural economic logic, which would mean that we are living in a society where a phenomenon of cultural value appreciating as a result of "retro" is taking place throughout our culture and economy. At the same time, he maintained that the artist as medium in innovative exchange must choose their own individual strategy, and that even if they master cultural norms, "every human being necessarily makes a personal, and thus partially profane, interpretation of that norm."<sup>3</sup> In terms of painting, this means that it is important to consider what personal interpretations and choices individual artists make within (some) pictorial strategies in a contemporary era described as a "resummoning of abstraction."

This leads me to consider the identity of a certain strangeness I detected beyond the various characteristics I observed on the canvases when I first encountered Sanghoon Ahn's work at the MMCA Residency Goyang. Filled with multiple colors and brilliant brushstrokes, his canvases seemed at first like vessels containing a mixture of many ingredients. The more I looked, however, I saw that his images were accustomed to a wider surface than the defined dimensions of the trimmed canvas—that they did not feel comfortably "settled" within the frame. Like the mathematical concept of a surface being definite as an infinite plane in space rather than a plane of finite size, the plane posited by his paintings seemed as though it could be expanded into the world beyond the frame. Indeed, an examination of the work done by the artist at the Incheon Art Platform, the Gyeonggi Creation Center, the Culture Tank, and elsewhere shows that his body and senses are accustomed to painting with an exhibition setting's walls, floors, and exterior surfaces as his surface. His frequent

use of a transparent plastic curtain as a support in place of a canvas may represent a strategy in which the very world showing through the clear surface serves as his pictorial “stand.” His paintings exist as images that draw a strength within space—one that pushes and pulls in all directions; they may bend, curve, and flutter. They also free themselves from the norms of two-dimensionality. Acquiring spatial flexibility and expandability, the artist’s gestures presume spatial volume even within a canvas of defined size as he begins to apply his brushstrokes. Like a vector in space, his strokes may penetrate the canvas itself or transect it obliquely. The reason it appears to be a single surface owes to the limits of visual perception, and the fact that the canvas must be seen from a single direction—head on.

Ahn also selects the titles of his works from sentences he finds through Google searches. He has explained that this Googling merely introduces contingency or a number of outcomes to his work, rather than serving as a clue to interpret the image. But a few of the paintings that I saw in his studio last July included sentences such as “More Was Not Necessary,” “FORGOTTEN PLACES,” and “ADD TO CART,” and were clearly introducing language as a pictorial element. Even when they are intermixed with other painting components and not immediately decipherable, the words and sentences that the viewer takes in become imprinted on the brain and cannot be separated from the image—even if they are not necessarily clues for image interpretation. Just as the artist has often overlapped images using spaces and environments as his surface, so this appears to be an act of projecting images onto the world of language. The sentences in the images may be chosen randomly through Googling, but they possess denotative meaning as language, and the image must coexist with them as it overlaps with or seeks to escape the meaning indicated by the words. In effect, the painters are neither subordinated to nor rendered independent from language.

For a long time, painting has sought its independence from architecture; heading into the 21st century, it has tried to distance itself from narrative and representation, or to not be illusion. If any of the painters of the 21st century are seeking out ways of helping painting escape somewhere else—and if Sanghoon Ahn is included among them—then his personal strategy right now seems to involve overlapping painting with world-as-space as he guides us to view the image.

---

<sup>1</sup> For example, Clement Greenberg, in his essay “After Abstract Expressionism” (1962), coined the term “homeless representation” to critique the irony in abstract painting work by artists such as Willem de Kooning, whose images he saw as awaiting the appearance of a representational subject through their illusions and depiction. (Hal Foster, *Art Since 1990*, Korean trans. Suhee Bae et al. [Seoul: Semicolon, 2007], 439).

<sup>2</sup> Boris Groys, *On the New* (London: Verso, 2014).

<sup>3</sup> *Ibid.*, 191.



Exhibition view of *on special days, we need a story- not to wait alone, to remain forgotten*,  
(Gallery Chosun, 2020).

# MUSUBI: Like a Psyche and Cupid

Moon Junghyun  
*Art Critic*

## Chorong An

If it is possible to speak from a difference of time within the same space, then such a thing is possible not through the utterance of language, but through a record of images. As Barthes observed, a sheet of photographic paper becomes a letter of memories that never disappears. To be sure, even when the image of the remaining photograph is firmly fixed, there is no way of seeing those who existed there as vagabonds. Within this unconscious structure, the photography subtly upends the parallax and enunciation of memory. For example, if snapshots taken successively at one-minute intervals engender the interference of memories that differ from before, they are recorded as a sequence that cannot be guaranteed in a linear sense.

Like a quick scan of the first page of Chapter 5 where Psyche and Cupid appear in Part Two (“Stories of Love and Adventure”) of *Mythology*, Edith Hamilton’s treatment of Greek and Roman myth, the *Natural Gene* book opens fire with a skewed left-right symmetry, edited as though to achieve the contradictory result of two irreversible images being exchanged back and forth like mail. Within the narrative system of two seemingly identical images, the slight alterations in focus and composition amply denote how everyday fragments stripped of their aesthetic efficacy have been staged as artificial indicators. This is true in the sense that the previously inscribed single image attests to its being reality and guaranteed memory, while the other picture taken shortly thereafter becomes deferred through the discord as it paradoxically underscores how the initially encountered reality cannot be the reality. In other words, when one seeks to represent temporal change through images, the realistic object of denotation becomes alienated into a vain idea—a “butterfly dream.” At a temporal and spatial junction where the presence of the image becomes oneirically intermingled, the viewer is plunged into a “limbo.”<sup>1</sup> Overlaid and chafed as a “new form of hallucination: false on the level of perception, true on the level of time,”<sup>2</sup> the two images endlessly reflect each other like a double-sided mirror. In a setting purified of the cold air imbued in the image, the clamorous noise surrounding it, the sunlight obscured by a sight, and the dampness, all that is perceived is tired cliché.

In this way, the act of publishing an image through a book possessing material substance may be seen as tied to a noema of time, as seen in the activities of the group CO/EX and their index categorization and printing with a large multifunction printer. What is present in Chorong An’s photographs is interpreted not as elements such as power, memory, and preservation, but as form in terms of the appropriation

of time’s “plating.” It is a method in which two similar photographs are presented and mixed within the architecture of time not as pure “receipt of reality,”<sup>3</sup> but from a landscape where that reality is sensitized as a kind of material.<sup>4</sup> What is fascinating here is that the photographs capturing the same object two successive times are read as a compulsion regarding time.<sup>5</sup> For instance, one may observe a sort of staining with marks of acquiring the subtle circumstances of a time difference recorded as an “event.” What can be inferred from this differentiation is that it is not a mediation act of photographing the reality so that it can be transferred to some archive along the lines of Flickr, and that it is also distinct from the layer of technological reproduction, given that the division into two copies minutely separated in time makes it impossible to infer the original scene. This can be attributed to the way it uses the compulsive act of attempting to record two sensitized images on actual photographic paper to discuss the characteristic of photography in terms of the presence or absence of speculation as to how landscapes and recording of life can be juxtaposed.

This method, in which the variability of actual time disrupts the viewer’s perceptual system as it alternates between dream and reality, reminds us of the fact that Chorong An studied sculpture before shifting over the photographic medium. The forms achieved from the compulsive act of photographing the same object in succession, and their distinctness from replication, are also inextricably entwined with the ideas of sculpture and its intricate crafting of a single time. For example, the vast shore that has been horizontally cut and pasted in the *Koh Tao* Thailand postcard reveals the place to be originally an axis of constructed time, like an architect’s model. The individual frames placed before the shore of *before Sunset from Dew 2011 (Ultra Wide Screen Ver.)*, which is designed like a panorama with the entire wall as its backdrop, serve as supports that contribute a sense of physical volume to the unconscious as it floats in the void. Not only is the image from the two successive photographs not claimed as a letter including whole content, but it is sustained as an attempt to disrupt memory and produce multiple parallaxes. The images contained in the individual frames—ranging from a postcard of the Himalayas sealed into a round lidded pendant to a zebra pressing its head up against a coin-operated locker that resembles a grating—are extracted from this sort of nonlinear array of memories.<sup>6</sup> The whereabouts of memories slowly asphyxiated by optical illusion remind us once again that we are trapped in a labyrinth. Yet every labyrinth ultimately has a hidden exit somewhere. As we all know, the topography of the image is delineated as a

driving force consistently instilling the need to escape from a limbo frozen within the passage of time. In that sense, the implicit function of the lyrics from Sade’s song “Maureen” printed on the final page of *Natural Gene* seem to represent another clue intended to “kick” us out of our dream, much like the role of Edith Piaf’s “Non, je ne regrette rien” in *Inception*. In other words, it is necessary to stimulate the senses at the right moment with gentle song lyrics to help An escape the floating labyrinth, where reality has been designed as a kind of lucid dream through the two “alibis” of Psyche and Cupid. If this supposition is correct, then the published book may be seen as serving as a totem measuring the artist’s direction. It could also be said to represent a fairytale newsstand—a sculpture designed to allow access to the same dream.

To be sure, this labyrinth hypothesis is pursued in the form of a pleasant journey involving various postcards and photo albums, obstructing the viewer throughout at the intersection between the two strands. By that standard, the critique that interprets the book’s role as being one of several supports developing the data may be said to lead to a somewhat narrow point. One difference between Chorong An’s work and discourse of technological reproduction is the fact that while the individual photographs may both be attributed the character of an “original,” they are presented in a context of rejection. This is also the reason that space and time without surface meaning are presented as a more important clue than discourse concerning the photographic object or medium. Indeed, it may be a device to temporarily fix individual scenes that have lost the elements of time and space. If we consider that the lyrics to “Maureen” express longing for a dead friend who can no longer be encountered in this world, the function and role of photography may be said to suit the position of transferring the reality upon the empty space of photographic paper, which is bereft of time, space, subject, object, protagonist, or anything else—for the dry photograph, with the participants’ memories erased from the suffocating sense of absent volume, may finally be inferred as a rational alibi.

In an era where the digital camera has completely supplanted photographic film, Chorong An’s actions—her willingness to sling a small 35mm analog camera over her shoulder and go through the efforts of developing film—amount to a subplot, an attempt to transfer time into a physical medium. The supports, which go beyond the preservation of time to temporarily capture contemplation of the phenomena within that time, are in place simply as a stratum of each dream. The rule that people must

abide by when trapped in limbo is that there must first be a perception of how to symbolize as molded evidence the momentary memories that arise in the causal chain as spatial texture is pared, overlaid, and grafted. As the artist’s history as a sculpture major vaguely suggests, the surly duplicate designer may simply be walking through meaningless non-places and beholding unrelated objects, continually gauging the camera’s axis as she observes how time is molded and memories packaged within the fetters of history. The vacuum top spinning wildly from the two deviating photos may appear precarious, but it will never stop turning—for the colors of the photographs that stop time will someday fade and seek out a different master.

---

1 Described in Dante’s *Divine Comedy* as the place where the souls of the unbaptized righteous and infants remain, “limbo” is presented as an intermediate afterlife between heaven and hell. In Christopher Nolan’s film *Inception*, it refers to a hallucinatory state in which one has died in a dream and is unable to return to reality. Etymologically, the root of the word “limbo” comes from *limbus*, a Latin word meaning “boundary” or “edge.”

2 Roland Barthes, *Camera Lucida*, trans. Richard Howard (New York: Hill & Wang, 1982), 115.

3 Rosalind Krauss, *Le Photographique*, Korean trans. Bongrim Choi (Kungree Press, 2003), 243.

4 For examine, if there were no need to leave the space of *Honey and Tip*, which was constructed as a kind of interior material, the need to actively seek an exit is impressed on the viewer as the compulsive treatment of the gaze in the *Natural Gene* photographs plunges them into limbo. For a discussion on the former exhibition, see Siwoo Kwon, “Spatial Interface: The Examples of CO/EX and Donghee Kim,” *AVP Quarterly* (Winter 2017): 75–78.

5 While there are examples consisting of three attempts such as *Treelined Landscape*, most of the works displayed in the *Natural Gene* exhibition were photographed twice. One may of course infer naturally that the works in question would also not have been exhibited had it not been for Pastehouse’s distinctive spatial characteristics with two intermediately positioned walls.

6 In addition to the pendant, the round cut-out image in *The Lake of Milk from Dew 2011 (Frame Ver.)* was also produced as a large sheet measuring 875 × 500 cm, which was affixed to the floor of Art Sonje Center’s gallery during the exhibition *Night Turns to Day*. It may have been during this time that the artist began contemplating “limbo” as a means of plunging the viewer into optical unconsciousness—a form of aesthetic practice with postcards standing on feet that would derange perceptions and slide the viewer into a pit beyond the image.

# Toward Tactile Experiences



*in the Air (1st try)* 2016, *in the Air (2nd try)* 2016, 2020, archival pigment print, cherry wood frame, glass, 40 × 30 cm each.

Inseon Kim  
*Director at Space  
Willing N Dealing*

Doohyun Yoon

In 2020, the global calamity of COVID-19 came without notice. The physical distance between people has grown due to fear of the invisible deadly virus, and travel between regions has become difficult because of the strict procedures put in place. The disease has brought about significant changes in the art world. Exhibitions at national and public museums and large-scale international events have been moved online or postponed. Consequently, physical environments for direct sensory experience have contracted rapidly. The reality we are experiencing is on the border between material and immaterial, virtual and real, imagination and reality. In the current climate, an encounter with works by Doohyun Yoon is especially meaningful. In recent years, the artist has worked with particular landscape images found in the realm of pixels. Yoon prints these images on paper, then reprocesses them into flat or three-dimensional physical materials. Following spontaneous inspiration, he turns these materials into a tactile image network that occupies physical space.

Looking at the artist's expressive images spread across a large wall, I thought, oddly, of prehistoric murals. Perhaps, the combinations of basic figures recalling a narrative reminded me of prehistoric images that were painted on irregular surfaces, depicting the silhouette of the quarry. Historically speaking, art was a series of different explorations and experiments aimed at arriving in invisible worlds. In particular, cave paintings, which are commonly introduced on the first page of art history books, are often found with spear marks, indicating that people threw spears at the images as part of pre-hunting training. One can infer that these murals are records of life in caves at the time, and of the people whose lives comprised hunting and war. It feels ironic that Yoon's colorful and rhythmic images recall cave paintings, because all images used by the artist are derived from scenes created as a collection of pixels on a computer monitor.

This feeling is perhaps related to how I felt when the artist told me that he grew up in a neighborhood near a migratory bird sanctuary in a green belt area in Busan, that it was in the city but away from the center and close to nature. The artist, who is familiar with the online environment and uses bright colors from the cyber world, grew up in a place with a splendid, sparkling view of downtown Busan across the river. The gap between the cityscape on the other side, which remains brightly lit around the clock, and the area surrounded by nature where the young artist lived seems to have significantly influenced the artist's working process. His strictly visual experience from afar manifests in works that reveal the discrepancies in relationships

perceived by the body, eyes, and consciousness of the artist occupying real space. This methodology goes back to the three-dimensional sculpture installed on the floor of his solo exhibition in 2018 at the CR Collective. In *Sierra*, elements of digital images were made into physical objects, and these three-dimensional structures were installed to occupy the entire gallery space. The arrangement covered a rectangular area with a ratio of 16:9. Using elements of digital images and the digital environment, the artist installed a contrasting environment of tactile experiences.

Default background images included in Windows, Mac OS, and other computer operating systems, are a material that Yoon used in recent works including *Mojave* (2019), *Sierra* (2018), and *Image Wave* (2018). In other words, Yoon is using fragments of images that exist as a part of a computer system to build another phenomenal world. These background images often capture spectacular daytime or nighttime scenes from natural landscapes and tourist attractions. These scenes are, in fact, rather unnatural, because most show scenery of some foreign land too far away for us to experience firsthand, and the monitor's illumination makes the colors more stimulating, vibrant, and artificial. The artist converts these scenes into image files, follows inspiration to expand them, prints them onto paper, and processes them physically. They are cut, folded, and rolled up to create three-dimensional forms. These forms are rearranged on the surface of a wall, generating a narrative that follows the artist's consciousness. The stories told by the geometric lines and shapes, which are reminiscent of various objects, are spontaneous and playful. Lines are connected to create a shape, which recalls an object, which in turn causes an event upon other objects and forms. The outcome influences the next image, and the connective sequence continues to form a narrative. This method of working stemmed from Yoon's 2017 project *Utopia and Paradise*. For this project, Yoon used images that were included in the results of searches for "utopia" and "paradise" on the Internet. This wall installation was later photographed and converted into pixelated images, printed, then framed. This reprocessing realizes the potential of format expansion.

Devoid of the functions once indicated by the flat composition and symbolic markers of cave paintings, the images of the present lack the contemporary context of temporality and are perceived as an instrument of amusement that stimulates the visual sense. This conversion of images that no longer fulfill their original purpose into a medium of playful reflection is not different from the way Yoon dealt with

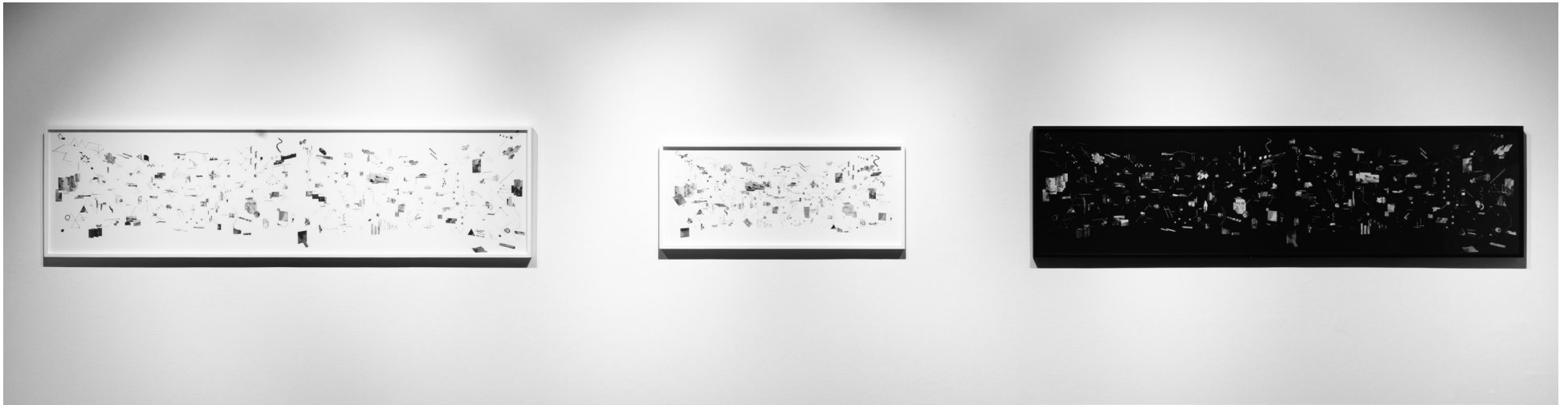
specific environments in his early works.

In his early works, Doohyun Yoon presented environmental errors and discrepancies as measured by existing laws and criteria. In *Untitled: Clock* (2017, cut-up clock, 40 × 30 cm,), the second hands from two working clocks collide and block each other, causing an error in displaying time. In *Samples of Space* (2013, thermometer, street-side installation), temperature readings changed according to location within a single space. The artist took photographs after secretly placing a small level on top of paintings by On Kawara and Kazimir Malevich on display at the Museum of Modern Art (MoMA) to verify that they were not level. An eye for straightness is necessary to hang artwork, but the difference in what the level shows and what the eye sees may be very different. “Errors” found in general knowledge or within a natural phenomenon cause anxiety in people. However, as seen in Yoon’s work, when one sees that there is nothing absolute in the world and recognizes that the error does not impact their life significantly, they can relax about their present environment. The “error” can then be converted into an element of wholly enjoyable visual amusement.

Yoon once held an exhibition at an abandoned school, where he turned the entire building in to an exhibit space. He broke fluorescent light bulbs that used to light up the school’s interior into fine shards, which he used to draw stars in an installation piece on the floor (*Dead Lights*, 2015, fluorescent lightbulbs, dimensions variable.). He placed waste materials in corridors and entrances and obstructed movement (*Corridor*, 2015, wood, dimensions variable, / *Entrance*, 2015, wood, dimensions variable,). In a 2016 project, Yoon removed the original functions of a toilet and sink and used them as part of a structure composed of disparate materials. With an attitude of questioning the existing order and offering different perspectives, Yun adapted the familiar space in its entirety. Viewing the interior of the building as a separate world, Yoon casually overturned the understood roles of objects, structures, and spaces that had functioned within that world. The familiar space was turned into a space not for the user, but for people seeking new experiences.

Human adaptability is amazing, and people are getting used to contactless online social activities. Already, the culture of absorbing the experiences of others and writing about them and responding to them as one’s own experiences is spreading fast and wide on social media. Up to what stage can phenomenological thinking maintain its usefulness? The trend of attempting to gain sensory perception of

phenomena that are not experienced firsthand has given rise to a new kind of experience. However, as revealed in Doohyun Yoon’s work, virtual reality and indirect experiences ultimately create a phenomenon that leads to the experience of a new environment with physical attributes. After all, the events imagined by the prehistoric humans who painted murals on cave walls, too, became reality.



*Mojave day and night series*, 2019, digital print, 54 × 200 cm, 42 × 100 cm, 54 × 200 cm each.

# Her Body and Actions in the Event

Ahn So yeon  
Art Critic

Min Sun Lee

## 1. True Story

She says that everything is a “true story;” but in truth, she is always acting, writing a believable story featuring anonymous characters, or taking out-of-focus snapshots. Because she calls them “true stories,” the evidence and testimonies she presents seem somewhat suspicious. Nevertheless, she reiterates that they are true stories, referring to a series of unbelievable events occurring in implausible situations. The phrase *true story* might be used to describe an event that “seems to be made up” but actually took place, or an event that really took place but had little to no exposure, so that people do not know that it actually happened. In both cases, the events actually take place, but they circle the edge of reality and recall events and beings that are hardly noticed. If there is such a thing, what could it be? Min Sun Lee quietly places art in that space, which seems blank, and suggests that we think.

Min Sun Lee’s recent works have been composed of a central video performance and related text and spatial installations. My first encounter with Lee’s work was at her second solo exhibition, *You Know, It Might Actually Happen* (Project Space Sarubia, 2018). The exhibition, comprising photographs, books, and videos, began with *Introduction of Work* (2017) and flowed to the three segments of *One Day* (2017–2018), each occupying a corner of the room and dividing the space naturally. Lee divided specific days (August 11–12, 2017; April 2–3, 2018; June 3–4, 2018) into equal parts to designate moments at which she used her film camera to record spontaneous scenes unfolding in front of her. After printing the photographs, she leaned on the fragmented images to write three short stories, from which she produced three video works. The stories in *One Day* are about artists D and B, and A, who is “I.” They are all concerned with art.

Conceived between trivial jokes and serious questions, *You Know, It Might Actually Happen* explores the universal understanding of the value of and justification for the existence and conduct of the artist, who has been living the life of an artist since 2011. Wrapped in humor, the work demonstrates the artist’s unique way of thinking between the lines. In one video, she introduces her work in a foreign language (English), and in a second video, she describes her daily life and other people in her native language (Korean). Through the perceived difference between the two videos, the artist draws attention to the inevitable gap between art and daily life. (The gap is not only a distance that separates two things, but also a space that mediates a bilateral relationship.) An interesting fact is that most of the events that she claims

to have “actually happened” seem fictional, and it is in Min Sun Lee’s pretending to tell the truth while speaking of and describing the event that raises suspicion. What does it mean to pretend to tell the truth?

## 2. Nobody Knows

*Nobody knows that you are an artist who walks on all fours.*

D is an artist who walks on all fours, featured in a story written in August of 2017 as part of *One Day*. No one knows how he walks on all fours, when he walks on all fours, where he walks on all fours, or why he walks on all fours. “I” seeks D out, caught up in the question of whether art is the reason. D’s walking on all fours rather than on his two feet, a contradiction akin to reading a book written in a foreign language instead of one’s native language, is an act that invites failure and isolation. The unrealistic illusion that D must not be a person is corrected within the relationship among B, C, and E, catalyzing a keen awareness of the presence of D, who acts “nonchalantly” and is “unfazed” by anything. Therefore, D’s nonchalant and unfazed acts are understood by no one. Through such narratives, Min Sun Lee continues to develop storylines in the middle, where the tedium of life and artistic anguish can pause together, and art and artists can be re-recognized as “true stories.” This is where humor comes in.

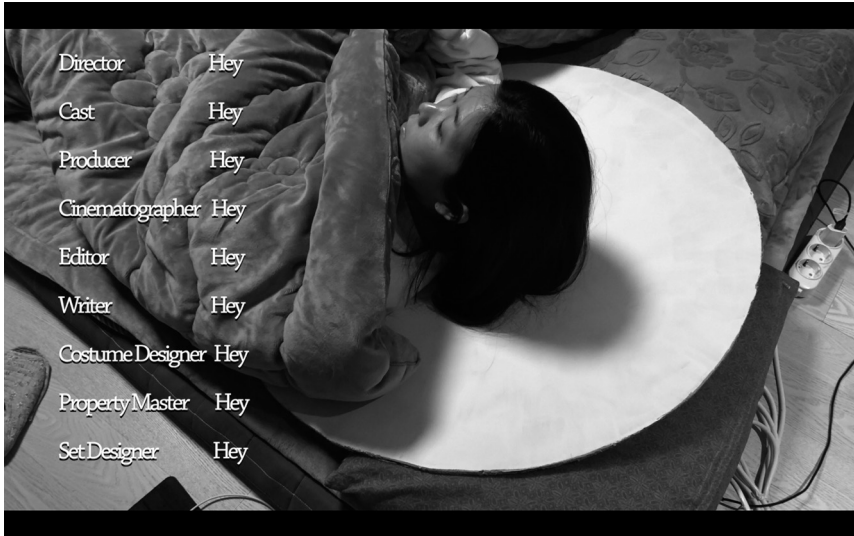
For her third solo exhibition, *Desperate Humor* (2020), Min Sun Lee referenced a series of jokes that was popular in Korea in the 1990s as a key component of her narrative. *Desperate Humor* borrows from a series of jokes that is described as “chilly” or “futile” humor, reminding the viewer of the nonchalance with which “hopeless” humor that desperately “risks everything” is released into reality. She also takes into account transformations caused by that nonchalance. The (desperate) joke series from this particular period, such as the “Choi Buram series,” “Sha Wujing series,” “Mandeugi series,” and “Deongdari series” are similar in that it is difficult to discern essential characters, causes and effects, or catchphrases. These jokes remind us that the work of the artist, “I,” who gazes at the ceiling to escape the tedium of reality, is neither simple nor easy. (That being said, I do worry that these words will add weight and seriousness to all the humor that the artist has painstakingly laid out and cause it to sink.)

Except for the works displayed in *You Know, It Might Actually Happen*, I browsed/ watched all of her works on her website ([www.ohhora.org/minsun-lee](http://www.ohhora.org/minsun-lee)). Clicking on

a title promptly loads a video or a photograph. Though I might be stretching to make a connection, Lee’s performance videos seem on par with the “Choi Buram series” in their futile humor. (Certainly, seeing videos installed in a gallery environment and watching them on a smartphone or a notebook computer screen were very different experiences. However, because I do not have many other experiences to compare to these, I will not discuss this matter here, for fear of making an incomplete argument.) For example, in the 2’39” single channel video *Nobody Knows*, the camera is fixed and seems to be patiently watching a situation unfold. From the beginning, someone is crying at the edge of a forest. Strictly speaking, crying is heard over scenery that changes very little. The person is unknown. The camera cannot see the person. Eventually, someone walks out of the forest. She seems to have seen something, but she walks on. When the person disappears, the crying stops, and another person stands up from behind the bushes and appears on the screen. She looks at the camera and around her, then runs away off screen. Where her body and actions had been, the forest remains unchanged. She has caused an incident and run away.

## 3. About the Work

Lee’s performance art videos show the simple relationship between the actor and performance with no elaboration or excess, like a basic sentence composed only of a subject and a verb. This is not simple and easy to achieve, however, because the performance adheres to the exquisite boundary between “walking” and “all fours.” In other words, straddling the border between art and ordinary life, she must immerse herself desperately in the tedious life in which she has become an artist while acting like an artist. This situation is like the obvious contradiction that Lee wrote about in a story, of having to pretend to be sleeping in order to fall asleep. When I met Lee, she explained her ongoing project to me. It is yet unclear what incident she will cause, but she will play a role and showcase an art performance of walking on all fours as if it were natural. In the tedium of life, it will be remembered as a momentary event that “fills the time that always remains blank no matter how much I stir it up.”



*The Ghost Learned from Hearsay That MANDEUK Had Changed his Name*, 2020, single-channel video, 4 min. 44 sec.

## Vibrating Eyes

Kim Haeju  
*Curator,  
Deputy Director of  
Art Sonjae Center*

## Eunsae Lee

Most of Eunsae Lee's paintings include figures. Landscapes and objects appear infrequently, and when they do appear, they are often blurred in the background. While works from before 2015, which were based on incidents reported in the media, revealed specific places and contexts, her later works most prominently reveal characteristics of people. Lee does not portray proportions of the body realistically, favoring to emphasize and enlarge distinct features as in cartoon characters. Lines that form bodies show speed, capturing particular gestures and directional movement. One element that stands out is the eyes. The nose is often inconspicuous or omitted, and the mouth is also understated. When the mouth is clearly visible, it is closed firmly or baring the teeth in an aggressive manner. The first of Lee's drawing that I encountered was a small drawing titled *Burning girl*, which I purchased at the Goods event in 2015. The woman's torso is on fire (or is comprised of fire) and without form, but her round eyes and pupils remain sharp and are coolly looking straight ahead.

Another image that I remember by the powerful eyes is from the painting *Night Freaks-Pop a Squat* (2018). I remember the eyes of the woman who is squatting on the street and urinating. In this painting, details are missing from the face, except for the two luminous points, reminiscent of a cat's eyes at night, which are directed straight ahead. The two eyes here send a similar message to that of the raised middle fingers in *ㄹㄹ* (2016). The theme of *Staring Eyes* (2018) is a recurring one. In this painting, a portion of a face, from the nose to the forehead, fills the canvas. Faint eyebrows and glasses are part of the predominantly green background, against which donut-shaped eyes are shown in a state of tension. In the painting titled *Staring Woman*, the two circles that make up the eyes look independently alive, and they pop out above the forms and colors of the painting. *On-ride camera* (2016) shows various forms of gazing eyes. Painted from a photograph of the members of the girl group Girls' Generation on a Viking Ship ride, the eyes of the eight people in this painting are striking. There is a whole spectrum of eyes, from bored to glaring. Because of the angle of the photograph, the eyes are looking away from the center, but they express the resolve to not be intimidated by whoever is looking at them, the determination to not look at someone the way they are expected to, and the attitude of someone looking at her opponent before a fight. The figures in the works introduced in the exhibition *Night Freaks* (2018) are mostly looking straight ahead, their gazes directed

at the audience outside the canvas. The structure of the painting overturns the power of the gaze, as the figures in the painting gaze back at the person gazing at the painting, and directly engage the viewer in conversation. In a way akin to Bertolt Brecht's estrangement effect, the painting invites people outside the canvas into the painting, and reinforces their straightforward narrative, which contains complex emotions surrounding provocation and release of anger. Seeing these figures reject the customary gaze toward women, rise above being an object of gaze, speak up powerfully through eyes and poses, and start conversations, I imagined their virtual solidarity with the figures in paintings by the Swiss feminist painter Miriam Cahn, an artist in her seventies who has painted images that expose the complexity of sexual power games and violence through unstable images and scattered details. I thought of Cahn saying, "Anger is a very good motor for art."<sup>1</sup>

The eye as a subject that entails the power of the gaze as well as the complex issue of seeing itself. The works in the exhibition *Guilty-Image-Colony* (2016) explored various contemporary ways of seeing, and questioned, in particular, the ethics of gaze as projected through mass media. *Hold a vigil* (2016) recalls a scene from the movie *Clockwork Orange* (1970). In this realistic image, an eye being forced wide open with an eye speculum fills the canvas. The figure in *Zero concentration on the bed* (2016) is distracted by a smartphone screen, and her eyes have little form, depicted as a simple line under the bright light. The eyes painted at the center of *Merged Eyes* (2016), too, are gazing at a mobile phone. The composition itself does not directly reveal a negative or critical interpretation of the situation indicated by the title.

However, the subjects of *Zero concentration on the bed* and *Hold a vigil* urge the viewer to think about forced exposure and contact with images through the media, which occur constantly in daily life, and about subconscious learning through these exposures. In the 2016 exhibition, the artist began her questioning from the act of choosing the object of the gaze and discussing the issue of our gazes being controlled in daily life. In Lee's 2018 exhibition, her figures looked confidently out of the canvas and toppled the conventional gaze, perhaps bringing her quest to a conclusion.

Lee revisited the theme once again, with works that represent various forms of

family structures, for the Young Korean Artists 2019, hosted by the Museum of Modern and Contemporary Art. In her recent exhibition, *As Usual* (2020), held at Gallery 2, Lee attempted to switch over to the issue of painting methodology. The exhibition was organized as if showcasing a cross-section of the artist's repetitive daily exercises. Rather than focusing on a theme or content, Lee explores drawing and painting, and the methodologies of using different media. A portrait with an Instagram filter, food, a cat, a monthly calendar page the artist "X"-ed each day while waiting for the exhibition, and other rather ordinary subjects are showcased. Most of them are achromatic images. The artist states that she goes back and forth between drawing and painting to depict the same subject over and over again. Through this repetitive drawing process, she is questioning what it means for an image to be complete. Considering that Lee deliberately chose these ordinary subjects for her paintings, and that she is using specific color tones and repetitive arrangements, one can infer that this exhibition is displaying more than a methodology of practice.

In one part of the exhibit space are two paintings, *Laying with Switch 1* and *2*, each on canvases sized 181.8 × 227.3 cm. As the largest paintings on view, they draw the viewer's attention. One is focused on the expression of lines, and the other is realistically painted. The two monographic paintings have the same composition, demonstrating repetition with a variation of form. The figure is lying on his back with their legs open, holding a game controller, and their eyes display boredom. The enervated eyes, along with the pursed lips, show atony, but they lack a strong will and express a complex emotion. The choice of a supine pose and a monochromatic scheme certainly contrasts with the compositions in Lee's earlier works, which placed figures on colorful grounds and revealed their dynamic qualities.

Therefore, returning to images with the same subject is not an effort to reach a set point of completion, but a difficult process of capturing a vibrating state. Even if you have never said the phrase, "the usual" at a bar, imagining doing so might conjure strange scenes of comfort and fatigue. In this way, repeated images address moments of vibrating emotions in the midst of a dull stretch of time. I thought that the repetition of form, and the vibration felt in the eyes of the figure in the painting, capture an emotion that many people can relate to in 2020. Looking back, I came to

think that during the tumultuous recent years, Eunsae Lee's paintings have captured events as they happened, and the involved emotions of the people observing them.

---

<sup>1</sup> "Miriam Cahn on #metoo, discipline, and why she'll never stop being angry," Art Basel, <https://www.artbasel.com/stories/meet-the-artists-miriam-cahn>.



*As usual on the bed*, 2020, oil and acrylic on canvas, 90.9 × 72.7 cm.

Juri Lee:  
Point of View, Value,  
Cold Storage

Seewon Hyun  
*Curator at AVP lab*

Juri Lee

1.

Production of paintings. Juri Lee “produces” paintings. The artist nails her “point of view” vertically on the historical verb “to paint” and its discourse. Here, on one axis, is an aspect of technology brought by smartphones, iPads, and other media. Here also is the gaze of the contemporary artist Juri Lee, who is very pragmatic when it comes to painting, image production, and an artist’s utopia. Equipped with her two devices—technology and point of view—the artist takes painting beyond the system of images. To be precise, Juri Lee is producing “images” rather than paintings. Moving away from assigning excessive meaning and misunderstanding painting, the artist reveals her clear position on reality and potential for dialogue and sets off on a path to acquire them by facing variable and ever-changing images head-on. Lee began producing two-dimensional paintings in the late 2000s and stated that she considers herself a “producer of images.” Creating a new hierarchy of producers, consumers, experiencers, and spectators within a contemporary image database, Lee actively questions the value of images.

How is Lee’s work active? Ironically, it stems from moving forward “independently and together” by supporting her active nature while leaning on other people, various technologies, and contexts. As she twists the enormous database and methods of selection and intervention from various angles, the artist considers her position on paintings that examine today’s production, fabrication, and distribution of images. I see this as an action and practice of working with others in contemporary society. She demonstrated this through production, as she used and shared a self-produced “program” for production of paintings/images, and through the process she used to organize her work and exhibition. Considering the exhibition as a system that determines the relationship between accumulated data and the space onto which to print the outcome, she worked with Ahn Sungseok and Hong Jinhwon on artwork, Ko Woo on music, and Jang Seoyun on text.

The key to discovering and sustaining her process of action/practice was an image simulator program titled *Sunset Valley* (2018).<sup>1</sup> Juri Lee asked, “Can traditional media catch up with real-time production and distribution of images today?” In Lee’s hand is a strange program of data and tools installed on a sleek iPad.<sup>2</sup> However, it is a monstrous device with infinite information values, and it is impossible to predict precisely what it will process (the artist’s past works) and what it will become. The selection of images created by *Sunset Valley* is comprised of choices that seem valid

and complete, but the “random” selection by the program yields result values that are “unique and made up of independent combinations.” As individual pieces are extracted from a mass and they are anchored in reality, form materializes.

2.

Result value of form. The use of the term “result value” instead of result hints at another system that sees Juri Lee’s work in action. In 2020, this manifests in an “exhibition as a system.” In *Repackage*, a solo exhibition held at SeMA Storage (August 7 to September 6, 2020), Lee revived a series of past exhibitions through the input value of “repackage.” Might “repackage” be an alibi? The artist is likely interested in the question of whether a part of her inner world that she had presented in black in the past (a certain color and form that crosses the screen) can work as a driver of another work of art, and the problem of what is overlapped and activated when A adheres to B, a real space in the present. In other words, Lee is concerned with multiple realities of a driver as an engine, a dissonance, an enabler, a companion, or a traitor.

The multiple materials, which the artist calls “exhibition data” encompass not only exhibited works, but also spaces, other contexts, and conditions. What the viewer sees in the *Repackage* exhibition is, of course, data from her past exhibitions. The six past exhibitions, which remain as data rather than as traces or archives, are frozen physical entities that live in a virtual space in the same time as they always have. Using the six past exhibitions, solo exhibitions and group exhibitions combined, as her material, Lee rearranges these exhibitions and invokes them as coordinates on the Z-axis. The X-axis contains works displayed in past exhibitions, and the Y-axis includes other materials that gives new form to past works. Second, the lightning symbol on the floor of the exhibition space is a caption that shows the past exhibition where each work had been. The lightning symbol is intriguing because it reveals that the distinct characteristics of each work viewed (mural, painting, lighting) are not derived from a single source, in a way that various religions awakened certain beliefs using their own distinct language, for example, shouting “red sun.”

3.

Mass and individual. In Juri Lee’s work, painting is a system and the movement that unravels or ties it together. In this exhibition, the artist’s works encounter a series

of exhibitions. Here, the exhibition is not a “show” wherein art is displayed and concluded within an art institution, but it is a collection accumulated somewhere as a tangible and intangible database. After several years, the artist shares the accumulated materials with herself and collaborators and begins the production process created by the sharing system.

In “Marking, Scoring, Storing, and Speculating (On Time);” David Joselit seeks to answer the question of what distinguishes contemporary painting. David Joselit considers the rough outline of the early 20th-century Western painting history, spanning Paul Cézanne, Marcel Duchamp, and Jackson Pollock, and the image network. Joselit contrasts Maurice Merlot Ponty’s writing on Cézanne, in which he linked painting and “doubt,” with Duchamp’s speculation, and links the brushstrokes of Pollock and Robert Rauschenberg with becoming-picture. After numerous couplings, he arrives at the conclusion that art today go through positive conflicts, friction, and relationships beyond itself, rather than within the canvas. Leslit’s final statement is that contemporary painting “scores time.” Translating this article, I was intrigued by the fact that the author linked painting with time, rather than photography and video, which are media specifically designed to deal with time. I came to understand the act of “scoring” best when I was swimming. As I made my laps between one end of the pool to the other and counted the numbers out loud, “one, two, three,” numbers that every child knows, I felt my body moving and my eyes working, and I felt as though I was spending time that was tangible and explicit. Juri Lee’s painting, image, manufacturing, and experience is like that time. She is not a giant whale swimming across the painting surface alone. She crisscrosses the vast sea of data and seeks ways for the pieces to connect with and converse with other contemporary entities. She is an honest manufacturer and an artist with a tool for dialogue of images that do not speculate.

---

1 We must hear more from the author about the program. “Deconstructing my two-dimensional composition method, certain rules are found, and Sunset Valley Simulator is a program based on these rules. This program is a tool for image production and is itself art.” (Juri Lee, 2018)

2 Artist’s statement, “The Status of Contemporary Korean Art—Special Conversation on Today’s Media with Kim Si-won, Moon Isaac, Min-ha Park, Juri Lee,” *Quarterly Audiovisual* No. 2 (2018) : 47.



Exhibition view of *Repackage* (SeMA Storage, 2020).

# True Heart, Evolving to Be More Accurate

Chung Hee Young  
*Curator at Arumjigi*

## Deokhyeon Jeong

To Deokhyeon Jeong, painting is a space where truth resides. He worries that a true heart might not stay. He remains cautious, because he is keenly aware that his paintings can accelerate rough understanding of the world and hasty decisions. Truth lurks within life, yet one cannot catch it without focusing all their attention on it for a long time. They are missed time and again by artists with busy minds. But there is no way that what we already know contains something that is difficult to catch and that we miss time and again. What is already revealed, what is within our consciousness cannot be a painting. In his pursuit, our artist tweaks his angle a little bit at a time to step closer to truth. He searches for truth and keeps a doubtful eye on found truths. When doubt ends in verified truth, he makes it an object of skepticism once again. In this tumultuous journey is the “power of painting” that Jung seeks to reveal. This writing describes that journey.

What the artist considers his first work of art is the *Division* series (2011). During his undergraduate course in painting, when his classmates were looking for natural settings for an outdoor sketch, Jung was mesmerized by a cement plant. The use of a cement plant is limited to a set duration, after which it must be built anew. For this reason, the exterior of the factory goes through a repetitive process of division and proliferation. If this can be called a process of creation, it is partly because of the repeated division and proliferation, and also because it touches on Jung’s journey of burying truth in endless doubt and giving it new life again. This is why the artist exclaimed, upon discovering the modern scenery, “It will be a painting!” It might be said again that no truth lies in what is already perceived. The more deeply one is attracted, the body reacts ahead of reason. After the initial survey, the artist returned to the site outside the capital region weekly to photograph the exterior of the factory from which he sensed the process of creation. When he returned to his studio, he painted modern “landscapes.”

The creation that Jung has shown through the exterior wall of a cement plant is inherent in the plant itself in its production, processing, and abandonment. As the artist captures the exterior, his desire for truth gradually enters the interior. The exterior necessarily reflects what is within. Jung started as an outsider touring the interior of several plants, but he eventually joined the process of creation by becoming a laborer in a machine room at a semiconductor fabrication plant. By wedging his way inside, he must have wanted to affirm the true nature of the thing called “plant” that enticed him. He was part of a team that replacing old parts in

a machine room located on the seventh basement floor of a building as large as a gymnasium, factory, or a department store. In the process, his paintings naturally began to mix distant view with close-range view, and true-view landscape with still life. I emphasize, he did not move from one to the other, he mixed one with the other. Between the enormous machinery of desire (plant) and the smallest, humble unit object (nut), his view contracts and expands repeatedly.

In the middle of this involvement, the artist was injured in an accident, and this returned him to being an outsider. This experience turned a screw, which was nothing more than a spiral image, and came to contain the meaning of labor. Objects like screws, bolts, and nuts are parts that are used and discarded constantly to keep the machines running. By the artist's labor, nails and nuts were engaged in the operation of machines. However, when the artist began to see labor in the spiral image, they began to reflect the reality of society he faced. In this way, props and background of labor takes center stage. The artist spoke about this development in an interview, "The objects I chose, or the objects that chose me, became portraits of me and my colleagues, the weak, and the social system." Jung started from the exterior wall of a plant, infiltrated the interior, and ultimately portrayed the most intimate stories of laborers in his paintings. From the Division series in 2011 to *Pietà* in 2013, Jung's working process shows Jung's ability as a still life painter to adopt certain objects as his medium to capture the deepest truths of society.

*Pietà* is a series of works on women in the 1990s who were devalued as parts, rather than members, of their families. Sewing machines at a textile mill fill the canvas. It is a known fact that the image of the Pietà depicts the grief of the Virgin Mary, who is holding the body of Jesus on her lap after he has been brought down from the cross. But who was sentenced to death in Jung's *Pietà*? What has died here is labor. In Jung's *Pietà*, painting, or paper, brush, and ink, is the Virgin Mary, who embraces the dead body of labor and grieves. Raw materials, machines, and labor are necessary materials for production. However, profit is not generated from raw materials or machines. The two elements are never flexible enough to generate profit. On the other hand, the value of labor is always flexible. Therefore, the profit of the bourgeois is always distilled from labor. In a capitalist society, labor is undervalued, and the labor of living people suffocates in the process of being exchanged into currency or products, and its death fulfills the interest of those who hanker for profit. The artist read a death sentence from outdated sewing machines. However,

observing and sympathizing with it is not the extent of his role. Jung believed that art could embrace the dead body like the Virgin Mary. This is perhaps the method he chose to expose the life of labor.

After the tragic sinking of the *Sewol* ferry, no one knew how to return to the time before the incident. The deluge of fake news surrounding the *Sewol* ferry led Jung to portray a critical mind seeking truth. Rather than focusing on the painting's conventional task of capturing a subject sensitively, Jung questions the social responsibility and influence of art. Jung's solo exhibition *History Repeats the Past Worse*, held at Hapjungjigu, actively generates meaning around these political tasks of art. For example, *Wall* (2015) and *Proxy* (2015), which were painted while feeling devastated by the continuous misreporting on the media, express the artist's contemplation about what he had seen and believed.

French people call the dusk, a time when it is difficult to distinguish whether the approaching animal is a dog or a wolf, a "time between dogs and wolves." Such a period comes to everyone, and Jung seems to be stuck, during this period, in a time when he cannot distinguish dogs from wolves. Has he learned that the more one learns about the world, one understands that clear vision exists only in the insistence of a fool? Jung soon becomes suspicious of the objects he has captured in his paintings. I repeat. The exterior necessarily reflects what is within. No longer able to believe anything, he places himself in the scope of skepticism. The memory of false gaze would have always surged as bitter pain, and he would have gradually come to hesitate about his own gaze. Even in moments when he lacked conviction, he had no choice but to cling to truth and seek truth. At those times, Jung chose to return to his original state of mind before he had any understanding at all.

To reflect on his gaze, which he had devoted to the unknown, Jung began his *Polyprism* series. In *Polyprism*, there is little evidence of the meaning that he had reinforced and interspersed in his earlier works. Rather, meaning is eliminated, leaving only a gaze and angles with which one can question meaning. As time passes, as he came to understand the positions and circumstances that other people are in, Jung's resolution to see objects from various angles manifested in this work. Through *Polyprism*, the artist seeks to contain different points of view in one image, collecting fragmented gazes into one place. For example, in order to see an upholstered chair, a screw, and other objects from different angles, he painted five points of view on five planes of a hexahedron, leaving out the floor. Here, a totality that indicates a single

identifiable object does not exist. Everything is divided and establishes multiple points of view rather than one identity. Grasping all these points of view will not shed skepticism, because there is still the bottom plane that has not been revealed.

The exhibition *Gathering Fragments* was an attempt to examine an object from different points of view, while *A Floor above the Ceiling* was an experiment on how much of an object one can capture. The *Coming and Going* series captures the endless movement of the pendulum. The artist, too, repeats himself in order to capture the appearance of the repeated movement of the pendulum. This might seem to be a simple attempt to capture the appearance of the movement, but it is based on the visual communion between the moving object and the artist who is trying to capture its essence. This is an effort made to react intuitively to the object and become as sensitive as possible to changes. The artist once moved from outside of a plant to the inside. Later, he distanced himself from it and examined multiple points of view. The artist returned once again and mixes in to move forward. From examining the pendulum movement from various points and angles, he involved himself in the movement through repetition of painting the same object to express the various points of view. The objects that appeared in Jung's early works as principle agents have now transformed into objects that commune, communicate, react, and sense.

Not knowing where truth lies, Jung focused on objects, but the artist still cannot stop doubting. In his desire for clarity that doubts everything, he loses his way. Doubt cast on everything ironically generates conviction. This might be called methodological skepticism. Even if one doubts everything, the entity that continues to doubt always exists. Even when nothing can be free from allegation of falsehood, the continuing doubt itself is truthful. After backing away, the artist recognizes this as the reason that he had devoted himself to the truth and gladly returns to being a participant. Doubt about painting itself will always remain, as in the *Still life with OO* series (2020). Knowing this, I cannot ask how he continues to paint while doubting painting itself. As long as he doubts no more than painting itself, the painting and artist can both remain truthful, and the work can continue. Now the artist paints the last remaining truth, his doubt of painting.

To Jung, objects are not things that are used and discarded. The objects chosen by the artist rise from the position of props and background to that of a central figure. The journey of infiltrating objects, turning them inside out, transporting them, and enlarging them allows trivial objects to stand firm as a central figure. In this journey,

the many aspects of objects, which are polluted by the filth of reality, are elevated from the lowest point to the highest point, to the water's surface, revealing their hidden sides. Jung did not give buoyancy to the objects. The objects likely already had inherent buoyancy. All objects tend to float in water. What he did was cast doubt on the public opinion that they would sink to the bottom. This prompted the objects to rise. The objects show off their beauty as a living thing that communes and communicates with people and society. The objects selected by the artist are driven. Social messages attach to and detach from the objects time and again. However, this attachment and detachment does not signify inconsistency of objects. In fact, this change makes room for truth to reside in. An image may be obsessed with meaning, or contain only points of view without meaning. However, truth announces itself only in the difference between attachment and detachment.

# Between Digital Interface and Graph Paper: Chung Hee-min's Figure and Ground

Yung Bin Kwak  
*Art Critic*



*Black heart*, 2019, pencil, black ink, white powder, acrylic color and gel medium on Korean paper, 91 × 91 cm.

## Heemin Chung

As is well-known, Chung Hee-min deals with the renewed status of images in the midst of digital milieu via the medium of painting. While few critics disagree with this type of general assessment, most of them seem to stop short of pinpointing what exactly makes her works singular at all.

In a catalogue essay for EVE, a group exhibition of which she partook, I wrote that her oeuvre “suspend the hierarchical dichotomy of ‘figure and ground.’” In this short piece, I’d like to render that argument much more conspicuous by making references to her more recent works.

---

Let’s begin with *I Stared at the Field You are Standing in His Dank Mouth* (2019), wherein a “damp imaginary space inside the mouth of a dog, freely wandering on the streets” was putatively posited. Shown at the ‘Young Korean Artists 2019’ exhibition, this work was not only the single work Chung presented, but, more significantly, was said to depict the world seen from the inside of the dog’s mouth. According to the official caption, this “haptic scene” unfolded in the gallery space by means of corporeal images such as “teeth, eyes, and fingernails” as well as sculptural mass embodying materiality of saliva, of which the space inside the mouth is reminiscent. Nonetheless, it is quite doubtful whether this work readily serves to “brin[g] the viewer into a complete momentary immersion.” We are not saying that this painting ‘failed’ to achieve the goal. Rather, the problem concerns the very idea that this work should “bring viewers into immersion.”

At stake here is the peculiar fact that problems of reading images arise less at the level of ‘interpretation’ than at the dimension of ‘description’ of the work in question. For, more often than not, the latter determines the horizon of the former. Even when the above-mentioned caption belongs to the artist, it is virtually impossible to bring such description to one’s mind while looking at the work on site, let alone grasping the perceptual correlation between the two. Setting aside the painterly work, allegedly portrayed as a “haptic scene,” for the moment, the exact relationship between the painting and translucent physical materials scattered on the gallery floor, along with the figure of flowers blooming on top of them remains entirely opaque. Why are the resin, sitting at the bottom of flowers, for instance, rendered translucent? Why are the flowers’ configurations jagged, evoking pixelized digital images? More fundamentally, specifically how does the flat, plane painting relate to the objects on the floor? These questions call to mind the fact that her

works constitute less the object of ‘iconological’ or ‘iconographical interpretation’ than that of ‘topological determination’ or ‘description.’ As to this issue, three points need to be elaborated on— all of which directly resonate with the evolving trajectory of Chung’s works and its implications.

To begin with, the simplest way to read the flowers on the floor is to read them in terms of digital/flat images’ desire or yearning for ‘substance’ or ‘volume.’ *Song of Childhood* (2019) is arguably the most glaring example of this desire. Shown at *An Angel Whispers*, her solo exhibition at P21 last year, this work was Chung’s first audiovisual image work to date, unfolding the abovementioned topoi of nostalgia, lack, and melancholy by means of a child’s narrative. Functioning as the metonymy of digital image ecosystem, ‘surface’ is almost obsessively presented as lacking ‘volume’ and ‘depth.’ This leitmotif of ‘absence’ corresponds to the body, the ultimate feature that the angel lacks in Wim Wenders’s film *Der Himmel über Berlin/Wings of Desire* (1987) (To be sure, this film is the background from which *Song of Childhood*, along with the title of the exhibition itself, is derived) On the other hand, this ‘absence’ is no less powerfully evoked by the child’s ‘memory of squashing’ “tofu, cheese, and jelly”; food items s/he encountered at a local store with her/his mom, infused with the sense of touch and materiality. That is, lack is twofold. Missing, or lost for good here is not only the childhood but also the material tactility. (No wonder how critical writings on Chung’s oeuvre such as ‘Crying Data’ by Kim Jung-hyun or ‘NAVY: Long and Sad Blue(s)’ by Yi Hyun are pervaded by the topoi of sadness and melancholy)

Secondly, one must note that the flowers in question are far from a simple ‘substance.’ Rather, they come close to pixelized flowers blooming on the translucent soil or mound. If the translucence of the former suggests the liquid crystal of digital devices, the flowers with pixelized contour lines retain the features of digital interface as well. Are they ‘substance’? Or ‘failed attempts to become substance’? Regardless of our answers, these questions are bad ones as long as they evaluate digital images negatively, i.e., in terms of ‘lack and absence’ against the backdrop of the putative ‘substance.’

In other words, the real question concerns how to avoid painting the gap between digital and analog, or ‘flat surface and materiality/sculpture’ with the topoi of ‘lack’, ‘nostalgia’ or ‘melancholy’, let alone an ambiguous rhetoric of ‘dialectics.’

Noting how her canvas is “a place where immateriality of digital image and

materiality of the painting are traded,” art critic Kim Hong Ki, for instance, rightly points out that “the fascination towards the immateriality of the digital image and the aspirations for the materiality of canvas and paints coexist.” (These topoi of ‘trade’ and ‘coexistence’ can also be found in *Climbers* (2020), the most recent audiovisual work Chung made with Yong-a Lee and Seungho Chun, where ‘descent’ into the water is equated with ‘ascent’ or ‘climbing’ towards higher objects) A question is raised, however, when he adds that, “while fascinated by the immateriality of the digital image,” the artist “resists with the materiality of the canvas and pigments.” Does she “resist” the immateriality or, rather, insist that it must be ‘restored’ by- or ‘back to’- materiality? However similar they look, differences between the two, if any, is decisive.

Highly suggestive here is *If We Ever Meet Again* (Jun,-Aug, 2020), Chung’s most recent solo exhibition to date. To be sure, the same topoi of loss and absence appear to be no less present (e.g. ‘Greeting that Has Never Arrived,’ ‘Missing Cat,’ ‘You Will Miss Me’) More (un)noticeable is the background that covers one fraction of the gallery space and its implications. It is graph paper, which even secured its firm place in the catalogue. Not only does it overlap with the afterimages of minimalism, it also intersects with digital image pixels. Still, it sits firmly within the sphere of analog dimension. Does the artist, once again, attempt to ‘revert’ digital interface back to the analog materiality of graph paper? I think not.

Let’s recall my 2018 essay, where I wrote Chung “suspended the hierarchical dichotomy of ‘figure and background.’” Grasping her repeated attempts to apply or superimpose thick pigments on the canvas, thus rendering thickness more conspicuously pronounced, solely in terms of the hierarchical dichotomy of ‘analog vs. digital,’ is doomed to replay the melancholic Blues, desperately ‘compensating’ for the ‘loss’ in the former. In contrast, Chung asks anew the question of what constitutes the background, or the foundation of contemporary images and visibility in general, by introducing graph paper into the gallery space, if in part- not unlike the flickering fluorescent light. Precisely in this sense, despite the topoi of melancholy and absence she has constantly foregrounded or turned into her main figures, Chung’s oeuvre in its entirety must be read anew from the perspective of this ‘suspension.’ Let’s meet over there. ‘If We Ever Meet Again.’



*My Old Faded Palette*, 2020, mixed media, dimensions variable.

2020

국립현대미술관

고양레지던시

입주 작가

비평 모음집

2020

MMCA

Residency Goyang:

A Collection of

Critical Reviews

발행처	국립현대미술관
관장	윤범모
학예연구실장	김준기
미술정책연구과장	송수정
학예연구사	김남인
매니저	김민지
프로그램 코디네이터	이연재
시설관리 및 기술지원	목진호
번역	서울 셀렉션, 광영빈
디자인	개미그래픽스
인쇄	인타임
발행일	2020년 11월 30일

Publisher	National Museum of Modern and Contemporary Art, Korea
Director	Youn Bummo
Chief Curator	Gim Jungi
Head of Museum Policy and Research Department	Song Sujong
Curator	Kim Namin
Manager	Kim Minji
Program Coordinator	Lee Yeonjae
Facility Management & Technical Support	Mok Jin-ho
Translation	Seoul Selection, Yung Bin Kwak
Design	ant graphics
Printing	Intime Printing
Published Date	30. Nov, 2020

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

© 국립현대미술관, 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



**Künstlerhaus ■■ Schloss Balmoral**

Stiftung Rheinland-Pfalz für Kultur



FRANKFURT



Conseil  
des arts  
et des lettres  
du Québec



GREY PROJECTS



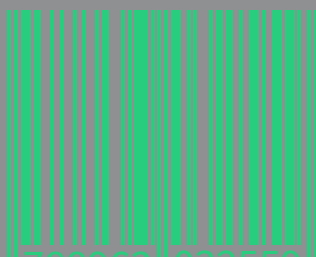
MAEBASHI



BoMin Kim  
Seeun Kim  
Juree Kim  
Jiyoung Keem  
Rahm Parc  
Hejum Bä  
Sanghoon Ahn  
Chorong An  
Doohyun Yoon  
Min Sun Lee  
Eunsae Lee  
Juri Lee  
Deokhyeon Jeong  
Heemin Chung

김보민  
김세은  
김주리  
김지영  
박아람  
배혜음  
안상훈  
안초룡  
윤두현  
이민선  
이은새  
이주리  
정덕현  
정희민

비매품  
93600



9 788963 032559

ISBN 978-89-6303-255-9