

MMCA Hyundai Motor Series  
2014-2023

MMCA 현대차 시리즈  
2014-2023

Lee Bul, *Aubade III*, Aluminum and stainless-steel structure, polycarbonate sheet, metalized film, LED lights, electrical wiring, fog machine, dimensions variable, 2014. Commissioned by National Museum of Modern and Contemporary Art, Korea. Sponsored by Hyundai Motor Company. Photographed by Jeon Byung-heol. Courtesy of the artist. © Lee Bul





Lee Bul, *Civitas Solis II* (detail), Polycarbonate sheet, acrylic mirror, LED lights, electrical wiring, 330 × 3,325 × 1,850 cm as installed, 2014. Commissioned by National Museum of Modern and Contemporary Art, Korea. Sponsored by Hyundai Motor Company. Photographed by Jeon Byung-cheol. Courtesy of the artist. © Lee Bul





Lee Bul, *Civitas Solis II*, Polycarbonate sheet, acrylic mirror, LED lights, electrical wiring, 330 x 3,325 x 1,850 cm as installed, 2014. Commissioned by National Museum of Modern and Contemporary Art, Korea. Sponsored by Hyundai Motor Company. Photographed by Jeon Byung-cheol. Courtesy of the artist. © Lee Bul



2015

Ahn Kyuchul, *Time of Plants II*,  
Steel, wires and plants, 700 × 500 × 500 cm,  
2015. Photographed by Euirock Lee





Ahn Kyuchul, *Wall of Memories*, Nails, paper, steel, wood, and a quote from a poem by Eun-Young Jin, 1,400 × 520 cm(wall), 280 × 60 × 400 cm(step), 2015. Photographed by Euirock Lee





Ahn Kyuchul, *Wall of Memories*, Nails,  
paper, steel, wood, and a quote from a poem  
by Eun-Young Jin, 1,400 x 520 cm(wall),  
280 x 60 x 400 cm(step), 2015. Photographed  
by Euirock Lee

사랑의 버린 것들이여



Ahn Kyuchul, *64 Rooms*, Steel, plywood, LED light, carpet, and velvet, 640 × 6,340 × 240 cm, 2015. Photographed by Euirock Lee





Ahn Kyuchul, *1,000 Scribes*, Steel, plywood, camera, monitor, paper, and pen, 1,500 × 480 × 420 cm, 2015. Photographed by Euirock Lee



Ahn Kyuchul, *Nine Goldfish*, Stainless steel,  
blower, water pump, motor, water, and goldfish,  
400 × 400 × 30 cm, 2015. Photographed by  
Euirock Lee





Ahn Kyuchul, *Room of Silence*, Wood, steel,  
white clay, motor, and light, 790 × 790 × 790 cm,  
2015. Photographed by Euirock Lee



Ahn Kyuchul, *The Pianist and the Tuner*,  
Upright piano, monitor, and piano  
performance by Sangwook Lee and other 4,  
dimension variable, 2015. Photographed by  
Euirock Lee





2016

Kimsooja, *Deductive Object*, Site specific installation consisting of painted steel and mirror.  
Sculpture 2.45 × 1.5 m, Mirror 10 × 10 m, 2016.  
Installation view at *MMCA Hyundai Motor Series 2016: Kimsooja – Archive of Mind*, Seoul.  
Commissioned by MMCA and Hyundai Motor Company. Courtesy of Kimsooja Studio.  
Photographed by Byung Cheol Jeon.





Kimsooja, *To Breathe*, Site specific installation consisting of diffraction grating film, dimension variable, 2016. Installation view at MMCA Hyundai Motor Series 2016: Kimsooja - Archive of Mind, Seoul. Courtesy of Kimsooja Studio. Photographed by Byung Cheol Jeon.





Kimsooja, *Archive of Mind*, Participatory site-specific installation consisting of clay balls, 19 m elliptical wooden table, and 16channel sound performance by the artist, *Unfolding Sphere*, 2016. Installation view at *MMCA Hyundai Motor Series 2016: Kimsooja – Archive of Mind*, Seoul, 2016. Courtesy of Kimsooja Studio. Photographed by Byung Cheol Jeon.



Kimsooja, *Thread Routes* – Chapter V, 16 mm, film transferred to HD format 21:59, 5.1 sound, 2016. Installation view at MMCA Hyundai Motor Series 2016: Kimsooja – Archive of Mind, Seoul. Commissioned by MMCA and Hyundai Motor Company. Courtesy of Kimsooja Studio. Photographed by Byung Cheol Jeon.





2017



IM Heung-soon, *Things that Do Us Part*,  
Filming of fiction Episode 2, Mt. Hanlla, 2017.  
Photographed by GIM IKHYUN

IM Heung-soon, *The Boat to Freedom*,  
Four heavenly kings, valley, watchtower, stairs,  
tree, boat, house, variable size, 2017.  
Photographed by GIM IKHYUN





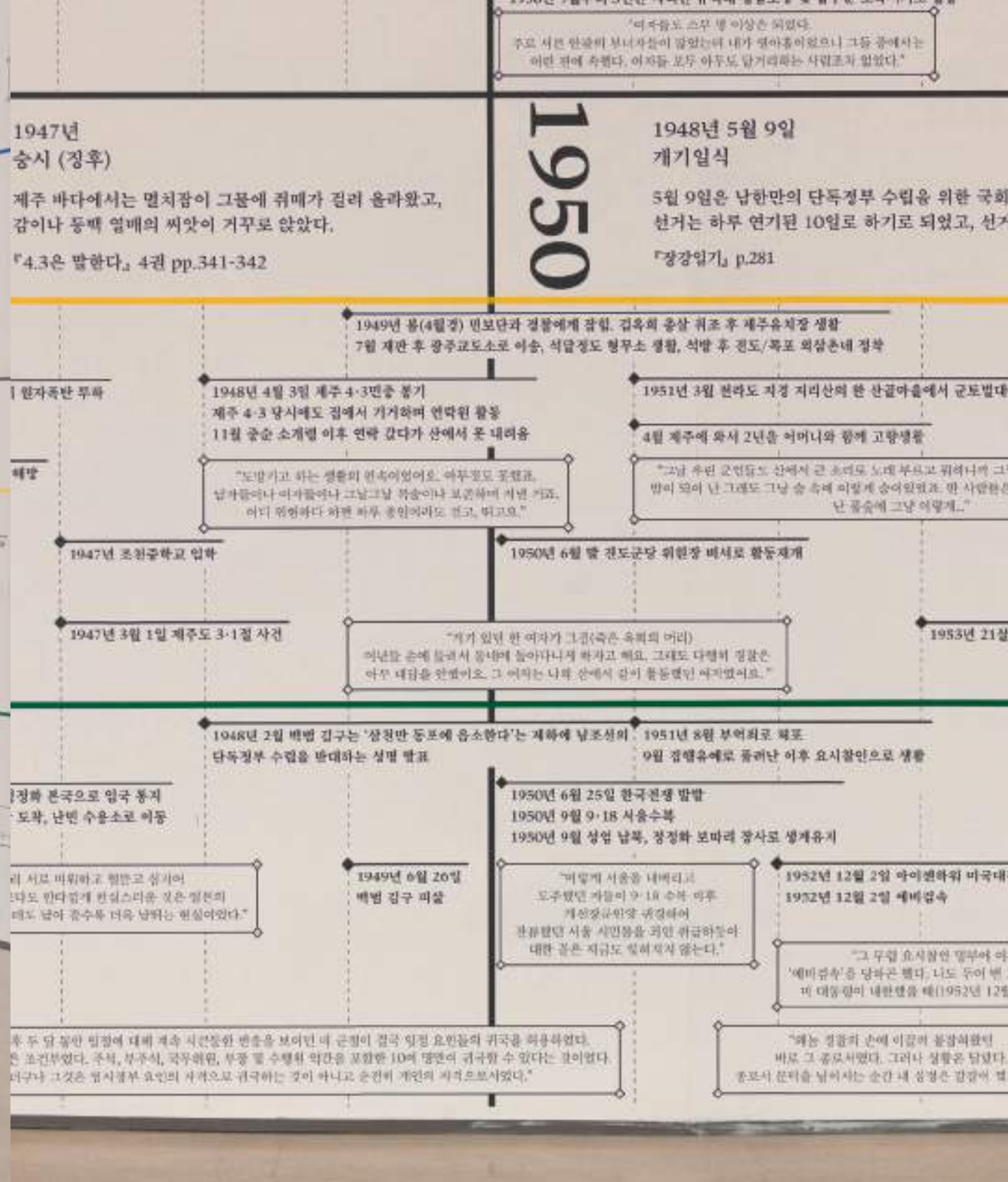


IM Heung-soon, *Let's Write a Poem of the Past I*,  
Grandma Kim Dong-il's left Clothes 2,000 pieces,  
2017. Photographed by GIM IKHYUN





IM Heung-soon, *Scenario Graph*, Sheet cutting on wall, 4,762 cm × 450 cm, 2017. Design: MMCA Design Team. Photographed by GIM IKHYUN







IM Heung-soon, *IM Heung-soon Archives of work process*, Sketchbook, movie poster, interview transcript etc. Organised by MMCA, 2017.  
Photographed by GIM IKHYUN



IM Heung-soon, *A Country Saved by Grandmas*,  
Red cellophane and paint on Art Museum's  
windows and wall(1,425 cm × 1,660 cm), slide  
projection, 2017. Photographed by GIM IKHYUN





CHOIJEONGHWA, *Blooming Matrix*, Mixed media, dimension variable, 2016–2018. Courtesy of MMCA. © CHOIJEONGHWA













CHOIJEONGHWA, *Dandelion*,  
Used kitchenware, steel structure,  
900 × 900 cm, 2018. Courtesy of MMCA.  
© CHOIJEONGHWA



CHOIJEONGHWA, *Alchemy*, Mixed media,  
dimensions variable, 2016. Courtesy of  
MMCA. © CHOIJEONGHWA



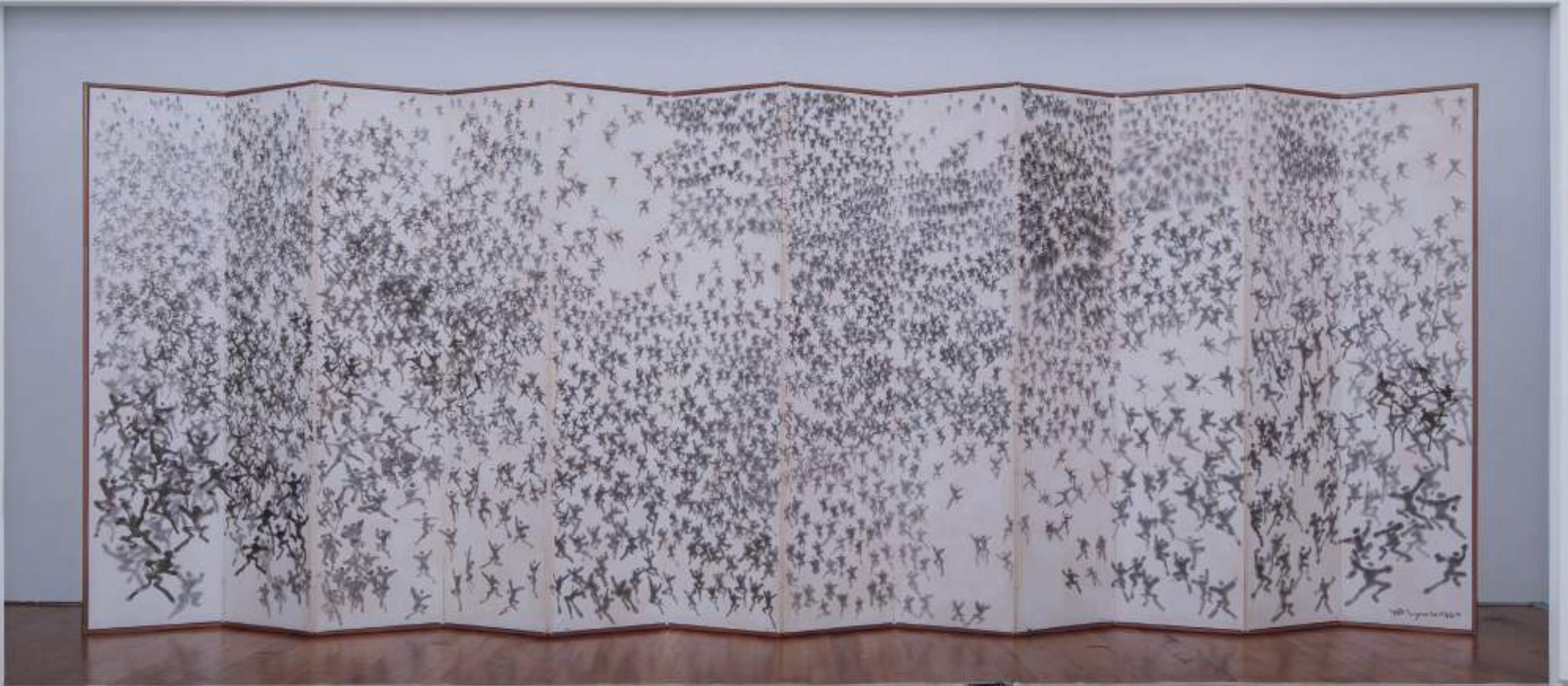


Center: Cho Byung-duk, *Chest*, Oil on canvas, 58.5 × 48.5 cm, 1937, Collection of MMCA, 1900–1960s Modern Art from the MMCA Collection, MMCA Gwacheon, 2018. © Park Chan-kyong



근대미술 소장품전》 국립현대미술관 과천, 2018  
예 그림 : 조병덕, 〈궤〉, 1937, 캔버스에 유채 58.5×48.5cm. 국립현대미술관

Lee Ungno, *People*, Folding screen, ink on hanji, 185 × 522 cm, 1982, Collection of Lee Ungno Museum. © Ungno Lee / ADAGP, Paris – SACK, Seoul, 2019.







전선태. <초대>, 1979. 캔버스에 유채, 61×73cm, 국립현대미술관 소장

작가는 북한에 있는 일가친척과 친구들을 초대하여  
자신이 직접 만든 음식으로 대접하고 싶은 마음에  
이 그림을 그렸다고 한다.

Exhibition view, *MMCA Hyundai Motor Series*  
 2019: *Park Chan-kyong - Gathering*, MMCA Seoul,  
 2019. Photographed by Hong Cheolki.  
 Floor: Park Chan-kyong, *WaterMark*, Cement,  
 4 × 110 × 110 cm(15), 20 × 110 × 110 cm(1), 2019.





Exhibition view, *MMCA Hyundai Motor Series*  
 2019: *Park Chan-kyong - Gathering*, MMCA Seoul,  
 2019. Photographed by Hong Cheolki.  
 Floor: Park Chan-kyong, *WaterMark*, Cement,  
 4 × 110 × 110 cm(15), 20 × 110 × 110 cm(1), 2019.



Exhibition view, *MMCA Hyundai Motor Series*  
 2019: *Park Chan-kyong - Gathering*, MMCA Seoul,  
 2019. Photographed by Hong Cheolki.  
 Wall: Park Chan-kyong, *Gathering*, Digital photos,  
 80 × 80 cm(24)(part), 2019.



Exhibition view, *MMCA Hyundai Motor Series*  
 2019: Park Chan-kyong – *Gathering*, MMCA Seoul,  
 2019. Photographed by Hong Cheolki.  
 Wall: Park Chan-kyong, *Gathering*, Digital photos,  
 80 × 80 cm(24)(part), 2019.  
 Floor: Park Chan-kyong, *Barefoot*, Wood,  
 mechanism, dimensions variable, 2019.





Exhibition view, *MMCA Hyundai Motor Series*  
 2019: *Park Chan-kyong - Gathering*, MMCA Seoul,  
 2019. Photographed by Hong Cheolki.  
 Left: Park Chan-kyong, *Fukushima*,  
 Autoradiography, Film photo converted to digital  
 image, autoradiography, text, slide show, 24min  
 40sec, 2019. Collaboration with Masamichi  
 Kagaya and Satoshi Mori  
 Right: Park Chan-kyong, *Sets*, Photo, slide show,  
 13min 40sec, 2001.







Haegue Yang, *Silo of Silence – Clicked Core*, 2017. Installation view at MMCA, Seoul. Photographed by Cheolki Hong. © Haegue Yang













Haegue Yang, *The Intermediate*, 2017–2020.  
Installation view at MMCA Seoul.  
Photographed by Cheolki Hong. © Haegue Yang





Haegue Yang, *Five Doing Un-Doing*, 2020.  
Installation view at MMCA Seoul. Photographed  
by Cheolki Hong. © Haegue Yang



Haegue Yang, *Nonagonal Door Opening*,  
2020. Installation view at MMCA  
Seoul, 2020. Photographed by Cheolki  
Hong. © Haegue Yang





Haegue Yang, *DMZ Un-Do* and *Sonic Clotheshorse – Dressage #7, #8*, 2020. Installation view at MMCA Seoul. Photographed by Cheolki Hong. © Haegue Yang











Exhibition view, MMCA Hyundai Motor  
Series 2021: MOON Kyungwon &  
JEON Joonho – NEWS FROM NOWHERE,  
FREEDOM VILLAGE. Photographed  
by CJY ART STUDIO. © MOON Kyungwon  
& JEON Joonho



MOON Kyungwon & JEON Joonho,  
*NEWS FROM NOWHERE: FREEDOM  
 VILLAGE*, 2channel HD film installation,  
 color, sound, 14min 35sec, 2021.  
 Commissioned by National Museum of  
 Modern and Contemporary Art, Korea.  
 Sponsored by Hyundai Motor Company.  
 Photographed by CJY ART STUDIO.  
 © MOON Kyungwon & JEON Joonho





MOON Kyungwon & JEON Joonho,  
*NEWS FROM NOWHERE: FREEDOM  
 VILLAGE*, 2021. Exhibition view at MMCA,  
 Seoul. Photographed by CJY ART STUDIO.  
 Courtesy of MMCA. © MOON Kyungwon  
 & JEON Joonho







MOON Kyungwon & JEON Joonho,  
*FREEDOM VILLAGE-On the BackStage*,  
 Digital print, 120 × 140 cm, 2017–2021.  
 Photographed by CJY ART STUDIO.  
 Courtesy of the artist. © MOON Kyungwon  
 & JEON Joonho



MOON Kyungwon & JEON Joonho,  
*FREEDOM VILLAGE*, Single channel  
 video, B&W, sound, dimensions variable,  
 10min 39sec, 2017. Photographed by  
 CJY ART STUDIO. Courtesy of the artist.  
 © MOON Kyungwon & JEON Joonho



MOON Kyungwon & JEON Joonho,  
*Landscape*, Acrylic, oil on canvas,  
 295 × 425 cm, 2021. Photographed by  
 CJY ART STUDIO. Courtesy of MMCA.  
 © MOON Kyungwon & JEON Joonho





MOON Kyungwon & JEON Joonho, *Mobile Agora*, Stainless steel, aluminum, LED Panel, 320 × 260 × 196 cm(each), 2021. Single channel video, color, 4LED panels, dimensions variable, 12min. Photographed by CJY ART STUDIO. Courtesy of MMCA. © MOON Kyungwon & JEON Joonho







MOON Kyungwon & JEON Joonho,  
*Mobile Agora*, talk program, 2021-2022.  
Photographed by MOON Kyungwon &  
JEON Joonho. © MOON Kyungwon &  
JEON Joonho



Choe U-Ram, *One*, Metallic material, acrylic on soft Tyvek, motor, electronic device(custom CPU board, LED), 250 × 250 × 180 cm, 2020. Courtesy of MMCA. Photographed by Jihyun Jung.







Choe U-Ram, *Little Ark*, Recycled cardboard boxes, metallic material, machinery, electronic device(CPU board, motor), 210 × 230 × 1,272 cm, 2022. Courtesy of MMCA. Photographed by Jihyun Jung.



Choe U-Ram, *Infinite Space*, Mirror, glass, metallic material, machinery, electronic device (CPU board, motor, LED), 196 × 96 × 66 cm(2), 2022. Courtesy of MMCA. Photographed by Jihyun Jung.



Choe U-Ram, *Angel*, Resin, 24K gold leaf, stainless steel, 162 × 133 × 56 cm, 2022. Courtesy of MMCA. Photographed by Jihyun Jung.

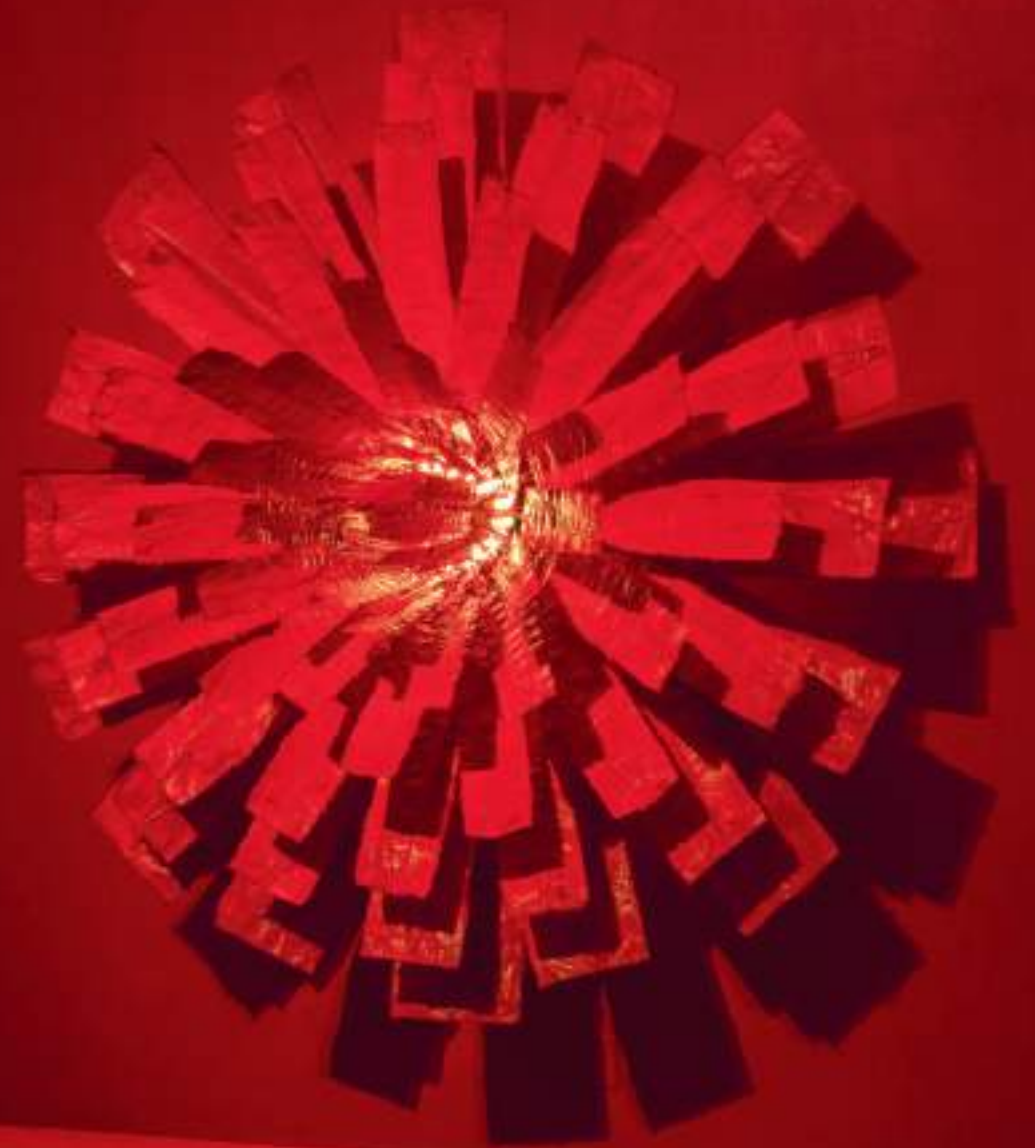




Choe U-Ram, *Little Ark*, Recycled cardboard boxes, metallic material, machinery, electronic device(CPU board, motor), 210 × 230 × 1,272 cm, 2022. Courtesy of MMCA. Photographed by Jihyun Jung.



Choe U-Ram, *Red*, Metallic material, acrylic on soft Tyvek, motor, electronic device (custom CPU board, LED), 223 × 220 × 110 cm, 2021. Courtesy of MMCA. Photographed by Jihyun Jung.





Choe U-Ram, *Black Birds*, recycled cardboard boxes, metallic material, machinery, electronic device, dimensions variable(3), 2022. Courtesy of MMCA. Photographed by Jihyun Jung

Choe U-Ram, *Round Table*, Aluminum, artificial straw, machinery, motion capture camera, electronic device, 110 × 450 × 450 cm, 2022. Courtesy of MMCA. Photographed by Jihyun Jung.



Jung Yeondoo, *One Hundred Years of Travels*,  
Video installation: 4channel HD digital video,  
color, sound, mixed media, 48 min, dimension  
variable, 2023. Video still image. © Jung Yeondoo





Jung Yeondoo, *Generational Portraits*,  
2channel HD digital video, LED screen,  
color, 22min, 500 × 350 cm (2), 2023,  
video still image. © Jung Yeondoo





Jung Yeondoo, *One Hundred Years of Travels – Prologue*, Single channel HD digital video, color, sound, video stage installation, lights, photographs, tufting, mixed media, dimension variable, 35 min 14 sec, 2022.  
Installation view at *You've Got to see the Sky Now*, Art Lab. Sanyang, Jeju. © Jung Yeondoo







난 트기입니다  
I am a crossbred









코리아노건 메히카노건 간에 무조건 싸웠어  
whether they were Coreano or Mexicano





MMCA Hyundai Motor Series  
2014-2023

Lee Bul	이불
Ahn Kyuchul	안규철
Kimsooja	김수자
IM Heung-soon	임흥순
CHOIJEONGHWA	최정화
Park Chan-kyong	박찬경
Haegue Yang	양혜규
MOON Kyungwon & JEON Joonho	문경원 & 전준호
Choe U-Ram	최우람
Jung Yeondoo	정연두

MMCA 현대차 시리즈  
2014-2023



This book, “MMCA Hyundai Motor Series 2014–2023,” is an archive of the MMCA Hyundai Motor Series, a partnership between the National Museum of Modern and Contemporary Art, Korea and Hyundai Motor Company that has been organizing annual exhibitions with esteemed Korean artists for a decade. This initiative aims to expand the boundaries of Korean art by connecting these prominent creators with a global audience, contributing to a sustainable international art ecosystem.

Over the past ten years, the world has faced a global pandemic, an AI revolution, wars, migration challenges, and climate crises, which have brought about geopolitical, socioeconomic, and technical changes globally. It has never been as important to recognize and examine the social value and role of art. We hope that by revisiting ten years of the MMCA Hyundai Motor Series, we can look back on the past, reflect on the present, and prepare for a better future.

《MMCA 현대차 시리즈 2014–2023》은 국립현대미술관과 현대자동차의 파트너십의 일환인 MMCA 현대차 시리즈를 기록하기 위해 출간되었습니다. MMCA 현대차 시리즈는 독자적 작업 세계를 구축해온 작가를 지원하고 지속 가능한 예술 생태계에 기여함으로써 한국 미술의 경계를 확장하고 전 세계 관객과 소통하는 것을 목표로 합니다.

MMCA 현대차 시리즈가 함께한 지난 10년 동안 인류는 전염병, 인공지능, 전쟁, 이주 문제, 기후 위기 등으로 인해 다양한 지정학적 · 사회 경제적 · 기술적 변화를 경험해왔습니다. 예술의 사회적 가치에 대한 반성적 태도와 예술가의 역할이 그 어느 때보다 중요했던 시기였습니다. MMCA 현대차 시리즈의 지난 10년간의 기록을 통해, 현재를 점검하고 더 나은 미래를 위한 준비의 시간이 될 수 있기를 바랍니다.

2014	Lee Bul: Drones and Ghosts of the Future Past / Jonathan Watkins	137
2015	Ahn Kyuchul: The Other Side of the Invisible World / Kyoungyun Ho	143
2016	Kimsooja: On n On — Nine Threads on Kimsooja's <i>Pivottari</i> , Its Ongoing Archival Reaches and Resonances / Kyoo Lee	153
2017	IM Heung-soon: In Search of the Ghosts of Modern and Contemporary Korean History / Hibino Miyon	161
2018	CHOIJEONGHWA: The Master of Happiness / Apinan Poshyananda	169
2019	Park Chan-kyong: Chest, Invitation, Crowd / Park Chan-kyong	175
2020	Haegue Yang: Sculpture Quasi-Family, Art Community / Hyosil Yang	183
2021	MOON Kyungwon & JEON Joonho: NEWS FROM NOWHERE: FREEDOM VILLAGE / Chus Martinez & Ingo Niermann, MOON Kyungwon & JEON Joonho	197
2022	Choe U-Ram: Towards an Expanded Ark / Mun Hye Jin	203
2023	Jung Yeondoo: A Journey of Dreams Realized by Communication / Wu Dar-Kuen	209
	Artworks and Exhibition Views	3-127
	Exhibition Chronology	302

2014	이불: 미래 과거의 드론과 환영(幻影) / 조나단 왓킨스	219
2015	안규철: 보이지 않는 세상의 뒷모습 / 호경윤	225
2016	김수자: On n On — 김수자의 ‘보따리’, 그 현재 진행형 아카이브의 성취와 반향에 관한 아홉 가닥의 사유 / 규 리	235
2017	임흥순: 한국 근현대사의 유령을 찾아서 / 히비노 민용	245
2018	최정화: 행복의 대가(大家) / 아삐난 뽀샤난다	253
2019	박찬경: 궤, 초대, 군상 / 박찬경	261
2020	양혜규: 유사가족 조각, 예술 공동체 / 양효실	269
2021	문경원 & 전준호: 미지에서 온 소식 - 자유의 마을 / 추스 마르티네스 & 잉고 니어만, 문경원 & 전준호	281
2022	최우람: 확장된 방주를 향하여 / 문혜진	287
2023	정연두: 소통에서 시작한 꿈의 여정 / 우다퀸	293
	작품 및 전시 전경	3-127
	전시 연보	302



When we arrived at the National Museum of Modern and Contemporary Art, Korea, after closing time, to see Lee Bul's new works — *Civitas Solis II* and *Aubade III* — they were being filmed for documentation. It was a memorable experience, not least because a drone was being used. The aerial mobility and camera, attached, enabled the required overview of the expansive installations within these vast museum spaces, and so we were looking at Lee Bul's exhibition under surveillance.

*Civitas Solis II* is a nocturnal landscape that seemingly goes on forever, due to the gallery walls being clad in highly reflective panels. On the floor, roughly 20 x 30 m, there are geometric jigsaws of mirrors, dotted with electric lamps. They are like beacons that we could use for our navigation around jagged, shiny islands — or were they bits and pieces of an ice floe breaking up? — and on a far horizon we see a blaze of light: *Civitas Solis*.

We are in the realm of the City of the Sun. The drone, with its erratic, searching flight path, only served to reinforce a suspicion that like Gulliver we had stumbled into a miniature world — complete with little robotic aircraft — perhaps resembling our own, depleted and melting, at some point in the future. That being said, the idea of *Civitas Solis* dates back to 1602, as the subject of a book by the Italian philosopher Tommaso Campanella, written during his life imprisonment in Naples for conspiracy against Spanish rule. It describes an ideal city, run according to socialist principles so that all property is shared by the inhabitants. All available wealth is divided equally amongst them, and there is no social hierarchy according to occupation. As well, *Civitas Solis* benefits from lots of new inventions, including ships that move without wind or sails — and so perhaps Campanella might not have considered the idea of drones as being too far-fetched.

Campanella's city was circular with seven concentric walls. Lee Bul's version is a configuration of assorted lamps and circuitry actually in the shape of a quadrant, tucked into a corner, forming a circle in its own reflections. The Latin name "CIVITAS SOLIS" is spelt out backwards and likewise its Korean translation, both legible only from a drone's eye view. It is like a mirage, a place yearned for, absolutely attractive but ultimately (and literally) a trick with mirrors; and so by no means is *Civitas Solis II* meant to be read as the artist's endorsement of somebody else's utopian dream. In this respect it is completely in keeping with an impressive body of work Lee Bul has been making since 2005 under the umbrella title *Mon grand récit* ("My Grand Narrative"), a complex rejoinder to the idea of grand historical narratives, especially in the modernist mould, whereby humanity is presumed to be making steady progress towards a brave new world, characterised by a universal totalising concept. It is her conviction that utopia is an "inherent condition ... to always give us the feeling that it's getting closer. So human beings are always fated to dream of it and to plan it. And yet we're always fated to be disappointed by the inevitable realisation that it's unreachable. Still we dream. I'm fascinated by those failures, as well as the dreams that the dreamers knew would never materialise."

Inspired by architects such as Bruno Taut and Vladimir Tatlin, in light of her upbringing under a military dictatorship in South Korea, Lee Bul proceeded to make a number of sculptural pieces that conflated references to actual buildings, loaded with ideology, science fiction motifs and jewel-like materials in order to suggest fallacies of hope. *Mon grand récit: Weep into stones ...* (2005), for example, involves an inverted model of Hagia Sophia, a stylised superhighway and modernist office block, perched on a mountain from which proceeds a descent into chaos, culminating in a muddy miasma at its base. To reiterate the fundamental proposition, an electric sign flashes a quotation from Thomas Browne's "Hydriotaphia": "Weep Into Stones, Fables Like Snow, Our Few Evil days."

Many of Lee Bul's works for *Mon grand récit* deliberately invoke the drawings of Bruno Taut. For the architect of the acclaimed *Glass Pavilion* (1914) made of mirrors, concrete and glass, the realisation of actual buildings came to an abrupt end with the advent of the First World War, largely due to his socialist politics, and so he resorted to unashamedly utopian schemes. Through writings and drawings he proposed to transform a mountain range into a landscape of shrines and crystal-lined caves. His "earth-crust architecture" would cover all the continents with glass and precious stones in the form of "ray domes" and "sparkling palaces"; planets and stars would get the same treatment, and hence the neologism "Sternbau."

Taut's connection between architecture and the cosmos is reminiscent of Campanella's "City of the Sun," with its walls encircling like the orbits of the planets. He also designed an immense circular garden city centred on a symbolic crystal tower, as he enthused, "The building

1. Grazia Quaroni, "An Interview with Lee Bul," On Every New Shadow, exhibition catalogue, Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris, 2007.

contains nothing but one beautiful room which can be reached by either of two staircases to the right and to the left of the theatre and the little community centre. How can I even begin to describe what it is only possible to construct!"

Campanella's egalitarianism took a sinister twist when it came to his consideration of women, as it was his conviction that they should be shared as wives in a kind of eugenic programme. He wanted to break the equation between love and sex, so that human beings would be bred like animals towards becoming a kind of super race. Taut's "gigantomania," on the other hand, was based on an essentially aristocratic paradigm. His plans for a *Monument des Neuen Gesetzes* ("Monument to New Law") were assertively Nietzschean, incorporating the seven tablets of commandments conjured up by Zarathustra as well as the verticality that both of them proposed in counteraction to peasant architecture. In a related essay he explained that architects "must courageously bring that which is highest before man's senses and drive a nail through his flat world." For Taut the plains were the natural habitat of the masses while the artistic elite were destined for the highest peaks.

The sculptural pieces that Lee Bul has been making in direct reference to Bruno Taut — most recently *After Bruno Taut (Devotion to Drift)* (2013) — are suspended like castles in the air, or weird and complex space stations. By using elaborate decorative elements, slung materials such as metal chains, glass and acrylic beads, Lee Bul explains that she is interjecting "an element of social reality into the work," thus alluding to the impoverished South Korean female workers who earned their living by beading and knitting, up until the democratic liberation of the seventies and eighties.

Also it is reminiscent of her early performance work in which she herself was suspended by rope, upside down and naked, in a searing expressiveness that was as political as it was personal.

The defiance of gravity achieved most simply and mechanically by suspension has been a ubiquitous human dream from time immemorial. It was shared by Taut and Nietzsche in their flights of imagination. Unintentionally symbolised for us by the drone hovering above Civitas Solis, it has spurred on countless adventures from Icarus to Richard Branson, often to result in tragedy. The recent crash of Branson's Virgin Galactic SpaceShipTwo, following its final push upwards through the speed of sound, is yet another example of thwarted human ambition to slip "the surly bonds of earth," to break free of a basic natural force that literally shapes our lives, ultimately to claim us in the end.

Air travel, skyscrapers and concomitant possibilities for aerial views — to be captured through the new technologies of photography and film — all these manifested the advent of modernism. It is not surprising then, that when invited to exhibit at MMCA, Lee Bul, an artist who has been consistently preoccupied by the giddy dreaming and problems of modernism, should want to make the most of the fifteen-meter height that occurs in some of the exhibition spaces there.



Her other work on display, *Aubade III*, taking the Hindenburg airship as well as Bruno Taut's *Monument des Neuen Gesetzes* as its subject, could not be more assertive in its representation of attempts to foil the pull of gravity.

When the Hindenburg (Luftschiff Zeppelin #129) was launched in Germany in 1936, it was the largest aircraft in the world. It was a palace — for well-heeled passengers who could dine while listening to music, played on an aluminium piano, before enjoying cigars in the smoking room and bedtime luxury — that was assumed to be flying gracefully in the direction of the future. However, due to the use of hydrogen rather than inert helium gas in the vast structure above the living quarters, the Hindenburg burst into flames on arrival in New Jersey on 6 May 1937, at the end of its first North American transatlantic journey. Thirty-six people were killed and so too concluded the brief era of the passenger airship.

Lee Bul's *Aubade III* is developed out of this moment, being a kind of abstraction of an explosion in which we see the fragments of the fabric that enveloped the gas suspended in mid-air. They are like fine, faceted pieces of a transparent eggshell. High up in their midst, as if hatched somehow, is the floating presence of Taut's *Monument*, another ghost of the future past, bearing a spindly resemblance to spacecraft from *Alien* and *Star Wars*.

The exhibition space fills periodically with artificial mist so that the broken airship and monument become lost to view, except for small red LED lights that loosely point up their outlines and contours. Again this is abstraction and by no means intended as a dioramic reconstruction of deconstruction, a cloudiness that has more to do with ways of thinking than it does a particular (and spectacular) historical event. The key to our understanding here is in the title of the work, its reference to the genre of the aubade, a love song or poem about lovers separating at dawn. The theme is one of unfulfilled passion, of separation following consummation too soon, and so the artist's play on the Hindenburg egg shape and the phallic monument is not a far cry from the story being told by Duchamp in his *Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even* (1915–1923). It is similarly a story of unrequited love. Like Duchamp, Lee Bul acknowledges the romanticism embodied in modern machinery and does not see a happy outcome. The mist is as melancholic as Thomas Browne's weeping into stones.

Duchamp's *Bride* was born out of the First World War. It was a smart and sceptical response to modernism in its infancy, and the fact that it still has resonance suggests that, broadly speaking, not much has changed. The same circles are still going around in our history. The Hindenburg came after the *Bride*, but there had already been fighter planes in the sky. Eiffel and Tatlin had built their towers, and there were by then plenty of skyscrapers in Chicago. A hundred years later Lee Bul is reflecting on a world that has seen not only Apollo space missions — supposedly at the “dawning of the Age of Aquarius” — but also jet planes slamming into the twin towers of the World Trade Center.

Now we have drones. The one we saw in MMCA was almost cute with its futuristic buzz. Whilst being excited by the filmic possibilities it presented, we couldn't help thinking of other drones, elsewhere, hovering ominously.

**Ahn Kyuchul: The Other Side of the Invisible World**  
Interviewed by Kyoungyun Ho / Transcribed by Rheem Daul

Artist Ahn Kyuchul was invited for the second annual *MMCA Hyundai Motor Series 2015* and presented the exhibition *Invisible Land of Love*. We met with Ahn at his studio in Pyeongchang-dong in Seoul on May 26th, 2023. Recalling the works he exhibited at the MMCA, we discussed the constants in his artistic practice, as well as his working methods.

Q(Kyoungyun Ho): “The room of the scrivener,” where *1,000 Scribes* was installed, evoked the imagery of a solitary monk copying a text in a secluded room in an old church from the Middle Ages. I assume you might have more time for yourself since you retired from your school job.

A(Ahn Kyuchul): I have less work outside. The kinds of things that I do in a day have simplified as well. I used to write or draw for about 30 minutes early in the morning, but now I spend my morning reading books or writing in my studio after breakfast. This routine is sometimes disrupted when I am preparing for exhibitions or projects, but I try to read and write every day, even if it's just for a little.

Q: What have you been reading lately?

A: Hungarian writer Ágota Kristóf's compilation, “The Notebook, The Proof, The Third Lie: Three Novels,” was an impressive recent read. I recently started making a list of the books I've read, and it seems I read about two to three books a month. These days, I am reading collections of poems to transcribe in preparation for my exhibition at the Gyeongnam Art Museum.



Q: Reading books, writing, and making artworks are all strongly individualistic activities. In a sense, these activities put you in voluntary isolation. In recent years, we were made to go through a time of isolation. In this context, I would like to revisit a comment you made before: "Prison is the contemporary, where I am a prisoner." What did you mean by that?

A: I am someone who is caught up with the thought that I have to do something that's meaningful to the here and now. I am still uncomfortable with speaking about art that seeks immortality and transcends the contemporary. However, I wrote the essay from the concern that, today, we live in a state saturated by the contemporary. Now that everyone is concentrating just on the present, I wanted to say that we have to pause and look around to see the past and the future. Regardless, I cannot deny the fact that my work started from a specific contemporary context of "1970s and 1980s South Korea," and that I aspired to be relevant in the global sense of contemporaneity.

Q: Indeed, the 1970s and the 1980s were a period of radical ideological transformation not only for Korean society but for the whole world.

A: Questions around the 1980s and the social role of art have become the most important thing for me. It was not easy for me to get over it, even after I went to Europe to study. All the time, I hear about people trying to pursue timeless value, but it's hard for me to relate to that idea. What will remain in a century from now, except for the remains stored in art museums and archives? I think it's futile to look forward to the glory that might come at a later time when no one remembers me or can relate to the meaning of my work. I guess that's why I engage more with the contemporary.

Q: Among the objects that appear in your video work *The Other Side of Things*, the shot of two bicycles aimlessly going around after one another remains particularly striking. In the catalogue for *Invisible Land of Love*, Boris Groys mentioned the "non-teleological movement of the everyday life" and argued that artists should be independent beings who transcend society and self-isolate.

A: The 1980s were when I began my career as a professional art writer, and when I started developing sensibilities and thoughts around my social responsibility and ethical duties as an artist. I was hugely shocked by essays by Choi Min, such as "Can Artists Disregard Reality?" (Kyeg-anmisul [Quarterly Art] 14, Summer 1980, 143-144.) I also started thinking that reality and art are not in opposition while I was experiencing a completely different circumstance as well as historical time difference after moving to Germany.

Two attitudes can coexist within a single artist. An artist can be a person that faces reality in the world, while simultaneously turning their back to the world as a hermit. From my experience of studying abroad,

I could accept that I could take on the role of a solitary hermit or of an observer while still grounding my work in reality. Some colleagues of previous and later generations have raised critical responses around my work after that realization, but I didn't care much since I'm not someone who pursues obscure fantasies that are not grounded in reality. The first thing I consider whenever I work on an exhibition is the message I want to deliver to the world.

Q: Some might respond negatively to your position, accusing you of taking a neutral position in that gray area.

A: Perhaps most people who don't belong to opposite ends of the spectrum would receive such feedback. The reason I keep writing is perhaps to respond to such criticism. In order to remind and clarify to myself where I stand in the art world, I keep writing, "I think this way," or, "I exist here and now," as a way of keeping a kind of journal or daily log. Another reason I would write was to prepare myself to better respond to critical discussions with fellow students during my study-abroad days. Often, the easiest way to attack someone's work is through plagiarism allegations. In order to defend my work from those attacks, I developed a habit of creating a detailed record of my intentions and choices, about where and when I began working on a piece and how I developed it.

#### Facing Currents in Korean Contemporary Art



64 rooms, 2015

Q: As in *64 Rooms*, the structure of "n number of rooms" could be your most iconic work since your solo exhibition in 2004 at Rodin Gallery. The early 2000s, when you began presenting large scale installations contrasting your earlier miniature works, was a peak moment in Korean contemporary art.

A: I returned from Europe to Korea in 1995. The Korean Pavilion at the Venice Biennale began in June of that year, and the Gwangju Biennale was inaugurated in September. I saw the Gwangju Biennale with the late Bahc Yiso, and I could intuitively sense that there was a major directional shift happening in the Korean art world. That shift came with a change in the role of the artist. In the past, the artist was to produce

works in their studio and select a few of those works to present at exhibitions. The artist's new role was to effectively compose the exhibition space according to a theme assigned by a curator. In 1999, curator Sunjung Kim commissioned an exhibition at the Art Sonje Center in Gyeongju [now the Wooyang Museum of Contemporary Art], and it was a big challenge for me. I ended up exhibiting a gigantic handkerchief made of a thousand stacked bricks, and I think this work marked the beginning of my large-scale installations. It marked my transition from being an artist who made small objects in the studio, like a craftsman, into an artist who makes works that are variable and ephemeral, dependent on the assigned space and conditions. I continued this kind of installation work for years, with the 2004 exhibition at Rodin Gallery as the peak of this period, but I felt drained after a few years of it — and empty whenever the exhibition ended. It was then, in the early 2010s, that I made a significant decision to always create new works without replicating past works and to actively explore performance and video in my work which I had not yet explored much by that time. It turned out that I did manage to be very productive in the 2010s, working on many projects, including the MMCA Hyundai Motor Series.

In hindsight, during my time studying abroad I was nostalgic about making something meticulously, with my hands. That element reemerged in my solo show at Kukje Gallery Busan in 2021, which turned out to be a sort of retrospective of my past thirty years of work. I received quite a bit of criticism early in my career for my handicraft method. The critiques were about why I still stuck to the aesthetics of handicrafts while also claiming to be an artist who does conceptual work with objects. At that time, I thought it was problematic that modern industrial society deprived people of the ability to make things with their hands. As a form of resistance against the prevailing relationship between production and consumption, I wanted to be involved in every step of the process of creating an artwork, from conception to completion.



*Wall of Memories*, 2015

Q: Similar to how artists respond to the changes in the art world as you've described, the audience must have changed as well. Is there a particular reason you chose to emphasize a participatory method in *Wall of Memories*?

A: Artists should not expect audience members to show creativity in their participation merely out of their benevolence. You need thorough and detailed plans to encourage genuine participation from the audience. *Wall of Memories* was inspired by the heart-wrenching stories people adhered on the wall of KBS [the Korean Broadcasting System, the national broadcaster of South Korea] when KBS produced the TV program titled "Finding Dispersed Families" in the 1980s. ["Finding Dispersed Families" is a TV show produced by KBS in 1983. To commemorate the 33rd anniversary of the outbreak of the Korean War and the 30th anniversary of the Korean Armistice Agreement, KBS produced the show for those who had lost their families under Japanese colonial rule and as a result of the Korean War. Over 100,000 people signed up to be on the live TV show, which reunited over 10,000 families.] That could be one of the most unforgettable images of South Korean society for those of my generation. From the records that the piece gathered, we can observe certain common denominators or common experiences. By asking audience members to write the names of things they miss and then gathering them, I tried to trace the contour of things that are absent from our society.

Speaking of changes in the audience over my career, in addition to its increased size, I have observed a positive change, in which people today are not as intimidated by artworks. It seems that people of younger generations grew up with diverse visual experiences and are not as fearful of art as past generations. Nowadays, art has become one of many visual experiences available online. Given these circumstances, there would be no point in viewing art as something that belongs to some esoteric world.

#### The Beginning and the End of a Work, and Yet Another Beginning



*Plant House*, 2015

Q: I recently visited your exhibition *5 Houses and 30 Doors* (April 28 – August 27, 2023) at the Asia Culture Center in Gwangju. It's clear that text plays a central role as a starting point of your work. *Plant House* is an installation work that seems to be based on a concept similar to *Time of Plants II*, and the exhibition is mainly based on the archival method, consisting of drawings, prototypes, and texts.



A: I once said that I write in a sketchbook, and when I do, I don't think about whether or not it will be developed into a work later on. Then when I take on an exhibition project, I go back to what I noted in the past to mine ideas. The writings come first, then sketches and prototypes, and then a work is made.

Q: I'll also note that some texts featured in your published books, such as "Nine Goldfish" and "Water in the Distance" and "The Other Side of Things," have been realized as artworks.

A: At the core of my practice are numerous, miscellaneous stories gathered from observations of daily life. I wish I could work in a way where I come into the studio in the morning with the canvas ready for me, and where I continue to work from where I left off the day before, but it's not easy for me to work like that. My writing is a sort of evidence or an alibi that I am working constantly. It gives me consolation to think that something continues to be produced in the process of continuous writing. Of course, you need to keep reading to have productive writing.

Q: It seems that writing is a way to self-discipline while simultaneously being a way to note your coordinates.

A: I think I kept writing to prove where my work and thoughts came from and why they are needed. I don't think this method necessarily has a positive impact on artists. Sometimes I feel like I want to make works as I please without needing to legitimize them. However, when I ask myself why and for whom I make my works, it is unimaginable to take on the making of a work without writing.



*Nine Goldfish*, 2015

Q: The work that welcomed visitors as the first piece at your MMCA exhibition, *Nine Goldfish*, originated from a work from the early 1990s, *Water in the Distance*. In another interview, you mentioned that *Water in the Distance* marks a time when you had gone through a major psychological change.

A: *Water in the Distance* was produced when I was just beginning to learn what Europe was really like, after having gone through culture shock in my early days of study abroad in Germany. Until then, I was working mostly on drawings that were somewhat expressive. I went to Europe after experiencing the Minjung art movement in the 1980s and

the June Democratic Struggle of 1987. In Europe at that moment, the May 1968 demonstrations were already twenty years old. The generation that had led May 1968 was already the older generation, and the younger generation was cynical about not only the 1968 generation but also social transformation and social movements as a whole. I could not make sense of how young students were so indifferent to the contradictions of the world. My feelings toward these instances exploded into emotions like angst and solemnness, but at one point I realized I had to overcome such emotions. Meeting with Professor Micha Ullman significantly influenced my change in perspective. Professor Ullman was working on the idea for *The Empty Library* (1995) at the time, his work installed in the Bebelplatz in Berlin, I received much advice from him about a working method. I was immensely struck by what he said: "No matter how tragic the world turns out to be, how miserable life can get, humans cannot live to cry." *Water in the Distance* was produced around that time. Germany was reunified at the time, and the former East Germany was making a rapid transition into a liberal market economy. The state of affairs made me think of the imagery of nine fish move around on a tablecloth. Numerous red dots embroidered on white tablecloth form the shape of goldfish that flock together to swim in the shallow water. That work is my first work to include poetic elements. The work was also used for the title of my second essay collection, "Nine Goldfish and Water in the Distance," as well as for the work *Nine Goldfish*, which was placed at the beginning of the *Invisible Land of Love* exhibition. You could say it was a process where what was once image became text, and then text turned into object.



*Room of Silence*, 2015

Q: You must adopt different approaches when dealing with different dimensions, as you realize something that existed only as text or idea in physical space. In *Room of Silence*, which stands at the awe-inspiring height of more than eight meters, it's hard to imagine how you produced and installed that massive sphere.

A: I initially envisioned an internal space in the shape of a rugby ball that reached the 16-meter-high ceiling in the final room of the exhibition. However, it was impossible to make a structure like that within

the architectural limitations of the MMCA. That's why the work took the shape of a sphere. At the inception of the production, we could not really expect that it would be hard for the exhibition hall to hold the weight. In the end, we managed to install it by supporting the outer side of the structure with scaffolding to distribute the load.

When preparing the exhibition, I aimed to create a narrative composed of several sequences instead of a single, grand spectacle. To create a symmetrical composition between the beginning and the end of the exhibition, I placed a water tank that continuously creates ripples in the form of concentric circles in the beginning of the exhibition, and the empty sphere form at the end. While the first room was filled with the sound of a piano, the final room was filled with silence. On the opposite side of the cube-shaped "room of the scrivener" (*1,000 Scribes*), there was another cube, *64 Rooms. Time of Plants II* was placed in the center of this symmetrical composition. The works that appeared before *Room of Silence* are full of elements that indicate or explain certain parts of the world. Visitors passed one by one through spaces full of sound and texts, and reached the empty *Room of Silence* at the end. I hoped I could realize a paradox in which *Room of Silence* — where I spent more than half of the exhibition budget — is an empty space. However, the most impressive part was that all the sound made in *Room of Silence* was reflected off the wall and came back to me. It was a phenomenon that I never anticipated before I stepped into the room for the first time after installation. It was a marvelous experience for me that the space — whose spatial depth was hard to estimate — could function as a mirror that reflects your own existence.

#### On Disappearance

Q: You wrote this impressive statement in your notes at the time: "There is nothing in this massive empty space. You might reach this space, the final scene of the exhibition, and say you are unable to see the land of love or even a way to get there."

A: It is of course related to the title of the exhibition. I was grappling with the direction of Korean society after the Sewol ferry disaster, and I assume this is true in the case of many works produced around the time. There was a group of people from an extreme right-wing community who were eating pizza to protest the hunger strike by those who had lost their loved ones in the Sewol ferry disaster and had been doing sit-in protests in tents installed at Gwanghwamun Square. I was shocked by how degraded human society can get and thought about whether love existed in this country in the first place. While society is overly saturated with the word "love," I wondered if we are qualified to even say anything about love. That's why I considered taking the title of a poem by Mah Chonggi, "Invisible Land of Love," as the title of my exhibition. I wanted the exhibition to be my response to that sort of context.

Q: I have read many essays on *Invisible Land of Love*, but I think this is the first time the Sewol ferry disaster has been mentioned.

A: The exhibition that I did right before *Invisible Land of Love* was *All and but Nothing* (2014). The Sewol ferry disaster had happened during the time I was preparing for the exhibition, and the main message of the exhibition was about why we fail. Right before the opening of *All and but Nothing*, I was notified by the MMCA that I had been selected as the second artist for the MMCA Hyundai Motor Series. In line with these thoughts, I prepared *Invisible Land of Love*. In this exhibition, I tried to question whether the thing we call love, which we talk about ceaselessly, is really with us. I wanted to make a rather straightforward remark, that there is no such thing as the land of love for us.

Q: The concept of the "invisible" appears often in your work, and was included in the title of the exhibition. What do you think is the "invisible state" in visual art?

A: I used the word "invisible" to make the point that you have to see the hidden side of things beyond their surfaces. In *Invisible Land of Love*, I focused on bringing the invisible, hidden side of the world to the forefront. *Wall of Memories*, a participatory work that invited audiences to write the things they miss at that moment, is a kind of public opinion poll. I thought gathering answers from numerous audience members in the exhibition would give us an idea of what our society misses the most, and that would help trace the contour of what is absent within us. While reading through what others wrote, visitors would be able to discover what we all have in common. In *1,000 Scribes*, for instance, I assumed that the image of a person writing something in a secluded room, seen from the back, would evoke certain shared reactions in visitors. Everyone has a memory of their first time learning to read and write, and we all have memories of writing a love letter to someone. In a society of individuals who are broken apart and dispersed by our differing ideologies and interests, I wanted to find a new starting point from the shared fact that we all can write and read pieces of literature. While the work was deconstructed after the exhibition ended, it was made into a book that may sit on the bookshelf in the participants' homes. The books scattered around will remain dispersed forever, like a hearsay that cannot be seen yet still firmly exists. This is the concrete backstory of the title of the exhibition, "Invisible Land of Love."

Q: Your essay "Invisible Pieces of Work" seems to be connected to *The Pianist and the Tuner*, which was exhibited at the MMCA.

A: It is, although the essay is more of an immediate explanation of the work I presented at the 2012 Gwangju Biennale.

Q: As you put it, "the story of inserting parts of a disassembled instrument in different corners of the city as a way to make them invisible" sounds like it alludes to the silence as a kind of an active act of utterance. It could be related to what you have said in the past: "The goal



in my earlier work was to recover the stories that had been excluded from art. But now, in a time saturated with stories, I may have to head toward the realm of silence.”

A: It was inspired by the essay by Vilém Flusser on entropy. For example, a piano piece by Mozart is a sort of ‘information’ form that composes pieces of sound completely derived from nature into an unlikely order. If we can call the total sum of this artificial information a culture, our culture is destined to return to the state of complete chaos, after gradually collapsing amid increasing entropy. This idea forms the backbone of *The Pianist and the Tuner*. I wanted to talk about the inevitable destiny of the disintegration of art and the disappearance inherent in everything we make.



*The Pianist and the Tuner, 2015*

Q: The exhibition catalogue is also edited in a way to reflect the design of the exhibition space, which starts with an empty exhibition hall and ends with an empty scene.

A: The catalogue and the spatial design of the exhibition *Invisible Land of Love* were in parallel. Chopin’s piano piece was played in the first room of the exhibition, while the sound disappeared in the last room. A design studio called Workroom came up with an editing style that also reflected this idea. In the exhibition, I told the stories that I felt were imperative to tell in an exhibition in Korea in the year 2015, and told them to the maximum extent, to the point where I can never repeat them again. *Invisible Land of Love* was an event that showcased my world of art as well as my limits. I am grateful for being able to participate in the MMCA Hyundai Motor Series with my fellow artists, who have been involved in the rapid changes in Korean art that occurred between the time of the IMF crisis in 1997 and the 2008 financial crisis. I would like to express my gratitude to all those who have worked for, and participated in, the exhibition.

## Kimsooja: On n On — Nine Threads on Kimsooja’s *Pivottari*, Its Ongoing Archival Reaches and Resonances

Kyoo Lee

Kimsooja, the light-weaving, room-making conceptual artist, is an epochal ‘threader’ par excellence, and *Archive of Mind* (2016–2017) at the MMCA Seoul, one of her key exhibitions, epitomizes her ongoing pivot-tari art of planetary network and ecological knitwork.

On

### 1. To read Kimsooja is to follow her thread routes.

At the center of the exhibition hall of *Archive of Mind*, Kimsooja constructed a large wooden table where visitors were invited to make balls of clay, whatever size and shape, and leave them there on the table. This part of the ‘show in the making,’ so to speak, this ingenious process in place, part of an immersive theatre within the exhibition space, automatically completed the show at the end and renders it, inevitably, incomplete.

This structured open-endedness, punctuated by the conceptual precision of the mode of material presentation, carries the signature of the artist, who works across the globe and whose works are scattered all over the world. Her *Thread Routes* series of 16mm films (2010–), for instance, are filled with seamlessly connected images of textile cultures from different parts of the world — and they, in turn, inspire me, the reader here, to see reading as a sort of radioactive threading as well. They form a marvelous mosaic of common and communal acts of sewing and weaving, mostly by women, as vividly illustrated by Chapter 5 of *Thread Routes*, a hypnotic series of wrapping and unwrapping, weaving and unweaving, constantly enveloping and reconnecting geometry and geology through the observant artist's grammatical tool that is archival archaeology. This way, Kimsooja's site-specific work-on-the-go becomes, at any given point in space and time, a concurrently unfolding (meta-)set of works in progress, which are quite literally countless except, perhaps, through her boarding passes and entry/exist records at various ports.

It is in that vein that I offer the following series of my own 'rolling' (*gurooneun* 구르는) thoughts on the ongoing work of Kimsooja. I begin by following the intricate polysemic resonances of her *gu* (a ball, spherically shaped or curved, 구 球), the centerpiece of *Archive of Mind*, along with her *gigu* (the Earth 지구 地球 a 'geo-ball'), both rhyming with *gu*, nine, one that is promisingly incomplete, infinitely pregnant.

## 2. Kimsooja's *gong* work traverses and transcodes the world, its spherical planetarity.

Consider as a point of comparison *The Dinner Party* (1974–1979) by Judy Chicago at the Brooklyn Museum. There, the presence of 'another' 999 'women' inscribed on the floor beneath the 39 virtually seated at the table, is sharply ghostly, to the point. The triangular edges of Chicago's table make the point of it all pointedly clear, poignant. By contrast, the installation *Archive of Mind* by Kimsooja, a version of which is housed and still unfolding at the Art Gallery of New South Wales, is elliptical, not triangular, and retrofutural rather than historical. It is non-linear, not perspectival. All the edges softened, pushed in, pulled out, rounded off, and patted on, both the table and clay dumplings, everything around there is round or becoming rounder and rounder on mimacro scales.

Kimsooja's *bottari*-like open-ended planetary table embodies and stages different kinds of geometric considerations, imaginations, and sensibilities, where the sporadic fluidity of the circular structure, still anchored in its semi-visible center, architecturally communicates its topological porosity as well as kinetic inclusivity. To discern the porous dynamism of this otherwise serene 'installation,' we need to look, and listen, under the table as well for the *Unfolding Sphere* (2016) there, a sound piece with thirty-two speakers and a 16-channel soundtrack,

which forms a subterranean micro-telecommunity. Dried clay balls rolling and touching angled corners generate sounds which can be thunderous when there is a hard enough collision, and together with the artist's sound performance, "grrr," a recording of her gargling with water, the collaborative concurrency of the *Archive of Mind* as a communing whole becomes more multi-sensorially complex as well.

In this cosmic pond at work that is not a pond, geometry in and of and around it becomes not only softly 'manageable' but audible. Geometry itself goes extradimensional. By de-angularizing, dynamizing, and polycentering the edges, by creatively deconstructing and amplifying them with a kind of gestural literalism and contingent collectivism, her table embraces an archival poignancy of political polarities and ongoing world-historical contradictions while translingualizing and translocating them. This communal table from the 2010s 'throws out there' while pivoting to, intersecting, tableaux, planes, or plates.

There, on the streets of consciousness where our peripatetic artist often works, kinetic contemporaneity and participatory democracy among people as living individuals is both practiced and presented. Such is how her 'performances' happen and happen in real time. Co-habitational coexistence is concretely contemplated. Her methodologically naturalized nomadism, transnationalism, and cosmopolitanism, in which her own reparative poethic spirit and anthropological insights are implicitly articulated, are an understated expression of her social-ethical commitment. Take her more recent project, *Traversées* (2020), which turns the city of Poitiers, France, into a public artistic laboratory, a utopic workshop, by creating a tapestry of her own works and those of 20 artists she invited. If the world is her stage, her stage is also in you.

## 3. Kimsooja's intricate *gong* work should be read *hanahana* holistically.

Kimsooja's *hanahana* (*hana* 1 하나, one by one or one after another) and *hanttamhanttam* (*hanttam* 한 땀, one stitch after another) approach to worldly singularities shows the care with which the artist sees them not as insulated individualities but rather as coextensive with her cosmic vision for the intricately collaborative continuous whole.

As intriguingly illustrated in *One Breath* (2006/2016), her first digital embroidery piece, where a segment of a soundwave from her breathing performance is sewn across the canvas, the sound of a sigh could be a sign of survival, quite literally. Each breath, a cycle of inhalation and exhalation, is not a static 'set' but part of a vibrating whole in flux.

Likewise, again, *Archive of Mind* is a prime example, an active allegory. From a block of clay comes each ball; each one becomes 1±1 which remains 1. Each spherical object, each soft microcosm, remains and becomes part of one, materially, conceptually, performatively, numerically all at once, not unlike each 'human' being made of humus.



Kimsooja's 'blanket' compassion for humanity along with her ecological affinity with the universe is universal. Yet she is not a universalist in any abstract or politicized sense of the term. On the contrary, her aspirations and gestures, ever so agilely measured, get vitally concretized, trans-individuated, and practiced at each subtly coordinated 'needle point' of artistic imagination and activation, as diagrammatized by her early piece *Structure — A Study on Body* (1981), a biographical addition to *Archive of Mind* at the MMCA.

This way, each *gong* (another word for a ball 공 as in a baseball or football) becomes an embodiment of *gong* (blank, empty, void, vacuum 공 空) as well, part of the concept 'space,' 'emptiness in between.' Each *gong* deductively produced, procured, or procreated out of *mu* (nothing 무 無), pairable to another *gong* (to engineer, make, craft, fabricate, 공 工), embodies a *muwee* (unforced or effortless act, 무위 無爲 *wuwei* in Mandarin) exercise of a double *gong*, carefully freed-up or freely gravitational Daoist action in inaction. Each phase or stage of *muwee*, as archived by *Geometry of Body* (2006–2015), where the artist's used yoga mat is upcycled as an avant-garde canvas that contemplates the ecologically layered and receptive temporality of an already-used object, not just Duchampian "readymade," reanimates the invisible traces of inter-being that can be documented otherwise.

Such a work of memory or memory-work is where mental harboring turns into existential honoring. I myself recall, quite vividly, the first time I came across a "note" by 'early' Kimsooja. I remember that small print on the now-yellowing page, the artist's statement at the end of the catalogue for her first solo show back in 1988 at Gallery Hyundai, Seoul. I also remember my own fascination with that last page, the second paragraph between the first that is introductory and the conclusionary third. As if stitching those two ends together, in that middle paragraph, the artist singled out that "quotidian" day in 1983, as she put it, when she suddenly had a flash of inspiration for a 'textual' way out of the two-dimensional canvas: she felt she had just found a way to overcome, to transcend, the flat horizontality and verticality of the otherwise static space for conventional painting. Indeed, how thrilling it must have been. I recall a kind of biogeometric vibration of the passage I myself felt, in turn, including the passage of time "folded in (내포 內包)" there as an actively archival "possibility," as the young artist was saying. And such an otherwise passable pinnacle — a needle point of Kimsooja's artistic intuition, where her rationality and sensibility converge — came at a moment of everyday *muwee* with her mother, the mother and the daughter sewing together as usual, as she pointed out. Revisiting that passage now, what I find remarkable is a curvy resonance, and virtual overlap, between that momentary episode and each random moment in *Archive of Mind* when each participant would make their own *gong* with gently focused meditative attention.

To read Kimsooja is to tread, gently, on the roundness of her piercing vision.

4. And each *bottari* of Kimsooja's, e.g., *Deductive Objects* (2016), holds itself pivotally.

*Gong* in the (un)making is happening all the time, and *gong* is what Kimsooja's *bottari* makes and is made of. Turn, now, to this separate, larger-scaled *gong* of the artist's own making, *Deductive Object* (2016), part of an ongoing series with the same conceptual title; at the MMCA, *Archive of Mind* presented two iterations with the same name, one indoors and the other outdoors. The *Deductive Object* (2016) inside the building, a live-cast sculpture of the artist's arms in the middle of making something, performs a kinetic *gong* through the space shared and shaped between the thumb and the index finger in a reciprocally gestural interaction. The other *Deductive Object* (2016), outside the building, is an oval-shaped ball, almost an odd ball, that could look, to some, like an inflated American football. An ovoid sculpture inspired by the *Brahmanda* (the Indian 'cosmic egg') and tightly wrapped in a vivid *Obangsaek* (a band of the 'five' rainbowy 'directional colors' in Korean culture) fabric, it stands serenely on a mirrored plinth, like a double parody of Columbus' egg, with no part flattened at all.

Likewise, each of Kimsooja's *bottari* tends to exist entirely on its own, yet stands in ready solidarity with any others. Her *bottari* is not an inductive object that can be accumulated like "one little, two little, three little" abstract "Indians" but, again, a 'deductive subject', an object that stands like and turns into a subject at any agile moment. This *bottari* subject as a knotted allegory of life and death on the moving walk holds — folds and unfolds — itself pivotally, like, let's say, a pivottari. The *Deductive Objects* (2016) are a dual, pivotal manifestation of such self-concealing and revealing subjectivity of a living and dying thingy, a container that cannot be contained. This 'inoutside' interfaciality between the two versions of *Deductive Objects* (2016) contributes to the exemplarity of *Archive of Mind* (or a 'Geometry of Mind' in Korean translation) as a unique placeholder in Kimsooja's artistic trajectory, where the individual and the collective, the intensive and the extensive, hug, or hold hands, through a matrixial materialization of their intercategorical interdependence.

5. And moments of *muwee* (*wuwei*) are returning to *Deductive Object – Bottari* (2023).

Particularly fascinating in that regard is Kimsooja's more recent iteration of *Deductive Object – Bottari* (2023), an intensification of the inoutside subjectivity of her pivottari. Her geological and geoptical navigation into the world of a measured land, namely, geometry, appears to have become more literal than ever. Taking her *muwee* art of site-spe-

cific making and unmaking to the next level, this time at Meridiano, an open-air gallery in Puerto Escondido, Mexico, she placed this new deductive object in the center of the square room at the gallery: a big rock she came across during her residency there, which she then painted matte black. At Meridiano, where the inside becomes outside and vice versa through the unique architectural porosity of the building, the found object reintroduced into the gallery as a kind of black hole library remains outside as well, and its nonhuman alterity unaltered. With its archaic illegibility shielded from human overfamiliarity, the rock becomes the new *bottari*, except that it is not exactly mobile. This time, her body alone, the *bottari* of her whole being, moves along, and with that, the movement becomes a moment, an event that is not only site-specific but time-sensitive.

Kimsooja's performative gaze at this rock pivottari is an archive meeting another archive. Back in 2016, at the MMCA, it was an archival cast of the artist's hands that met the gaze of a deductive object across the museum wall; in 2023 at Meridiano, it is the artist's gaze at a distance, questioning itself more directly through the other, stony gaze from the object that had already been there all along, from immemorial times. Here, this kind of Daoist anonymity and liberty, this originary namelessness, of the rock and the artist's body (both as deductive objects wirelessly united by their nameless contingent ecological affinity), is an aesthetic imperative stronger than any rule of the game. They both become a medium, the eye of a needle, through which a new horizon of perceptions arises, a new plane opens up.

6. As of 2023, our planet getting close to 'a boiling point,'  
we need more lighthouses.

Surface matters, especially if you can see it better, more deeply and broadly.

Imagine a world about to be decimated by its own hand that can only count 1 to 10, up and down. In the increasingly digitotized world of climate change and collateral crises, the analog (im)materiality of Kimsooja's connective gazes and gestures are breathtakingly retrofactual. Again, the visible void in and of *One Breath* (2006/2016) — a *gong* work of art discussed earlier as an example of *hanahana modus operandi* — indexicalizes this zone of 'coviving' survival, a possibility of zero as a bridge that goes on, a transfer point that keeps things in transit. Here is a glimmer of hope, an echo from the belly of the world.

In the tidal waves of spacetime, a push and pull of life and death, likewise, of being and non-being, light and darkness, sound and silence, and so on, creates its own kaleidoscopic dramas, as subtly sensorialized by *To Breathe* (2016). It was a rescaled, site-specific reinterpretation of Kimsooja's earlier major works for the Reina Sofia's Crystal Palace in 2006 and the Korean Pavilion at Venice Art Biennale in 2013. If we pair

it now with the more microscopic, conceptual piece also at the show *One Breath*, we can better appreciate an epoch-heralding significance of the site-specific 2016 series *To Breathe*, recently reiterated at Palazzo Grassi in Venice (2023) and earlier in Leiden (2022) in the Netherlands. Connecting them further to another current exhibition, *Weaving the Light* (2023) at Cisternerne, the former water reservoirs for the city of Copenhagen (now a unique, massive underground art space), we can see how her pivottari, deductive objects, and breath works converge more expansively and fundamentally than ever.

Connecting these 'breathing' works across the globe, we begin to sense more clearly how and why subterranean and areal/aerial mediations and meditations matter, especially now.

On

7. In Communion

To be is to be connected. To be on, especially today, electronically or otherwise, means to find ways to stay present in the moment across various visible and invisible boundaries and walls and wires. For *We Do Not Dream Alone* (2020), as Kimsooja puts it, in a nod to a text in artist Yoko Ono's book "Grapefruit" (1964), in her contribution to the first Asia Society Triennale in New York in 2020 (which had the same title). The resonance between this 2020 'occasional' dream piece accompanied by *To Breathe – The Flags* (2012) and the preceding fugues of *Archive of Mind* (2017) at the Palazzo Fortuny in Venice followed by the version at the Peabody Essex Museum (2018) and the Art Gallery of New South Wales (2022–2023) is immediate, both quotidian and global. She is on it, wherever she is.

8. In Constellation

As shown above, all the eight works in constellation in *Archive of Mind* are in constellation with numerous other works in the planetary plateau of Kimsooja, as shown above.

9. In the KSJ Continuum

Everything I said above will have to remain inconclusive. That is not just because Kimsooja continues to work, even more prolifically than ever, but because to be in the world of Kimsoojian art, which constantly works on the pores and ports of being, is 'to be continued.' Continuity is what 'is' somehow in a thread, a non-linear line in time, not quite a point of demonstration or presence, but something slidingly, singula-



rily moving between points, planes of immanent transcendence. The needle, the body, is that which disappears there, yet not without consequences. *Archive of Mind* once entered it: That timely event is now part of a broader archive of The KSJ Continuum that is reflecting on its ripple effects.

**IM Heung-soon: In Search of the Ghosts of Modern  
and Contemporary Korean History**  
Interviewed by Hibino Miyon / Transcribed by Hong Jee-yeon

Hibino Miyon, assistant curator at the Yokohama Museum of Art, met with IM Heung-soon in Yokohama on July 20, 2023, to talk about his body of work, his MMCA Hyundai Motor Series exhibition, and his newest work.

Q(Hibino Miyon): You started your early video works by filming your family members. Was there a motivation or a reason you wanted to capture daily life in video?

A(IM Heung-soon): I started filming my parents around 1998, when I was finishing college and about to start graduate school. My father had brain surgery at that time, and after he was discharged, I filmed his visit to my house in Seongnam and my brother's house in Icheon. The videos were meant to record memories, like commemorative photos, rather than to create art. But then, I discovered that different feelings would arise when viewing the images through the viewfinder while shooting and when revisiting the images after shooting. These images felt quite different from the actual landscape. I realized that I wasn't noticing anything new from the real landscape because it had become too familiar, but with video, I could see the people and the landscape with a fresh gaze. From then, I grew skeptical of painting and felt a bit suffocated when working in an enclosed space. In college, I began thinking about how art can contribute to society, and I came to realize that a medium other than painting would be better for that. It was great timing to transition to video then because technologies like camcorders and editing software started becoming popularized at that time. Additionally, when making video work, you get to meet people and listen to their stories. I was intrigued by the idea of working with many people, and it energized me. These motivations are what got me into working in video, education, and workshops — and how I eventually made a feature film with the goal of a theatrical release.

Q: It seems like you have had a strong conviction to make social commentary from the very early days of your career. You studied Western painting as a student at an arts-focused high school. What led you to learn about how art can directly relate to social issues?

A: Rather than express personal emotions and create stories, I wanted to use art as a kind of tool to convey the hidden stories of people who cannot speak for themselves, as well as the things that cannot be said. I went to college in 1994. I was supposed to go to college in 1988, but I retook the college entrance exams three years in a row, completed my obligatory military service, and only started college afterwards. At that time, I got to learn so much about Minjung art from art magazines and exhibitions at the National Museum of Modern and Contemporary Art, Korea, and I thought it seemed aligned with art that I'd be interested in making. The year 1994, when I started college, was when the impact of Minjung art had waned to some degree. Still, I could expand my interest in social issues by working on Seongnam Project and at Art Space Pool around the time I graduated from college.

Q: What motif did you explore next in your practice after family?

A: From my second year of high school, I often couldn't visit my family's home, because my whole family lived in a studio apartment, and I felt like there wasn't any space for me in that house. I often visited my friends' homes. From my third year of high school, I lived in the private art studio where I went to prepare for the college entrance exam. This naturally led me to develop a certain distance from my family, and I think it was how I was able to achieve a sort of objective perspective on them. When I was preparing for the college entrance exam after I came back from military service, my brother was living in Seongnam, which is what inspired me to decide to go to Kyungwon University (now Gachon University) there. I helped out at my brother's Chinese restaurant at that time, and then would just eat and sleep otherwise. I sometimes visited my parents' house too. It was around then that I started paying attention to my parents' lives, including their jobs and living environment. I began capturing what I saw in the form of painting, and in graduate school, I worked on Seongnam Project, a team project about the process of the urban development in Seongnam as well as the urban sculptures that were being installed. Seongnam is where the August 10th Seongnam Civil Rights Movement took place, which used to be called the Gwangju Housing Complex Incident. It was South Korea's first civil rights movement, and yet it is a piece of South Korean history that is not widely known. I went to college in that region and participated in Seongnam Project, and that helped me work on two different projects concurrently: a personal project on family and a public project on the city.

Q: It sounds like you gradually developed interests in social and public matters. I am wondering whether you began working on the Jeju April

3 Incident (also known as the Jeju Uprising) after meeting producer Kim Min-kyung?

A: That is correct. As I was working on the project about my family as well as Seongnam Project, I thought there was a lot that I could do using the video camera. And then, with the influx of immigrant workers in the late 1980s, there was an increasing social awareness about them and their stories. Immigrant worker policy as well as the negative and degrading social regard toward immigrant workers were becoming big issues. This social situation inspired me to create a workshop that provided a space for the immigrant workers to speak on their reality, and I founded a project team called Mixrice to present media workshops and projects. As I was working with other artists, I simultaneously developed an interest in what my parents' generation had gone through, and that interest led me to begin interviewing veterans of the Vietnam War. After that, I came to meet producer Kim and took on the work on the Jeju April 3 Incident, which is when I began more deeply engaging with history in my work. The Jeju Uprising work marks a sort of turning point in my work.

Q: I think there was not enough awareness about the Jeju April 3 Incident among the general public, up until then.

A: I remember that my textbooks from middle and high school only had a few lines on the "Jeju Island Rebellion Incident." In high school, we had a student from Jeju. One day, that student carefully mentioned that a lot of people were killed by the military and police in Jeju. I responded, asking: Why then can't we read about these stories in the history books? I couldn't believe it. That was in 1985. The truth about the Jeju April 3 Incident began to be unveiled bit by bit after the democratic struggle in 1987, but it was when I visited Jeju Island in the spring of 2009 that I became interested in it. I visited Napeup, where producer Kim's grandmother was living, on that trip. As I learned that producer Kim's grandfather had died in the Jeju April 3 Incident, I then embarked on the Jeju Island project.

Q: Let's talk about how you edit your works. Your video work is based on a documentary form, wherein you meet with people to learn about their personal histories and gather these stories to make them into a work. It must be very difficult to choose what to keep, what to connect, and what to discard from the stories you collect. What is your approach to editing, especially when it comes to historical topics?

A: Meeting people and listening to their stories is challenging and interesting at the same time. For instance, shooting in Japan this time was made possible through a series of events. I first met Kim Si-jong at a symposium that took place in Jeju and wanted to interview him. When the interview was confirmed, I planned the overall structure. After that, when I confirmed another interview with An Yong-hak, a former soccer player, then I could decide the direction of this work. Of course



the plans change as I proceed with site visits and interviews, but I'm guided by the generally established direction. I adjust my initial plans in a way that builds a denser connection between elements. For example, Kim Si-jong and An Yong-hak are two different individuals who lived different lives in different generations, but I was able to find some unifying points that connected them. Other times, unexpected stories and situations unfold. I find these situations very interesting and try to highlight these in editing. Rather than stylized editing, I prefer "form-less" editing, in which I adapt to subjects or situations within the video. In contrast to commercial movies or TV dramas, art is less explanatory and presents certain points indirectly that are somewhat off or empty.

Q: That must be why your work contains a lot of visually appealing and aesthetically beautiful landscapes and symbolic scenes. They often do not come with detailed explanations.

A: I think of my video work as a sort of poetry. Compared to novels, gaps exist in poetry. The language is connotative, and there are often some gaps in between sentences in poetry. Because poems consist of fewer words than prose, they are visually empty. I consider artworks to contain a lot of blank space, like poems would, because poetry is not explanatory and allows readers some room to feel, imagine things, and engage more actively. While my works have a strong documentary style, I still keep thinking about ways to present them as works of art.

Q: You mentioned that audience imagination and participation play a crucial role in your work. That aspect must have been challenging in your *MMCA Hyundai Motor Series 2017* exhibition because it took the form of a large-scale installation work that used video as its central medium. I assume it must have been either pretty challenging or interesting to work with the enormous space of the art museum. Have you had any other exhibitions of such a large scale, before or after the MMCA Hyundai Motor Series exhibition?

A: The exhibitions I had prior to the MMCA Hyundai Motor Series were mostly held at alternative spaces or small galleries. Rather than gradually scaling up my exhibition size, I suddenly was tasked to present my work in three large museum galleries for the MMCA Hyundai Motor Series exhibition. However, I never had any concerns about filling the large space. Since I had already worked on diverse projects in public spaces outside of art museums, the art museum's gallery did not feel that big to me. Additionally, the medium of video is versatile in terms of scale, so working on a large scale was not a big concern for me.

Q: Did you first create the plan to design the exhibition space as a film set?

A: Yes. I first developed ideas about the overall spatial design, and then came up with the concept of a film set, prop storage, and costume room to go along with our central mediums of video and film,

and because we had a plan to install the late Kim Dong-il's keepsakes. I thought it would be interesting to turn the art museum into a space with a completely different purpose.

Q: When entering *Things that Do Us Part*, visitors were first met with the statues of the Four Heavenly Kings. What is the meaning behind this?

A: In 2011, I presented a solo show titled *Prayer* that was about the Jeju April 3 Incident. I made the entrance of the exhibition space into a long, dark corridor to mirror the topographic feature of lava tubes on Jeju Island as well as to generate an emotional tone for the audience to engage with history. This concept was expanded in *Things that Do Us Part*. The statues of the Four Heavenly Kings that were installed in the entrance of Gallery 5 of *Things that Do Us Part* are from Jeju Geumneung Stone Park. The park is a private park owned by Chang Kong-ik, a master sculptor of *Dol hareubang* sculptures, the "old grandfather" stone statues ubiquitously found on Jeju Island. Chang decorated the park with hundreds of stone sculptures in different forms that he made throughout his life. I interviewed him after I read in a news article that he had survived the Jeju April 3 Incident, and I wondered if there was a relationship between those numerous stone sculptures and each of the people who died in that incident. At the time of the Jeju April 3 Incident, men over the age of fourteen years had no other options but to be kidnapped and killed, join the armed forces, or seek asylum in Japan. Mr. Chang is someone who survived that time, and I assumed that his work must have been affected by that experience.

Q: I feel a strong resonance with the way you describe the sculptures as representing each person who passed away from the incident. The MMCA Hyundai Motor Series exhibition *Things that Do Us Part* has a subtitle with seven keywords: belief, faith, love, betrayal, hatred, fear, and ghost. The first three words are positive, while betrayal, hatred, and fear are negative and scary words. The last word, "ghost," does not belong to either category. What did you mean by "ghost"?

A: The keywords in the subtitle are derived from feelings we typically associate with each era: "belief" for the 1930s, "faith" for the 1940s, "love" for the 1950s, "betrayal" for the 1960s, "hatred" for the 1970s, "fear" for the 1980s, and "ghost" for the subsequent era. There have been so many events, accidents, and wars in the past 100 years of Korean history, such as the Imperial Japanese occupation, the Korean War, the April 19 Revolution, the military dictatorship, the Vietnam War, the Gwangju Uprising, and the Sewol ferry disaster. Yet, the factual history around these events is still being disputed. When thinking about these disputes over important historical events, it seems to me that the dead cannot be fully laid to rest and the living cannot fully keep living. In a sense, our society as a whole has not been able to hold a much-deserved funeral and cannot properly grieve or pay condolences. This is what I mean by "ghost" in the title of my exhibition. It is a contempla-

tion and question about what ghosts can mean in our time. Unlike in *Things that Do Us Part*, in my work on Vietnam, I interviewed spiritual mediums in Vietnam to ask about, and search for, haunted spirits and ghosts of those who were killed during the Vietnam War. In my work, I explore a diverse variety of ghosts, both real and symbolic.

Q: Elderly women are one of the main subjects in *Things that Do Us Part*. What is their particular charm?

A: I see these women as people who are in between life and death. Whenever I meet with the elderly, I understand them as people who have achieved certain revelations about life. Considering that they have survived tumultuous Korean history, I wanted to know all about them — their thoughts, experiences, and perspectives. When working on several of these projects, I frequently had moments of realizing the ways that women are really wise. Unlike men, women have exceptional intuition, sense, and bodily instinct. I was hugely surprised by the judgments and wisdom of middle-aged women in particular, and I felt warmth from them. These encounters are why I thought about ways to bring their wisdom, thoughts, and judgments into art, and it led me to develop an interest in real world issues that women face. In our society, we tend to associate women with sacrifice or secondary roles. As a counter, in *Things that Do Us Part*, I wanted to show strong women who lived through a series of struggles and women who connect the past and the present.

Q: How did your experience of executing the large-scale installation *Things that Do Us Part* impact your following exhibitions?

A: In 2019, I presented a solo show titled *Ghost Guide* at the Page Gallery. Perhaps thanks to my experience with *Things that Do Us Part*, I felt more confident in how I directed the spatial design of the exhibition space. Of course I had experience in experimenting with exhibition spaces before. Rather than treating the exhibition space as a vehicle to simply display completed artworks, I have drastically transformed galleries by installing artworks in certain ways, creating spaces that look different depending on the viewers' perspective, and making site-specific works. However, after *Things that Do Us Part*, I further developed a sensibility around using space, including a more intricate spatial composition.

Q: Your solo show and public art project *Memorial Shower* will be presented at the Jeju April 3 Peace Memorial Hall in September 2023. What kind of installation can we expect?

A: Jeju April 3 Peace Memorial Hall is a different space from other art museums. I want to make the best use of natural light, and I don't want to fill the exhibition with too many elements. I want to create as much negative space between the works as possible. The project title *Memorial Shower* is in line with *Things that Do Us Part* in 2017, in that it is also

based on the keepsakes — the thousands of pieces of clothing and knitted pieces left by the late Kim Dong-il — that were exhibited then. Both Kim Dong-il and Kim Si-jong took on the duty of communicating during the Jeju April 3 Incident. Their lives after that point diverged, however I am thinking about ways to leverage these differences, and I expect that weaving their stories together like warp and weft will lead to a new story.

Q: Artists have different styles of presenting their video works. Some artists prefer creating a black box theater space when showing their works in art museums, while others present their exhibition as an experiential space. It seems that the *MMCA Hyundai Motor Series 2017* exhibition provided momentum for you to create ways of inviting audience members to experience the exhibition space, in addition to viewing the video works.

A: I intend for my work to function like a spider web, where visitors feel discomfort and fear, struggle as they become entangled in it, and then manage to escape. I want there to be many connections made across my work and for my exhibition space to operate in the same way. It's only through this entangled engagement with my work that audience members can think a little deeper about others, history, and their own lives. Human subjects or histories cannot merely exist as subject matter. Rather, the artwork and the history it engages should come together in a symmetrical relationship in which audience members can actively explore it. I think the art museum is the best place to realize those encounters.

Q: Is there anything you wish you could have done differently for your MMCA Hyundai Motor Series exhibition?

A: The exhibition that was realized was not too different from my initial proposal, and I think I wholly delivered what I wanted to say. Looking back retrospectively, it still feels surreal that I did an exhibition on that topic. I also believe that, through this series, I might have served yet another role in Korean contemporary art. One thing that I wish could have been otherwise would be giving more consideration to the environmental impact when developing the largest spaces, such as the fifth exhibition hall. I regret that I generated too much trash while installing objects such as gallery walls, trees, hills, and staircases.

Q: Waste is one of the biggest issues that art museums around the world are dealing with. It is urgent to consider how we can minimize and recycle waste from exhibitions.

A: The environmental impact of art exhibitions is something I will keep considering as I produce my work. That's why I am trying to make use of preexisting objects and to refrain from making new things as much as possible. My recent exhibition at the Jeonnam Museum of Art, *A Hundred Years Inn*, was made after this change in perspective. Making use of things like trash, discarded things, dead trees, and stones,



I wanted to invite people to shift their perspectives and awareness of nature. Whereas I mainly worked on human history and death in my past works, I would like to be more interested in the reality of nature as well as the lives and rights of nature, plants, and animals in my future works.

**CHOIJEONGHWA: The Master of Happiness**  
Apinan Poshyananda

*MMCA Hyundai Series 2018: CHOIJEONGHWA – Blooming Matrix* presented a selection of seminal works by one of Korea’s world-renowned artists, from large-scale indoor installations, public sculptures, and found objects to fiberglass accessories and plastic totems, inspired by the everyday and the marketplace. In “Non-Art to Art: Blooming Matrix,” a symposium held as part of the exhibition, academicians and curators discussed the wide range of Choi’s practice from diverse perspectives.

My acquaintance and friendship with Choi spans thirty years. I first met him in Seoul in 1994 during my research for a major exhibition, *Contemporary Art in Asia: Traditions/Tensions*, which was organized by the Asia Society. It opened in 1996 in New York and traveled to Vancouver, Perth, and Taipei.<sup>1</sup> At that time, Choi was a young artist who had already received critical acclaim from displaying mixed-media works with plastic and inflatable objects informed by popular culture. Visiting Choi’s studio was essential to understanding the mind of one of Asia’s key emerging artists. Since that time, Choi has experimented in a multi-disciplinary fashion, creating visual art, design, interior decoration, illustrations, prints, sculptures, and inflatables.

*Traditions/Tensions* was an eye-opener for North American art audiences, bringing together artists from Korea, India, Indonesia, the Philippines, and Thailand, like Kimsooja, Cho Duck Hyun, Yun Suknam, Kim Ho-Suk, Montien Boonma, Chatchai Puipia, Araya Rasdjarmrearnsook, Heri Dono, FX Harsono, Dadang Christanto, Nalini Malani, Sheela Gowda, Bhupen Khakhar, and Ravinder Reddy. At that the time, many of them were unknown in the West.

At dawn on September 29, 1996, I went for a walk with Choi on Lexington Avenue in Manhattan. We stopped at a grocery store where we found the two-page spread review of *Traditions/Tensions* in the *New York Times*, by the leading art critic Holland Cotter. He wrote in the article, “The Brave New Face of Art from the East”:

1. Apinan Poshyananda, “Roaring Tigers, Desperate Dragons in Transition” in *Contemporary Art in Asia: Traditions/Tensions*, New York: The Asia Society, 1996, pp. 23–53. The exhibition was held in New York in 2016 at the Asia Society, the Queens Museum, and New York University’s Grey Art Gallery, and traveled in 1997 and 1998 to the Vancouver Art Gallery, the Western Art Gallery of Australia in Perth, and the Taipei Fine Art Museum.

“The show is the largest gathering of its kind yet seen in the city, though with some 70 works by 28 artists it is still a modest affair and makes no pretense of being comprehensive ... it focuses on only one of the many varieties of art produced in each country today: politically oriented, with a bias toward installation ... at least some sense of the breadth and vibrancy of contemporary Asian art will be on view in *Traditions/Tensions* ... One thing is certain, though: the world is changing fast. Asia is a crucial part of that change. And its new art will be a provocative part of the future.”<sup>2</sup>



Choi's provocation took the form of large-scale inflatable sculptures. A yellow pig with a sack of money on his back, a symbol of good fortune and abundance, floated above the lobby of the Asia Society among sculptures of Hindu deities from the Rockefeller Collection. Inside the gallery, there were fiberglass decapitated heads of succulent pigs, which would be part of a celebratory banquet. At the Queens Museum was *About Being Irritated: The Death of a Robot* (1994), a giant yellow robot that hovered over the floor, reflecting the entropic condition of contemporary Asian society. Spectators were dwarfed by the inflatable giant, which looked like a tragic figure from a comic book or video game. Dramatized in spectacular yellow, the robot tried to rise but repeatedly collapsed to the floor. It looked like a doomed hero, slumped in defeat. The ascent of Asia as an economic power had faced countless barriers and obstacles, and Choi's work became a foreboding message that the fast and furious Asian economic bubble was about to pop.

2. Holland Cotter, “The Brave New Face of Art from the East,” *The New York Times*, September 29, 1996.

*About Being Irritated: The Death of a Robot*, 1995



*Plastic Paradise*, 1997

In 1997, the Tom Yum Kung crisis began in Bangkok and developed into the Asian financial crisis, which gripped Korea, Japan, and parts of Southeast Asia, raising fears of an international economic meltdown. During the economic crisis, I invited Choi for a residency and solo show at the Art Gallery of Chulalongkorn University in Bangkok.<sup>3</sup> Choi's *Plastic Paradise* was a revelation there — and it was poignant at a time when Asian countries were suffering similar economic fates. Choi reminded viewers of the fake and superficial condition of a consumer society that thrives on momentary happiness.

Choi explained that “the marketplace is my teacher where I get the most inspiration. Namdaemun Market is one of the oldest street markets in Seoul. While Yaowarat in Chinatown in Bangkok has a long history of traders and vendors. I adore these markets, always full of noise with activities like trading cloth, food, rice, fruits, and gold. Attracted to plastic toys, gadgets, temple decorations, mobile objects sold by vendors, I also assimilate the smell of cooking, fermented fish, and meat. It is not only the everyday and mundane but the long tradition of these places that interest my inquisitive mind. Street markets have a long tradition as melting pots where food, goods, ethnicities, beliefs, and taste interconnect and mix.”<sup>4</sup>

For *Plastic Paradise*, Choi used hundreds of bright green plastic domes that are used to keep flies and other insects off of food. Stacked high in the gallery, they changed from kitchen accessories to plastic monuments that balanced precariously.

3. Chulalongkorn Art Gallery, “CHOIJEONGHWA: Plastic Paradise, Visions of Happiness,” Bangkok: Chulalongkorn University, 1997.

4. Interview with CHOIJEONGHWA by Poshyananda, October 2, 1997, Bangkok.



*Dangerous Relationship (Touch Me)*, 1998



In 1998, I was commissioner for the Asian section of the 24th Bienal de São Paulo under the theme Anthropophagy (Cannibalism).<sup>5</sup> Among the featured artists were Nobuyoshi Araki, the Luo Brothers, Dadang Christanto, Manit Sriwanichpoom, Ing K., Iftikhar and Elizabeth Dadi, Chen Chieh-jen, and Choi. *Encore, Encore, Encore* (1997) by Choi was about spectacular heroism, and took the form of an overweight version of the Greek goddess Victory in gold, flapping her wings on a high column. *Mother* was a sculpture of a female deity who is seated on a golden lotus as she gazes at an inflatable naked sex doll: two women, one symbolizing wisdom, the other debauchery. In *Dangerous Relationship (Touch Me)*, giant inflatable synthetic flowers controlled by air compressors continuously opened and closed their colorful petals. In 2002, as commissioner for EV+A 2002, in Limerick, Ireland, I invited Choi to show *Funny Game* (2001), oversize sculptures of Korean policemen, alongside works by over 70 artists, including Araki, Marina Abramovic, Cai Guo-Qiang, Meredith Monk, Paolo Canevari, Peter Johansson, Amanda Coogan, Niamh McCann, and Mella Jaarsma.<sup>6</sup>

By the early 2000s, Asia had recovered from the economic slump. Once more, Korea was on the rise with an exciting new wave of culture, and in 1999 the term *hallyu* (*han* meaning Korean and *ryu* meaning flow, wave, or trend) had been coined for this Korean Wave in the *Beijing Youth Daily*.

In “The Miraculous Status of Consumption,” Jean Baudrillard wrote that we live, sheltered by signs, in the denial of the real.<sup>7</sup> We feel the pleasure of all the things we consume at a distance from reality. For Baudrillard, this commodification and consumerism resulted in an erosion of the distinction between high and low culture. Art has increasingly become indistinguishable from any other commodity. By interpreting Choi’s inflatable flowers, flying pigs, and colorful plastic totems as signs of consumer society, viewers relate to Korean daily life and mass communications. In fact, through the dimension of banality and repetition, Choi’s objects have been inspirational to the spread of *hallyu* and K-pop culture.

Choi fit perfectly with K-pop culture. In Korean consumer society, art was transformed from being a rare object to something produced in limited-edition multiples. As a designer, Choi challenged the idea of the masterpiece and uniqueness of an artwork by creating beautiful objects as commodities for mass consumption. However, even though they were produced in multiples, his works did not succumb to vulgarization or a loss of quality. Many of Choi’s works refer to simulations, copies, imitations, and trashy knick-knacks that fall in the category of kitsch. Trashy and tasteless objects with vulgar and garish colors may be associated with popular culture and mass consumption. By expanding the boundaries of public art, Choi allowed his works to be displayed in playgrounds, malls, and shopping centers. Brilliantly, he transformed kitschy objects into seductive art forms that are easily accessible to audiences of all ages, genders, and classes. These art images are signs of

5. Apinan Poshyananda, “Eat Me” in Roteiros, Roteiros, Roteiros, 24th Bienal de São Paulo, Sao Paulo: Fundacao Bienal de São Paulo, 1996, pp. 148–179.

6. Apinan Poshyananda, “Concerning Heroes + Martyrs” in Paul M. O’Reilly (ed.), EV+A 2002 – Heroes and Holies, Cork: Gandon Editions, 2002, pp. 11–21.

7. Jean Baudrillard, “The Miraculous Status of Consumption,” in *The Consumer Society: Myths & Structures*, London: Sage Publications, 2002, pp. 31–36.

8. David Elliott and Pierluigi Tazzi (eds.), *Happiness: A Survival Guide for Art + Life*, Tokyo: Mori Art Museum, 2003; Liverpool Biennial 2004, Liverpool Biennial of Contemporary Art, 2004; Apinan Poshyananda (editor-in-chief), *Traces of Siamese Smile: Art + Faith + Politics + Love*, Bangkok: Bangkok Art and Culture Centre, 2008.

the dizzying whirl of reality.

Choi participated in the inaugural exhibition at the Mori Art Museum in Tokyo, *Happiness: A Survival Guide to Art + Life*, in 2003, the Liverpool Biennial in 2004, and *Traces of Siamese Smile: Art + Faith + Politics + Love* at the Bangkok Art and Culture Centre in 2008.<sup>8</sup> His inflatable fabric flowers and plastic animals were in-demand for large international art exhibitions and public art initiatives. Happiness became associated with his works, and viewers associated them with the infectious pleasure of the consumption of pop, commodity, and kitsch. With their easily recognizable forms and accessible titles, such as *Happy Together* (2000) and *Happy, Happy, Happy* (2003), Choi’s sculptures became linked with a quest for happiness in contemporary Korean art. However, Choi’s art was not always about happiness. In 2005, Choi was invited to participate in public art project in memory of tsunami disaster that killed over 5,000 victims in 2004 in southern Thailand. Choi displayed *Breathing Flower (Black Lotus)* (2004) on Patong Beach in Phuket. The giant inflatable flower symbolized death and life of victims and mourners.

In 2018, Choi’s career reached a peak at home and abroad. He played a major part in the first Bangkok Art Biennale (BAB 2018), where he was commissioned to create a giant tower made of plastic baskets at the Bangkok Art and Culture Centre.<sup>9</sup> Hundreds of colorful plastic baskets hung from trusses in its tall rotunda so that they hovered and swayed from the ceiling to floor. Bells attached to baskets jingled as viewers touched them. These trivial and mundane utensils turned into a monumental work, harking back to the *Plastic Paradise* he presented in his first Bangkok show. In addition, Choi displayed a giant fruit tree, plastic guns, a golden crown, and pink pigs with wings at department stores in Bangkok, along with giant polka-dot pumpkins by Yayoi Kusama.<sup>10</sup> His works attracted enormous interest from members of the public, who felt that the sculptures by Kusama and Choi were accessible and fashionable. They created artistic pleasure without being confined to the high-art environment of galleries and museums. At BAB 2018, his sculptures were shown among public artworks by Yoshitomo Nara, Elmgreen & Dragset, Lee Bul, Aurèle, Montien Boonma, and Huang Yong Ping.

*MMCA Hyundai Motor Series 2018: CHOIJEONGHWA – Blooming Matrix* in 2018 was a major solo exhibition that was a highlight of his career. Outstanding sculptures such as the “Blooming Matrix” series and *Cabbage and Handcart* (2007) displayed Choi’s mastery of installation in both museum and public spaces. Remarkably, viewers became part of the works, experiencing mass-produced and found objects that had been turned into totems and monuments while being surrounded by silver walls and shadows. Locals were even involved in the creation of *Dandelion* (2018), donating some 7,000 pieces of kitchenware, which were used to make the massive sculpture of that plant, which in Korea is the flower of the people.<sup>11</sup>

After his MMCA Hyundai Motor Series show, Choi received fur-

9. 1st Bangkok Art Biennale, “Beyond Bliss,” Bangkok Art Biennale Foundation, 2018.

10. Choi’s *Happy Happy Project: Fruit Tree*, *Happy Happy Project: Love Me*, *Happy Happy Project: Breathing Flower*, *Happy Happy Project: Flower Gun*, *Happy Happy Project: Anthurium*, *Happy Happy Project: Alchemy*, and *The Joke* were shown at Central Embassy, Siam Center, Siam Square One, Nailert Park Heritage Home, and Siam Paragon.

11. See video by MMCA for *Hyundai Motor Series 2018: CHOIJEONGHWA – Blooming Matrix* in 2018.

ther international recognition. In 2019, he was responsible for *Night Journey*, *Daydream* at Roppongi Art Night in Tokyo. In 2020, he held the solo exhibition *Sarorisarorirtatta* at the Gyeongnam Art Museum in Changwon, Korea. In 2022, he was invited by the Qatar Foundation to create a public art piece, *Come Together*, in commemoration of the FIFA World Cup Qatar.<sup>12</sup> Choi expanded the concept of *Dandelion*, building a work with multiple footballs from many nations. *Come Together* is an example of art, design, and sports becoming connected for a mass audience. Worker helmets are also components of the sculpture, honoring immigrant workers who built the complex stadiums for the World Cup — and the many who lost their lives.



12. Qatar Foundation, "Unlocking Human Potential, The Story Behind the Art: Interview with CHOIJEONGHWA," 2022.

*Come Together*, Qatar World Cup Stadium. 2022

During the early 2020s, Choi's works shifted toward subjects related to Mother Nature, coexistence, and sustainability. He expanded his previous interest from plants and flowers to forests and the environment. In 2021, he participated in Art for SDGs (Sustainable Development Goals) at the Kitakyushu Art Festival - *Imagining Our Future* in Japan. The Bohosu Project in Namhae, South Korea, and the Busan Choryang Stream Project were large-scale endeavors related to forests and understanding the landscape. In 2022, the Natural History Museum at the Krishima Open Air Museum in Kagoshima, Japan displayed many works that were shown in the MMCA *Blooming Matrix* exhibition, with the addition of found objects that were abandoned on the beach of Kagoshima. Regarding sustainability, Choi has commented:

"Humanity is overrated. The human nature in the lowercase cannot be greater than the Mother Nature in uppercase ... the issue of sustainability is understanding the landscape ... Art includes even resonating with people. Ringing, trembling, enchanting, permeating and serving. A beauty that infuses, spreads and radiates light through this process. ... I dream of a world where living and non-living things, humans and non-humans live together, take care of each other, listen to each other's stories and hug each other warmly. I believe that sustainability is a concept that reflects this scene and artistic moment."<sup>13</sup>

Choi's extensive contribution to contemporary art in Asia makes him truly the Master of Happiness.

13. Interview with CHOIJEONGHWA in *Vogue Italia*, December 2022.

**Park Chan-kyong: Chest, Invitation, Crowd**  
Park Chan-kyong

This writing is about some of the artworks displayed in the exhibition *MMCA Hyundai Motor Series 2019: Park Chan-kyong - Gathering*, held at the National Museum of Modern and Contemporary Art, Korea (MMCA) in Seoul. As visitors entered *Gathering*, their initial encounter is the *Small Museum of Art*, located in the first corridor of the venue. The *Small Museum of Art* shows photographs capturing exhibition spaces, other artists' works, and traditional architecture, along with short descriptive texts. These elements are loosely connected, inviting the viewers to contemplate their own experiences of observing an art exhibition at the MMCA by delving into its historical, architectural, and cultural dimensions.

I have already extensively discussed the *Small Museum of Art* during the exhibition and later in the exhibition catalogue. Therefore, writing about the art pieces showcased at the *Small Museum of Art* may appear redundant or overly self-indulgent in terms of excessive interpretation. However, I believe that, if offering an interpretation of a particular painting can hold significant value, this approach could potentially counterbalance the entropy of art discourse. Especially when a certain artwork fails to communicate its significance as strongly as intended, it is necessary to enhance the coherence between the artwork and its (potential) audience by bridging this gap and creating a meaningful connection. My hope for the *Small Museum of Art* and the *Gathering* exhibition as a whole is that they serve as a platform where specific information, knowledge, and experiences of Korean art can converge and propel us into a thought-provoking realm of quasi-meta-physical discussion.



## 1. Cho Byungduk's *Chest*



Exhibition view, MMCA Hyundai Motor Series 2019: Park Chan-kyong - Gathering, MMCA Seoul, 2019. Photographed by Hong Cheolki © Park Chan-kyong



Cho Byungduk, *Chest*, 1937, oil on canvas, 58.5 x 48.5 cm, Collection of MMCA, 1900–1960s Modern Art from the MMCA Collection, MMCA Gwacheon, 2018. © MMCA

Cho Byungduk's *Chest* (1937) is a painting I stumbled upon during my visit to the National Museum of Modern and Contemporary Art in Gwacheon. It is interesting to see the way Korean modern artists incorporated traditional furniture, ceramics, and other objects into their still-life compositions. This painting particularly stands out because of its emphasis on the frame structure, with the chest being the sole element depicted in the painting. It fills the entire canvas and nearly touches the gilded frame, making it a truly unique and captivating piece. The painting's repeated use of the frame in the form of the chest triggers a psychological response, leading viewers to imagine what could be inside. Of course, it is impossible to discern whether it contains a Western-style hat, a *gat* (Korean traditional hat made of bamboo and horsehair), or something else. Because it is so open to the imagination, I view this painting as a metaphor. It represents a cultural impasse where unanswered questions prevail and the pursuit of truth becomes elusive. The painting makes a multitude of intricately intertwined questions arise in my mind.

When a Western painter draws objects from Korea's "ingenuous" culture on a canvas using oil paints and brushes, what kind of perspective do they employ? How is it different from when Western artists view objects from the East as exotic? Although it's important to consider that the painting was created in the 1930s, a time significantly different from the present, can we still say that there is a shared aesthetic attitude rooted in a form of Orientalism? And could the authentic value of the painting be its portrayal of "self-Orientalism," reflecting the sadness and bittersweet sentiment of Koreans viewing their own culture through the prism of the Western gaze? Is that sentiment not also an attempt to avoid the cultural and political responsibilities of elite artists?

It is possible that this painting holds profound meaning only in my personal interpretation. It is also possible that the artist, Cho Byungduk, didn't intend to create a philosophical-conceptual artwork with his depiction of this chest. Considering that the genre of still-life originated in the West, the cultural elements of the Western-style gilded frame and the chest seem to harmonize with each other, rather than conflict. Because of the novelty and foreignness of Western influences, many Korean artists during Cho's time were driven to create indigenous, nationalistic, and distinctly Korean paintings, even as they incorporated Western painting techniques and utilized Western painting tools. Cho and other Korean artists, like Park Soo Keun, Lee Jung-seop, Kim Whan-ki, and Chang Uc-chin, aimed to convey something uniquely Korean in their works. Perhaps what made this particular painting more special to me was the influence of Andy Warhol's *Brillo Boxes* (1964).

In Andy Warhol's artwork, the box itself takes center stage, emphasizing the surface rather than the objects within. It represents modernity, particularly through the concept of "emptiness," which carries a parodic quality reminiscent of Zen Buddhist teachings. At the same time, Cho's chest carries the affection and craftsmanship of traditional artists, which may be perceived as less modern in that aspect. While Warhol's "chest" embodies a minimalistic surface that minimizes expression, Cho's "box" stands out for its intricately detailed surface, which speaks volumes. Despite these distinctions, both artworks convey a sense of modernity by creating or depicting boxes that exhibit a certain indifference toward their contents.

I was captivated by Cho's skillful use of oil paint to portray the textured and weathered wood of the chest. The materiality of the oil paint effectively captures the unique characteristics of the chest. Although it may be seen as less modern compared to the emptiness of content characteristic of Warhol's work, it still alludes to something profound that has remained unsaid (even after almost a century). When we compare the histories of Western art and Korean art, we encounter a noticeable gap between these two chronologies. This gap signifies not only a mere time difference but also the space within Korean art that has been marginalized under the dominance of Western art. We can appreciate the modernity of emptiness conveyed through Warhol's

vacant boxes. However, understanding this “cool” modernity as a cultural truth rather than mere knowledge is a challenge, as it encompasses a multitude of social strata, cultures, memories, and the unspoken and unconscious aspects that remain undefined or unexpressed. Poet Kim Su-yeong referred to this uncharted realm as the “Giant Roots,” the title of one of his poems.

That spare title differs significantly from the content and tone of the poem itself. In the poem, the giant roots are portrayed as an infinite and peculiar network of small roots. An object like the chest, which is considered “antique,” is one of these small roots. For the poet, these scattered small roots surface through the gaze of Isabella Bird Bishop, an imperialist Western tourist. The utilization of oil paint, frames, and realism in the painting *Chest* parallels Bishop's gaze. Orientalism, in this context, serves as a pathway for introspective contemplation of one's own history. However, this pathway is not a linear trajectory but rather resembles a U-turn. Orientalist artworks are often controversial. But in a society where tradition has become intertwined with national identity, exotic aesthetics, preservation efforts, and tourism, these works can sometimes play an unexpected role.

2. Jeon Seon Taek's *Invitation*



Jeon Seon Taek, *Invitation*, 1979, Oil on canvas, 61 x 73 cm, Collection of MMCA, Exhibition view, MMCA Hyundai Motor Series 2019: Park Chan-kyong-Gathering, MMCA Seoul, 2019. © MMCA

About a decade ago, I made a documentary film about Kim Geum-hwa and the shamanic ritual called *gut*. Throughout the filmmaking process, I witnessed how she prepared for rituals several times. It was fascinating to see the amount of effort and attention to detail involved in every aspect of her practice. From her careful handling of various musical instruments, ritual clothes, and ceremonial utensils to the thoughtful selection and preparation of the food offerings placed on the ancestral altar, there was a profound sense of dedication. In a conversation, the artist Oh Yoon once expressed his belief that an artist should be like

a shaman, stating that *gut* is the act of infusing spiritual meaning into every single object and piece of food.<sup>1</sup> When considering the meticulousness and the level of commitment involved in the preparation of the ritual, one can truly appreciate their significance and the depth of meaning they hold.

A heartfelt dedication to preparation serves as the foundation not only for *gut*, but also for Confucian ancestral rites, Catholic masses, and other religious ceremonies. Just as we appreciate thoughtfully prepared meals in our daily lives, we value the act of doing something with genuine care and sincerity. However, when this profound sincerity is directed towards offerings to the empty void, providing solace to spirits, or paying homage to transcendent beings, it takes on a paradoxical meaning. After all, these entities will not physically consume the meticulously prepared food. So, why do we place such importance on sincerity? It is because we believe that the spirits and ghosts will acknowledge and value the sincerity expressed through the preparation of food offerings. In this context, sincerity outweighs the significance of the food itself. Even if the culinary offerings may seem modest, like water drawn from a well at daybreak, it is deemed sufficient as long as the sincerity is wholehearted. On the other hand, if sincerity alone were enough, why would we need food in these rituals? At least in ceremonies and ancestral rites, the food must be of good quality. This is because food, from its origin in the fields to its placement on the altar, carries the accumulated layers of heartfelt sincerity.

Jeon Seon Taek's painting *Invitation*, from 1979, portrays a table setting that could be mistaken for an ancestral rites table. It can create such an impression due to the round-shaped earth surrounding the table (which could be seen as a tomb) and the distant view of the sea. Initially, I thought it was a depiction of an ancestral rites table, and the painting's title led me to believe it was an invitation to spirits. However, after meeting the artist and hearing the story behind the artwork, I learned that Jeon painted it with the intention of inviting his relatives and friends from North Korea, whom he had left behind, to his place and treating them to a meal he personally prepared. When I asked about the specific food portrayed in the painting, he wasn't sure himself. Perhaps his focus wasn't so much on the details of the food. The important aspect of the painting is not the exact reproduction of the table setting. The significance of the painting lies in the food meant to be shared with others. The food in this painting is not intended for spirits or ghosts, but for entities that the painter cannot meet in person for other reasons. It could be even more melancholy because the invitees are not spirits or perhaps they have already become ghosts, thereby adding to the profound sense of sorrow.

Is the heartfelt act of setting a table before an unattainable presence a futile gesture in the face of overwhelming challenges, or is it a wise and meaningful action? There is a Polish proverb, “People pray in a grand church to have even a small house,” which highlights

1. The words of Oh Yoon are quoted from the discourse in “Korea's Shamanic Ritual (Gut) no.10: Ongjin Baeyeonsin-gut”, photography by Kim Soo-nam, written by Hwang Ru-si, Youlhwadang, 1986.



the self-contradictory nature of praying for good fortune. From the perspective of this proverb, there is no higher power to answer those prayers, and prayers are merely expressions of intense longing. However, in the specific context of *Invitation*, this idea goes beyond the concept of acquiring a house and delves into the deeper emotions about the lost family and friends suddenly separated by inexplicable events like the Korean War. When considering the historical backdrop of *Invitation*, it becomes evident that its significance lies in its provocative indifference toward the prevailing Cold War ideology of that time. The painting holds even greater value now than before. As the generation of Jeon Seon Taek and his contemporaries fades away, society is undergoing rapid changes, losing touch with the sense of loss experienced by those who were displaced from their homeland. If the memories and emotions associated with displacement and separation vanish from the collective consciousness, it may be seen as a positive progress. However, this should be achieved through problem resolution, not oblivion.

Personally, I have a tendency to feel a certain aversion toward artworks that overly depict or express something with utmost sincerity. *Invitation* is quite different from the sentimental expressions that obsessively portray or exaggerate sadness. The painting falls short of capturing intricate details to the extent that it features a beer bottle with a cap resembling the twist-off caps found on modern soju bottles, rather than accurately representing a beer bottle that requires a bottle opener. For these reasons and more, it feels more appropriate to describe *Invitation* as “sincerity embodied in art,” rather than simply a “thoughtfully created painting.” In the world of art, where terms like Impressionism, Cubism, and Minimalism have become widely recognized and documented in textbooks, there would be no harm in introducing a term like “sincerity art,” and it certainly doesn’t seem intellectually inferior.

### 3. Lee Ungno's *People*



Lee Ungno, *People*, 1982, folding screen, ink on hanji, 185 x 522 cm. Collection of Lee Ungno Museum. © Ungno Lee / ADAGP, Paris – SACK, Seoul, 2019.

The thoughts of *Gathering*, which is both the title and theme of the exhibition, is embodied in Lee Ungno's folding screen painting *People*. The figures depicted in the painting exude a palpable sense of freedom, as if they are dancing. Each figure maintains its unique individuality while remaining interconnected, resulting in a harmonious composition. The crowd here is neither the masses inserted into ideology, nor the anonymous masses, nor the masses subordinated to cultural hierarchies. The people portrayed in *People* return to a primal image of a community, created through the gathering and rhythmic movement of liberated bodies, devoid of any specific purpose.

Describing this painting as “primal” could also imply it no longer exists in the present. Karl Marx advocated “an association in which the free development of each is the condition for the free development of all” in “The Communist Manifesto.” Ironically, it is in today’s socialist states where the ideal has completely failed to materialize. In fact, such a “primal” community may have never truly existed in the first place. From this perspective, the community depicted in *People* may be the one found only in the Garden of Eden or it may represent a utopian aspiration that remains unfulfilled, with the possibility of realization only in the distant future.

Coincidentally, the day after the *Gathering* exhibition ended, the National Museum of Modern and Contemporary Art, Korea in Seoul had to enter a long-term closure due to the spread of COVID-19. On the exhibition's final day, audience members found themselves sitting apart from each other in a dimly lit screening room, wearing masks, as they watched *Belated Bosal* (2018). The dialogue in this 30-minute film consisted of just one line: “Where can we find refuge?” Originally written in the context of the 2011 Great East Japan Earthquake and the Fukushima nuclear disaster, these words now resonate even more deeply in the face of the pandemic, evoking an ominous sense of the end of an era.

Against such a backdrop, it seems that the meaning conveyed in Lee Ungno's painting also undergoes a subtle transformation, shifting to a different dimension. Has it become a religious representation that portrays something that no longer belongs or cannot belong to this world, instead of representing people or a community? Has the image of an ideal community become an opiate for the self-satisfaction of incapable artists? Or is it precisely that picturing of community that still makes artworks valuable?

The motif explored in *Belated Bosal* revolves around the anecdote of Buddha's nirvana, referred to as *Gwaksissangbu* in Korean. It recounts the moment when Buddha extended his feet outside his coffin to show them to the belated guest, Mahakashyapa. It might initially sound like a common and clichéd consolation, reminding us not to lose hope even in seemingly hopeless situations. But if this clichéd consolation is the only thing it has to offer, what does that mean? How can a single artwork truly convey the essence of “hope” in a profound and impactful manner, going beyond surface-level and trite expressions?

How can it capture the gravity and urgency of reality instead of merely evoking a sentiment of naive nostalgia?

For instance, Henri Matisse's *The Dance* (1910) mostly remains silent on concepts such as hope, the plausible origin of community, the potential for its emergence, and the planning and preparation for positive outcomes. Yet, by doing so, it straightforwardly and simply presents the notion, symbol, and memory of hope itself. Similarly, Lee Ungno's *People* has been able to withstand the test of time against any ideologies or systems that may undermine the depiction of human community by presenting it in the most literal sense. Ultimately, an artist distancing themselves from self-indulgent nostalgia or romantic fantasies can be seen to be re-extracting their original essence and direction. Paul Chan's renowned 2016 piece *Pentasophia (or The happiness of living in the disaster of the western world)* accomplishes precisely that, taking inspiration from Matisse's *The Dance*.<sup>2</sup>

As always, these legacies are bound to be reinterpreted in different ways within the modern context. In the video artwork *Belated Bosal*, there is a slightly comical scene where five to six individuals inside a cramped container rotate in a circle while holding Buddha's coffin. With this scene, I aimed to reinterpret the aesthetics of *The Dance* or *People* in a manner that resonates with the contemporary world, employing a paradoxical method.

In the artwork *Barefoot*, the representation of Buddha extending his bare feet is replaced by the repetitive motion of two pipes in an electrical apparatus. Even in a situation where machines replace the very symbolism of hope, the artwork paradoxically asserts that hope surpasses mere meaninglessness. However, what does it mean for art to be "suitable for the contemporary era," "a different iteration," or "paradoxical"? We can say for sure that it involves a sober recognition of how the space for envisioning a utopian society has significantly diminished and a profound realization that values like hope and community have been extensively commodified and instrumentalized.

2. Paul Chan's artwork is extensively discussed in Hal Foster's "What Comes After Farce?: Art and Criticism at a Time of Debacle", translated by Jo Juyeon, Workroom Press, 2022.

**Haegue Yang: Sculpture Quasi-Family, Art Community**  
Hyosil Yang

From the catalog published on the occasion of MMCA Hyundai Motor Series 2020: *Haegue Yang - O<sub>2</sub> & H<sub>2</sub>O*, a solo exhibition of Haegue Yang at the National Museum of Modern and Contemporary Art, Korea in Seoul in 2020.

The difficulty in transposing Haegue Yang's oeuvre into words is grounded in the impossibility of weaving together the vast range of her work, or perceiving the 'consequent coherence' of her working methods, which bifurcate and deviate, completely forsaking any unity at all. Because Yang's recent exhibitions often combine past and new works and are faithfully rooted in the specificity and historicity of the region or locality of each institution, they thus seem discontinuous from the previous ones. The titles of past exhibitions and works, and individual works themselves, enter the new exhibition to stir up disjunctive differences and overwrite previously attached meanings. The artist is indifferent to the attention given to her from the art scene, even frankly stating in an interview with me that she seeks the chance to, or already does, exhaust her reputation or status as a contemporary artist by employing it as a subject matter of her work. She seems to have already departed from the place of receiving any acclamation.

The attempt to understand and analyze the work of this monster-artist — with at least ten eyes — is doomed to fail at its initiation. Her work moves not as the sum of constituting pieces but as 'families' (or 'groups,' as used in biology to refer to organisms of the same type living or growing together) of autonomous pieces, already and always deviating and splitting off due to this (loose and generous) inclusiveness, instead of the (solid) totality that would typically converge into the title or theme of the exhibition. Endlessly distracted, her works merely exist together and are not reduced to any certain perspective. Nevertheless, I seek an axis or 'eye' that would enable me to speak of her work, to try to interpellate her by drawing on the keywords of contemporary discourse, striving to understand what her work is to us today, because it is my duty to chase the modern vocation of art, i.e., passionate movement on the premise of failure.



For art professionals in the scene who love, support, and criticize the artist, it is our job and vocation to weave the threads of her works, from *Storage Piece* (2004) and *Sadong 30* (2006) — with which the artist started gaining considerable attention from the Western art world — to all the rest that followed, either chronologically, evolutionarily, or in terms of diversity.<sup>1</sup> Yang manages the impossible schedule of large institutional exhibitions around the world, as well as the schizophrenia of simultaneously engaging with multiple themes for different shows, and her energy or focus could be the reason for her familiarity with the self-objectification or self-isolation that enable her to be pleased by her own career and establishment. Yang confides her “anxiety to understand what oneself is doing,” and also her willingness to engage in “diverse, almost schizophrenic interests”<sup>2</sup> as she “[wishes] that intensity as well as diversity in [her] works could be [her] name.”<sup>3</sup> My desire to catch such an artist in a net is sheer absurdity. What constitutes the premise and singularity of Yang’s work are its galloping senses, inherent cheerfulness, wild curiosity, sundry research undertakings, and ‘idiosyncratic’ interpretations. This essay will have ended after merely organizing and processing a few keywords for this artist, who wanders as a quasi-shaman, as multiple voices and a transfer zone for life, as a mediator/translator for tuning differences, not as an authority governing the interior but as a peddler who crosses borders and cuts new paths.



The artist states that she considers “the process of unlearning” as the meaning of “abstraction” — her non-representational ‘sculptures’ often summon the abstract as the binary opposite of representation — yet openly proclaims her “excessive obsession in bundling works into families.” This is perhaps the reason she appears to agonize over appropriate titles to confer on her families. It seems to be an effort at continuing to learn and generate, while discarding any previously ‘learned’ family and trying to form a family of works that are abstract and unrecognizable. Despite her struggle to organize and understand her own work through ten categories — the tenth and last being “etc.” — with sub-categories, her work in fact always steers away from the order of any chronicle and qualitative categories and is operated by a reversed spatiotemporal hierarchy. The very practice of defeating the ‘logic’ of

1. This essay refers extensively to Haegue Yang’s 2018 interview at Art Basel with curator Yilmaz Dziewior, with whom she discussed at length her large-scale survey exhibition *ETA 1994–2018* at Museum Ludwig in Cologne. The retrospective was held in recognition of Yang’s extraordinary body of work, for which she was awarded the Wolfgang Hahn Prize, the first for an Asian woman. The interview is published in *Haegue Yang: ETA 1994–2018*, ed. by Yilmaz Dziewior, catalog raisonné (Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König; Cologne: Museum Ludwig, 2018).

2. Ibid., 364.

3. Ibid., 354.

*Storage Piece*, 2004, Installation view of *Your Bright Future: 12 Contemporary Artists from Korea*, LACMA, Los Angeles, USA, 2009. Photographed by 2009 Museum Associates/ LACMA

chronicles and causality also discourages the artist’s effort in understanding her own self. What is allowed to exist is unremitting movement. Eventually we will again learn that the composure, laughter, or self-irony of “etc.” is the compositional exterior of the artist’s passionate failure, i.e., the failure of self-definition through infinite openness in the face of the mobility or movement of work that exceeds even the conscious efforts of the artist herself.

Yang puts a considerable amount of effort into preliminary research on the large regional institutions that host her exhibitions. The way that she considers the institution’s architectural and physical features, along with the sociohistorical, ideological, and political contexts of its surrounding environment, and draws them into her exhibition (she prefers the gerund “working” to the noun “exhibition”), whether intended or not, seemingly doubts/questions the commonly held ‘concept’ of site-specific art. Her tenacious “questioning and curiosity” interrogate the formal structure of institutions (assumed) as neutral non-places, and she attempts to temporarily blend the visible and the invisible components of the museum structure during the exhibition period. What is problematized here is the museum’s role as an extra (perhaps as a panopticon at the same time), which is mobilized to maximize the efficiency of the exhibition, visual arrangement of works, and viewers’ paths. The fixed roles of main actors and extras, or center and periphery, become subverted in a constant reversal in all directions. It is not just Sol LeWitt’s cube that is upside down, but the visible and invisible parts of the museum, fixed roles, and almost all stable and expected coordinates, which will be turned upside down as well. (On her battle with the concept of the museum, the artist says that she is reminded of David confronting Goliath.)

The artist says that she has not done much research on the historical and ideological context of the National Museum of Modern and Contemporary Art, Korea (MMCA) for this exhibition. That is, she adds, because she does not have a certain distance to understand and analyze it with the perspective of an outsider; it is the museum of her motherland, where she has regularly stayed for considerable periods during her recent visits. She also says that she did not feel compelled to adopt a contextual approach to the MMCA as it is already exposed to extensive ideological and political interpretations, analyses, and criticism. She explains that this time she looked at the exhibition hall as a physical structure and attempted a more materialistic approach and reading. Yang wants to bring out the “passage-walls,” hidden but undeniably<sup>4</sup> existing among sleek surfaces and routes seemingly planned in the space for reasons of function and efficiency, as parts — she calls them devising “elements” — of her exhibition making. The handles that have mostly appeared on her *Sonic Sculptures* are here attached high on the museum walls, bifurcating and seceding from the context of being automatically read as interactive. Positioned on the walls as reliefs operating as metonymic signifiers of the representational whole, it is

4. Frequently mobilized by the artist, the Korean word 엄연한 (*eom-yeonhan*) is an adjective depicting gentle and mature behavior or an undeniably clear phenomenon. A word-for-word translation is unavailable, but the expression can be translated as ‘undeniable’ or ‘inevitable.’

through this ambiguity of the “door knobs” that Yang decontextualizes the walls. Thanks to her coherent and spontaneous style of reconfiguring the museum as a place that corresponds to the temporary lives of various characters that inhabit the white cube, we are prompted to reflect on how the site-specificity of art that has gone out to the ‘contaminated’ environment outside the museum becomes ‘politically’ recycled back in the museum. Such appropriation of the museum — the ‘magic’ of quantifying and objectifying the passages concealed in its walls, or in other words the ‘invisible/negative space’ of the museum as a solid safe house, and hardening and transferring them into an ‘other’ experience — shifts the museum itself into being the object of exhibition. Site-specific art, both a genre and an attempt to liberate art from its environment or to dominate it, would be cited tangentially in the strategy to reconfigure the museum as a component of the environment or work.

*O<sub>2</sub> & H<sub>2</sub>O*, the title of this exhibition, recalls that of *Air and Water*, the title of Yang’s exhibition in 2002 at Dresdner Bank in Frankfurt and a particular work included therein, and thus it is again retrieved from her ‘storage.’ Engraved with the shift in meaning and significance between the contexts<sup>5</sup> of it being “an adequate sign for banal everyday use at a petrol station” and “two vital elements,” and simultaneously embracing its daily function along with its conceptual and metaphorical meaning, and yet also referring to the undeniably existing but invisible ‘substances,’ the phrase ‘air and water’ has now in 2020 come to hold vast differences from its initial usage in 2002. It would be the destabilization of the language or signs that are faithful to the context, or the dissemination of a language that loosens or empties its contents. Thus, there would be nothing for us to do but “schizophrenically” sense, enjoy, and follow the artist’s interpretation or opinion on this country where the DMZ — anachronistically representing the ideology of the Cold War — indeed exists and is itself a representation of the contemporaneity of the uncontemporary, or the ‘hybrid modern’; this reckless and enticing clutter set up by the artist who, as a Korean and a citizen of the world, moves like a “peddler.”

### Subjective Objects and Domestic Sculptures

The abstract sculptures whose ‘originals’ are venetian blinds, laundry drying racks, and (retail) clothing racks now seem to be Yang’s signature pieces. When mass-produced objects without any original, readymade products manufactured in factories, and commodities are transformed into modern sculptures, we recall several pioneering artists in history who set out to tear down the dichotomy of art and daily life, art and commodity, and thereafter we may try to insert a position for Yang in the art-historical context. As I see it, Yang’s ‘sculpture’ is a political performance that demolishes the up-down/left-right coordi-

5. Anja Casser, “The Possibility Lies in the Minimal or What Do We Really See,” *Industrie und Technik*. exh. cat. (Frankfurt am Main: Dielmann Verlag, 2002), 30; Yasmil Raymond, “Material Agony: Interview with Haegue Yang,” *Kaleidoscope*, No. 10 (Spring 2011): 134.

nates subject to a hierarchical opposition and problematizes the system of modern visual culture, and at the same time prioritizes its focus on the aesthetic pleasure in art, rather than on such narratives of political subversion. Therefore, Yang’s sculpture exists as ‘an experience’ where multiple acts of seeing take place, sequentially as well as simultaneously. First of all, we see the symbolic sign, which enables us to read, or rather makes us want to read, the partially/obliquely remained ‘original,’ and then we see the industrial and crafty processes that the artist has donned on the original. Next, we see/perceive such conceptual position shifting and the entirety of the item-sculpture-object at the same time. For instance, we first see the blind as we know it, then the blind processed by the artist, and then a sculpture that has turned Sol LeWitt’s reductive cubic structure into a representational cube object. Analysis, history/art history, and appreciation will take place in the head, either sequentially with some time apart or all at once, and then subside as a sequence is made.

In this object, an industrial surface (or the interior) and its sculptural depth coexist, and a conceptual reaction and perceptual experience occur as one as they clash, attaching sounds and movements, reviving a certain thing that does not exist but may as well exist, appearing to be a sculpture that has stepped down from a pedestal or platform but seemingly refuses to be a sculpture. Industrial objects, driven out to the law of equivalent exchange, take on a quasi-aura and become the one and only works of art through Yang’s mediation of modifying and adding. They turn into things just perfect for an art museum. Instead of using the ignorance of the viewers to prove her own helpless and cynical intelligence, or opting for silence and disappearance in acknowledging the ubiquity of commodity and failure of works, Yang continues to present the potential of sculpture, artworks, figures, and objects as she embraces the long-standing role of art.

*Sonic Domesticus*, the *Appliance Sculptures* presented as new works in this exhibition, belong to the category of “domesticity” among Yang’s ten categories. A pressing iron from the master bedroom, a pot from the kitchen, a dryer from the bathroom, and a computer mouse from the study are the originals. Yang custom-ordered metallic frames of these four domestic objects, enlarged to the size of humans with the addition of handles, and went through a secondary process of attaching artificial straw and bells at her studio. They are a sculptural ensemble made by a woman who irons her clothes, cooks, blow-dries her hair, and uses the computer — and stays between two houses in Berlin and Seoul — as she projects her “emotions and sentiments onto”<sup>6</sup> the home appliances.

Generally, the objects onto which one can project the emotions and sensitivity of humans as living creatures are dolls, pieces of soft cloth, interior plants, or companion animals such as dogs and cats. Those with subjective projection or psychic misrecognition are bound to excessively perceive the special objects that might share personal

6. Rayyane Tabet, and Haegue Yang, “Narrative Double,” *Mousse* (October/November, 2016): 69.





*Sonic Domesticus – Blow-Dry Crawl* (in progress), 2020.  
Photographed by Studio 2F

7. Interview with Dziewior, 372.

memory, emotions, and history, or what psychoanalyst Donald Winnicott termed transitional objects, as part of the self (where the distinction between self and other has not yet taken place) and obsess over them. But this “idiosyncratic” artist, whose principle is to go off the beaten track, projects her emotions onto the few household items she possesses, thus proving them to be ‘subjective’ objects. It is a communion or process of sympathizing that cannot occur, and an experience ousted from any sociocultural commonality. Yang communes with her household items. And she comes to say that “[her] starting point for the so-called *Appliance Sculptures* is a mood of soothing sadness around the devices of the home. The way [she perceives] appliances is through [her] imagined understanding of their loyalty, and a sense of melancholy based on their mute devotion.”<sup>7</sup> It is odd indeed. The sorrow and melancholy of steel-aluminum-plastic commodities reproduced through progressive repetition and identity! This means that premodern animism is being activated despite modernity, by crossing it, and that anthropomorphization went everywhere. Of course, I must, by all means, follow the ubiquity of the personification or hylozoism of the apathetic commodity (the madness of the artist’s sensual experience must be respected as it is).

As a response to this “tacit loyalty” and “faithfulness” of keeping the home absent of the master, to console the sorrow of these things, and to invite her quasi-family at her homes into the art community of the museum, Yang inflicts ‘aesthetic’ manipulation on them (the madness goes through conscious filtering to subside into something worth enjoying). Yang still attempts to elucidate the priority or the exclusive status of the aesthetic, through the aestheticization of misguided experiences instead of a cynical intelligence to endure the time after the end of art. Industrial procedures and the labor of craftsmanship will materialize such an aspiration. After the re-industrialization of the objects with precise calculation, an exquisite form of labor is added, of applying artificial straw, bells, and handles. Thus, some figure that looks somewhat similar and/or dissimilar to the original is derived, and a fitting name is attached. Seemingly dubious and comical nicknames like “Scissor Pressing,” “Blow-Dry Crawl,” “Pot Atop,” and “Clam Tongs” push away any serious and contemplative response to the domestic sculp-

tures. It is a play on words, drawing on mimetic resemblance, and there is an undeniable existence of moving sculptures that literally embody such a play. Aesthetic experience as an infantile, regressive, and preverbal situation again implies what the artist suggests to “communicate without language, in a kind of primordial and visual way”<sup>8</sup> — a ‘political’ practice, so to say. It is because concept, representation, identity, and transparency are themselves oppressive and conservative. Opaque figures, the “realm of movement, difference, reversal, [and] transgression” will lead the politics of art.<sup>9</sup>

### The Domesticity of Dehors-Home, the Community of Absence

It seems obvious and natural that the Western art world would expect Yang, a female artist from the Third World, to create ‘female and/or feminine’ work. And it is hardly possible that this ‘multi-ocular’ artist would not have seen how Orientalism and postcolonialism, feminism and right-wing conservatism, cosmopolitanism and diaspora, and globalization and localism have all antagonized each other yet eventually conspired and surrendered to the ‘meta-discourses.’ After the end of the meta-discourse or master narrative, the identity discourse of the minority tends to proclaim the right visibility or precise representation while being reduced to the ‘universal’ paradigm of sociopolitical modernism. When the stories that are politically correct from our point of view once again serve to firmly establish the law and morals to justify right-wing conservatism, the ‘female and/or feminine’ of the artist that seeks “how [she] could get away from the didactics of narrative without losing the possibility of narrating something”<sup>10</sup> disappears rather than appears, and moves to ‘abstraction’ rather than representation. For instance, Sophie Taeuber-Arp, who is called upon as a “true woman” artist by Yang, went everywhere while performing multiple identities and was not registered in the art history of ‘personalities.’<sup>11</sup> This woman sculptor, who crossed all kinds of genres while not reductively holding up femininity or feminine values and not getting caught in the cast net of conservative art-historical vocabulary of genius or any singular identity as a homogenous and refined personality, is a precedent woman artist with whom Yang identifies. Yang argues that this woman artist, who disappeared from visible coordinates by embodying multiple identities rather than the identity unique to women or that of a moral woman required for women’s political solidarity, is the ‘true’ woman artist. The woman is the unrepresentable other, and is appropriated as the other who readily disappeared (the intervention of the minorities to modify the history that had decided not to call their names for the reason of there being too many, may either repeat the historical desire to confer a rightful name or opt for the practice of writing that invents a ‘way’ to call even without any name to call).

“Domesticity,” one among the ten work-families/categories of the

8. Kathy Noble, “Facts Are Feelings,” *Dare to Count Phonemes and Graphemes*, ed. by Kyla McDonald and Steinar Sekkingstad, exh. cat. (Bergen: Bergen Kunsthall, Berlin: Sternberg Press, and Glasgow: Glasgow Sculpture Studios, 2013), 11.

9. David Carroll, *Paraesthetics: Foucault, Lyotard, Derrida* (London: Methuen, 1987), 31.

10. Interview with Dziewior, 352.

11. Dziewior is reminded of Duchamp or Broodthaers by Haegue Yang’s work, but Yang mentions Sophie Taeuber-Arp (1889–1943), a member of the Dada movement whom she had discovered in 2012, as the artist that influenced her. (Interview with Dziewior, 366.) Taeuber-Arp was an artist, dancer, and architect who was not bound by any trend, thought, or genre, and who has been omitted from mainstream art history, unlike her male colleagues (e.g. Jean Arp, her husband). Yang has regarded herself as being “rather hostile toward the idea of relating [herself] to Western art history,” which is nothing more than a historicized narrative.

artist, is a collective concept that only appeared after she completed works that clothed food cans with hand-knitted garments and endowed flesh to the apparent skeleton of laundry drying racks. Such self-understanding of this ‘psychoanalytical’ subject who first acts and then (re)discovers its meaning, whose existence as an actor before the action is impossible, takes place with time apart, as shown in sentences like “realized ... all of sudden” or “elements, yet I only recognized them as significant much later on.” Such discordance between prompt action and delayed realization is the life and attitude of those who traverse the flat structure of identity and representation on an offbeat, and of the actors who draw ignorance from the abyss of intelligence and seek to bestow a reasonable metaphor or form on it. Thus, her saying that she nevertheless “yearns for a life driven by something” would come out of her modesty or humiliation of resolving that she would readily live out the passive deprivation and pre-existence of the other. A late realization is in fact the will to receive the earliness or belatedness of a guest — who came yesterday or will come tomorrow but is absent today — as a promise or hope. She, who will endure her “schizophrenic” self in sorrow and melancholy — herself who will not ever return to herself, who will eventually translate the absence of the guest-other into the presence of silence, who will not forget the constant delay — will ultimately be digging up history to excavate the different figures of good or right people, the human figures that almost do not appear human.

Thus the artist belatedly “realizes all of a sudden” what she received from her mother, who was not a ‘good enough’ mother in her childhood since she shared “our home” with other people.<sup>12</sup> Speaking and writing in the first person would be the privilege or pride of an artist, but rediscovering one’s own wound with pride should happen without deception. Novelist Marguerite Duras and Yang’s mother repeatedly provided her a home that had not existed before.

I witnessed this juxtaposition of politics and power from the unpretentious aspects of both Duras’s and my mom’s lives. Their deep engagement in political activities was closely connected with shared eating and living, and also caring, nursing, etcetera. The border between public and private was all of a sudden blurred and absolutely futile. A sack of rice, a jumbo-sized pot, mountains of laundry, piles of dishes, and a sick body were inseparable from tons of illegal flyers and books, sleepless marathons of meetings and heated discussions, and the nerve-racking act of hiding wanted people, which all happened at a place we called “home.”<sup>13</sup>

*5, Rue Saint-Benoît*, the home that Duras willingly opened as the “stage of political action” in order to nurse back to life her dying husband, whom her lover had saved from a concentration camp,<sup>14</sup> and the home of Yang’s mother, where her children and political comrades were led to cohabitate, are the ‘archetypal’ home of the artist.

12. “Domesticity didn’t exist in my artistic vocabulary yet. Even though I knew the word, it was not loaded with my own definition of it. A layered reading of it could only develop with time and experiences that were missing at the moment of production.” Interview with Dziewior, 366.

13. Ibid., 372.

14. *5, Rue Saint-Benoît*, exhibited in *Sibling and Twins* in 2008 (Portikus, Frankfurt), is the address of Duras’s home in Paris. Duras used that house as the stage of various political actions including meeting with the French communists, intellectuals, and resistance fighters under the rule of Charles de Gaulle. At the same time, she resided there together with her Resistance-activist husband, Robert Antelme, who was saved from a Nazi concentration camp, and her friend-cum-lover, Dionys Mascolo. Yang first discovered the “phenomenon where public semantic networks are inevitably inserted into immensely private relationships,” with the distinction of public and private collapsed, in the life of Duras. Haegue Yang et. al, *Melancholy Is Longing for the Absoluteness*, Korean edition. (Seoul: samuso: Space for Contemporary Art, Seoul: Hyunsil Munhwa, 2009), 160–161. The eight domestic sculptures that filled up the exhibition space were displayed based on the size and form of domestic items in Yang’s Berlin home, with most of their function erased, of course, as aesthetically transformed sculptures.



*5, Rue Saint-Benoît*, 2008, Installation view at *Haegue Yang: ETA 1994–2018*, Museum Ludwig, Cologne, 2018. Photographed by Museum Ludwig, Saša Fuis, Cologne

The political awakening of others, beginning with feminism, first involves visualizing and signifying the realm that had been ousted as invisible and either less or incorrectly represented. The home embodied by Yang is not the home within the dichotomy of public and private or the male and female territories. Since it is not the housework or domestic labor that acts as the supplement to the social lives of men, and since it is a place devoted to the contradiction and paradox of the visible and the invisible in hybrid coexistence, Yang once again deviates from the so-called feminist politics of visibility. Neither the ethics of care — the alternative feminist ethics — nor the valorization of female labor — the cause of feminist politics — exists in her line of movement. Instead, the artist fills her exhibition hall only with the politics of the aesthetic, just as Duras excluded the dichotomy of real politics in her aesthetic writing despite her critical awareness of the political.

Upon later rediscovering “childhood experiences of living in the jumble of [her] mom’s work and life,” the artist reaches the discovery (or the discovering of) freeing herself from the ideal of a “conventionally maintained notion of home” that had once hurt her, and from the influences of this fantasy. Upon this liberation, she embraces the “open wound, not a protected sacred place,”<sup>15</sup> the openness that she had embodied since childhood, as the contents and significance of her one and only home. To unlearn is ultimately to realize one’s own ignorance or negligence in misrecognizing an empty signifier as full, leaving the empty signifier as empty and void of the self. It may be that the family she brings out and recycles only signifies as “quasi” — almost family, resembling family, neither family nor not-family — because it is only such a family, a family that already connotes exteriority, that can endure a family fostered by wounds, deficiency, and sorrow. The often-cited sentence of the artist — “No one could probably compete with my lover. It is because my lover is none other than the time difference and distance”<sup>16</sup> — marks that the act of love is not the people who met at the right time and place to go into a home, but the wandering of absent lovers who appear and disappear on the many roads running toward the signifier of home. Thus “it is in the attempt to walk (and live) on the rickety bridge between self and other — and not [in] the attempt to arrive at one side or the other — that we discover real hope.”<sup>17</sup>

15. Interview with Dziewior, 372–374.

16. From the script of *Squandering Negative Spaces (Video Trilogy III)*, by Haegue Yang, 2006. A little later she asks: “Has love got to do with the presence of a desired lover, or the absence of a lover?”

17. Peggy Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance* (Routledge, 1993), 174. Yang also writes: “Where I live is actually a place that is neither a place that is not *Home* – *Travel* nor a *Life* – *Settlement*, but the gap in-between the two. Because, ‘deficiency’ and ‘gap’ are the only space where one could leave, return, and live simultaneously. We must squander this deficiency. Amidst such non-productive abuse, the common place of those deprived would rise in full.” From the script of *Squandering Negative Spaces (Video Trilogy III)*.



In the bells with which Yang clothes her domestic sculptures I detect folklore and tradition that is partially or implicitly cited. It is a well-known fact that the represented image of a shaman has long been appropriated as a sign of Orientalism or premodern culture to otherize the Western desire for the irrational and the incomprehensible, and that due to such desire we also have idealized our daily lives and culture as something unique to us and only us. Orientalism is not only a desire of the West but also a self-isolating fantasy/image that we have as we internalize that desire.<sup>18</sup> Furthermore, in relation to how tradition and folklore have been mobilized in right-wing ideology to further nationalist interests, Yang notes: “In today’s Europe, we find a movement to project political implications in folkloric craft or traditional heritage. Rightist political figures wear traditional costumes and emphasize traditional family communities as they talk about the tradition of life on their lands, and create a link to doubt the mostly non-Christian, migrant citizens and connect to anti-immigration. At this point, there is a subtle attraction to participate in a group exhibition that deals with tradition in a conceptually different way.”<sup>19</sup> If we follow theorist Antonio Gramsci, tradition would be the “site of the counter-hegemonic struggle,” where political negotiations and conflicts take place.



As she directly experiences and witnesses the lives of locals around the world, Yang discovers the commonality of folklore and tradition that exists cross-culturally. As she discovers what she calls the “surviving traces” or the “quasi-pagan modern”<sup>20</sup> — the culture that is called craft, the common life that has entered modernity and pursues its own path in a contaminated state, different from the artifacts in folk museums — Yang breaks free of any burden regarding the typically Oriental images of East Asia or her regional identity of having come from East Asia. What remains is the ‘universality’ of globally marginal culture such as craft, the shamanic rattles shaken by shamans, and (artificial) straw. She says: “Folklore is my own way to recover a sense of kinship. The reason I’m interested in craft is simple. Rather than the fact that the artisan’s technique is exquisite or beautiful, I look at its vitality, hav-

18. Even if we acknowledge the symbolic, cultural meaning or realistic role of (re)appropriated *gut*, shamanic ritual, from the ethnographic perspective, we would nevertheless need more discussion on the ‘narrative’ that would be wholly responsible for its reconciliation with the modern or valorization of the local.

19. From the 2019 interview “Handles of Oblivion,” W, <https://www.wkorea.com/2019/11/04/%EB%A7%9D%EA%B0%81%EC%9D%98-%EC%86%90%EC%9E%A1%EC%9D%B4/>.

*Quasi-Pagan Modern*, 2016, Installation view at *Quasi-Pagan Modern*, Galeries Lafayette, Paris, France, 2016. Photographed by Florian Kleinfenn

20. “Quasi-Pagan Modern” is the title of her display window project held at Galeries Lafayette, Paris, in 2016.

ing survived like an indigenous religion.”<sup>21</sup> Her interest in folklore and craft is apparent in the way that she brings its collective and democratic common labor into her work. It is an important source of momentum for her work. The artist and her staff equally participate in the labor-intensive work of weaving, knitting, and hanging, and thus make present folklore and tradition. It is not an idea but labor, and not a celebration but an embodiment.



In the exhibition *O<sub>2</sub> & H<sub>2</sub>O*, viewers come across a giant *imoogi* woven with artificial straw that is hanging at the center of the hall and ropes woven with bells and rings that perpendicularly connect the ceiling and the floor. Belonging to *The Intermediates*, the collection of figures that look like hair-monsters, like the folded wing of a mythical bird that’s known to fly only once, like a soon-to-happen soaring, like frozen dance, like wrinkled laughs, these sculpture-creatures of *imoogi* and serpents are the ominous and seductive beings that roam in and outside the home alongside the domestic items in imagination. Each *Sonic Rope* is like the emergency rope thrown down by a heavenly aide hastily intervening to modify the unfortunate story of the siblings. It also seems like a modern version of the beanstalk that grew through the roof. We would climb it, hold the nonexistent handle to open a different dimension and will be bound to find a treasure ship<sup>22</sup> boarded by the three siblings, “Haegue, Dolgyu, and Solkyu,” in this boisterous, distracted, and ridiculous free association and irresponsible play.

A physically present handle, an implicitly ubiquitous shaman, a translator who mediates between the binary oppositions and antagonisms, or a home as a feminine place of the artist — these are all alternative terms with the same meanings and definitions in Yang’s “subjective dictionary.”<sup>23</sup> I had confessed, from the outset, my premonition that this essay on the exhibition of this artist — who interpolates things and figures, which deviate from their places or help the deviation into her own (art) family, and invites them to inhabit the art museum to live ‘together’ such that they eventually even make the museum deviate from its own place — would only wander on the outside of the exhibition or be buried as a part of it. In relation to the nature of this exhibition, which is almost a story of children or imaginary beings embarking

21. Yoon Hye-jeong, *My Private Artists: Conversations with creators that deeply inspire our lives* (Seoul: Eulyoo Publishing, 2020), 460.

Haegue Yang, Dolgyu Yang, Solkyu Yang, *Treasure Ship*, 1977. Photographed by Studio Haegue Yang

22. The entrance of the artist’s 2019 exhibition at Kukje Gallery, *When The Year 2000 Comes*, was taken up by *Treasure Ship*, a drawing in crayon and watercolor made by the artist and her two siblings in 1977.

23. From the 2019 interview “Handles of Oblivion,” Yang says: “The shaman who mediates between the human world and the spiritual world is also called the medium, and I felt that handles are kind of like mediums. I think handles are beings that mediate between a thing and something else with the will to operate it ... They are much isolated and constantly forgotten, though they do the connecting in the middle. There existed such a history in the history of colonialism. The invaders who did not know the language and culture of the natives always relied on translators of native cultures. These translators that connect the dominator and the dominated are ‘handles,’ in a certain sense ... So a lot of post-colonial theorists say that we must pay attention to translators, and that we can only see the overall structure when we dig into them.”

on journeys in all directions in search of another glimpse of something they had mistakenly seen, it is worth recalling the artist's community 'theory' that posits: "Acknowledging the absence of commonness among us could be the very tie that bonds us. This can provide a ground for our differences to co-exist."<sup>24</sup> It is a play of imagination, or a practice of politics, based on a strict argumentative structure and oppositional logic.

"Etc."

The room in the farthest corner of the exhibition space is composed of a display of wooden spoons carved by Woohee Kim, a carpenter based in Masan and an "acquaintance of [Yang's] mother." Having associated Duras and Isang Yun, reconnected Kim San and Nym Wales, and then linked Duras and the artist's mother, this time Yang connects herself and Woohee Kim and thus adopts the form of a quasi-duo exhibition (she states that this is "an exhibition within an exhibition"). The owner of Mok Woo (One-Man) Workshop does not have any ties to the art scene. After discovering one day that the shape of a spoon dwells in dead trees, he idled away his time searching for dead trees everywhere he goes. Yet, he occupies a space alongside Yang, an 'artist' himself. In the composition and installation of the exhibition space for Woohee Kim, the collaboration of staff at Yang's Seoul studio also played a part. This presentation, where seven members voluntarily participated, seems to be the result of Yang's experiment of filling the room she (re) discovered at MMCA with the idea of community. The quasi-family, or the absent community, will infinitely stretch out metonymically and partially, refusing any certain end and flaunting the power of the etcetera.

A punctured spoon, a translation of the primitive hunger-hole that cannot be filled by any later binge eating or satiety, connotes white steamed rice, mother, poverty, wound, and the present life. The pile of 108 spoons consoles the '108' cruelties or exploitations. The monstrosity of desire suppresses the insensible banality of the smooth spoon. The almost-worn-out, empty-signifier spoon embraces and caresses the life that must not have been easy. To gaze vacantly into this pile of spoons that looks like exquisite skill, like vehemence, like pain, like violence, like love, like confrontation, like time-curved-inward, like sculpture, like craft, like folklore, or like anything else that has not yet come to my mind, after walking through Yang's diverting exhibition that does not seem to have yet arrived at our sober/heavy life.

Abruptly summoned to the center of Seoul, how on earth will "Carpenter Kim" deal with this 'humiliation' or hospitality? How will this adult person take on the 'responsibility' for this 'irresponsible' act of Yang, who like a human-child-shaman tries to open handles everywhere as if the destination does not matter as long as she keeps going?

24. From the press release  
"Internationally acclaimed  
artist Haegue Yang presents  
first North American exhibition  
at the AGO." [https://ago.ca/  
press-release/internationally-  
acclaimed-artist-haegue-  
yang-presents-first-north-  
american-survey](https://ago.ca/press-release/internationally-acclaimed-artist-haegue-yang-presents-first-north-american-survey)

These will all be of the time hereafter, and this essay cannot but be hastily brought to an end in the face of an event that cannot be closed — in affirmation of this life devoted to discovering, performing, belatedly realizing, etc.



**MOON Kyungwon & JEON Joonho:**  
**NEWS FROM NOWHERE : FREEDOM VILLAGE**

Interviewed and written by  
Chus Martínez & Ingo Niermann  
and MOON Kyungwon & JEON Joonho

This article is a summary of an online dialogue that took place on May 7, 2023, between artists MOON Kyungwon & JEON Joonho, along with Chus Martínez & Ingo Niermann. Chus Martínez is the distinguished Head of the Institute Art Gender Nature at HGK Basel FHNW, and Ingo Niermann is the speculative author and editor of the Solution series.

Q(Chus Martínez and Ingo Niermann): The Earth’s land is measured and divided up between states. The so-called “no man’s land” is a rare exception: Hostile states mutually agree on a buffer zone between their territories in which they abstain from full control. For historical reasons, the Demilitarized Zone (DMZ) between North and South Korea is particularly wide — two times two kilometers — and exempt from state control, pretty much left to its own devices, like a jungle. When this extraterritorial corridor was established after the Korean War, an exception within the exception was also created: Two small villages would be allowed to exist in the zone, right at the border, providing for controlled exchange. Yet, Peace Village in the North and Freedom Village in the South turned into places mainly used for state propaganda. The two villages have been competing for the highest flagpole and the biggest national flag, and massive loudspeakers blast demoralizing statements to the other side of the border. Peace Village is not inhabited by civilians but completely under military control. Freedom Village is inhabited by around 200 people and shielded from visitors. How did Freedom Village become a main topic of your utopian series “NEWS FROM NOWHERE”? How did your interest develop over the years?

A(MOON Kyungwon and JEON Joonho): Through the “NEWS FROM NOWHERE” project, we have explored crises facing mankind, such as the contradictions of capitalism, historical tragedies, climate change, and the power relationships surrounding art, along with the fundamental question, “What is the role and function of art in the rapidly changing world?” Inspired by the novel of the same name by William Morris (1834–1896), who led the British Art & Craft Movement in the late 19th century, our “NEWS FROM NOWHERE” project has developed over the past decade, and included videos, installations, multidisciplinary research, and workshops in Chicago, Zurich, Liverpool, Seoul, and Kanazawa. We dealt with the history, social issues, and future challenges of each city and region in which we carried out the project. In particular, *NEWS FROM NOWHERE: Freedom Village*, which began in 2016, deals with conflicts of deviant ideologies and the unique situation of Korea as a divided peninsula. This is a project that began as a reflection on the world beyond Korea’s unusual political situation. As we were unable to visit Freedom Village in person because of its restricted access, we had no choice but to investigate only data and documents from the National Archives and the Gyeonggi Provincial Government. Yet, this indirect research method served as an opportunity to amplify our imagination further.

Q: In your video *Freedom Village* (2017) a hoary scientist is working on an architectonically advanced model of Freedom Village in which the barracks of the original village are elevated and stacked as in Metabolism, but more organically, almost like they are growing on a tree. When he subjects the room with the model to high-voltage electricity, several screens show footage of the atrocities of the Korean War and of the early hopeful days of Freedom Village. Meanwhile, the scientist is shrunk so that he can visit his model at life-size. It seems that you are trying to reclaim Freedom Village as a place that explores a more peaceful and creative social design. Is this correct?

A: Yes! The scientist investigates a place known as the “Village of Freedom,” which was once considered an ideal but mysterious and mystical place that humanity aspired to live in. In an old and strange laboratory that seems to mix past, present, and future, the scientist discovers that the village is actually a place full of hypocrisy, the repetition of the history of human desire and war, forgetfulness, concealment, and disguise. Overwhelmed with disillusionment and regret, the scientist who has shrunk his body moves forward with heavy and measured steps, leaving behind a place brimming with inconsistencies and searching for a new society that is vastly dissimilar from the former one — a society replete with dignity and peace.

Q: Your two-channel video on the conflicted area, *NEWS FROM NOWHERE: FREEDOM VILLAGE* (2021), returns to the present reality and moves forward into the future. The first video shows a young man

working in a rice mill. His daily life is framed by the presence of the military and the detonation of an old land mine, and his home, with its aged furniture, books and floral wallpapers, looks like a vestige of the immediate post-war era. The young man’s passion is to stroll on a nearby mountain that is also part of the DMZ. He encounters little magical incidents and collects samples of different plants, which he then cultivates, studies, draws, and dries at his makeshift conservatory. He stuffs some of his notes, some old images of Freedom Village, and a few seeds into a bag, which he sends off on a little improvised balloon. It’s basically a message-in-a-bottle to the future, as in the second video we see another young man who has received his mail. He lives in a fully automatized capsule that resembles the aseptic interior of a spaceship. He does not seem to have any personal belongings and is under permanent electronic surveillance. All he does is sleep, drink a nutrient solution, and analyze 3D renderings of the deserted landscape that surrounds him — till he secretly grows a little plant from one of the seeds. He intends to leave the capsule, presumably to plant it in a suitable area. Does Freedom Village transform in these videos from a “place full of hypocrisy, the repetition of the history of human desire and war, forgetfulness, concealment, and disguise” into a post-catastrophic hope for a new beginning of life?

A: Yes, we believe that even in situations foreseeing an end, a bit of hope is necessary, whether it becomes the driving force that ignites new life for future generations or not. Hope awakens human dignity and humanity in those who face the end — in the face of calamity caused by climate change and global warming or some crisis caused by the rapid development of technology. We think that the hope we can fully rely on is our humanity.

Q: Each of the three videos portrays a lonely man. What does this male loneliness signify?

A: Isolation provides opportunity for insights into life and self-reflection. The loneliness experienced by the characters represents more than just their personal circumstances; they symbolize the state of the world. Through their isolation, we can reflect upon and contemplate the nature of human existence and the errors of the repetitive and cyclical history of humanity.

Q: The new two-channel video also ends with architectural sketches — this time of opulent arcades that contrast with the restrained living conditions of the two portrayed men. Do you still believe in architecture’s utopian qualities? Or do you perceive elaborate spatial designs rather as a trap of body and mind?

A: We actually believe in both. For example, a sophisticatedly designed place like Freedom Village and its system can be seen as a trap that confines free will. However, at the same time, the place symbolizes utopia for the man in the village who genuinely dreams and hopes for



his message to reach “Freedom Village.” In this way, we believe humans can hold this contradictory nature of endlessly dreaming of ideals and their own utopia while remaining or feeling trapped in a harsh reality.

Q: After finishing school, one of us, Ingo, moved to a sort of “Freedom City” — West Berlin. After WWII, Germany got divided in quite a similar fashion to Korea — the Western part came under American control, the Eastern part under Soviet control. The same happened with the former capital, Berlin, only that it wasn’t situated at the border between East and West but amid the Eastern part. Thereby, West Berlin resembled a fortress, surrounded by the geopolitical enemy. As in Freedom Village, the inhabitants of West Berlin were granted certain privileges — in particular, the exemption from military service — while the city remained open to strangers. As a consequence, West Berlin attracted lots of outcasts who perceived it as a utopian island. At the same time, you could feel quite trapped in there. Many developments that were meant to be exceptional were actually quite mediocre. Ingo was relieved when, after about a year, the Berlin Wall fell, East and West got reunited, and West Berlin lost its special status as “Freedom City.” Would you agree that the ideal “Freedom Village” can only be a projection? Or what would need to happen for the actual Freedom Village to unfold its full potentials?

A: We agree with the idea that the ideal “Freedom Village” can only exist in our imagination. This utopian town is a concept that originates from our hopes and desires — an ideal state that is incredibly difficult and practically impossible to achieve. However, we can strive and make efforts toward what is necessary to implement this ideal and embody its concepts in reality. The reason why we believe that the realization of the ideal “Freedom Village” is impossible is due to the characteristics of human beings and the limited environment of the Earth in which we live. Human consciousness, driven by self-interest and the pursuit of societal interests, often lead to conflicts between individuals and groups, including territorial disputes, resource scarcity, and clashes in ideologies, which can then result in a cycle of competition and strife. As power and resources in society are also limited, the human desire in pursuit of such resources and power amplifies competition and war in the world. Paradoxically, humans possess both selfish tendencies and a simultaneous inclination toward empathy, compassion, peace, and ideals. It is as if they refuse to let go of a glimmer of hope even in the face of an apocalypse.

Realistically, the realization of “Freedom Village” would require not only changing institutional, legal, and political structures, but also achieving social integration of ideologies and religions, eliminating discrimination and exclusion, and ensuring equality and freedom. However, when we look back at human history, we can see that this is extremely difficult to accomplish.

Even though we are aware that the realization of the ideal “Freedom Village” is impossible through the project, we continue our efforts

to uncover the hidden aspects of human nature behind the history of competition and conflict. This process, driven by the persistence and ideal of creating an ideal world, signifies our determination and hope to pursue a better future while understanding the nature and limitations of humanity — as if throwing a seed into the sky.

Augmented Machine Aesthetics

Choe U-Ram's work has often been discussed in relation to conversations around artificial creatures, robotics, and cyberart; however, the foundation of his work has always been in mechanical engineering. His trademark *Anima Machine* works, which resemble living organisms, consist of motors, gears, and drive systems, with CPU cards controlling the pattern and timing of their motions. While Choe's moving machines feature layers of narrative, it is evident that they are based in machine aesthetics, aspiring to achieve the greatest efficiency with the fewest elements. This functionalist attitude, which limits unnecessary movements and aspires to structural simplicity and efficiency, indicates that Choe's work fundamentally adheres to the elements of engineering; it renders his work innately convergent and transdisciplinary.



Choe's MMCA Hyundai Motor Series 2022 project inherited a sense of rationality in which aesthetic form and engineering correspond, yet it also pushed forward an experiment in instrumentation and control engineering to further expand the scope of machine aesthetics. In *Little Ark* (2022) and *Round Table* (2022), the central new works he made for the project, Choe took on unprecedented challenges in terms of scale and technical difficulty. *Little Ark* boasts engineering improvements, with two motors assigned to each unit of the machine's arms. Choe's previous works typically utilized just one motor, as in *Arvor Deus Pennatus* (2011), where it controls the movement of two wings. In *Little Ark*, however, "motor 1" controls and moves the machine arms and "motor 2" lifts its oars. The two motors provide significant freedom in terms of the range of motion of the machine arms. The combination of motor 1, with a range of motion from 0 to 120 degrees, and motor 2, with a range of motion from 0 to 200 degrees, enables dynamic choreography that surpasses the movement in Choe's previous works. Opening up the ark to its maximum range of motion allows the work to realize a magnificent and overwhelming scene that resembles a gigantic golden eagle stretching its wings. This aesthetic functionalism, whereby a change in the motor arrangement transforms the range of motion, results in tremendous new beauty.

These mechanical improvements within machine aesthetics, in which function means beauty, not only expand the possibilities for motion but also bring forward challenges that require solutions. Since these machine units now have two components instead of one and can move aggressively, a method is needed to keep them from colliding. Because the instances of collision cannot be mechanically calculated due to the massive range of motions, Choe first designed a digital model and gradually minimized errors via test runs. Through this method, the software controls a drastically greater portion of the sculpture than in his past works. Running for about 20 minutes, *Little Ark* generates about five million data points: The data points, at 30 frames a second, are multiplied across 70 oars, or 140 motors. (Calculation:  $30 \times 70 \times 2 \times 60 \times 20 = 5.04$  million.) Processing this enormous volume of data for each presentation would require a massive, high-performance computer and bring with it a high chance of error. Choe instead enacted a few rounds of rehearsals and selected unimpeded movements from the random ones generated by his model. The movements he selected were later recorded and repeated to create the choreography of the *Little Ark* that was presented in the exhibition space.<sup>1</sup>

*Round Table* also employs total control — where hardware and software are linked — but to process a huge amount of data that is changing in real time. In the case of *Little Ark*, control challenges arise from having to manage numerous motors at once; in the case of *Round Table*, the conundrum results from the requirement to move the table by tracking in real time the changing location of a head that is rolling atop it. The question of quantity now became a question of quality, yet

1. Author's interview with Choe U-Ram, May 23, 2023.

the core of the problem is still about the instrumentation and control of engineering. This problem was solved by programming the camera to recognize the head, computing the coordination and the speed of its central point in real time, and allowing the table motor to respond to the estimate of the head's location with a one-second delay. Unexpected contingency intervenes in this process: Since the head is covered with straw-like plastic, its surface is uneven and its behavior cannot be perfectly estimated. This disparity causes the motor for the table to hesitate, so that the table appears to be deciding whether or not to move.<sup>2</sup> The delayed movements of the scarecrows, which make them appear to be struggling to sit down and stand up, are in fact a systemic operation to address errors, enhancing the verisimilitude and completeness of the work and inviting the audience to project their emotions onto it. Choe employs a flexible and variegated attitude in which he actively embraces the external contingencies that arise unintentionally. This change in attitude resulted from accepting the physical and conceptual complexity of creating such an inventive new work.

2. Ibid.

### An Aesthetic Leap

In his MMCA Hyundai Motor Series 2022 project, Choe accomplished not only an unprecedented feat in engineering but also an unprecedented aesthetic achievement. The exhibition did not include his *Anima Machines* concept, the creation motif modeled after living creatures that often figured in his previous works. *Little Ark* and *Round Table* are machines, but they do not suggest living creatures. Some of Choe's recent works, like *One* (2020) and *Red* (2021), are based on the motif of a blooming flower, but they are not animals, and they present a different impression than the *Anima Machine* series. The material diversity was also notable in his MMCA show. Choe's previous works mostly consisted of metal, and when using other materials, such as fiber-reinforced plastic, he still aspired for a polished finish with a sturdy and neat look. The 2022 project contrasts in its use of materials that are light, shabby, and insubstantial. *Little Ark* includes oars, two captains, and two James Webb telescopes made of discarded cardboard, while *Round Table* has scarecrows of artificial straw; *One* and *Red* are made of Tyvek. This choice of materials relates to the narrative of the work on an immediate level. A paper ship made of patched-up discarded delivery boxes is a reflection and manifestation of a contemporary civilization obsessed by growth and consumption. The materiality of discarded paper brings forward a sense of precarity — this massive form could collapse at any moment — and a sympathy for humans who keep holding onto even faint hopes. Tyvek is crumpled up and worn out due to the fatigue of repeated movements. This material (used to make the protective suits seen during the COVID-19 pandemic), with its aging and pandemic associations, indicates that life and death are eventually united in one

story. The scarecrows in *Round Table* are made up of artificial straw, a material that alludes to the shallow vulgarity of desire. These narratives are aligned with the lightweight-engineering requirements that come with working on a massive scale, and thus led to the adoption of temporary, light, and insubstantial materials.

The biggest shift in content with the 2022 project is that the work centers around narrative, while at the same time making a significant aesthetic leap in formal aspects, such as the movement of machines and spatial design.<sup>3</sup> The ark's choreography is not a simple quantitative expansion of the artist's previous style but rather involved bold qualitative changes. While Choe's previous *Anima Machine* examples aimed to realize natural, continuous, and soft movements that were modeled on those of living creatures, the ark is distinct in terms of its purpose, methods, and actions. The movements of the ark are not mere natural movements: They convey a narrative. It is a societal and philosophical deliberation on the direction of technological civilization. Humans that chase after materialism in this society reach a dead end and will have to rescue themselves. This artistic deliberation forms a grand drama. To deliver these stories, the ark's choreography is based on the traditional gradual development of drama. Act One follows a process that gradually transitions from a serene state into one buffeted by forceful wind (which implies material civilization or human desire). Act Two depicts a state of collective hypnosis, in which everyone performs synchronized actions, blinded by desire, and where systematic errors arise from the deviations of those who cannot adapt to this regimented order. Act Three portrays stranded ships that come back to the original state of harmony by themselves. For the first time, in this 2022 project, Choe unfolded a long and fully fledged narrative that recalls a piece of epic theater.

This long choreography, considered as epic theater, provided a chance to actively adopt new, experimental styles of movement. The introduction of pauses is what first captured the audience's attention. A slightly substantial period of pause was inserted between the acts. Choe's previous works, such as *One* or *Red*, also included momentary pauses, but the 2022 project differed in its inclusion of these prolonged pauses, as well as movements that were so slow that they could elude detection. These pauses affected the ways in which viewers experienced the work. The slow tempo invited the audiences to be attentive to — and immerse themselves in — the meanings beyond the surface-level movements.

Another prominent change was the acceptance of asymmetry. To suggest errors and malfunctions, the ark's choreography included asymmetrical elements, such as a radical tilt toward one side and oars moving asynchronously. Compared to Choe's previous works, which have symmetry modeled on that of living creatures, the introduction of asymmetry allowed for a more diversified choreography. Additionally, the composition of the movements became more detailed and diverse.

3. For more information about the narrative of Choe U-Ram's 2022 project, see the author's essay "Salvation Narrative for Disorientation: *Little Ark* Project by Choe U-Ram" in *MMCA Hyundai Motor Series 2022: Little Ark* by Choe U-Ram (Seoul: National Museum of Modern and Contemporary Art, Korea), 102–117.

The movements corresponded to the drama in various ways — the oars jiggled subtly as if they were interacting with the breeze, whereas they moved in a unified, aggressive manner as they reacted to the manifestation of dashing desires.

To reenforce the narrative, the exhibition space was also designed as if it were the stage of a theater. While in Choe's previous works each sculpture maintained its individuality and independence, even when united through the same narrative, the objects in *Little Ark* and *Round Table* functioned as elements that seemed to complete a broader tale, rather than existing separately. Infinity mirrors, a video of doors that keep opening, a rotating searchlight of the lighthouse, and the two captains of the ark functioned as parts of a stage, realizing an epic drama about technological development and the future of humankind.

### Ark as a Void Vessel

In the exhibition talk for the MMCA Hyundai Motor Series 2022 project, the musician eAeon — who was credited with the coding and musical composition of *Little Ark* — commented that the ark is a musical instrument and that he was the conductor as well as the composer for it. As his remark noted, the ark was not completed by the project in 2022, but is an open-ended container that can have a thousand faces, depending on the choreography and music that accompany it. Indeed, the ark has opened up many possibilities for Choe U-Ram, on both a practical and a conceptual level. The *Anima Machine* concept in Choe's earlier work used motions to develop motifs or stories. In these earlier works, the artist sought to avoid the superficiality of kinetic art that moves without any coherent reason,<sup>4</sup> but that inevitably involved restricting their operation to some degree. The form and the meaning of a machine's movement can be completely different if the devices are designed to reflect texture, speed, and phase of the motion itself. The possibility of abstraction emerges at this point. Besides, as Choe escaped the pressure of attracting audiences through just visual appeal, he was able to concentrate his efforts and pursue diverse new directions. The acceptance of contingency, randomness, and finitude also helped liberate him from certain pressures.

Meanwhile, these new experiments have great potential for development. The infinity mirror that was installed with motors (so that it can cause an optical illusion of freely bending the internal space) and sculptures made through 3D programs will continue to be explored in Choe's further works. The ark itself can also be carried on in different versions with different iterations of music and choreography. In that regard, the ark — as a tool with limitless possibilities for expansion — will be a vessel for Choe U-Ram's further artistic journey, continuing its voyage forever.

4. Author's interview with Choe U-Ram, May 23, 2023.



For a long time, I've considered Jung Yeondoo not only an artist par excellence, helping others fulfill their dreams, but also a director or producer who always works in a contemplative and meticulous manner. Jung is adroit at treating "communication" as the point of departure for his art projects, through which he understands the daily struggles and aspirations of people of different ages and professions. He invites ordinary people to co-create the artwork, from the initial communication through each step of the way. Throughout this collaborative process, Jung repeatedly surprises, satisfies, and soothes the participants through the power of art. In today's world, where increasingly uncertain elements such as global warming and the development of artificial intelligence are affecting all of us, Jung's work allows us to better understand the role of artists and the meaning of their work.

I first met him as an artist-in-residence at the ISCP in New York in 2006. Since then, I've enormously admired Jung's transdisciplinary ingenuity and his artistic exploration, which is unbridled by style. Jung's early photography work, the *Wonderland* series, presents surreal and fantastical drawings by kindergarteners along with their photographic representation; his work *Bewitched* vividly illustrates people's dreams by juxtaposing the photographs of their current self and the representation of their "dream-come-true" created with staged photography. Instead of relying on photo-editing software, Jung laboriously set the scenes to construct mirages that visualize people's yearning for their dreams. These series use the unprocessed reality of photographs, without the intervention of computer graphics. Jung's photographic staging and composition operate as a mirror, allowing people to look back on their minds and dreams, as well as a catalyst for them to achieve these dreams.

Through the success of these series, Jung established his position as an artist, and he continued striving to further expand the scope of his work to include video. Still, Jung has been consistent in creating his work via the method of continuous communication and collaboration. He said, "The world consists of stories of numerous people. Any one of their stories can be presented as an artwork if amplified in an artistic way." Indeed, his work captures people's stories in rich detail. Through his experimental and artistic method, Jung helps ordinary people to express their narratives in visual art.

In 2007, Jung was named "Artist of the Year" by South Korea's National Museum of Modern and Contemporary Art, Korea (MMCA). He was the youngest laureate since the inauguration of the award and the first artist working in photography and video to be awarded. I traveled with my two Japanese artist friends to South Korea for the opening of Jung's solo exhibition, featuring his video installation *Documentary Nostalgia*. From this work, I witnessed how Jung turned the museum gallery into a space that transcends imagination.



*Documentary Nostalgia*, 2007

*Documentary Nostalgia* consists of two parts: a video work shown on a plasma display panel hung on the wall and a set arranged in the exhibition space. Jung installed lighting and props in that space,

and filmed an 84-minute silent film in a single take. Because the film was shot from a fixed point of view, without interruption, viewers could see footage of the behind-the-scenes work. For example, in a scene with asphalt roads, staff members suddenly enter the frame and dig up the fake asphalt material, revealing the dirt country road hiding underneath. Since there were numerous cast members and production staffs in the space, the exhibition resembled a film set. Jung even asked a museum curator to dress up as a farmer and lead a cow. The concept he manifested in this exhibition was something that far exceeded the capacity of other Asian contemporary artists of the time.

Jung produces work through strenuous effort. Most people can't understand why he is so dedicated to this unique creative approach. There might be simpler methods to get similar results, but Jung regularly takes on new challenges to complete his work. I was curious, and I asked him. Jung replied, "Art is the best medium to facilitate communication among people." I found his voice brimming with enthusiasm and his eyes sparkling every time he talked to me about his works and how he loves speaking with people about their dreams. He has an unceasing, youthful zest for helping others achieve their dreams; Jung Yeondoo is an artist who looks into people's lives through encounters and manifest their stories — even forgotten to themselves — into a work of art. Their lives, through Jung's visual intervention, then evokes empathy in his viewer's minds.

The following three works by Jung show the trajectory of people's lives through communication.



*Girl in Tall Shoes*, 2017

The first work is *Girl in Tall Shoes* (2017). It's a two-channel video installation created by Jung as an artist-in-residence at the MILL6 Foundation in Hong Kong. It shows a conversation between two women. One is 83 years old, and the other is 23. Both are short, and both have been 23 before. Jung narrates the older woman's story through embroidery that is created one stitch after another.

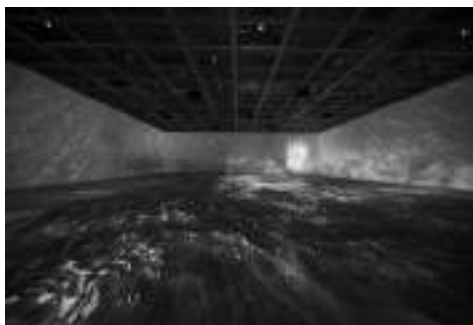
These women's experiences of the age 23 are separated by 60 years, but, through their conversation, the audience can understand how their lives are related and alike beyond the confines of generations. What the women share in common in their memories and daily lives allows them to understand each other's life vicariously, although inaccessible to one another.





Noise Quartet, 2019

The second work is *Noise Quartet* (2019). The main theme of this four-channel video piece emerges from the disoriented history of, and interviews conducted in, four East Asian cities. The artist interviewed participants in different democratic movements that arose in these cities, including the Formosa Incident in Kaohsiung, the May 18 Democratic Uprising in Gwangju, the protest against the U.S. military presence in Okinawa, and the Anti-Extradition Law Amendment Bill Movement in Hong Kong, which peaked in 2019. This work is exhibited at an intersection of corridors in Taiwan's former Air Force Command Headquarters, which is now the Taiwan Contemporary Culture Lab (C-LAB). As audiences move to each of the four cardinal directions, they get to experience different parts of this enormous history. Jung made the work by applying abstract elements such as noise, melody, and echo to stories of Asians of different generations. *Noise Quartet* is a work based on the recognition of the value of universal human rights, as well as Jung's continued interest in dreams. Commissioned by C-LAB, this work was displayed in its grand annual exhibition *City Flip-Flop* (2019) and in *Taiwan C-LAB Pavilion—Double Echoing*, which I organized for the 13th Gwangju Biennale (2021).



Crow's Eye View, 2022

The third piece, *Crow's Eye View* (2022), was presented at the Ulsan Art Museum's XR Lab. In this work, Jung invokes the story of bohemian singer Aancod, a free spirit with nowhere to call home, and portrays the industrial city of Ulsan from a crow's eye view and Aancod's nomadic perspective. Applying his technique of immersive image narratives, Jung

fills the walls and the floor of the gallery with video projection to portray dreams and reality using metaphors. Recalling the fact that dreams and reality are still the core axes of Jung's work, the piece poses a dialectical question: Are dreams, in fact, merely fabricated realities?

As the practice of "Relational Aesthetics" highlighted by curator Nicolas Bourriaud becomes popular in Asia, Jung has — to some extent — appropriated the idea of "interactivity" advocated by relational aesthetics in a way that is disparate from how it was defined by Bourriaud, who deemphasized the role of the artist. As far as I'm concerned, although Jung has absorbed the idea of "interactivity", he merely treats it as a catalyst for his creative process, leaving the power of determining the eventual form and look of his artworks in his own autonomy and subjectivity. That is, Jung, as "the" artist, doesn't surrender his ultimate freedom of choice.

Jung is the tenth artist selected to present the annual MMCA Hyundai Motor Series exhibition, *MMCA Hyundai Motor Series 2023: Jung Yeondoo – One Hundred Years of Travels*. Jung presents five new works, including the video installation *One Hundred Years of Travels* (2023). Jung engages with the history of Korean migration to address the hybridity that emerges at the convergence of different cultures, intergenerational relationships in the context of migration, and the notion of simultaneous incongruity and imbrication. In line with his pursuit of storytelling across his past practice, he seeks to share people's stories of the world in the MMCA Hyundai Motor Series 2023 exhibition.

The exhibition begins with an invitation for audience members to imagine traveling a century back in time. *Imaginary Song* (2023) is exhibited in the Seoul Box, an open gallery space. In this work, immigrants from six different countries, all currently living in Korea, whisper their stories to visitors. The space becomes suffused with low-pitched sounds that recall the sound of ship foghorns, referencing the vessels on which Korean migrants left their home country a century earlier. Audience members then pause and listen to people speaking in unfamiliar, foreign accents. Listening to these recordings, visitors can momentarily catch some familiar Korean words and are thus invited to imagine the lives of people who left for countries where they could not speak the language. *One Hundred Years of Travels—Prologue* (2022) presents a light-hearted yet ironic mime-based performance about personified nopal cacti that have taken root on Jeju Island, as well as Korean migrants who settled in Merida, Mexico. In 2022, at an artist's residency at Art Lab Sanyang on Jeju Island, Jung read Ja Kyong Rhee's book "The History of Korean Immigration to Mexico: A Hundred Year History" (2005). Inspired by the Koreans who migrated to Mexico a hundred years ago and worked at a cacti farm, the video work embodies the journey of migrants across time and borders and, using finger puppets, personifies the process of cacti taking root and growing pads and branches.

*One Hundred Years of Travels*, the central work of the exhibition, is a four-channel video installation. In the white-walled exhibition hall,

light is emitted from a large-scale LED display, coloring the plant sculptures that resemble and evoke the representation of a ruin with light. These objects recall the henequen industrial plantations, that prospered a hundred years ago producing what was referred to as “green gold.” However, the industry declined after the advent of synthetic fiber, and the Korean migrants who were working in the industry eventually had to leave their farms behind. The video work interweaves stories through musical narratives of songs sung by traditional musicians from Korea, Mexico, and Japan. These stories include a 20th-century immigrant-recruitment advertisement published in the *Hwangseong Daily* newspaper; the itinerary and travelog of Koreans featured in the book “Memorias” (1973) by Byeongdeok Choi, who was born in 1905 on a ship to Mexico; and the everyday lives of Korean people as described by a second-generation immigrant, María Victoria Lee García. Jung immerses audience members in delicately created contexts to experience collapsed and interwoven histories. The artist’s work expands narrative possibilities with the power of imagination, allowing viewers to ponder not only the history of immigration but also intergenerational relationships and the connection between the self and the other.

In the final exhibition gallery, visitors encounter *Wall of Blades* (2023), an installation composed of a wall of machetes that is 14 meters high. Machetes take diverse forms for varied applications since they are used as farming tools across the world in regions that have different histories, natural environments, and main crops. Jung’s machete-shaped sculptures — made with ingredients used to produce the Korean sugar candy *ppopgi* — are stacked into a giant wall. Jung notes his inspiration for this work as the “Wailing Wall” in Jerusalem, Israel, which is the only structure from King Herod of Jerusalem’s Second Temple that survived demolition by the Romans. Since the west side of the wall built by the poor was the only section to survive, the machetes in Jung’s installation carry dual references to the farming tools used by laborers and to the tools of resistance for a better life. While facing this high, symbolic wall, the viewers simultaneously experience an allegorical “shackle,” as well as a continuous connection stretched across countries and generations despite the existence of such “shackles.” The exhibition concludes with this single material, which evokes intricate layers of meaning and different associations for the viewers.

In *MMCA Hyundai Motor Series 2023: Jung Yeondoo – One Hundred Years of Travels*, the artist encourages his viewers freely explore the five-part exhibition space and experience a multifaceted and limitless artistic journey. The exhibition is both an exploration to overcome the boundaries of time, space, and imagination and a challenge for the artist to expand his own artistic limits.

The MMCA Hyundai Motor Series involves a process that emphasizes communication, partnership, and co-creation, helping artists and every participant to realize their dreams. This also echoes Yeondoo’s creative method.

In *MMCA Hyundai Motor Series 2023: One Hundred Years of Travels*, audiences will be able to experience the power of art and feel liberated from the restrictions of reality. Therefore, the optimal way to admire this exhibition would be to free all your corporeal senses — to take a deep breath, close your eyes, and empty your mind.





이불의 신작 〈태양의 도시 II (Civitas Solis II)〉와 〈새벽의 노래 III (Aubade III)〉를 보기 위해 국립현대미술관 폐장 시간 이후에 도착했는데, 마침 작품을 기록하는 영상 촬영이 한창 진행 중이었다. 드론을 활용한 촬영이라 기억에 남는 경험이기도 했지만, 드론에 장착되어 공중에서 내려다보는 카메라의 시선은 거대한 미술관에 펼쳐놓은 광대한 설치 작품의 규모를 가늠케 했고, 우리는 그런 드론의 감시하에 이불의 전시를 관람했다.

전시장 벽면이 반사율이 높은 패넬로 덮여 있기 때문인지, 〈태양의 도시 II〉는 영원할 것 같은 밤의 풍경화 같다. 약 20×30m 규모의 바닥에는 기하학적 모양의 거울 조각들이 있고 전등이 점 찍은 듯 불을 밝힌다. 이 불빛들은 들쭉날쭉하고 반짝이는 섬 사이를 향해할 수 있게 도와주는 신호와 같다(혹은 빙하가 부서지며 생긴 조각이라 여길 수도 있을까?). 저 멀리 지평선에서 볼 수 있는 눈부신 광채가 바로 태양의 도시다.

우리는 태양의 도시 안으로 들어섰다. 드론의 다소 번덕스러운 비행경로 탐색 과정을 보고 있자니, 어떤 미니어처 세계에 우연히 들어선 걸리버가 된 느낌이었다. 작은 로봇 항공기가 비행하는 이곳은 고갈되고 녹아 없어진 미래 세계일지도 모르겠다. ‘태양의 도시’라는 개념은 스페인의 통치에 반대했던 이탈리아 철학자 톰마소 캄파넬라(Tommaso Campanella)가 음모죄로 나폴리에서 종신형을 살던 때인 1602년에 쓴 동명의 책에 등장하는데, 사회주의를 토대로 공동 재산 제도를 표방한 이상 도시다. 이곳에서는 모든 재산이 균등하게 분배되며 직업에 따른 사회적 위계도 없다. 더욱이 태양의 도시는 바람이나 돛 없이 움직이는 선박과 같은 수많은 발명품으로 인해 번영을 이어간다. 따라서 드론의 존재를 캄파넬라도 자연스럽게 받아들일 수도 있겠다.



캄파넬라의 원형 도시는 7개의 동심원 벽으로 이루어져 있다. 전시장의 한쪽 코너에 자리 잡은 이불의 도시는 갖가지 램프와 회로들이 사분면의 형태를 구성하고 있는데, 이것이 벽에 반사되면서 하나의 원을 형상화한다. 드론의 관점에서 내려다보면 라틴어인 ‘CIVITAS SOLIS’와 한국어 번역이 거꾸로 표기되어 읽힌다. 이불의 도시는 우리가 간절히 원하는 곳이자 부인할 수 없는 매혹을 내뿜지만, 사실은 거울을 이용한 (그야말로) 속임수이자 신기루에 불과하다. 그렇기에 〈태양의 도시 II〉는 결코 다른 누군가의 유토피아적 꿈에 대한 작가의 지지를 의미하지 않는다. 그것은 이불이 2005년부터 〈나의 거대 서사(Mon grand récit)〉라는 제목으로 작업한 일련의 작품들과 맞닿아 있다. 이는 근대적 관점인 보편화와 총체화의 개념을 내세워 ‘멋진 신세계(brave new world)’를 향해 꾸준히 진보하는 인류의 역사적 서사에 대한 작가의 응답이다. 이불은 유토피아에 대해 다음과 같이 언급한다. 유토피아란, “마치 어떤 내재된 조건같이... 늘 가까워지고 있다고 느끼게 하므로 그것을 향해 꿈을 꾸고 계획을 세우는 것은 인간의 숙명입니다. 그러나 또한, 그것에 결코 도달할 수 없다는 필연적 깨달음에 이르러 절망하게 되는 운명이기도 하죠. 하지만 여전히 우리는 꿈을 꿉니다. 저는 그러한 실패와 실현 불가능성을 전제로 꾸는 몽상가들의 꿈에 마음이 사로잡히곤 합니다”라고 말이다.<sup>1</sup>

한국의 군사 독재 시대에서 자란 이불은 브루노 타우트(Bruno Taut)와 블라디미르 타틀린(Vladimir Tatlin)과 같은 건축가들로부터 영감을 받아 실재하는 건물을 참조하고 융합한 조형물을 만들었다. 희망이 가진 오류를 암시하기 위해 보석 같은 재료로 이데올로기와 공상 과학적 모티프를 작품에 가득 담아냈다. 일례로, 거꾸로 된 하이아 소피아(Hagia Sophia)의 건축 모형, 양식화된 고속도로, 그리고 현대적인 사무실 건물로 구성된 〈나의 거대 서사: 바위에 흐느끼다...〉(2005)는 산기슭에 위태롭게 자리 잡아 곧 혼돈의 내리막길을 하강할 태세인데, 그 끝은 불쾌하기 그지없는 진흙탕이다. 작품의 기본 명제를 재각인하려는 듯 영국 문학가 토머스 브라운(Thomas Browne)의 저서 《호장론(Hydriotaphia)》에서 인용한 ‘바위에 흐느끼다, 눈과 같은 우화들, 얼마 되지 않는 우리의 불운한 나날들’이란 문구가 전광판에 깜박거린다.

이불의 〈나의 거대 서사〉작품들은 타우트의 드로잉을 직접적으로 환기한다. 타우트는 거울, 콘크리트, 그리고 유리로 지은 유리 파빌리온(1914)으로 찬사받은 건축가지만 제1차 세계대전의 발발과 그의 사회주의적 정치 성향 때문에 더 이상 건축물을 실현하지 못했고, 이후 노골적으로 유토피아적인 상상에 의지하게 된다. 글과 그림을 통해 타우트는 산맥 전체를 사당과 수정 동굴들이 즐비한 풍경으로 탈바꿈시켰다. 그가 말하는 ‘지각(earth-crust) 건

1. Grazia Quaroni, 〈이불 인터뷰〉, 《On Every New Shadow》전시 도록(파리: 까르띠에현대미술재단), 2007.

축’이란 유리와 보석으로 지어진 ‘빛의 돔(ray dome)’과 ‘반짝이는 궁전’으로 뒤덮인 대륙으로 행성과 별도 예외가 아니었다. 그렇게 ‘스턴바우(Sternbau)’라는 신조어가 탄생했다.

건축과 우주를 연결 지은 타우트의 상상은 행성의 궤도 같은 벽으로 둘러싸인 캄파넬라의 태양의 도시를 연상시킨다. 상징적인 수정 타워를 중심으로 거대한 원형 정원 도시를 설계한 캄파넬라가 열의에 차 말했다. “이 건축물에는 단 하나의 아름다운 방이 있고, 그곳은 극장과 커뮤니티 센터의 오른쪽과 왼쪽에 있는 두 개의 계단을 통해서만 도달할 수 있다. 건설해서 보여줘야 하는 것을 어떻게 말로 설명할 수 있을까!”

캄파넬라의 평등주의는 여성에 대해서만은 악의적인 반전을 내포하는데, 우수한 자손을 생산하는 프로그램의 일환으로 아내들은 공유되어야 마땅하다는 것이 그의 신념이었기 때문이다. 그는 인간이 우수종이 되기 위해서는 사랑과 섹스의 등식을 깨고 동물과 같이 교배해야 한다고 믿었다. 한편으로 타우트의 ‘거대한 광기(gigantomania)’는 본질적으로 귀족주의 패러다임에 기반을 두고 있다. 타우트의 〈새로운 법령을 위한 기념비〉는 확실히 니체적인데, 차라투스트라의 7계명을 차용할 뿐만 아니라 서민적 건축에 대응하고자 수직성을 내세운다. 관련 에세이에서 그는 건축가라면 “용기 있게, 가장 위대하다고 여겨지는 것을 인간의 감각 앞에 가지고 와 이 맛있는 세계에 못을 박아야 한다”고 주장했다. 타우트에게 평지는 대중의 터전에 불과하며, 엘리트인 예술가는 가장 높은 봉우리로 향할 운명이라고 믿었다.

이불이 타우트를 직접적으로 참조하여 만든 조각 작품들-가장 최근작인 〈브루노 타우트에 대하여(표류에 대한 헌신)〉(2013)을 포함-은 공중에 떠 있는 성이나 기이하고 복잡한 우주 정거장인 양 공간에 매달려 있다. 금속체인, 유리, 아크릴 구슬과 같은 정교한 장식용 재료를 사용한 것에 대해 이불은 “작품에 현실 사회의 요소”를 삽입한 것이라고 설명하는데, 이는 1970~1980년대 민주화 운동 시기에 이르기까지 구슬 장식과 뜨개질로 생계를 꾸려온 한국의 가난한 여성 노동자들의 삶을 암시할 뿐만 아니라, 스스로 벌거벗은 채 밧줄에 거꾸로 매달린 이불의 초기 퍼포먼스 작품을 떠올리게 한다. 이 혹독한 표현성은 개인의 서사인 만큼이나 정치적이다.

공중에 매달리는 것은 태곳적부터 인간의 꿈이었던 중력에 대한 저항을 가장 단순하고 무의식적으로 실현하는 방식이다. 타우트와 니체가 펼친 상상의 날개에서도 발견되는 이 욕망은, 마치 우리를 위해 우연히 그리고 상징적으로 태양의 도시 위를 맴도는 드론처럼, 이카루스부터 리처드 브랜슨(Richard Branson)에 이르기까지 대체로 비극으로 끝난 수많은 모험의 원동력이

되었다. 마지막까지 소리의 속도로 상승하다가 추락한 브랜슨의 버진갤럭틱 우주 여객선 2호(Virgin Galactic SpaceShip Two)는 ‘지구의 일방적인 속박’ 혹은 ‘우리의 삶을 좌우하고 우리가 결국 굴복할 수밖에 없는 원초적인 자연의 힘으로부터 빠져나가려는 인간의 좌절된 포부’를 보여주는 사례라고 할 수 있다.

모더니즘의 도래를 의미하는 항공 여행, 고층 빌딩, 그리고 여러 가능성을 품은 조감도는 새로운 사진 및 영상 기술을 통해 포착되어왔다. 그런 의미에서 늘 유희적 몽상과 모더니즘에 대한 문제의식에 사로잡혀 있던 이불이 국립현대미술관 전시 초청을 받은 후, 미술관 일부 공간이 가진 15미터에 이르는 높은 층고를 최대한 활용하고자 한 것은 그다지 놀랍지 않다. 중력의 끌어당기는 힘에 대한 저항적 시도는 힌덴부르크 비행선과 타우트의 ‘새로운 법령을 위한 기념비’를 소재로 다룬 전시 작품 〈새벽의 노래 III〉가 단호히 묘사하고 있다.

1936년 독일이 선보인 힌덴부르크(항공기 등록번호 D-LZ 129)는 당시 세계에서 가장 큰 항공기이자 미래를 향해 멋지게 비행하는 부유층을 위한 궁전이였다. 승객은 알루미늄 피아노로 연주되는 음악을 들으며 식사를 한 후, 흡연실에서 시가를 즐기고, 사치스러운 침실에서 하루를 마친다. 그러나 침실 상단에 위치한 광대한 구조물 속에는 불활성 헬륨 가스 대신 수소가 가득 차 있었고, 힌덴부르크가 첫 번째 북미 횡단을 마치던 1937년 5월 6일 목적지인 뉴저지주에서 화염에 휩싸였다. 36명이 사망했고 여객 비행선의 시대도 짧게 막을 내렸다.

이 폭발의 순간을 추상화한 이불의 〈새벽의 노래 III〉는 당시 가스를 감싸던 직물의 파편들이 공중에 매달린 형상으로 마치 투명한 달걀 껍데기의 얇은 조각들 같다. 부화라도 한 듯 그 사이 높이 떠 있는 타우트의 기념탑은 영화 〈에이리언〉과 〈스타워즈〉에 나오는 우주선 같기도 한, 미래 과거의 또 다른 환영이다.

주기적으로 전시 공간에 분무되는 인공 안개는 부서진 비행선과 기념탑을 시야에서 사라지게 만드는데, 빨간색 소형 LED 조명만이 그것의 윤곽을 막연히 짐작케 한다. 다시 말하지만, 이러한 몽롱함은 사고하는 방식에 대한 추상화이지 해체된 (장대하고) 특정한 역사적 사건의 디오라마적 복원이 아니다. 우리는 작품의 제목에서 힌트를 얻을 수 있다. 오바드(aubade)는 새벽이 되어서야 헤어지는 연인들이 읊는 사랑 노래 혹은 시로, 충족되지 않은 열정을 표현한다. 사랑을 나누자마자 이별해야 하는 테마를 이불은 힌덴부르크의 달걀 모양과 기념탑의 남근적 형태를 차용해 유희적으로 표현했는데, 이는 마르셀 뒤샹(Marcel Duchamp)의 〈심지어, 그녀의 독신자들에 의해 발가벗

겨진 신부(Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even)〉(1915~1923)와 크게 다를 바 없다. 역시 짝사랑에 대한 이야기이기 때문이다. 뒤샹과 마찬가지로 이불 또한 근대적 기계에 구현되어온 낭만주의를 인정하기에 행복한 결말을 떠올리진 않는다. 따라서 작품 속 안개는 토머스 브라운(Thomas Broune)의 ‘바위에 흐느끼는 것(weeping into stones)’만큼 우울하다.

뒤샹의 〈신부〉는 제1차 세계대전의 여파로 인한 초기 모더니즘에 대한 예리한 회의를 담고 탄생했는데, 이 작품이 오늘날까지 울림을 가진다는 사실은 그로부터 이 세상이 크게 변화하지 않았음을 시사한다. 역사는 여전히 같은 궤도를 돌고 있다. 힌덴부르크는 〈신부〉이후에 등장했지만, 이미 하늘에는 전투기가 떠 있었고, 에펠(Eiffel)과 타틀린은 탑을 건설했으며, 시카고에는 수많은 초고층 빌딩이 세워져 있었다. 100년이 지난 지금, 이불은 ‘물병자리 시대의 도래’라고 할 수 있는 아폴로 우주 탐사뿐만 아니라 제트기가 세계무역센터의 쌍둥이 빌딩을 격파하는 세상을 반영하고 있다.

이제 우리에게는 드론이 있다. 국립현대미술관에서 마주한 드론의 윙윙거리는 침단 기계 소리는 귀엽게 느껴지기까지 했다. 그것이 담아낼 영상미적 가능성을 상상하면 기대에 부풀다가도, 동시에 또 다른 곳에서 불길하게 맴돌고 있을 드론을 우리는 상상하지 않을 수 없었다.



안규철: 보이지 않는 세상의 뒷모습

인터뷰 · 글: 호경윤 / 녹취: 임다울

2015년 MMCA 현대차 시리즈의 두 번째 작가로 초대되어 《안 보이는 사랑의 나라》전을 열었던 안규철 작가를 평창동 작업실에서 만났다. 전시 후 8년 만에 당시 출품작을 복기하면서, 그 전과 후에 걸쳐 지속되고 있는 예술적 실천과 작업의 방법론에 대해 이야기하는 시간을 가졌다.

질문(호경윤): 〈1000명의 책〉이 설치된 ‘필경사의 방’은 마치 중세의 오래된 교회의 외딴 방에서 필사를 하는 수도사의 고독한 모습을 떠올리게 했다. 학교 퇴임 후 비교적 개인의 시간이 더 많아졌을 텐데.

답(안규철): 바깥일이 많이 줄었다. 하루에 하는 일들의 종류도 단순해졌다. 전에는 아침 일찍 30분 정도 글을 쓰거나 드로잉을 했다면, 지금은 아침을 마치고 작업실로 내려와서 책을 읽거나 글을 쓰면서 오전을 보낸다. 전시나 프로젝트가 있을 때는 이 일정표가 흔들리지만, 읽고 쓰는 일은 매일 조금씩이라도 하려고 한다.

질문: 요즘에는 어떤 책을 읽고 있는지 궁금하다.

답: 최근에 헝가리 작가 아고타 크리스토프(Agota Kristof)의 소설 《존재의 세 가지 거짓말》(까치, 1994)을 인상 깊게 읽었다. 얼마 전부터 읽은 책들의 목록을 적어두는데 한 달에 두세 권 정도 읽는 것 같다. 요즘은 경남도립미술관 전시를 준비하면서 필사를 위한 시집들을 찾아 읽고 있다.

질문: 이렇게 책을 읽고 쓰는 일이나 작업을 하는 것은 모두 개인적인 측면이 강한 행위다. 어떻게 보면 자의적인 고립의 시간이기도 하다. 근래에 우리는 타의에 의한 격리의 시간을 겪기도 했었다. 예전에 글에서 사용했던 “동시대라는 감옥, 현재의 수인”이라는 표현은 어떤 의미였을까?

답: 나는 ‘지금 여기’서 의미 있는 뭔가를 해야 한다는 생각에 붙들려 있는 사람이다. 동시대를 넘어서 불멸을 추구하는 미술을 이야기하는 것이 내게는 여전히 불편하다. 그러나 내가 그 글을 쓴 것은 근래에 우리에게 동시대가 과잉 상태에 있다는 생각에서였다. 모두가 현재에만 집중하고 있는 지금, 고개를 들어 과거와 미래를 바라보아야 한다는 말을 하고 싶었다. 그럼에도 불구하고 나의 작업이 ‘1970~1980년대 한국’이라는 당대의 시대 상황에서 시작되었고 글로 별한 동시대성에 편입하겠다는 생각에 이끌려왔다는 사실은 부인할 수 없다.

질문: 확실히 1970~1980년대는 한국 사회뿐 아니라 전 세계적으로 이념의 격변기였다.

답: 내게는 1980년대 상황과 미술의 사회적 역할에 관한 질문이 가장 중요한 문제였고 유럽으로 유학을 가서도 이를 넘어서기가 쉽지 않았다. 시대를 넘어서는 영원한 가치를 추구한다는 말을 늘 듣지만 공감하기 어렵다. 한 세대쯤 지난 뒤에 미술관과 아카이브에 남아 있는 유물들을 빼면 무엇이 남겠는가? 나를 기억하는 사람도 없고, 작업의 의미에 공감할 사람도 사라진 뒤에 오게 될 그 어떤 영광을 기대하는 것은 허망하다는 생각이다. 그래서 더 당대에 관여하게 되는 것 같다.

질문: 영상 작품 〈사물의 뒷모습〉에 등장하는 대상들 가운데 특히 두 대의 자전거가 공허하게 회전하는 장면이 기억난다. 《안 보이는 사랑의 나라》 전시 당시 예술 비평가 보리스 그로이스(Boris Groys)는 ‘일상의 무목적론적인 움직임’을 언급하면서 “예술가들은 초사회적이고 자신을 소외시키는 독립적인 존재가 되어야 한다”고 주장한 바 있다.

답: 내게는 1980년대라는 시간이 미술에 대한 직업적인 글쓰기를 시작한 시기이기도 하고, 작가적 태도에서 사회에 대한 책임감, 윤리적 의무를 고민하게 된 시기이기도 하다. 최민 선생이 썼던 〈미술가는 현실을 외면해도 되는가〉(《계간미술》, 1980년 여름호(14호), 143~144쪽 참조)와 같은 글에서 큰 충격을 받았다. 그런데 독일에 가서 전혀 다른 환경과 역사적 시차를 경험하면서, 현실과 예술이 상반되는 대립 항이 아닐 수 있다는 생각을 하게 되었다. 한

사람의 예술가 안에 두 가지 태도가 병존할 수 있다. 세상 속에서 현실과 맞서는 사람이면서 동시에 세상을 등지는 은둔자로서의 예술가가 존재할 수 있다. 유학을 통해서 나는 현실에서 시작한 내 작업 속에 고독한 은둔자나 관찰자의 역할을 받아들일 수 있었다. 몇몇 선후배들이 그 이후의 내 작업에 비판적 반응을 보였지만 개의치 않는다. 나는 현실에서 발을 떼고 막연한 환상을 추구하는 사람이 아니기 때문이다. 전시를 할 때마다 내가 제일 먼저 고민하는 것은 이 전시를 통해 세상에 무슨 말을 하려는 것인가다.

질문: 그러한 입장은 자칫 회색지대로서 중립적 태도를 취하고 있다는 다소 부정적 평가를 받을 수 있지 않겠는가.

답: 아마 양극단에 속하지 않는 대다수가 그런 평가를 들을 것이다. 내가 계속해서 글을 쓰는 것은 어쩌면 그에 대한 나름의 대응일 수 있다. 미술의 세계 안에서 내가 서 있는 위치를 나 자신에게 명확히 하기 위해 ‘나는 이렇게 생각한다’, 또는 ‘나는 지금 여기 있다’고 일종의 일기나 일지를 쓰듯이 기록하는 것이다. 내가 글쓰기를 계속한 또 다른 배경에는 유학 시절 동료 학생들과의 치열한 논쟁에 대응하려는 이유도 있었다. 흔히 작품을 공격하는 가장 쉬운 방법은 작품에 대해 표절 혐의를 거는 것이다. 그런 식의 공격을 막아내기 위해 내가 작업을 어디서부터 시작했고 어떻게 진행했는지, 나의 의도와 선택들에 대해 자세히 기록해두는 습관이 들었다.

#### 한국 동시대 미술의 흐름을 마주하며



〈64개의 방〉, 2015

질문: 〈64개의 방〉처럼 ‘n개의 방’의 구조는 2004년 로댕갤러리 개인전 때부터 작가님 작업의 가장 대표적인 이미지가 아닐까 한다. 초기 미니언처로 하던 작업과는 상반된 큰 규모의 설치 작업을 본격적으로 선보였던 2000년대 초는 한국 동시대 미술이 가장 뜨거웠던 시기 중 하나라고도 일컬어진다.



답: 1995년에 한국에 돌아왔다. 그해 광주 비엔날레가 시작됐고, 같은 해 6월 베니스 비엔날레에 한국관이 생겼다. 광주 비엔날레는 고(故) 박이소 작가와 같이 봤는데, 직감적으로 한국 미술계의 방향이 크게 바뀌고 있음을 느낄 수 있었다. 아틀리에에서 작품을 생산하고 그중 몇 점을 골라서 전시에 내놓는 방식이 아니라, 기획자가 작가에게 주제를 주고, 거기에 맞춰 가장 효과적으로 전시 공간을 구성하는 것으로 작가의 역할이 바뀌었다. 1999년에 김선정 큐레이터가 경주 아트선재센터 별관에서의 전시를 의뢰했는데, 내게는 큰 도전이었다. 그때 벽돌 1만 장을 쌓아서 거대한 손수건 형태를 만든 작품을 전시했고, 그게 대형 설치 작업의 시작이었다고 할 수 있다. 수공업자처럼 작업실에서 작은 오브제를 만드는 작가에서 주어진 공간과 조건에 따라 가변적이고 임시적인 작품을 만드는 작가로 전환한 셈이다. 이런 설치 작업은 2004년 로댕 갤러리 전시를 정점으로 몇 년 동안 이어졌는데, 몇 년 지속하다 보니 지치기도 하고 전시가 끝나면 공허한 마음이 컸다. 그러다가 2010년대 초에 중요한 결심을 했는데, 과거 작품을 복제하지 않고 항상 신작을 하겠다는 것, 이제까지 하지 않았던 퍼포먼스나 영상 작업을 적극적으로 해보기로 한 것이다. 결과적으로 MMCA 현대차 시리즈를 비롯해서 2010년대를 무척 바쁘게 지내게 되었다.

되돌아보면 유학 시절 꼼꼼하게 손으로 무언가를 만들었던 것에 대한 향수가 있었다. 2021년 부산 국제갤러리에서 연 개인전은 지난 30년을 돌아보는 일종의 회고전처럼 되었는데 그런 요소가 다시 등장하기도 했다. 수공업적인 작업 방식은 초기에 비판을 많이 받았다. 개념적인 작업, 오브제 작업을 하는 사람이 작품을 자기 손으로 직접 만드는 것이, 여전히 그 옛날 수공예적인 미학에 붙들려 있는 것 아니냐는 비판이었다. 당시에 나는 현대의 산업 사회가 사람들에게서 손으로 사물을 만드는 능력을 박탈하고 있다는 문제의식을 갖고 있었다. 통상적인 생산과 소비의 관계에 대한 일종의 저항으로, 처음부터 끝까지 직접 하나하나 작품을 만들어낸다는 생각이었다.



〈기억의 벽〉, 2015

질문: 앞서 시기별로 미술 현장의 흐름에 조응하는 창작자의 태도와 마찬가지로 그사이 관객 역시 변화가 있었을 것이다. 〈기억의 벽〉에서 관객의 참여가 강조된 방식을 채택했던 이유는?

답: 작가의 단순한 선의만으로 관객의 창의적인 아이디어가 나오기를 기대할 수는 없다. 치밀하고 정교한 계획이 있어야 특수하고 진정한 관객의 참여를 이끌어낼 수 있다. 〈기억의 벽〉의 경우, 그 작품의 원형은 1980년대 KBS 이산가족 찾기 방송 당시, 방송국 건물 외벽에 사람들이 써 붙였던 가족에 대한 절절한 사연들이다. 아마 우리 세대 사람들한테는 한국 사회와 관련해서 잊을 수 없는 이미지일 것이다. 모여 있는 기록들 속에서 우리는 어떤 공통분모, 공통의 윤곽을 볼 수 있다. 나는 관객들에게 자신들이 그리워하는 것의 이름을 적어달라고 주문함으로써 그 그리운 이름들을 모아서 우리 사회에 부재하는 것이 무엇인지 그 윤곽을 그려보려 했다.

관객의 변화에 관해서 말하자면, 관람객 수도 많아졌지만, 요즘 관객들이 미술 작품 앞에서 위축되지 않는 점을 긍정적으로 들고 싶다. 젊은 사람들이 많은 시각적 경험들을 여러 방식으로 경험하며 자랐기 때문인지 과거 세대가 미술에 대해 가졌던 막연한 두려움 같은 게 없다. 지금 미술은 온라인에서 경험할 수 있는 다양한 시각적 경험들 중 하나가 되었다. 이런 환경에서 미술만 특별한 상아탑의 세계 속에 있다고 여길 이유가 없을 것이다.

#### 작품의 시작과 끝, 그리고 다시 시작



〈식물의 시간 II〉, 2015

질문: 국립아시아문화전당에서 열고 있는 《5개의 집과 30개의 문》전(2023. 4. 28~8. 27)을 보고 왔다. 〈식물의 시간 II〉와 유사한 느낌의 〈식물의 집〉 같은 설치 작품만이 아니라 드로잉, 모형, 글 등의 아카이브적 구성이 두드러져, 작업의 시작점에서 글이 매우 중요하게 작동하는 것을 다시 한번 알 수 있었다.

답: 평소에 스케치북에 글을 쓴다고 말한 적이 있는데, 나중에 이게 작품이 될 지 안 될지 생각 안 하고 쓰는 글이다. 그러다 전시를 하게 되면 아이디어를 찾는 과정에서 과거에 써놓은 글을 많이 참고한다. 글이 먼저 있고, 그다음 스케치와 모형들이 나오고, 또 그다음에 실제 작품이 만들어지는 것이다.

질문: 작가님의 저서 《아홉 마리 금붕어와 먼 곳의 물》, 《사물의 뒷모습》에서 나왔던 글귀가 작업화된 장면도 종종 발견되곤 한다.

답: 내 작업의 배경에는 일상에서 관찰한 수많은 잡다한 이야기들이 있다. 아침에 작업실에 오면 캔버스가 펼쳐져 있고, 거기에 어제까지 하던 것을 다시 시작할 수 있는 방식으로 작업을 해보고 싶지만, 나는 그게 잘 안 된다. 내가 뭔가를 끊임없이 하고 있다는 일종의 증표나 알리바이 같은 게 나의 글쓰기다. 글쓰기를 지속하는 과정에서 무언가가 계속 생성된다고 생각하면 위안이 된다. 물론 생산적인 글쓰기를 위해서는 계속해서 읽는 일이 필요하다.

질문: 안규철 작가에게 글쓰기란 수행의 방법인 동시에 부단히 자신의 좌표를 남기려는 행위인 듯하다.

답: 나의 작업과 생각들이 어디서 왔고 이게 왜 필요한지 증명하기 위해 글을 써왔던 것 같다. 이런 방식이 작가한테 항상 긍정적으로만 작용하는 것은 아니다. 이유를 대지 않은 채, 하고 싶은 대로 작업하고 싶을 때도 있다. 그렇지만 내가 이 작업을 하는 이유, 누구를 위해 이 작업을 만드느지를 스스로 묻다 보면 글을 쓰지 않는 상태로 작업에 임한다는 것은 상상하기 어렵다.



〈아홉 마리 금붕어〉, 2015

질문: 국립현대미술관 전시장에서 제일 처음 관객을 맞았던 〈아홉 마리 금붕어〉는 1990년대 초 제작했던 〈먼 곳의 물〉에서 시작된 것으로 알고 있다. 다른 인터뷰에서 〈먼 곳의 물〉의 전후로 큰 심리적 변화가 있었다는 이야기를 들었다.

답: 〈먼 곳의 물〉을 제작했을 시기는 독일 유학 초기에 겪었던 문화 충격이 어느 정도 수습되고 유럽이 어떤 곳인지를 알게 될 무렵이었다. 그때까지 나는 다

분히 표현적인 성격의 드로잉을 하고 있었다. 나는 한국에서 1980년대 민중 미술과 6월 항쟁을 경험하고 유럽에 갔는데, 당시 유럽에서는 68혁명이 이미 20년 전 과거의 일이 되어 있었다. 그 68혁명을 주도했던 세대가 기성세대가 되어 있었고, 젊은이들은 그들에 대해서 뿐만 아니라 사회 변혁과 운동 전반에 대해 냉소적이었다. 나는 젊은 학생들이 세상의 모순과 부조리에 대해 어쩌면 이렇게 무관심할 수 있는지 이해할 수 없었다. 이런 나의 감정이 분노와 비장함 같은 폭발적인 정서로 나타났는데, 그러던 어느 시점에 이런 감정을 넘어서 수 있어야 한다는 생각을 하게 됐다. 학교에 새로 부임한 미하 울만(Micha Ullman) 교수와의 만남이 중요한 계기가 되었다. 울만 교수가 베를린의 베벨광장(Bebelplatz)에 설치한 작품 〈The Empty Library〉(1995)를 구상하던 시기에 작업에 대한 많은 조언을 들었다. “세상이 아무리 비참하고 삶이 불행하더라도 사람이 울면서 살 수는 없다”는 그의 말에 나는 큰 충격을 받았다.

〈먼 곳의 물〉은 그 시기에 제작된 작품이다. 당시 독일은 통일이 되었고, 구 동독은 자유주의 시장 경제로 급속히 이행하는 중이었다. 그 모습에서 식탁보 위에서 아홉 마리의 물고기들이 옮겨가는 모습을 떠올렸다. 흰 테이블보에 붉은 실로 수를 놓아서 수많은 빨간 점들이 모여 금붕어가 되고, 이들이 무리를 지어 얇은 물속을 헤엄치는 형상을 만들었다. 그 작품이 내 작업에서 시적인 요소가 등장하는 첫 작품이 되었다. 이 작품의 제목은 나의 두 번째 에세이집 《먼 곳의 물과 아홉 마리 금붕어》의 제목에도 쓰였고, 《안 보이는 사랑의 나라》 전시에서는 입구에 놓인 〈아홉 마리 금붕어〉작업이 되었다. 이미 지였던 것이 글이 되고, 글이 다시 오브제로 변하는 과정이라고 할 수 있을까.



〈침묵의 방〉, 2015

질문: 글이나 생각으로만 존재하던 것을 물리적 공간에 구현하는 건 또 다른 차원일 것이다. 8미터가량의 〈침묵의 방〉 경우에는 크기도 하지만 거대한 구 형태를 실제로 어떻게 제작하고 설치했을지 쉽사리 가늠하기 어렵다.

답: 원래 생각했던 것은 전시실 마지막 방의 16미터 높이 천장까지 솟아 있는



력비공 형태의 내부 공간이었다. 그런데 국립현대미술관의 조건 안에서 그런 구조를 만들기는 불가능했다. 그래서 공 모양의 작품이 나왔는데, 제작을 시작할 때만 해도 전시실이 그 하중을 견디기 어려울 것을 예상하지 못했다. 결국 구조물 외곽에 비계를 대고 하중을 분산시켜서 가까스로 설치할 수 있었다.

나는 이 전시를 준비하면서 단일한 거대한 스펙터클을 연출하지 않고 여러 개의 시퀀스로 이루어지는 서사를 만들고자 했다. 전시의 처음과 끝이 대칭적 구조가 되게 했는데, 동심원을 그리는 수조를 전시 초입에 두고, 구 형태의 빈 공간을 전시 마지막에 두었다. 첫 번째 방에서 피아노 연주가 이어졌다면, 마지막 방은 침묵으로 채워진 공간이다. 입방체 형태의 ‘필경사의 방’(〈1000명의 책〉)이 있다면, 그 맞은편에 또 다른 입방체 〈64개의 방〉이 있었다. 〈식물의 시간 II〉는 이 대칭 구조의 중심에 놓였다. 〈침묵의 방〉 이전에 있는 작품들은 전부 세상의 어떤 부분을 가리키거나 설명하는 요소들로 가득 차 있다. 소리와 글자들로 가득한 공간을 차례로 지나서 마지막에 텅 비어 있는 〈침묵의 방〉에 도달한다. 전시 예산의 절반 이상을 투입해서 만든 〈침묵의 방〉이 아무것도 없는 빈 공간이 되는 역설을 실현할 수 있기를 바랐다. 그러나 가장 인상적인 점은 〈침묵의 방〉 안에서 내가 내는 모든 소리가 벽에 부딪쳐 다시 나에게 돌아온다는 사실이었다. 설치되고 처음 그 방에 들어서기 전까지는 전혀 예상하지 못했던 현상이다. 공간적인 깊이를 가늠하기 어려운 그 공간이 자신의 존재를 반영하는 거울 같은 공간이 된다는 사실이 내게는 경이로웠던 경험이다.

#### 사라짐에 대하여

질문: 당시 작업 노트에서 “거대한 텅 빈 공간 안에 아무것도 없다. 전시의 마지막 장면인 이 공간까지 와서 사랑의 나라는커녕 그리로 가는 길조차 보이지 않는다고 할지 모른다”라는 구절이 기억에 남는다.

답: 물론 전시 제목과 관련이 있다. 아마 그 무렵에 나온 많은 작품들이 그럴겠지만, 나 또한 ‘세월호’ 이후의 우리 사회에 대해 고민이 많았다. 광화문의 세월호 천막에서 유가족들의 단식 농성이 진행되던 동안 길 건너편에서 피자를 시켜 먹는 맞불 시위를 하는 극우 단체가 있었다. 나는 인간의 사회가 어떻게 이룰 수 있는지 충격을 받았고, 입만 열면 사랑 타령인 이 나라에 정말 사랑이라는 게 있는가, 우리가 사랑을 입에 올릴 자격이 있는가 생각했다. 마종기 시인의 시 〈안 보이는 사랑의 나라〉를 전시 제목으로 가져온 데는 이런 배경이 있었다. 이 전시가 이에 대한 내 나름의 응답이 되어야 한다는 생각이었다.

질문: 이 전시에 대한 다른 글도 많이 찾아봤는데 세월호의 이야기가 나온 것은 처음인 것 같다.

답: 《안 보이는 사랑의 나라》전 직전에 진행한 전시가 《모든 것이면서 아무것도 아닌 것》(2014)이다. 그 전시를 준비할 당시에 세월호 참사가 있었고, 그래서 전시의 메시지가 ‘우리는 왜 실패하는가’였다. 이 전시를 열기 직전에 국립현대미술관 측에서 내가 두 번째 현대차 시리즈의 작가로 선정됐다는 연락을 받았다. 자연스럽게 이런 생각의 연장선상에서 《안 보이는 사랑의 나라》 전시를 준비하게 되었다. 이 전시에서 나는 우리가 입에 달고 사는 사랑이라는 것이 과연 우리에게 있는지를 질문하려 했다. 나는 우리에게 사랑의 나라 같은 건 없다는 말을 직설적으로 하고 싶었다.

질문: 전시 제목을 포함하여 ‘인비저블’이라는 개념이 자주 등장하는데 시각 예술에서 ‘보이지 않는 상태’는 무엇인가?

답: 나는 사물의 표면에 가려진 이면을 봐야 한다는 의미로 이 말을 쓰고 있다. 《안 보이는 사랑의 나라》전에서 나는 세상의 보이지 않는 뒷모습을 전면으로 끌어내는 데 초점을 두었다. 관객들에게 자신이 지금 그리워하는 것의 이름을 적어달라고 했던 〈기억의 벽〉은 일종의 대국민 여론 조사와 같은 작업이다. 이 전시에 온 동시대의 수많은 관람객의 답변을 모아보면, 지금 우리 사회가 가장 그리워하는 게 무엇인지 알 수 있을 것이다. 거기서 우리 사회의 보이지 않는 어떤 면, 우리에게 부재하는 어떤 대상의 윤곽이 나올 것이다. 다른 사람들이 써놓은 단어들을 쭉 읽어가는 동안 관객들은 그 속에서 우리 사이의 어떤 공통점들을 찾을 수 있을 것이다. 〈1000명의 책〉의 경우, 누구든지 조용히 구석진 방에서 글을 쓰고 있는 사람의 뒷모습을 바라볼 때 느끼는 공감대가 있을 것이다. 누구나 처음 글을 배울 때의 기억이 있고, 누군가에게 사랑의 편지를 썼던 기억이 있다. 이념과 이해관계에 의해 파열되고 산산이 흩어진 모래알 같은 개인들의 사회에서 이 단순한 하나의 사실, 우리가 글을 쓰고 문학 작품을 읽는다는 공통의 사실로부터 하나의 새로운 출발점을 찾아보려는 생각이 있었다. 이 작품은 전시가 끝나면 해체돼서 없어지지만, 그 작품의 결과는 참가자들의 집 책꽂이에 꽂혀 있는 한 권의 책이 된다. 뿔뿔이 흩어져 있는 이 책들은 보이지 않으나 분명히 존재하는 하나의 소문처럼 영원히 흩어져 있는 상태로 남을 것이다. 이것이 ‘안 보이는 사랑의 나라’라는 전시 제목의 구체적인 배경이다.

질문: 에세이 〈보이지 않는 작품〉은 국립현대미술관의 〈피아니스트와 조율사〉 작업으로 연결된다는 생각이 들었다.

답: 그렇기도 하지만 그 글은 2012년 광주 비엔날레 출품작에 대한 직접적인 설명에 가깝다.

질문: ‘분해된 악기를 이후 도시 곳곳에 보이지 않게 끼워 넣는 이야기’는 최종적으로는 아무것도 없던 일처럼 침묵으로 향하는 듯한 인상을 받는다. 과거 작가님은 “미술에서 배제되었던 이야기를 회복하는 것이 초기 작업의 목표였다면, 현재는 이야기가 너무 많은 시대여서 어쩌면 침묵의 영역으로 향해야 할지도 모른다”는 언급을 한 적이 있다.

답: 철학자 빌렘 플루서(Vilém Flusser)가 엔트로피를 설명한 글에서 아이디어를 얻은 작품이다. 예를 들어 모차르트의 피아노 곡은 완벽하게 자연에서 떨어져나온 소리들을 가장 있을 법하지 않은 질서로 구성한 ‘정보’다. 이런 인공적 정보의 총체를 문화라고 한다면, 우리 문화는 엔트로피의 증가 속에서 조금씩 허물어져서 완전한 카오스로 돌아갈 운명을 피할 수 없다는 것이다. 이 같은 생각이 <피아니스트와 조율사>의 바탕에 깔려 있다. 미술의 피할 수 없는 소멸의 운명, 우리가 만드는 모든 것들에 내재하는 사라짐에 대해 이야기하고 싶었다.



<피아니스트와 조율사>, 2015

질문: 전시 도록도 텅 빈 전시장에서 시작해서 다시 텅 빈 장면으로 끝나는 구성으로 편집되어 있다.

답: 《안 보이는 사랑의 나라》전시의 첫 번째 방에서 쇼팽의 피아노 연주 소리가 등장하고 마지막 방에서 소리가 사라지는 배치에도 이런 생각이 반영되었다. 디자인을 맡은 ‘워크룸’이 이런 생각에 잘 어울리는 편집을 해주었다. 이 전시에서 나는 2015년 한국에서 내가 전시를 통해 말할 수밖에 없었던 이야기, 다시 되풀이할 수 없을 만큼 내가 할 수 있는 최대치의 이야기를 했다고 생각한다. 《안 보이는 사랑의 나라》는 나의 작품 세계를 보여준 하나의 사건이었고, 동시에 나의 한계일 수 있다. 1997년 IMF에서부터 2008년 금융 위기 사이에 일어난 한국 미술의 급속한 변화에 관여해온 동료 작가들과 함께 현대차 시리즈에 참여할 수 있었던 것에 감사한다. 이 자리를 통해 많은 관계자 여러분과 전시에 참여해준 관객들께 고마움을 전하고 싶다.

김수자: On n On — 김수자의 ‘보따리’,  
그 현재 진행형 아카이브의 성취와 반향에 관한 아홉 가닥의 사유  
규 리(Kyoo Lee)

1. 제목의 첫 글자는 알파벳 O가 아니라 숫자 0이다.

빛을 직조하고 공간을 창조하는 개념 예술가 김수자는 신기원적 작품 세계를 펼쳐온 ‘바느질꾼(threader)’이다. 국립현대미술관 서울에서 2016-2017년에 열린 《마음의 기하학(Archive of Mind)》전은 그의 주요 전시 중 하나로, 언제나 현재 진행형으로 지구의 관계망과 생태학적 직조를 담아내는 그의 중추적 예술 세계를 완벽히 보여주었다.

On

1. 김수자를 읽는 일은 실의 궤적을 따라가는 일이다.

김수자는 《마음의 기하학》전 전시관의 한가운데에 커다란 목재 탁자를 설치하고, 관람객이 찰흙으로 크기나 모양에 구애받지 않는 구를 직접 만들어 올려놓게 했다. ‘만들어지고 있는 전시회’라 할 수 있는 이 기발한 과정은, 전시 공간 속 참여 무대로서 《마음의 기하학》전을 자연히 완결시키는 동시에, 필연적으로 미완으로 남게 했다.



물질 표현 방식의 개념적 정밀함으로 더욱 강조된 그 확장 가능형 구조에, 세계를 무대로 지구 곳곳에 작품을 남기는 김수자의 대표적 고유성이 담겨 있다. 한편 〈실의 궤적(Thread Routes)〉(2010~)이라는 김수자의 16밀리미터 필름 영상 연작은 세계 곳곳의 다양한 직물 문화를 절묘하게 이어 붙인 작품으로, 바느질과 직물 짜기라는, 주로 여성들에 의해 행해지는 보편적이고 공동체적인 행위를 담아낸 경이로운 모자이크다. (이 작품이 준 영감으로 인해, 나는 글을 읽는 나의 행위를 일종의 방사성 바느질로서 바라보게 되었다.) 《마음의 기하학》전에서 선보인 그 5챕터 역시 예외가 아니다. 감싸고 풀고, 바느질하고 바느질을 푸는 행위가 최면을 겹듯 이어지며, 관찰하는 작가 김수자의 문법적 도구인 기록 고고학을 통해 기하학과 지질학이 끊임없이 내포하고 재연결된다. 이와 같은 방식으로, 김수자의 장소특정적 작품들은 시공간의 어떤 지점에 있던 모두 동시에 만들어지고 있는 하나의 (메타)집합체다. 그 집합체에 포함된 작품의 수는 말 그대로 셀 수 없겠으나, 작가의 지난 항공권과 지구 곳곳의 출입국 기록을 통해서는 셀 수 있을지도 모르겠다.

이와 같은 맥락에서, 여전히 만들어지는 과정에 있는 김수자의 작품 세계에 관한 나의 ‘구’르는 생각들을 공유하고자 한다. 《마음의 기하학》전의 중심물인 ‘구(球, a ball)’, 그리고 작가의 지‘구’(地球, the Earth)가 주는 다의 어적 공명에 따라, 이 글은 9개의 부분으로 구성했다. ‘구’는 미완인 동시에 무한을 잉태한 숫자 ‘9’의 소리가 아닌가.

## 2. 김수자의 ‘공’ 작업은 우리의 행성, 그 공 모양의 세계를 횡단하고 코드를 변환한다.

브루클린박물관에서 1974년부터 1979년까지 전시된 주디 시카고(Judy Chigago)의 〈디너 파티(The Dinner Party)〉를 먼저 비교점으로서 살펴보자. 테이블에는 39인의 여인을 위해 마련된 가상의 초대석이 있는데, 그 초대석의 바닥에 새겨진 ‘다른 여성’ 999명의 존재는 흐릿하고도 단순하다. 삼각형이라는 테이블의 형태로 인해 그 모든 의미는 더 명료하고 통렬해진다. 그에 반해 지금도 그 한 버전이 뉴사우스웨일스미술관에서 전시되고 있는 김수자의 설치 미술 〈마음의 기하학〉은 삼각형이 아닌 타원형이 그 핵심이며, 역사보다는 레트로 퓨처리즘을 향한다. 비선형이고 비-원근법적이다. 모든 가장자리는 부드러운 듯 밀어 넣어지고 잡아당겨지고 둥글려지고 토닥거리지며, 테이블도 찰흙으로 빚은 공도 모두 크고 작은 규모로 이미 둥글거나 점점 더 둥글어진다.

‘보따리’를 닮아 미완의 개방성을 지닌, 또한 행성 같기도 한 김수자의 테이블은 특별한 종류의 기하학적 탐구, 상상, 감수성을 내포하고 드러낸다. 그 원형 구조의 산발적 유동성은 반(半)가시적인 중심에 묶인 채 위상 기하학적 다공성과 동적 포용성을 건축학적으로 표현한다. 그저 평화로운 ‘설치’ 미술로 느껴질 수도 있을 이 작품의 다공성 구조를 알아차리기 위해서는 그 테이블 아래도 보고 들어야 하는데, 소리 작품인 〈구의 궤적(Unfolding Sphere)〉(2016)이 흘러나오기 때문이다. 16채널의 소리 트랙이 지하의 작은 통신 커뮤니티를 이루며 32개의 스피커에서 재생된다. 마른 찰흙 공이 굴러서 모난 가장자리에 부딪히는 소리는 천둥을 닮은 소리를 낼 수도 있고, 이에 작가 스스로가 물을 머금고 가글하는 사운드 퍼포먼스가 더해지니, 교감하는 전체로서의 협력적 동시성은 더욱 다감각적으로 복잡해진다.

이처럼 계속해서 펼쳐지고 있는 우주의 (연못 아닌) 연못에서, 우리는 기하학을 살며시 다루어볼 수 있을 뿐만 아니라 들을 수도 있다. 기하학 그 자체가 차원을 초월한다. 작가는 테이블의 가장자리를 모나지 않게 하고 활성화시키고 다중심화함으로써, 또한 창의적으로 해체하고 일종의 사실주의와 집산주의로 강조함으로써, 정치적 양극화 및 세계 역사의 현재 진행형 모순이 지니는 통렬한 아카이브로서의 의미를 포용한다. 또한 그 의미를 다언어화하고 전위시킨다. 이 2010년대작 공동 테이블은 내부를 향하여 교차해 나아가는 다양한 광경과 면과 판을 ‘내던지는’ 동시에, 그것들을 향해 선회한다.

유량하는 작가 김수자가 종종 작업하는 공간이라 할 수 있는 ‘의식의 거리(streets of consciousness)’에서는 삶을 사는 개인으로서의 인류가 지닌 동적 동시대성과 참여적 민주주의가 실행되고 표현된다. 김수자의 ‘퍼포먼스’가 그렇게 실시간으로 발생하고 또 발생한다. 공동 거주적 공존이 구체적으로 사유된다. 치유력을 지닌 김수자의 시적·윤리적 영혼과 인류학자적 통찰력이 함축적으로 표현되는, 방법론적으로 토착화된 유목주의와 국가주의와 사해민족주의는 그의 사회 윤리적 헌신이 표현되는 절제된 방식이다. 좀 더 최근의 작품인 〈통과(Traversées)〉(2020)에서, 그는 프랑스의 푸아티에시(市)를 공공 예술 실험실이자 유토피아적 작업실로 바꾸고, 그곳에서 자신의 작품뿐 아니라 자신이 초대한 작가 스무 명의 작품들을 가지고 태피스트리를 짜냈다. 김수자의 무대가 이 세상이라면, 그 무대는 당신 안에도 있다.

### 3. 김수자의 복잡한 ‘공’ 작업은 하나하나 한 땀 한 땀 전체론적으로 읽어내야 한다.

김수자가 세속적인 것들의 특이성에 접근하는 방식을 보면, 복잡하게 협력적이고 지속적인 전체(whole)를 보는 작가 자신의 우주적 비전으로부터 단절된 성질이 아니라, 그것과 공존하는 성질로서 주시한다는 것을 알 수 있다.

스스로의 숨쉬기 퍼포먼스에서 추출한 음파 한 토막을 캔버스에 가로 질러 수놓은 김수자의 첫 디지털 자수 <숨(One Breath)>(2006/2016)에서는 내뿜는 숨의 소리가 말 그대로 생존의 신호가 될 수도 있음이 축약적으로 표현되었다. 각각의 호흡, 그 들숨과 날숨의 순환은 정지해 있는 한 ‘조합(set)’이 아니라 흐름 속에서 진동하는 전체의 일부다.

<마음의 기하학>도 대표적 예시가 될 수 있는 능동적인 비유다. 한 덩이의 찰흙으로부터 각각의 구가 만들어지고, 하나의 구는 1±1을 거쳐 계속해서 1로 남는다. 부드러운 소우주로서 둥글게 빛어진 그 각각의 오브젝트(오브제)는 물질적으로도 개념적으로도 수행적으로도 수적으로도, 하나로 남아 있는 동시에 하나의 일부가 되어간다. 흙(humus<sup>2</sup>)으로 빛어진 각각의 ‘인간(human)’과 그리 다르지 않게 말이다.

김수자가 인류에게 품은 ‘이불’ 같은 연민, 우주를 향해 품은 생태적 친밀감은 보편을 아우른다. 하지만 어떤 추상적 관점이나 정치화된 관점에서도, 그는 보편주의자가 아니다. 민첩하게 신중한 그의 야심과 시도는 작가적 상상력과 활성화의 첨예한 ‘바늘 끝’에서 한 땀 한 땀 의미 깊게 구체화되고, 개체초월화되고, 실행된다. 그 점은 <마음의 기하학>전에 포함된 김수자의 자전적 초기 작품 <몸의 연구(A Study on Body)>(1981)에서 도식적으로 잘 드러나기도 한다.

그러한 방식으로 각각의 ‘공(a ball)’은 공간이나 비움으로서의 ‘공(空)’의 일부가 된다. 무(無)로부터 연역적으로 만들어지고 획득된 공 하나 하나는 또다른 ‘공(工)’과 짝을 이루기도 하며 이중(二重)의 ‘공’을, 다시 말해 조심스럽게 자유롭고 자유롭게 무거운 도교의 무위(無爲)를 행한다. <몸의 기하학(Geometry of Body)>(2006~2015)을 살펴보면, 작가 자신이 직접 사용하던 요가 매트가 그저 뒤상식 ‘레디메이드’가 아니라 아방가르드 캔버스로 업사이클링되어, 이미 사용된 물건이 지니는 생태학적으로 다층적·수용적인 시간성(temporality)을 탐색한다. 쓰던 요가 매트, ‘버려진’ 것이 시간으로부터 선사받은 밀도에

2. 흙이라는 뜻의 라틴어.

는 무위의 단계 하나하나가 저절로 기록, 보관되어 있고, 상호 의존적으로 존재하는 일의 눈에 보이지 않는 흔적, 다른 차원에 기록되어 있던 그것이 여기에서 비로소 부활된다.

그러한 기억의 작동 또는 기억 작업을 통해, 내면적 항구성의 정박은 존재에의 예우가 된다. 나는 ‘신인’ 시절의 김수자가 쓴 ‘작가노트’를 처음으로 우연히 보았던 때를 펍 또렷하게 기억한다. 1988년 서울의 갤러리현대에서 열린 김수자 첫 개인전의 도록, 지금은 누렇게 바래가는 그 책자의 맨 끝에 작가의 말이 작게 실려 있었다. 그 마지막 페이지에서 소개 글인 첫 단락과 결론인 셋째 단락 사이 두 번째 단락에 마음을 사로잡혔던 것도 기억한다. 마치 양쪽 면을 바느질하여 잇듯 그 가운데 단락에서 작가는 2차원적 캔버스를 벗어날 수 있는 방법으로서 ‘직물’이라는 영감이 불현듯 찾아왔던 1983년 어느 ‘보통의’ 날을 짚었다. 당시 그는 정통적 회화에서는 멈춰버린 답보 상태로 남을 수도 있는 평면 공간의 수평성, 수직성을 극복하고 초월할 방법을 마침내 찾아냈다고 느꼈다. 그 순간은 실로 얼마나 짜릿했을까. 나는 그때 일종의 생체기하학적 진동의 흐름 속에 있다고 느꼈다. 그 흐름의 한 가닥은, 능동적으로 기록될 수 있는 ‘가능성’으로서 ‘내포’된 시간의 흐름이었다. 김수자의 합리성과 감수성이 만나는 작가적 직관의 ‘바늘 끝’ 같은 정점은 그렇게 지나쳐버릴 수도 있었던 순간에 찾아왔다. 그가 말했듯, 모녀가 함께 바느질을 하던 일상적 무위의 순간에 말이다.

그 순간을 이제 다시 짚어보며 놀라운 점은 <마음의 기하학>에서 관객 한 명 한 명이 가만히 명상적 주의를 기울이며 저마다의 공을 만드는 무작위적 순간들이 이 한 순간의 에피소드와 공명한다는 점, 사실상 포개어진다는 점이다.

김수자를 읽는 일은 그의 날카로운 비전이 지니는 동굴 위를 사뿐히 디디는 일이다.

n

### 4. 김수자의 모든 ‘보따리’는 스스로를 중추적으로 지탱한다. 2016년의 <연역적 오브제>도 마찬가지다.

공은 언제나 만들어지는 (또한 만들어지지 않는) 중이고, 보따리의 재료이자 보따리의 결과물이다. <마음의 기하학>전에서 소개된 두 점의 <연역적 오브제>(2016)는 그중 규모가 큰 공이고, 같은 제목으로 지금도 계속되는 연작의



일부다. 한 점은 실내에 다른 한 점은 실외에 설치되었는데, 실내의 〈연역적 오브제〉는 작가 스스로의 팔을 본떠 만든 조소 작품이다. 그 두 팔은 무언가를 만들고 있는 모습이고, 움직임의 소통을 나누는 엄지와 검지 사이, 그 공유되고 형성되는 공간을 통해 동적인 공을 보여준다. 실외에 자리한 〈연역적 오브제〉는 길쭉한 모양으로, 잔뜩 부풀린 미식축구 공처럼 보일 수도 있는 별난 공이라 하겠다. 브라만다(우주의 알)를 닮은 이 난형 작품은 선명한 오방색의 직물이 둘러싸인 채, 거울로 된 중추 위에 서 있다. 마치 콜럼버스 계란의 이중 패러디처럼, 평평하게 찌그러뜨린 면 없이도 평화롭게.

이와 마찬가지로 김수자의 모든 보따리 작품 하나하나의 온전하게 홀로이면서 동시에 어떤 다른 존재와도 연대할 준비가 된 채 서 있다. 그의 보따리는 ‘한 꼬마 두 꼬마 세 꼬마’의 추상적 ‘인디언’이 축적될 수 있는 귀납적 오브젝트(object)가 아니다. 연역적이기도 하지만, 서브젝트(subject)처럼 존재하고 언제든 서브젝트가 될 수 있는 오브젝트, 즉, ‘소브젝트(sobject: subject + object)’이기도 하다. 김수자의 보따리 소브젝트는 움직이는 길 위에서의 삶과 죽음에 대한 다층적 비유가 되어, 스스로를 (묶고 또 풀며) 중추적으로 지탱한다. 《마음의 기하학》전의 〈연역적 오브제〉들은 살아가면서 죽어가는 것과 담기지 못하면서 담는 것의, 스스로를 감추고 또 드러내는 소브젝티비티(sobjectivity)를 중추적으로 현현하는 한 쌍의 작품이다. 범주 간의 상호 의존성을 망적으로 물질화하여 개인과 집단이, 집중과 포괄이 서로 포용하거나 손을 잡게 하는, 그리하여 김수자의 예술 궤적에서 독특한 자리를 차지하는 《마음의 기하학》전은 이처럼 ‘안에 있으면서도 밖에 있는’ 두 〈연역적 오브제〉사이의 계면성으로 인해 한층 더 표상적 전시회가 된다.

### 5. 무위의 순간들이

〈연역적 오브제 - 보따리〉(2023)로 돌아오고 있다.

그런 측면에서 특히 놀라운 작품은 ‘연역적 오브제’ 연작에 최근 합류한 〈보따리〉(2023)로, 김수자의 보따리가 지니는 ‘안에 있으면서도 밖에 있는’ ‘소브젝티비티’가 더욱 강화된 작품이다. 기하학의 세계를 향해 이어지는 김수자의 지질학적 · 기하광학적 탐색이 그 어느 때보다도 정밀해진 작품이기도 하다. 김수자가 자신의 ‘만들며 만들지 않는’ 장소특정적 무위의 예술을 다음 단계로 데려간 이 새로운 〈연역적 오브제 - 보따리〉는 멕시코 푸에르토 에스콘디도의 개방형 갤러리, 메리디아노의 사각형 전

시실 중심에 자리한다. 건축의 독특한 다공성으로 인해서 안이 바깥이 되고 바깥도 안이 되는 이곳에서, 이 파운드 오브젝트는 건물의 안에서도 일종의 블랙홀 도서관으로서 부활했지만, 건물의 바깥에도 남아 있다. 비-인간으로서의 타성도 변함 없이 유지된다. 몹시 오래된 것이 지니는 그 불가해함은 인류의 지나친 익숙함으로부터 보호되고, 그렇게 그 바위는 또 하나의 새로운 ‘보따리’가 된다. 다만 움직이는 성질은 없다. 이번에는 김수자라는 존재 전체의 ‘보따리’인 그의 몸만이 움직인다. 그렇게 움직임은 순간이 되고, 장소특정적일 뿐 아니라 시간성을 지니기도 한 사건이 된다.

이 바위 보따리를 향한 김수자의 응시 퍼포먼스는 하나의 아카이브가 다른 아카이브를 만나는 일이다. 2016년 《마음의 기하학》전에서 갤러리 벽 저편 연역적 오브제가 응시한 것은 아카이브로서 본떠진 작가의 두 손이었는데, 2023년 메리디아노에서 일어나는 연역적 오브제의 응시는 멀리 있는 작가의 응시를 만난다. 태곳적부터 내내 존재했던 그것의 꿈쩍없는 응시를 마주하며, 작가의 응시는 스스로의 존재를 더 직접적으로 의문한다. 여기에서 바위와 작가의 몸(이 두 연역적 오브제는 이름 없는 존재끼리의 생태학적 친밀함을 통해 선 없이도 연결되어 있다)이 지니는 도교적 익명성과 자유, 원시적 무명성은 그 어느 규칙보다 강력한 미(美)적 규범이다. 두 오브제 모두 매개물이 되고 바늘 구멍이 되며, 그 통로를 통해 인식의 새로운 지평선이 솟고 새로운 평원이 열린다.

### 6. 우리의 행성이 ‘끓는점’에 가까워지고 있는 2023년 지금, 우리에게 더 많은 등대가 필요하다.

표면은 중요하다. 좀 더 깊고 넓게, 더 잘 볼 수 있다면 더욱 그렇다.

1에서 10까지만 셀 수 있는 스스로의 손에 의해 파괴되는 세상을 상상해보라. 점점 더 디지털로 총체화되고 기후 변화와 2차적 위기에 흔들리는 이 세상에서 김수자의 연결적 응시와 몸짓이 지닌 아날로그적 물질성(과 비물질성)은 놀랍도록 레트로퓨처리즘적이다. 앞서 한 땀 한 땀 접근하는 작업 방식의 예로서 논한 〈숨〉에서 눈으로 볼 수 있는 공허로 인해, 우리의 공동 생존(coviving) 구역이, 제로(0)가 지니는 교각으로서의 가능성이, 만물을 계속 움직이게 하는 이동점이 색인화(indexicalize)된다. 여기에 희망의 작은 빛

이, 세상의 북부에서부터 퍼져나오는 메아리가 있다.

우주 시간의 해일 속에서 만화경 속 드라마처럼 펼쳐지는 삶과 죽음, 존재와 비존재, 빛과 어둠, 소리와 고요의 밀고 당김이 〈호흡(To Breathe)〉(2016)에서 섬세하게 감각화되고 극대화되었다. 레이나소피아미술관의 크리스탈궁(2006)과 베니스 비엔날레 한국관(2013)에서 선보인 적 있는 작가의 주요 작업물들을 새로운 규모로, 장소특정적으로 재해석한 작품이며, 같은 제목의 연작이 2023년에는 베니스의 그라시 궁전에서, 2022년에는 네덜란드 라이덴에서 전시되기도 했다. 《마음의 기하학》전에서 함께 소개된, 좀 더 미시적이고 개념적인 〈숨〉과 더불어 감상할 때, 〈호흡〉의 신기원적 중요성은 더욱 온전하게 다가온다. 더 나아가, 이 작품들을 지금 코펜하겐의 시스테르네르네(한때 지하 수조였던 거대하고 특이한 지하 예술 전시관)에서 열리고 있는 전시 《빛의 직조(Weaving the Light)》(2023)와 연결하면, 우리는 보따리, 연역적 오브제, 그리고 숨을 아우르는 김수자의 작업들이 과거 그 어느 때보다도 팽창적으로, 또 본질적으로 서로 수렴되는 것을 느낄 수 있다.

지구 곳곳에서 ‘숨쉬고 있는’ 이 작품들을 연결함으로써 우리는 그와 같은 지하, 지면, 공중의 화해와 명상이 오늘날 어째서, 어떻게 중요한지를 더욱 잘 이해할 수 있다.

On

## 7. 교감

존재하는 것은 연결되어 있는 것이다. 특히 오늘날 전자적으로나 그 외의 방식들로 연결된다는 것은 여러 가지적이고 비가시적인 경계, 벽, 와이어를 넘어서 현재에 지속적으로 동참할 방법을 찾는다는 뜻이다. 우리는 홀로 꿈꾸지 않으니 말이다. 오노 요코(Ono Yoko)의 시집 《자몽(Grapefruit)》(1964)에서 영감을 받은 〈우리는 홀로 꿈꾸지 않는다(We Do Not Dream Alone)〉(2020)는 같은 제목으로 열린 제1회 아시아소사이어티 트리엔날레에 함께 전시된 영상 〈호흡 - 깃발(To Breathe - The Flags)〉(2012), 그리고 베네치아의 포르투니미술관에서(2017), 세일럼의 피바디에섹스박물관에서(2018), 뉴사우스웨일스미술관에서(2022~2023) 각기 변주된 〈마음의 기하학〉작품들과 서로 공명을 한다. 몹시도 직접적인, 직접적으로 일상적이며 또 지구적인 공명을 말이다. 김수자는 연결되어 있다, 어디에 있건 간에.

## 8. 별자리

이렇듯 《마음의 기하학》전에 소개된 여덟 작품은 모두 이 지구 위 김수자의 고원(高原)에 자리한 수많은 다른 작품들과 함께 별자리를 이룬다.

## 9. 김수자 연속체

지금까지 논한 모든 내용은 결론으로 마무리될 수 없다. 김수자가 여전히 활동하기 때문에, 심지어 과거 그 어느 때보다도 더 왕성하게 작품을 탄생시키고 있기 때문에는 아니다. 존재의 구멍과 항구들에 관해 끊임없이 탐색하는 그의 예술 세계에서, 존재함은 곧 ‘계속됨’이기 때문이다. 계속성은 시간 속 비선형의 선, 즉, 실 한 가닥 한 가닥에 있다. 그것은 실증이나 존재의 한 지점이라기 보다는 그 지점들 사이를 고유하게 미끄러져 움직이는 무언가다. 내재적 초월의 면(面)이다. 바늘은, 또는 몸은, 그곳으로 사라지고, 그러함으로써 결과를 발생시킨다. 《마음의 기하학》전은 한때 그곳으로 들어갔다. 시의적으로 일어난 그 사건은 이제 스스로의 반향을 반영하는 김수자 연속체의 더욱 넓어진 아카이브 속 한 부분이 되었다.



질문(히비노 민용): 영상 작업을 자신의 가족을 찍는 것으로 시작한 걸로 아는데, 일상생활을 영상에 담으려고 했던 동기나 이유가 있는가?

답(임흥순): 1998년 2월 부모님을 촬영하게 되었다. 당시 아버님께서 뇌수술을 받으셨는데, 퇴원 후 내가 사는 집과 형님의 집을 방문하는 과정을 촬영했다. 작품을 하겠다는 생각보다는 기념사진처럼 기록해두면 좋겠다는 생각이었다. 그런데 촬영할 때 뷰파인더로 보이는 이미지들과 촬영 후 다시 되돌려 볼 때의 이미지들이 많이 다르게 느껴졌다. 실제 풍경은 익숙하니까 스쳐 지나갔는데 영상 속 이미지에서는 인물, 풍경이 새롭게 보이더라. 그때를 기점으로 그림 그리는 것에 회의도 오고, 갇힌 공간에서 작업을 한다는 게 좀 답답하게 느껴졌다. 학부 때부터 ‘어떻게 하면 미술이 사회에 도움이 될 수 있을까’, 이런 고민을 했는데 회화보다 다른 매체가 좋겠다는 생각을 하게 되었다. 또, 당시 캠코더, 편집 프로그램 등이 대중적으로 보급되면서 시대적으로도 잘 맞았던 것 같다. 그리고 영상 작업을 하면 사람들을 만나고 이야기를 듣는데, 많은 사람들과 함께 작업하는 것이 매력적이었다. 그래서 영상, 교육, 워크숍을 활용하면서 극장 개봉을 목적으로 하는 영화까지 만들게 되었다.

질문: 아주 초기부터 사회적 목소리를 내고 싶다는 마음이 컸던 것 같다. 고등학생 때는 서양화를 전공했다고 들었는데 어떻게 미술이라는 매체를 사회적인 이슈와 연결한 것일까?

답: 내 개인의 감정이나 이야기를 표현하고 창작하겠다는 의지보다는 미술을 일종의 도구로 활용해서, 말하지 못하는 사람들과 말할 수 없는 것들의 숨겨진 이야기들을 전달하고 싶었다. 나는 94학번이다. 원래 88학번 나이인데 삼수를 하고 군대에 갔다 와서 대학에 입학했다. 그 당시 국립현대미술관 전시, 미술 잡지 등을 통해 민중미술을 많이 접했고, ‘아, 내가 하고 싶은 미술하고 비슷하다’ 이런 생각을 했다. 내가 대학에 입학하던 1994년은 민중미술의 역할이 어느 정도 끝난 시점이었지만, 졸업할 즈음 〈성남프로젝트〉활동과 대안공간 풀을 중심으로 활동하면서 나의 사회적인 관심사를 확장해나갈 수 있었다.

질문: 가족 이후 관심을 가진 주제는 무엇인가?

답: 나는 고등학교 2학년때부터는 집에 자주 가지 못했다. 단칸방이라 내가 있을 곳이 없어서 친구들 집에 자주 갔고, 3학년 때는 미술학원에서 먹고 잤다. 그러다 보니 자연스럽게 가족과 거리를 두게 되었고 조금은 객관적인 시각이 생겼던 것 같다. 제대 후 대학 입시를 준비할 때 형님이 성남에 사셨다. 그래서 형님 일을 도와주면서 성남에 있는 경원대학교(현 가천대학교)로 진학했다. 당시 형님이 중국 식당을 운영하셔서 거기에서 먹고 자고 일을 도우며 가끔 부모님 집을 갔다. 그때 부모님의 삶과 직업, 그리고 살고 있는 거주 환경이 눈에 들어왔다. 이런 모습을 회화로 옮기는 작업을 했었고, 대학원에 들어가서는 〈성남프로젝트〉활동을 하게 되었다. 성남이라는 도시의 형성 과정과 도시 환경조형물에 관한 프로젝트였다. 성남은 요즘에는 ‘8·10 성남민권운동’이라고 일컬어지는 ‘광주대단지사건’이 발생했던, 한국 최초의 민권운동이 일어난 지역이다. 많이 알려지지 않은 역사적 사실이다. 나는 학교를 성남에서 다녔고 〈성남프로젝트〉에 참여하면서 가족에 관한 사적인 작업과 도시에 관한 공적인 작업을 병행하게 되었다.

질문: 그렇게 조금씩 사회적 · 공적인 문제에 관심을 가지다가 김민경 PD를 만나 ‘제주 4·3’을 다루게 된 것인가?

답: 그렇다. 가족에 관한 작업과 〈성남프로젝트〉를 하면서 비디오 카메라를 활용해 할 수 있는 것들이 많다는 생각을 했다. 그러던 중 1980년 후반부터 외국인 이주노동자들에 대한 사회적 관심이 대두되었다. 그래서 이들 스스로 자신들의 현실을 이야기할 수 있는 워크숍을 진행했다. 작가들과 공동 작업을

하면서 동시에 ‘부모님 세대는 어떤 일을 겪었을까’를 생각하며 베트남 참전 군인들 인터뷰를 시작했다. 그 이후에 김민경 PD를 만나면서 ‘제주 4·3’ 작업을 시작했고, 이때 본격적으로 역사가 작업 안으로 들어오기 시작했다. 제주도 작업이 내 작업 세계에서 일종의 전환점이 되었다.

질문: 그때까지만 해도 ‘제주 4·3’에 대해서는 일반적으로 많이 알려지지 않았던 것 같은데.

답: 내가 중고등학교 다닐 때 교과서에 ‘제주도 반란 사건’이라고 두세 줄 적혀있던 것을 기억한다. 고등학교 때 제주도에서 유학 온 친구가 있었다. 1학년이 끝날 무렵 그 친구가 조심스럽게 “제주에서 군인과 경찰 등 토벌대에 의해 많은 사람들이 죽임을 당했다”라고 하더라. 나는 “그런 일이 있었다면 역사책에 왜 안 나오냐”라고 반문했었다. 믿을 수가 없었다. 그때가 1985년이였다. 1987년 민주화운동 이후 제주 4·3의 진실이 조금씩 알려지기 시작했고, 이후 관련 내용을 들긴 했지만 크게 관심을 갖지 못했다. 그러다가 2009년 봄 제주도로 여행을 갔고, 김민경 PD의 할머니가 살고 계신 납읍을 방문했다. 김 PD의 할아버지가 4·3 당시 돌아가셨다는 것을 알게 되면서 본격적으로 제주도 작업에 착수했다.

질문: 영상 편집에 대해 묻고 싶다. 영상 스타일이 기본적으로는 사람을 만나 개인사를 듣고 그 이야기를 모아 하나의 작품으로 완성하는 다큐멘터리인데, 사람들 이야기의 어느 부분을 선택, 연결하며 어느 부분을 버리는지? 아주 어려운 작업일 것 같다. 특히 역사적인 주제를 다룰 때는 어떤 식으로 편집을 하는가?

답: 사람들을 만나고 이야기를 듣는 일이 어렵지만 흥미롭기도 하다. 최근에 진행된 일본 촬영을 예로 들면, 지난달 제주도에서 진행된 심포지엄을 통해 김시종 시인을 처음 만났는데 인터뷰를 하고 싶었고, 인터뷰가 확정되자 전체적인 방향을 설정할 수 있었다. 이후 안영학 전 축구선수 인터뷰가 확정되면서 확실하게 이번 영상은 어떤 방향으로 가야겠다고 결정했다. 물론 현장을 방문하고 인터뷰를 진행하면서 달라지긴 하지만, 전체적인 방향이 바뀌기보다는 좀 더 촘촘하게 연결하는 방식으로 진행된다. 예를 들어 김시종, 안영학 두 사람이 다른 세대로서 다른 삶을 살아오고 있으나, 어떤 연결되는 지점을 발견하고 상상하게 된다. 또 예상하지 못했던 이야기들, 다른 상황이 진행되기도 한다. 그런 상황들이 매우 흥미롭기에, 이를 살려서 편집한다. 나는 정형화된 편집보다는 인물과 상황에 따라 비정형적으로 진행되는 편집을 선호한다. 기존



상업 영화나 TV 드라마와 다르게 미술은 직접적인 설명보다는 간접적인 방식으로 어긋나고 비어 있는 어떤 지점을 만들어준다고 생각한다.

질문: 작품에 시각적 · 미학적으로 아름다운 풍경이나 상징적인 장면이 많은 것 같다. 말로 친절하게 자세히 설명해주지는 않는다.

답: 나는 내가 하는 영상이 일종의 시라고 생각한다. 소설과 다르게 시는 빈틈이라는 게 있다. 문장 자체가 함축적이기도 한 데다가, 문장 사이사이가 굉장히 넓다. 텍스트가 적기 때문에 많이 비어 있어 보인다. 시에 여백이 많듯이 사실은 미술 작품도 그런 거라고 생각한다. 시는 설명적이지 않아서 사람들이 더 적극적으로 들어오게 되고 뭔가 느끼고 상상하는 여지를 준다. 내 작업은 다큐멘터리적 요소가 강하긴 하지만, 나는 앞에서 이야기한 함축적이고 여백이 많은 ‘시의 특성’을 어떻게 내 미술 작품으로 가져와 표현할 수 있을까를 계속 고민하고 있다.

질문: 관객들의 상상력이나 참여가 중요한 부분이라고 했는데 2017년 MMCA 현대차 시리즈 전시는 그런 측면에서 아주 도전적인 전시였다. 왜냐하면 영상을 기본적인 매체로 하면서도 전시 자체가 하나의 큰 설치 작업이었다. 미술관의 그 거대한 공간을 쓰는 게 많이 어려울 수도, 재미있을 수도 있었을 텐데, 그 전시 이전이나 후에 그렇게까지 큰 설치 작업을 한 전시가 있었는지?

답: 사실 이전 개인 전시들은 대부분 대안공간, 소규모 갤러리를 중심으로 진행했다. 점차적으로 전시가 커진 게 아니라 MMCA 현대차 시리즈를 계기로 갑자기 큰 전시 공간에서, 그것도 세 개의 공간에서 작품을 펼치게 되었다. 하지만 ‘어떻게 이 큰 공간을 채우지?’ 하는 걱정은 없었다. 그동안 미술관을 벗어나 일상 곳곳에서 다양한 프로젝트를 한 경험이 있기에 실은 미술관이 그렇게 크게만 느껴지지 않았고, 영상이라는 매체가 크기 조절이 자유로워 걱정은 하지 않았다.

질문: 처음부터 공간을 촬영장으로 만들자는 계획이 있었나?

답: 그렇다. 촬영장 콘셉트였다. 처음엔 공간을 어떤 식으로 연출할지를 생각했고, 아무래도 주요 매체가 영상 · 영화고 김동일 선생님 유품을 설치할 계획이었기 때문에 전시장을 촬영장, 소품실, 의상실 등 영화 세트장 콘셉트로 계획했다. 미술관을 다른 용도로 탈바꿈시키면 재미있지 않을까 했다.

질문: 《우리를 갈라놓는 것들》전의 전시 공간에 들어갔을 때 맨 처음에 만날 수 있는 사천왕 상은 어떤 의미로 선택한 것인가?

답: 2011년에 제주 4·3을 주제로 개인전 《비는 마음》을 열었는데, 그때 전시장 입구를 어둡고 긴 통로 형태로 만들었다. 용암 동굴이 많은 제주도의 특징을 살리고 역사 속으로 들어가는 콘셉트였다. 그 콘셉트를 조금 더 크게 확장한 것이 《우리를 갈라놓는 것들》 전시다. 제주도 한림에 금능석물원이라는 공원이 있다. 그곳은 장공익이라는 돌하르방 장인이 평생 만든 수백 형상의 돌조각들로 꾸민 개인 소유의 공원이다. 4·3을 겪은 분이라는 기사를 보고 인터뷰도 했는데 그 수많은 돌조각들이 당시 돌아가신 분들을 무의식적으로 한 분 한 분 세워놓은 건 아닐까 상상했다. 왜냐하면 제주 4·3 때 남자들은 나이 14세가 넘어서면 잡혀가 죽거나, 무장대에 투신을 하거나, 또 일본으로 망명을 해야 했으니까. 이분은 그 당시에 살아남으셨으니 그럴 만도 하지 않을까 생각해봤다.

질문: ‘돌아가신 분들을 한 사람 한 사람 세워놓은’이라는 말이 와닿는다. MMCA 현대차 시리즈 전시 때 《우리를 갈라놓는 것들》이라는 전시명 뒤에 ‘믿음, 신념, 사랑, 배신, 증오, 공포, 유령’이라는 7개의 키워드가 있었다. 앞의 세 가지는 긍정적인 이미지의 단어고, 그다음의 ‘배신, 증오, 공포’는 부정적이고 무서운 단어다. 그런데 마지막 ‘유령’은 그 어느 쪽에도 속하지 않는데, 대체 어떤 의미로 쓴 키워드인가?

답: 제목의 소재목 키워드는 시대별로 느껴지는 것들로 정했다. 1930년대 믿음, 1940년대 신념, 1950년대 사랑, 1960년대 배신, 1970년대 증오, 1980년대 공포, 그 이후는 유령이라는 키워드로 설정했다. 한국의 지난 100년 역사 속에는 일제강점기, 한국전쟁 시기, 4.19혁명, 군부독재 시기, 베트남 전쟁, 광주민주화운동, 그리고 최근에는 세월호 참사 등 굉장히 많은 사건 · 사고 · 전쟁들이 있었다. 그런데 정명, 규명, 진실 공방이 계속 일어나고 있다. 그러니 죽어도 제대로 죽지 못하고 살아도 제대로 살지 못하는, 어떤 의미에서는 사회 자체가 제대로 된 장례식도 치르지 못하고, 제대로 된 애도도 하지 못하는 상황인 거다. 이런 상황들에 대한 의미를 담았고, 우리 시대 유령의 의미는 무엇일까 하는 고민을 담았다. 그리고 베트남에서 작업을 한 적이 있는데, 그 때에는 실제 베트남 현지의 영매들을 인터뷰해서 베트남 전쟁 당시 희생된 양민, 군인들의 귀신, 유령에 관해 묻고 찾아다닌 적이 있다. 이렇듯, 실질적인 유령부터 상징적인 유령까지 다양하게 열어두고 작업하고 있다.

질문: 《우리를 갈라놓는 것들》의 주인공이 할머니들이었는데, 할머니라는 존재의 제일 큰 매력은 뭐라고 생각하는지?

답: 삶과 죽음 사이에 있는 분들이다. 할머니와 할아버지들을 만났을 때 뭔가

삶의 깨달음의 경지에 오르신 분들 같았다. 특히 한국의 굴곡진 역사 속에서 살아남는 경험을 하신 분들이니 이들의 경험, 시선, 생각 등 모든 게 궁금했다. 그리고 여러 프로젝트를 하면서 여성들이 굉장히 지혜롭다는 생각을 많이 했다. 남성과 다르게 여성은 직관과 감각 그리고 몸으로 느껴지는 것들이 굉장히 뛰어나다. 특히 중년 여성들의 판단과 지혜로움에 아주 놀랐다. 그리고 따뜻하게 느껴지기도 했고. 그래서 그런 지혜로움과 생각과 판단을 미술 안으로 가져올 수 있는 방법이 뭘까 싶었고, 그러면서 여성의 삶, 여성들의 노동 현실 같은 문제들까지 관심을 가지게 되었다. 우리 사회에서는 ‘여성’ 하면 희생이나 보조 역할을 떠올리는데, 이 전시에서는 투쟁하며 살아온 강한 여성, 과거와 현재를 이어주고 있는 여성을 보여주고 싶었다.

질문: 《우리를 갈라놓는 것들》전시로 겪은 대형 설치 작업의 경험은 그 뒤의 전시에 어떤 영향을 미쳤을까?

답: 2019년 더페이지갤러리에서 《고스트 가이드》라는 제목으로 개인전을 했다. 《우리를 갈라놓는 것들》전 다음이라서 그런지 전시 공간 연출에 대한 감각이 더 생겨났던 것 같다. 물론 이전에도 단순히 완성된 작품을 보여주는 전시 공간이 아닌, 작품이 설치되면서 변형되고 보는 위치에 따라서 다르게 보이는 공간, 혹은 장소특정적인 작업을 했다. 하지만 《우리를 갈라놓는 것들》전 이후에는 공간 활용에 대한 감각이 더 많이 생겼고, 조금 더 밀도 있게 구성을 할 수 있게 된 것 같다.

질문: 2023년 9월 제주의 4·3평화기념관에서 열리는 공공예술 프로젝트 형식의 개인전 《메모리얼 샤워(Memorial Shower)》에서는 어떤 작업이 나오게 될까?

답: 제주의 4·3평화기념관은 기존 미술관과 또 다르다. 자연광을 최대한 활용하고 싶고, 또 너무 채우지 않을 계획이다. 최대한 빈틈을 만들어보려 한다. 전시 제목이자 진행 중인 프로젝트 이름인 ‘메모리얼 샤워’는 2017년 개최한 《우리를 갈라놓는 것들》과 연속성을 갖고 있다. 당시 전시되었던 김동일 선생님의 유품인 옷 1,000벌과 뜨개들을 바탕에 두고 진행하고 있다. 김동일 선생님과 김시종 시인 두 분 모두 4·3 당시 연락책을 맡았다. 이후의 두 분의 삶은 많이 다르지만, 이 다름의 장점을 살려서 두 분의 이야기를 씨실과 날실처럼 엮어가면 뭔가 새로운 이야기가 만들어지지 않을까 생각하고 있다.

질문: 미술관에서 작품을 보여줄 때 영화관 같은 공간을 선호하는 작가도 있고, 영상만이 아닌 설치를 활용해서 그 공간을 체험장으로 만드는 작가도 있

다. 2017년 MMCA 현대차 시리즈 전시를 계기로, 관객들이 영상뿐만 아니라 공간도 체험하도록 만드는 데에 중점을 두는 것 같다.

답: 나는 내 작품이 약간 거미줄 같으면 좋겠다는 생각을 한다. 관람객들이 불편해하고 두려워하고, 그러다가 걸려들어서 힘들어하기도 하고, 빠져나가기도 하는, 그렇게 이곳과 저곳이 연결되기도 하는 그런 작품이었으면 한다. 나는 전시 공간도 그런 장소였으면 좋겠다. 그래야만 타인에 대해, 역사에 대해, 자신의 삶에 대해 조금 더 깊이 생각할 수 있을 것이다. 그러려면 인물이나 역사가 단순히 작품의 소재로 들어가 있는 게 아니라 작품과 역사가 대칭적으로 만나고 그 안에서 관람객들이 능동적으로 움직이게 해야 한다. 미술관이 그런 것들을 구현할 수 있는 가장 좋은 장소라고 생각한다.

질문: MMCA 현대차 시리즈 전시에서 아쉬웠던 점이 있었을까?

답: 처음 기획했던 의도와 크게 다르지 않게 실현되었고, 하고 싶은 이야기를 최대한 담았다. 지금 생각해도 이 주제로 전시를 했다는 것 자체가 조금 믿어지지 않는다. 또 이번 기회를 통해 한국 미술 안에서 또 다른 역할을 하지 않았나 생각을 해본다. 다만 아쉬웠던 점은 제일 큰 5전시실 공간을 구현하면서 환경을 고려하지 못했다. 가벽, 나무, 언덕, 계단 등의 조형물을 설치하면서 너무 많은 쓰레기를 만들어내지 않았나 한다.

질문: 쓰레기는 사실 지금 세계적으로 미술관의 큰 이슈 중 하나다. 전시에서 나오는 폐기물을 어떻게 최소화하고 재활용할지가 문제다.

답: 앞으로는 환경을 계속 고려하면서 작업하려고 한다. 기존 물건들을 활용하거나 최대한 덜 만들려고 한다. 올해 2월 전남도립미술관에 출품했던 신작 〈백년여관〉도 그런 부분을 고민했다. 쓰레기, 버려진 것, 죽은 나무, 돌 등을 활용하면서 자연에 대한 사람들의 인식도 바꾸고 싶었다. 과거에는 인간의 죽음 인간의 역사를 주로 다뤘었다면, 앞으로는 자연과 동식물의 목숨 생명 권리 등 자연의 현실에 좀 더 관심을 갖고 작업하려고 한다.



《MMCA 현대차 시리즈 2018: 최정화 - 꽃, 숲》전시는 세계적인 한국 작가 최정화의 주요 작품을 선보였다. 일상과 시장에서 영감을 얻은 대규모 실내 설치물, 공공 조형물, 플라스틱, 발견된 오브제, 유리 섬유 액세서리와 토템 등이 전시되었고, 전시 연계 퍼블릭 프로그램인 '비예술에서 예술로: 꽃, 숲' 심포지엄에서는 다양한 관점의 학계 인사와 큐레이터가 모여 최정화의 폭넓은 작품 세계에 대해 논의했다.

나와 최정화의 개인적인 친분과 우정은 30년을 아우른다. 1994년 서울을 방문하면서 최정화를 처음 만났는데, 당시 나는 뉴욕의 아시아소사이어티(The Asia Society)에서 주최하는 《아시아 현대 미술: 전통/긴장(Contemporary Art in Asia: Traditions/Tensions)》전시(1996년 개최)를 준비 중이었다. 본 전시는 이후 밴쿠버(캐나다), 퍼스(오스트레일리아), 타이페이(대만)를 순회하는 중요한 전시가 되었다. 그 시기 최정화는 대중문화에서 영감을 얻어 플라스틱과 공기주입식 오브제를 사용한 혼합매체 작업을 선보이며 일찍이 평단의 찬사를 받는 젊은 예술가였다. 따라서, 전도유망한 아시아 작가의 작품 세계를 이해하기 위해 최정화의 작업실을 방문한 것은 필수불가결한 일이었다. 최정화는 1990년대 중반부터 시각예술, 디자인, 인테리어 디자인, 일러스트레이션, 판화, 조각, 그리고 공기주입식 오브제 등을 넘나들며 다학제적 실험을 하고 있었다.

한국, 인도, 인도네시아, 필리핀, 태국의 예술가를 소개한 전시 《전통/긴장》은 북미 관객의 눈을 휘둥그레지게 했다. 김수자, 조덕현, 윤석남, 김호석, 몬티엔 분마(Montien Boonma), 찻차이 뿌이빠야(Chatchai Puipia), 아라야 라스자르만숙(Araya Rasdjarmearnsook), 헤리 도노(Heri Dono), FX 하르소노(FX Harsono), 다당 크리스탄토(Dadang Christanto), 날리니 말라니(Nalini Malani), 쉴라 고우다(Sheela Gowda), 부펜 가카(Bhupen Khakhar), 그리고 라비더 레드디(Ravider Reddy) 등이 최초로 뉴욕에서 함께 한 전시로, 이들 대부분이 서양에는 아직 알려지지 않았던 작가였기 때문이다.

1996년 9월 29일 새벽, 나는 최정화와 함께 맨해튼 렉싱턴 애비뉴를 산책하다가 식료품점에 들렸는데, 거기서 《뉴욕타임스》에 실린 약 두 페이지 분량의 《전통/긴장》 전시 리뷰를 발견했다. 저명한 미술평론가 홀랜드 코터(Holland Cotter)는 〈아시아 현대미술의 대담한 뉴 페이스(The Brave New Face of Art from the East)〉라는 비평글에 다음과 같이 썼다.

“예술가 28명의 70여 점의 작품을 선보인 본 전시는 뉴욕에서 전례 없는 규모를 자랑하지만, 총체성을 내세우지 않는 겸손함을 보여주었다… 본 전시는 오늘날 생산되는 다양한 종류의 예술 중 한 가지에 주목하는데, 바로 정치적 성향이 짙은 설치 미술이다… 《전통/긴장》 전시를 통해 적어도 아시아 현대미술의 방대함과 생동감을 느껴볼 수 있을 것이다… 한 가지 확실한 것은 세상은 빠르게 변화하고 있고, 그 변화를 이끄는 데 있어 아시아는 중대한 역할을 한다. 아시아의 새로운 예술은 곧 미래의 도발이 될 것이다.”

최정화의 도발은 대형 공기주입식 조형물에서 드러난다. 아시아소사이어티 로비에는 록펠러의 소장품인 힌두교 신상들이 전시되어 있는데, 그 위로 행운과 부를 상징하는 돈 자루를 등에 짊어진 노란 돼지가 떠 있다. 유리 섬유로 만든 튼실한 돼지머리는 축하 연회를 위해 갤러리 안에 전시되어 있다. 퀸스미술관에는 거대한 노란색 로봇 〈갑갑함에 대하여: 로봇의 죽음>About Being Irritated: The Death of a Robot〉이 아시아의 혼란스러운 현대 사회를 반영하듯 바닥을 맴돌고 있다. 이처럼 만화책 혹은 비디오 게임에나 나올 법한 비극적인 캐릭터와도 같은 ‘공기주입식 거인’을 마주한 관객은 난쟁이가 되고 만다. 화려한 노란색으로 단장해 드라마틱함을 연출하는 로봇은 일어서려 노력하지만, 곧 바닥에 쓰러지기를 반복한다. 경제 대국으로서의 아시아의 부상은 수많은 장벽과 장애물을 직면하는데, 조롱이라도 하듯 로봇은 패배에 빠진 비



〈갑갑함에 대하여: 로봇의 죽음〉,  
1994

극의 영웅처럼 보인다. 최정화의 작업은 격렬하고 거침없이 성장한 아시아의 거품 경제가 곧 붕괴할 것이라는 불길한 메시지가 되고 말았다.



〈플라스틱 파라다이스〉, 1997

1997년 방콕에서 시작된 ‘뚝얌궁 위기(Tom Yum Kung crisis)’는 한국, 일본, 그리고 동남아시아 일부 지역을 휩쓴 아시아 금융 위기로 이어졌고, 금융 시스템의 전염 효과로 인해 세계 경제 위기로 비화할 것에 대한 두려움이 커지기 시작했다. 당시 나는 방콕의 쫄랄롱꼰 대학교(Chulalongkorn University) 아트 갤러리에서 최정화의 레지던시와 개인전을 기획했다. 아시아 지역이 경제 붕괴로 인해 어려운 시기를 맞이했던 때에, 찰나의 행복을 추구하는 소비 사회의 허구적이고 피상적인 전제 조건을 상기시켰던 최정화의 〈플라스틱 파라다이스〉는 통렬한 폭로와도 같았다.



최정화는 이에 대해 다음처럼 말했다. “시장은 저의 스승이자 제가 가장 많은 영감을 얻는 곳이죠. 남대문 시장은 서울에서 오래된 장터 중 하나고, 방콕 차이나타운에 있는 야오와랏(Yaowarat)은 상인들의 오랜 역사를 품고 있죠. 옷감, 음식, 쌀, 과일, 금을 거래하며 늘 시끌벅적한 시장을 저는 사랑합니다. 상인들이 판매하는 플라스틱 장난감, 부속품, 사원 장식, 움직이는 물건 등에 끌리기도 하지만, 각종 요리, 발효된 생선과 고기 냄새에 동화되기도 하죠. 저의 호기심을 자극하는 것은 이곳의 일상뿐만 아니라 이 장소가 가진 오랜 전통입니다. 시장이 가진 전통이란 음식, 상품, 민족, 신념 그리고 취향이 서로 연결되고 혼합되는 융광로와 같습니다.”



〈위험한 관계(터치 미)〉, 1998

〈플라스틱 파라다이스〉는 원추 모양의 밝은 녹색 플라스틱 소쿠리 수백 개로 이루어져 있다. 위태롭게 균형을 잡아 갤러리 바닥에서 천장까지 높이 쌓아 올린 이 물건은 본래 야채를 씻거나 담기도 하고, 파리와 곤충으로부터 음식을 보호하기 위한 주방 소품이었지만 이렇듯 플라스틱 기념비가 되었다. 1998년 나는 ‘식인 풍습(식인주의)(Anthropophagy(Cannibalism))’라는 주제로 열린 제 24회 상파울루 비엔날레에서 아시아 부문 커미셔너로 활동했다. 당시 아라키 노부요시(Nobuyoshi Araki), 루오 형제들(The Luo Brothers), 다당 크리스탄 토, 마닛 스리와니치품(Manit Sriwanichpoom), Ing K., 이프티카르와 엘리자 베스 다디(Iftikhar and Elizabeth Dadi), 천 치에젠(Chen Chieh-jen), 그리고 최정화 등 아시아계 작가들이 대거 참여했다. 화려한 영웅주의를 표현하는 최정화의 〈앙코르, 앙코르, 앙코르(Encore, Encore, Encore)〉에서 금색 옷을 입은 과체중의 그리스 여신 빅토리(Victory)는 높은 기둥 위에서 날개를 펼치고 있다. 또 다른 작품 〈어머니(Mother)〉는 황금 연꽃 위에 앉아 벌거벗은 공기주입식 섹스돌을 바라보고 있는 여신상이다. 두 여성 중 한 여성은 지혜를, 다른 여성은 방탕함을 상징한다. 그리고 〈위험한 관계(터치 미)(Dangerous Relationship(Touch Me))〉의 거대한 인공 꽃의 화려한 꽃잎은 공기압축기를 통해 열고

닫기를 반복한다. 나는 2002년 아일랜드 리머릭에서 개최된 EV+A의 커미셔너로서 마리나 아브라모비치(Marina Abramovic), 차이 귀 창(Cai Guo Qiang), 아라키 노부요시, 메레디스 몽크(Meredith Monk), 파올로 카네바리(Paolo Canevari), 피터 요한슨(Peter Johansson), 아만다 쿨건(Amanda Coogan), 니암 맥칸(Niamh McCann), 멜라 자르스마(Mella Jaarsma), 그리고 최정화 등 70여 명의 작가를 초청했다. 이때 최정화는 한국 경찰 형상의 마네킹을 사용한 〈퍼니 게임(Funny Game)〉을 선보였다.

2000년대 초, 아시아의 경제 침체가 회복되면서 한국은 흥미진진한 새로운 흐름을 만들었고 다시 한번 대두되기 시작했다. 1999년 《베이징청년일보》는 ‘코리안 웨이브(Korean Wave)’라는 표현으로 처음 한류를 소개했다. (한류의 ‘한’은 한국을, ‘류’는 흐름, 물결 혹은 트렌드를 뜻한다.) 하나의 문화 현상이라고 할 수 있는 ‘Korean heat’, ‘Korean tide’, 그리고 ‘Korean wind’는 성인과 청소년의 마음을 두루 사로잡은 하나의 기술로 자리 잡았다.

프랑스 철학자 장 보드리야르(Jean Baudrillard)는 〈소비의 기적적인 현황〉에서 우리가 기호 뒤에 숨어 현실을 부정하며 살고 있다고 한다. 모든 소비에 있어서 즐거움을 느끼는 이유는 바로 현실과의 거리 때문이라는 것이다. 보드리야르에 의하면 상품화와 소비주의는 고급문화와 저급문화의 구분을 붕괴하는 결과를 초래했다. 갈수록 예술은 다른 소비품과 구별하기 어려워진 것이다. 따라서, 최정화의 공기주입식 꽃, 날아다니는 돼지, 그리고 알록달록한 플라스틱 토템을 소비 사회의 기호로 해석한다면 관객은 한국의 일상성과 대중성에 한층 가까워질 수 있다. 사실, 최정화의 오브제가 지닌 일상성과 반복성은 우리를 현혹하는 한류와 케이팝 문화에 귀감이 되었다고도 할 수 있다.

최정화는 케이팝 문화와 꽤 잘 어울린다. 한국 소비 문화에서 디자인과 소비는 희소성의 가치를 바탕으로 한 예술을 한정판으로 찍어내는 예술로 전환했는데, 디자이너 최정화가 대량으로 소비할 수 있는 아름다운 오브제를 만들어 명작이 가진 유일무이함에 도전한 것과 흡사하다. 많은 양의 작품을 제작한다고 해서 작품이 질이 떨어지는 것은 아니다. 대다수의 작품은 키치의 범주에 속하는 시뮬레이션, 카피, 모방, 하찮은 장신구를 시사하며, 원색의 시시하고 천박한 오브제는 대중문화 및 대량 소비 현상과 결부된다. 최정화는 놀이터와 쇼핑 센터에서 작품을 전시함으로써 공공미술의 영역을 확장했고, 단숨에 키치한 오브제를 모든 연령, 성별, 계층의 관객이 쉽게 접근할 수 있는 매력적인 예술로 탈바꿈시켰다. 이와 같은 예술 형태는 현실의 아찔한 소용돌이를 대변한다.

최정화는 2003년 도쿄 모리미술관의 개관전 《행복: 예술과 문화를 위한 서바이벌 가이드(Happiness: A Survival Guide for Art + Life)》,

2004년 리버풀 비엔날레, 그리고 2008년 BACC(Bangkok Art and Culture Centre)의 《삼 미소의 흔적: 예술 + 신앙 + 정치 + 사랑(Traces of Siamese Smile: Art + Faith + Politics + Love)》에 참여했다. 그의 공기 주입식 패브릭 꽃과 플라스틱 동물은 대규모 국제 전시와 공공 미술 프로젝트의 러브콜을 받았다. 그의 작품이 행복과 결부되기 시작하면서 사람들은 그의 작품을 대중성, 상품성, 그리고 키치를 추앙하는 소비 사회의 매혹적인 쾌락과 연결 지었다. <해피 투게더(Happy Together)>와 <해피, 해피, 해피(Happy, Happy, Happy)> 등 누구에게나 익숙하고 다가가기 쉬운 형태와 제목의 조형물은 최정화의 인지도를 높였는데, 이를 한국 현대미술의 행복에 대한 탐구와 결속시켰다.

최정화의 국내외 활동은 2018년 정점을 찍었다. 제1회 방콕 예술 비엔날레(BAB 2018)의 의뢰로 플라스틱 바구니로 만든 거대한 탑이 BACC에 설치됐다. 수백 개의 다채로운 플라스틱 바구니가 5층 높이의 천장에서부터 밑 바닥까지 매달려 흔들렸다. 관객이 작품을 만질 때마다 바구니에 부착된 방울들이 딸랑딸랑 소리를 냈다. 이처럼 하찮고 일상적인 물건으로 만들어진 기념비적 작품은 방콕에 최정화를 처음으로 소개했던 <플라스틱 파라다이스>를 연상시킨다. 방콕의 백화점에는 쿠사마 야요이(Kusama Yayoi)의 거대한 물방울무늬 호박과 함께 최정화의 대형 과일나무, 플라스틱 총, 황금 왕관, 그리고 날개 달린 핑크 돼지가 전시되었다. 친숙하고 멋스러운 쿠사마와 최정화의 조형물은 대중의 큰 관심을 끌었다. 두 작가는 소위 고급문화를 향유하는 장소인 갤러리와 미술관 밖에서 예술적 쾌감을 만들어냈다. BAB 2018은 최정화 외에 나라 요시토모(Nara Yoshitomo), 엘름그린 & 드라그셋(Elmgreen & Dragset), 이불(Lee Bul), 오렐(Aurele), 몬티엔 분마, 그리고 황용핑(Huang Yong Ping)의 공공예술 작품을 전시했다.

《MMCA 현대차 시리즈 2018: 최정화 - 꽃, 숲》전시는 최정화의 작품 활동을 회고하는 중요한 개인전이다. ‘꽃, 숲’ 시리즈와 <양배추와 손수레(Cabbage and Handcart)>는 미술관 내 혹은 공공장소에서의 설치 미술에 대한 최정화의 기량을 보여주는 최고의 작품들이다. 하찮아 보이는 발견된 오브제들로 만든 토템과 기념비를 경험하는 관객은 은박으로 덮은 전시장의 벽과 그림자 효과로 인해 놀랍게도 작품의 일부가 된다. 민중의 꽃이기도 한 <민들레(Dandelion)>는 시민으로부터 기증받은 7천여 점의 주방용품으로 만든 거대한 조형물로 관객이 예술 창작에 참여한 작품이다.

《MMCA 현대차 시리즈 2018》전시 이후 최정화의 국제적 명성은 더욱 높아졌다. 2019년 일본 도쿄에서 ‘밤의 여행, 백일몽(Night Journey,



<Come Together>, Qatar World Cup Stadium, 2022

Daydream)’이란 주제로 열린 예술제 ‘롯데아트 나이트(Roppongi Art Night)’에 참여했고, 2020년 창원 경남도립미술관에서 개인전 《살어리살어리랏다》를 개최했으며, 그리고 카타르재단의 의뢰로 2022 FIFA 카타르 월드컵을 기념하는 공공미술 조형물 <Come Together>를 제작했다. 최정화는 <민들레>의 개념을 확장하여 여러 국가의 축구공으로 작품을 완성했는데, 이는 예술, 디자인 그리고 스포츠 분야를 연결해 대중과 호흡한 의미 있는 예시다. 축구공 외에도 축구장 건설에 참여한 이주 노동자 중 목숨을 잃은 많은 이들을 추모하기 위해 그들이 썼던 작업모 또한 작품에 사용했다.

2020년대 초, 최정화의 작업은 대자연, 공존, 지속가능성에 대한 주제로 옮겨갔다. 식물과 꽃에 대한 그의 관심은 숲과 환경으로 확장했고, 2021년 일본 기타큐슈에서 열린 ‘기타큐슈 예술제: 미래를 상상하며(Kitakyushu Art Festival: Imagining Our Future)’의 ‘지속가능한 개발 목표를 위한 예술(Art for Sustainable Development Goals)’에 참여한 것 외에 ‘실크로드’, ‘남해돌창고 보호수 프로젝트’, ‘부산 초량천 예술정원’ 등 숲과 조경에 대한 대규모 예술 프로젝트를 진행했다. 2022년에는 일본 가고시마에 위치한 미술관 ‘기리시마 예술의 숲’에서 《MMCA 현대차 시리즈 2018: 최정화 - 꽃, 숲》전시에 선보였던 작품들과 더불어 가고시마 해변에 버려진 발견된 오브제를 함께 전시했다. 최정화는 지속가능성에 대해 다음과 같이 말했다.

“인류는 과대평가되었습니다. 소문자로 쓰인 인간성(human nature)이 대문자로 쓰인 대자연(Mother Nature)보다 더 커질 수는 없습니다... 지속가능성에 있어서 우리가 이해해야 하는 것은 바로 풍경(landscape)입니다... 예술은 사람들과 공명하는 것도 포함하죠. 울리고, 떨리고, 황홀하고, 스며들고, 섬기는 것. 이 과정에서 아름다움은 빛을 불어넣고 퍼뜨리고 발산합니다. 정말 고귀한 일이죠. 저는 생물과 무생물, 인간과 비인간이 함께 살며 서로를



돌보고 서로의 이야기를 들어주고 따뜻하게 안아주는 세상을 꿈꿉니다. 지속가능성이란 이러한 현장과 예술적 순간들을 반영하는 개념이라고 생각합니다.”

아시아 현대미술에 크게 이바지한 최정화를 우리는 진정한 행복의 대가(大家)라 할 수 있다.

박찬경: 궤, 초대, 군상

박찬경

이 글은 국립현대미술관 서울에서 열었던 전시 《MMCA 현대차 시리즈 2019: 모임 GATHERING》의 출품작 일부에 대한 것이다. 이 전시를 관람하는 동선 맨 앞쪽의 회랑이 〈작은 미술관〉이라는 작업이었다. 〈작은 미술관〉은 전시 공간, 다른 작가의 작품, 전통 건축 등을 찍은 사진, 그리고 이에 대한 짧은 글이 느슨하게 연결된 것으로, 소격동 국립현대미술관 서울에서 전시를 보는 행위가 어떤 역사, 건축, 문화의 지평에 있는지를 관객에게 가늠해보도록 했다.

이 작업에 대해 전시장에서, 나중엔 전시 도록을 통해 이미 꽤 많은 말을 했다. 그래서 〈작은 미술관〉에 참여하고 있는 몇몇 작품에 대해 또 무슨 글을 더한다는 게 좀 사족 같기도 하고, 스스로 의미 과잉에 시달리는 것 같기도 하다. 그런데 만약 어떤 특정한 그림에 대한 해석이 충분히 가치 있는 일이 될 수 있다면, 미술 담론의 엔트로피는 조금이나마 반대 방향으로 갈 수 있지 않을까 싶다. 특히 어떤 작품이 그 중요성만큼 말해지지 않았다면 그 작품과 (잠재적) 관객 사이에 개연성을 높이는 것은 필요한 일일 것 같다. 나는 〈작은 미술관〉과 전시 전체가 그렇게 한국 미술의 특정한 정보 지식 체험 등을 어떤 지평으로 끌어모아 하나의 준(準)형이상학적 논의로 진전시킬 수 있기를 바랐다.

## 1. 조병덕의 <궤>



《모임 GATHERING》전시  
사진(부분), 박찬경,  
〈작은 미술관〉, 2019,  
국립현대미술관 서울.



위 사진 속 가운데 작품: 조병덕,  
〈궤〉, 1937, 캔버스에 유채,  
58.5×48.5cm, 국립현대미술관  
소장.

조병덕이 그린 <궤>(1937)는 국립현대미술관 과천에 갔다가 우연히 보게 되었다. 한국 근대 화가들은 이렇게 전통 가구나 도자기 등을 ‘정물’ 중 하나로 그려 넣기를 좋아했다. 이 그림이 특이한 것은, 금박 액자에 거의 달을 정도로 궤 하나만 화면 가득히 그렸기 때문에 강조된 액자 구조다. 궤도 무언가를 담는 프레임이라는 의미에서 액자를 반복하기에, 다소 기계적인 심리 작용을 따라 나는 궤 안에 들어 있는 물건을 상상하게 된다. 물론 그것이 모자인지 갇힌지 뭔지 알 수 없다. 답이 없는 이런 상상 속에서 나는 이 그림을 하나의 비유로 생각하게 된다. 그것은 질문만 있고 진실 파악이 어려운 어떤 문화적 교착에 대한 비유다. 이를테면 다음과 같은 질문들이 복잡하게 엮인다.

캔버스에 유화 물감과 붓을 쓰는 서양화가가 소위 ‘토속’의 물건을 그릴 때의 시선은 어떤 것일까? 그것은 서양의 화가가 동양의 물건을 이국적인

문화로 대할 때와 얼마나 어떻게 다를까? 그림이 그려진 시기가 1930년대라는 것을 고려한다면 지금과 달라도 많이 다를 테지만, 결국 미학적인 근본 태도가 일종의 오리엔탈리즘이라는 점에서는 같다고 할 수 있지 않을까? 그렇다면 하더라도 한국인이 서구인의 시선으로 한국 문화를 보는 ‘셀프-오리엔탈리즘’에 슬픈 진정성이 있는 것은 아닐까? 그런 진심 역시 엘리트 예술가의 문화정치적 책임을 피하려는 속 편한 감상은 아닌가? 등등.

아마도 내 눈에만 이 특정한 그림이 심오한 상징으로 보일 뿐일 것이다. 화가 조병덕이 어떤 철학적인 개념 미술로 궤를 그렸을 것 같지는 않다. ‘정물’이라는 장르나 개념 자체가 서구에서 온 것이니 이렇게 서양식 금박 액자와 궤의 문화적 코드가 서로 충돌하기보다는 오히려 잘 어울린다고 해야 할 것이다. 이 당시 많은 화가들은 수입된 지 얼마 안 되는 서양 화법, 화구로 무언가 그린다고 해도, 오히려 그렇게 신문물이기 때문에 더욱 토속적인, 민족적인, 서양과 다른, 한국적인 그림을 그려야 한다고 생각했다. 조병덕의 다른 그림들을 보아도 이 화가가 박수근, 이중섭, 김환기, 장욱진처럼 뭔가 한국적인 것을 하려 했다는 것은 쉽게 알 수 있다. 아마 이 특정한 그림이 내게 더 특별해 보였던 것은 앤디 워홀(Andy Warhol)의 <브릴로 박스(Brillo Boxes)>(1964) 때문인 것 같다.

워홀의 박스도 그 박스 안의 물건이 아니라 표면이 주제의 자리를 차지한다. 거의 선불교 가르침의 패러디 같은 ‘텅 빈’이 워홀 작품의 현대성이라고 한다면, 조병덕의 궤에는 여전히 궤에 대한 옛날 예술가의 애정이 잔뜩 묻어 있다는 점에서 덜 현대적이긴 하다. 워홀의 ‘궤’는 표현을 최소화한 단순한 표면이지만 조병덕의 ‘박스’는 표면이 많은 말을 한다는 의미에서 차이가 크다. 하지만 둘 모두 내용물에 무관심한 박스를 만들거나 그렸다는 것은 웬지 현대적이다.

나는 조병덕의 오일 페인트가 궤의 나무가 먹은 반들반들한 기름 같아 보여 좋았다. 유화의 재질이 궤의 특징을 리얼하게 나타내는 데 적절하게 사용되고 있다. 그것은 ‘내용 없음의 현대성’(워홀)보다 현대적이지 못하더라도 뭔가 아직도(거의 100년이 지난 지금에도) 말해지지 않은 것을 가리키고 있는 듯 보인다. 서양 미술사와 한국 미술사를 대조할 때 우리는 그 연표 사이에 거대한 유격을 발견한다. 그 유격은 단순히 늦고 이른 시차만이 아니라 서양 미술의 힘에 의해 배제된 한국 미술의 공간을 뜻하기도 한다. 우리는 워홀의 텅 빈 박스가 알려주는 공허의 현대성도 잘 이해하지만, 그런 종류의 ‘쿨한’ 현대성을 지식이 아니라 하나의 문화적 진실로서 잘 이해하기 어려운 광범위한 계층, 문화, 기억, 무의식 등등이 호명되거나 명시화되지 않은 채 남아 있을 수밖에 없는 것



또한 인정해야 한다. 김수영 시인은 이런 세계를 ‘거대한 뿌리’라고 불렀다.

‘거대한 뿌리’라는 제목은 그 시의 내용과 어감이 많이 다르다. 시에 따르면 거대한 뿌리는 작은 뿌리들의 무한하고도 기이한 연결망이다. 궤와 같은 ‘골동품’은 이 작은 뿌리들 중 하나며, 시인에게 이 잔뿌리들은 서양 제국의 관광객 이사벨라 버드 비숍(Isabella Bird Bishop)의 시선을 통과해 떠오른다. 그림 <궤>의 유화, 액자, 사실성은 비숍 여사의 시선과도 같다. 김수영에게 비숍 여사의 오리엔탈리즘은 한국의 역사를 반성적으로 돌아보는 통로로 사용된다. 이 통로는 일직선으로 나 있는 것이 아니라 일종의 윤택하는 통로다. 오리엔탈리즘 작품들은 대부분 문제적이지만, 전통이 국가, 이국 취향, 박제, 관광 등과 거의 동의어가 된 사회에서는 때로 뜻밖의 역할도 하는 것이다.

2. 전선택의 <초대>



《모임 GATHERING》 전시 사진(부분), 박찬경, <작은 미술관> 2019, 국립현대미술관 서울.

사진 속 작품: 전선택, <초대>, 1979, 캔버스에 유채, 61×73cm, 국립현대미술관 소장.

10여 년 전에 김금화 만신에 대한 다큐멘터리 영화를 만든 적이 있다. 영화의 제작 과정에서 굿을 준비하는 과정을 여러 번 봤는데, 굿 한번 하는 데 들어가는 품이 이만저만이 아니었다. 각종 악기나 무복, 제기나 무구도 늘 손질해야 하고, 무엇보다 제상에 올리는 음식을 고르고 만들고 차리는 일에 손이 많이 갔다. 예전에 화가 오윤은 한 대답에서 “예술가라면 무당이어야 한다”며, 그것은 “물건 하나 음식 하나하나에 신적 의미를 부여하는 것”이라고 말한 적이 있다.<sup>1</sup> 이것은 굿을 준비하는 데 들어가는 품과 정성을 보면 알 수 있다.

굿만 아니라, 유교 제사나 성당의 미사에서, 다른 모든 종교 의례에서 준비 과정에 따르는 정성은 그 의식의 토대가 될 것이다. 현대의 일상에서도 정성

1. 오윤의 말은 《한국의 굿 10 - 웅진 배연신굿》(사진 김수남, 글 황루시, 열화당, 1986)에 실린 좌담에서 인용한 것이다.

껏 만든 음식을 반기는 것처럼, 무언가를 ‘정성껏 한다’는 것에 우리는 여전히 가치를 둔다. 그런데 그것이 만약 허공에 드리는 제사, 혼령에 대한 위로, 초월적 존재에 드리는 경배라면 그 정성은 뭔가 역설적인 의미를 지니게 된다. 왜냐하면 허공이나 혼령은 그 정성껏 차린 음식을 실제로는 먹지 않을 것이기 때문이다. 그러면 왜 그토록 정성을 들여야 하는가? 혼과 신은 아마도 그 음식에 들어간 정성을 먹을 것이기 때문이다. 따라서 이 경우 정성은 음식 자체보다 더 중요하다. 새벽에 우물에서 떠온 정한수처럼 음식이 초라하더라도 정성이 지극하면 되는 것이다. 그렇다면 거꾸로 정성만 있으면 되지 왜 음식이 있어야 할까? 적어도 굿이나 제사에서는 반드시 좋은 먹거리가 필요하다. 음식이야말로 논밭에서부터 상에 오르기까지 차곡차곡 쌓인 정성의 레이어들을 간직하기 때문이다.

전선택이 1979년에 그린 <초대>에 있는 것은 제사상은 아니다. 그런데 술상을 동그랗게 감싼 땅(보기에 따라 산소 같기도 하다)과 그 뒤로 보이는 먼 바다 때문에 제사상처럼 보이기도 한다. 나는 처음에 ‘제 눈에 안경’이라고, 제상을 그린 것으로 알았다. 작가를 만나 얘길 듣기 전까지, 작품 제목 ‘초대’도 혼령을 부르는 초대인 줄 알았다. 전선택 선생은 이복에 두고 온 친척과 친구들을 초대해 자신이 직접 만든 음식으로 대접하고 싶은 마음에 이 그림을 그렸다고 했다. 그래서 여기 그린 음식이 뭐냐고 물었더니 자신도 잘 모르겠다고 했다. 애초에 그게 뭔지는 그리 중요한 게 아니든가, 아니면 자신이 손수 준비할 수 있는 음식이 생들과 녹두전 정도밖에 안 된다고 그림 속에 정직하게 밝힌 것인지도 모른다. 여기서는 상차림의 재현이 중요한 것이 아니라 ‘상차림이 된 그림’이 중요한 것이기 때문이다. 이 그림의 음식을 나눌 대상은 혼령이나 신은 아닐지라도 다른 이유로 만날 수 없는 존재다. 오히려 혼령이 아니기에, 아니면 이미 귀신이 되었을 수도 있기에 그 안타까운 심정이 더 절실한 것일 수 있겠다.

만날 수 없는 존재 앞에 상을 차리는 정성은, 개인의 노력으로는 턱없이 부족한 문제의 사태 앞에 또 다른 헛된 일일까, 지혜로운 행위일까? ‘사람들은 거대한 교회에서 작은 집이라도 갖게 해달라고 기도한다’는 폴란드 속담에 따르면 이는 자기모순적인 기복일 뿐이다. 그런데 어차피 이 속담의 유물론적인 시각으로 본다면, 그 기도를 들어줄 존재는 없기 때문에 그것은 그냥 간절한 마음일 뿐이다. 더구나 이 경우는 집이 아니라 한국전쟁처럼 어처구니없는 일들로 갑자기 잃어버린 가족과 친구다. <초대>가 그려진 당시로 보자면 이 그림은 냉전 이데올로기에 전복적일 만큼 무관심하다는 면에서 좋은 그림이었다. 당시보다 지금 더 가치가 있는 이유도 있다. 지금은 전선택과 같은 세대가 사라

지면서 실향의 상실감이 뭔지 모르는 사회로 급변하고 있기 때문이다. 실향의 실향이랄까, 이산의 기억도 감정도 사회 전체에서 없어지고 있다면 좋은 일일 수도 있다. 그것이 망각이 아니라 해결을 통해서라면 말이다.

나는 무언가를 지극정성으로 묘사하거나 표현한 미술 작품에 보통 거부감을 느끼는 편이다. <초대>는 뭔가를 집요하게 묘사하거나 슬픔을 과장하는 감상적인 표현과는 거리가 멀다. 맥주병은 오프너로 따야 하는데, 마개를 돌려서 여는 요즘 소주병처럼 그랬을 정도다. 그런 등등의 이유로 <초대>는 ‘정성스럽게 그린 그림’ 이전에 ‘그림으로 된 정성’이라고 해야 할 것 같다. 인상파, 큐비즘, 미니멀리즘과 같은 낯설고 이상한 이름들도 교과서에 정식화되어 있는 마당에 ‘정성 미술’ 하나쯤 더한다고 해서 지적으로 엄청 저급할 것 같지는 않다.

3. 이응노의 <군상>



《모임 GATHERING》 전시 사진(부분), 박찬경, <작은 미술관>, 2019, 국립현대미술관 서울.

사진 속 작품: 이응노, <군상>, 1982, 병풍, 한지에 먹, 185×522cm, 이응노미술관 소장.

제목과 주제가 같은 전시 《MMCA 현대차 시리즈 2019: 모임 GATHERING》의 ‘이념’은 이응노의 병풍 <군상>이 다 말해준다. 병풍 속의 사람들은 춤추듯 자유롭게 각자가 독자적이면서도 서로 연결되어 하나의 장관을 이룬다. 여기서 인민은 이데올로기에 삽입된 민중도 아니고, 개인 없는 군중도 아니며, 문화 위계의 하부에 있는 대중도 아니다. <군상>의 인민은 어떤 목적을 버린 자유로운 몸 하나하나의 모임과 율동을 통해 창조되는 공동체의 시원적인 이미지로 돌아가 있다.

이 그림이 시원적이라는 말은 이제 더 이상 존재하지 않는 것이라는 뜻

도 될 것이다. 카를 마르크스가 《공산당 선언》에 쓴 “개인의 자유로운 발전이 만인의 자유로운 발전의 조건이 되는 연합”이 완벽하게 실패한 곳이야말로 현실의 ‘사회주의’ 국가들이다. 이런 ‘시원적’ 공동체란 아예 존재해본 적이 없었던 것일지도 모른다. 그렇게 본다면 <군상>의 공동체는 아마도 에덴동산에나 있었던 것이거나, 먼 미래에 언젠가 도래할지 아닐지 알 수 없는 비현실적인 희망에 불과할 수도 있다.

우연히도 전시 《MMCA 현대차 시리즈 2019: 모임 GATHERING》이 끝난 다음 날, 국립현대미술관 서울은 코로나 확산으로 장기 휴관에 들어갔다. 전시 마지막 날 관객들은 어두컴컴한 상영실에 서로 ‘거리를 두고’ 앉아 마스크를 착용한 채 <늦게 온 보살>을 관람했다. 30분이 넘는 이 영상의 대사는 단 한 줄뿐이었는데 그것은, “피할 곳이 어디입니까?”였다. 이 대사는 동일본 대지진과 후쿠시마 원전 폭발을 생각하며 쓴 것인데, 팬데믹 상황과 만나면서 더더욱 피부에 와 닿는 세기말적 표현이 되어버렸다. 이 같은 상황에서는 이응노 그림의 그 의미의 지평이 약간 다른 차원으로 이동하는 것 같은 느낌이 든다. 민중이나 공동체의 그림이 아니라, 이제 더 이상 이 세계에 속하지 않는 것, 속할 수 없는 것을 다루는 종교화 같은 것이 된 것일까? 이상적 공동체의 이미지는 무능력한 예술가들의 자기만족을 위한 아편 같은 것이 된 것일까? 아니면 바로 그 점이 여전히 예술 작품을 가치 있게 하는 것일까?

<늦게 온 보살>에서 다루었던 모티브는 붓다의 열반 일화다. 붓다의 장례에 늦게 도착한 가섭존자에게 붓다가 양발을 관 밖으로 내밀어 보였다는 ‘곽시쌍부(槲示雙趺)’ 이야기다. 이 일화도 모든 것이 끝난 것 같은 상황에서도 희망을 잃지 말라는 아주 흔해 빠진 위로처럼 들릴 수 있다. 그런데 만약 이 흔해 빠진 위로가 유일하게 할 수 있는 일이라면 어떻게 되는 것일까? 하나의 미술 작품에서 과연 무엇이 그 ‘희망’을 감상적이고 표피적인 말과는 전혀 다른 절실하고 깊은 메시지로 만드는 것일까? 어떻게 해야 나이브한 향수가 아니라 현실의 적절한 무게나 절박성을 담을 수 있게 될까?

일레로 앙리 마티스(Henri Matisse)의 <원무>(1910)는 희망, 공동체의 필연적인 출처, 그것이 생겨날 개연성, 좋은 결과를 준비하는 기획 같은 것들에 대해서 대체로 침묵을 지킨다. 그런데 그렇게 함으로써 ‘희망’이라는 개념, 상징, 기억 등이 존재한다는 것을 될 수 있는 한 가장 단순하면서 문자 그대로 제시한다. 이응노의 <군상>도 인간 공동체를 가장 리터럴하게 제시함으로써 그것을 훼손할 이념이나 제도에 꽤 오랜 시간 동안 방어력을 가질 수 있었다. 결국 예술가의 자기 만족적인 과거 지향이나 낭만적인 환상으로부터 거



리를 취한다는 것은, 어쩌면 그 애초의 핵심적인 지향을 다시 추출해내는 것이 된다. 미국 작가 폴 찬(Paul Chan)의 유명한 작품 〈펜타소피아(또는 서양을 덮친 재앙 속에서도 산다는 것은 행복)(Pentosophia(or le Bonheur de Vivre Dans la Catastrophe du Monde Occidental))〉(2016)은 마티스의 〈원무〉로부터 바로 그런 일을 해낸 작품으로 보인다.<sup>2</sup>

언제나 그렇듯이, 이러한 유산들은 현대에 다른 방식으로 반복될 수밖에 없다. 비디오 작품 〈늦게 온 보살〉에는 비좁은 컨테이너 안에서 대여섯 명이 붓다의 관을 붙들고 빙빙 도는 다소 코믹한 장면이 있는데, 나는 이와 같은 장면으로 〈원무〉나 〈군상〉의 미학을 나름대로 현대에 맞게, 역설적인 방법으로 재생하려 했다. 〈맨발〉에서는 붓다가 맨발을 내미는 장면을 두 개의 파이프를 반복해 움직이는 전기 기계로 대체해, 희망 상징의 생성조차 기계가 대체하는 상황에서도 희망은 여전히 무의미를 넘어선다는 것을 역설로 피력했다. 그런데 도대체 ‘현대에 맞게’, ‘다른 반복’, ‘역설적’ 등등은 정확히 어떤 미학을 말하는 것일까? 적어도 한 가지는 말할 수 있는데, 그것은 좋은 사회를 상상할 수 있는 공간이 얼마나 충격적으로 말라버렸는지에 대한 조금 더 냉정한 자각, 그리고 그 핵심에는 희망이나 공동체와 같은 가치들이 철저히 도구화되었다는 것을 깨닫는 것이 포함된다.

2. 폴 찬의 작품에 대해서는 《소극 다음은 무엇? - 결과의 시대, 미술과 비평》(헬 포스터 지음, 조주연 옮김, 워크룸프레스, 2022)에 자세히 언급되어 있다.

양혜규: 유사가족 조각, 예술 공동체'

양효실

이 글은 《MMCA 현대차 시리즈 2020: 양혜규 - O<sub>2</sub> & H<sub>2</sub>O》 전시 도록에 실렸던 글이다.

1. 이 글은 아시아 여성 작가로는 처음으로 볼프강 한 상(Wolfgang Hahn Prize)을 수상한 양혜규가 그 기념으로 연 대규모 회고전 《도착 예정 시간 1994-2018》을 중심으로, 2018년 아트 바젤 페어에서 상당히 긴 대담을 나눈 큐레이터 일마즈 지비오르(Yilmaz Dziewior)와의 인터뷰를 많은 부분 참조했다. 인터뷰는 《공기와 물: 양혜규에 관한 글 모음 2001-2020》(서울: 국립현대미술관 · 현실문화연구, 2020)에 실렸다.

양혜규 작가의 작업을 글로 옮기는 일의 어려움은 우선 어마어마한 양의 작업을 하나로 꿰는 것의 불가능함이나 아예 일관성/통일성을 불가능하게 하는, 분기하고 이탈하는 작업 방식의 ‘일관성’에서 기인한다. 이전보다 기존 작품과 신작의 조합이 더 잦은 최근 전시들은 미술관을 둘러싼 지역/장소의 특수성, 역사성에 충실하기에 직전의 전시와 불연속적이고, 기존의 전시 제목이나 개별 작품 자체 혹은 작품의 개별 제목이 새로운 전시로 들어와 이접적인 차이를 만들어내면서 이전에 그것에 부착된 의미를 제거한다. 심지어 필자와의 인터뷰 중에 동시대 예술가로서의 자신의 명성/지위도 작업의 소재로 사용할 기회를 계속 타진하고 있음을, 혹은 이미 그렇게 하고 있음을 피력할 만큼, 미술계가 자신에게 보내는 관심에 대해서도 시큰둥하다. 작가는 자신에 대한 환호를 수신할 자리에서 진작 떠난 듯하다.

부분을 이루는 작품의 합이 아니라 자율적인 작품들의 ‘군(family)’으로 움직이고, 전시 제목/주제로 수렴될 (단단한) 총체성(totality)이 아니라 (느슨하고 너그러운) 포괄성(inclusiveness) 덕분에 이미 그리고 항상 이탈하고 분기하는 이 산만하기 그지없는, 그저 함께 있을 뿐 어떤 관점으로도 환원되지 않는, 눈이 10개쯤은 뒹직한 괴물-작가의 작업을 이해하고 분석하려는 시도는 처음부터 실패를 자인한다. 그럼에도 작가의 작업에 대해 말할 수 있게 할 축/‘눈’을 찾으려는 것, 동시대 담론들의 키워드들을 빌려서 작업을 호명해 보려는 것, 지금 우리에게 작가의 작업은 무엇인지를 이해하려는 것은 실패를 전제한 열정적인 움직임이라는 예술의 모던한 소명을 따라가는 게 내 역할이기 때문이다.

서구 미술계의 본격적인 주목을 받기 시작한 작업들인 〈창고 피스〉(2004)와 〈사동 30번지〉(2006)로부터 지금까지의 작업을 연대기적으로나 진화론적으로 혹은 다양성으로 이어 붙이는 것은 당연히 작가를 좋아하고 지지하고 비판하는 미술계 인사들의 업이고 소명이다. 전 세계 미술관에서 열리는 다수의 대규모 전시 일정을 소화하는 것, 이곳의 작업 주제와 저곳의 작업 주제를 동시에 진행하는 분열을 버터내는 작가의 에너지나 집중력은 경력을 쌓고 이름을 얻는 것마저도 즐길 수 있는 자기 객관화나 자기 소외에 익숙해서 일지 모른다. 자신이 “무엇을 하고 있는지 알고 싶은 갈망”을 토로하는, 그러면서도 “작품의 다양성과 강렬함이 내 이름이 되면 좋겠다”<sup>2</sup>고 “다양하다 못해 거의 정신분열적인”<sup>3</sup> 작업을 하는 자신을 인정하는 작가를 그물로 낚으려는 내 욕망이 모순이다. 질주하는 감각, 생득적 명랑, 광적인 호기심, 그리고 그것을 뒷받침하는 잡다한 리서치와 ‘멋대로 식’ 독해는 작가의 작업의 전제이자 특이성이다. 의사(擬似, quasi)무당으로서, 복수의 목소리와 삶의 환승 지대로서, 차이를 조율하는 매개자/번역자로서, 내부를 통치하는 집권자가 아니라 경계를 넘나들고 길을 트는 보부상으로서 유랑하는 작가를 이 글은 몇 개의 키워드로 정리하고 처리하면서 종료될 것이다.



“배운 것을 버리는(unlearn) 과정”이 자신이 생각하는 ‘추상’—재현적이지 않은 작가의 ‘조각’이 재현의 대립항인 추상을 자주 소환한다—의 의미라고 말하면서도 “작품으로 이루어진 가족을 꾸리려는 과도한 집착”을 공언하는 작가여서인지 자신의 가족들에게 수여할 합당한 이름에 대해서는 나름 고민도 하는 것 같다. 배운 가족은 버리되 알아볼 수 없는 추상적인 작업들로써 가족을 꾸리려는, 계속 배우고 생성하려는 노력 같다. 대략 10개의 범주—마지막 10번째 범주는 ‘기타(etc.)’—와 하위 범주로 나눠 정리하고 이해하려는 작가의 고군분투에도 불구하고, 사실 작가의 작업은 연대기적인 순서나 질적인 범주를 이미 항상 벗어나고, 시간적 · 공간적 위계의 역전에 의거해 움직인다.

2. 일마르 지비오르 · 양혜규, 〈유랑하는 목소리들—《도착 예정 시간 1994~2018》에 관한 대담〉, 김수기 · 양혜규 · 이지희 엮음, 《공기와 물: 양혜규에 관한 글 모음, 2001~2020》(서울: 국립현대미술관 · 현실문화연구, 2020), 409쪽.

3. 같은 책, 425쪽.

〈창고 피스〉, 2004, 《다른 디스플레이》 전시 전경, 2004. ©로렌소오헤나갤러리

다름 아닌 연대기와 인과론의 ‘논리’를 격파하려는 실천이 작가의 자기 이해의 노력도 좌절시킨다. 있는 것은 부단한 움직임이다. 결국 우리는 작가 자신의 의식적 노력마저도 초과하는 작업의 기동성이나 움직임 앞에서, 무한한 개방성을 통해 자기 정의의 실패를 표지한 ‘기타 등등’의 여유나 웃음, 아이러니가 열정적 실패의 구성적 외부임을 또 배울 수 있을 것이다.

주지하듯이 양혜규는 자신을 초대한 지역의 (그러나 물리적으로는 상당한 규모의) 미술관에 대한 사전 리서치에 많은 공을 들인다. 미술관의 건축적 · 물리적 구조의 특성, 미술관을 둘러싼 지역의 사회 역사적 · 이념적 · 정치적 맥락을 고려하고 그것을 자신의 전시—작가는 전시보다는 ‘작업(work-ing)’이란 동명사를 더 좋아한다—의 일부로 끌어들이는 방식은 작가가 알고 했건 모르고 했건 우리가 흔히 알고 있는 장소 특정적 미술 ‘개념’에 대한 의심/질문으로 보이기도 한다. 중립적인 비장소(로 가정된)인 미술관의 형식적 구조를 물고 늘어지는 작가의 “질문과 호기심”<sup>4</sup>은 전시 기간 동안 일시적으로 미술관 구조의 가시적인 부분과 비가시적인 부분을 혼성화하는 데 밀착되기도 한다. 작품의 시각적 배치, 관객의 동선과 전시의 효율성을 극대화하는 데 동원되는 미술관의 엑스트라적인 (동시에 어쩌면 파놉티콘적일) 역할이 문제화된다. 메인과 엑스트라, 중심과 주변의 정해진 배역이 부단한 전후좌우의 역전 속에서 함께 뒤집어진다. 비단 솔 르윗(Sol LeWitt)의 입방체만 뒤집어진 게 아니라 미술관의 보이는 부분과 안 보이는 부분, 정해진 역할 등 안정적으로 기대되는 거의 모든 좌표들도 뒤집어질 것이다(미술관 개념과 자신의 싸움을 두고 작가는 골리앗과 싸우는 다윗을 떠올린다고 한다).

작가는 이번 전시를 위해 ‘국립현대미술관’의 역사적 · 이데올로기적 맥락에 대한 리서치는 굳이 하지 않았다고 했다. 근래에 자주 방문해 체류 중인 모국의 미술관을 ‘외부자’의 시선으로 이해하고 분석하는 일정한 ‘거리’가 없어서였다고도 했다. 혹은 이미 너무 많은 이데올로기적, 관변-정치적 이해와 분석 그리고 비판에 노출된 국립현대미술관을 맥락적으로 다룰 이유를 느끼지 못했다고 했다. 이번에는 전시장을 물리적인 구조로 보고 보다 즉물적으로 접근하고 독해하려고 했다는 게 작가의 설명이다. 작가는 매끈한 표면, 기능과 효율성에 충실한 공간의 계획된 듯한 동선들 사이에 감춰진/엄연한 ‘통로-벽체’들을 전시-작업의 일부—그녀는 “요소”라고 불렀다—로 이끌어내려고 한다. 또 대부분 소리 나는 조각들에 부착된 손잡이를 간혹 미술관 벽에 부착시켜 자동적으로 관객 참여적 작업으로 읽힐 수 있는 작업에서 분기해 이탈하는, 작가의 부조이면서 재현적 전체의 환유적 기표로도 작동할 이 ‘문손잡이’의 모호성을 통해 벽을 탈맥락화한다. ‘화이트 큐브’를 채우는 배역들의 일시적 삶과 조용하는 장

4. T. J. 데모스 · 양혜규, 〈서사적 분산을 수용하며〉, 같은 책, 259쪽.



소로 미술관을 재배치하려는 작가의 일관적이면서 즉흥적인 스타일 덕분에, 우리는 미술관 바깥 ‘오염된’ 환경으로 나간 미술의 장소 특정성이 미술관에서 어떻게 ‘정치적’으로 재 활용되는지를 성찰해볼 수도 있게 된다. 이러한 미술관 전유, 견고한 안가(安家)로서의 미술관의 ‘비가시적인/네거티브 공간’, 벽 안에 품어져 있던 통로 공간을 양화/물체화해서 굳히고 ‘다른/타자의’ 경험으로 옮겨 놓는 ‘마술’이 미술관을 전시화한다. 환경으로부터 자유롭거나 환경을 지배하는 예술을 넘어서려는 시도이자 장르로서의 장소 특정적 미술이, 미술관을 환경이 나 작업의 요소로 재배치하는 전략 속에서 비스듬하게 인용되고 있을 것이다.

이번 전시의 제목 ‘O<sub>2</sub> & H<sub>2</sub>O’는 2002년 전시의 제목이자 전시에 포함된 특정 작품의 이름으로, 작가의 ‘창고’에서 또 꺼내온 것이다. “주유소에서 상용하는 그저 그런 안내 표지”이자 “생명에 절대 필요한 것”이라는 문맥에 따른 의미 혹은 상징의 변화,<sup>5</sup> 일상적인 기능과 관념적이고 은유적인 의미의 동시성을 각인한, 그러면서도 눈에 안 보이지만 엄연한 ‘물질’을 가리키는 ‘공기와 물’은 2020년에 재 활용되면서 그때와는 전혀 다른 의미와 차이를 심게 되었을 것이다. 맥락에 충실한 언어나 기호들의 불안정화, 즉 내부를 헝겁게 하거나 비우는 언어의 산포인 것이고, 그러므로 시대착오적으로 냉전 이데올로기를 표상하는 DMZ가 엄존하는 나라, 비동시적인 것의 동시성이라는 ‘혼성적 모던’의 표상인 이 나라에 대한 작가의 해석이나 의견을 ‘정신분열적인’ 상태로 감각하고 즐기고 따라가는 수밖에는 다른 도리가 없을 것이다. 한국인이자 세계인이고 ‘보부상’처럼 움직이는 이 작가가 꾸린 방만하고 유혹적인 난장(亂場)을.

주관적 대상과 가사 조각

블라인드, 빨래 건조대, 의류(디스플레이) 행거가 ‘원본’인 추상 조각은 이제 작가의 전매특허품 같다. 원본이 없는 대량 복제품, 공장에서 제작한 레디메이드, 상품이 모던한 조각으로 변형되어 있을 때, 우리는 거기서 일상과 예술, 상품과 작품의 이분법을 무너뜨리려 한 이전 여러 작가들을 떠올릴 수 있고, 그래서 미술사적 맥락에 작가의 위치를 집어넣으려고 할 수도 있을 것이다. 내가 볼 때 양혜규의 ‘조각’은 위계화된 대립을 전제로 한 상-하/좌-우의 좌표를 허물면서, 근대적 시각성의 체제를 문제 삼는 정치적 수행이다. 그럼에도 그런 정치적 전복보다는 예술의 미적 향유를 우선시하는 데 더 많은 초점이 놓인 것 같다.

즉 양혜규의 조각은 복수의 보기가 순차적이면서도 동시적으로 일어나는 그러나 ‘하나의 경험’으로서 존립한다. 우선 부분적으로/비스듬하게 남아

5. 아나 카서, <가능성은 미니멀에 잠재한다. 그렇지 않다면 우리는 실제로 무엇을 보는가?>, 같은 책, 23쪽; 야스밀 레이먼드, <질료적 고뇌—양혜규와의 인터뷰>, 같은 책, 177~178쪽 참조.

있는 ‘원본’을 읽을 수 있도록, 아니 읽고 싶게끔 상징적인 기호가 보이고, 다음으로 원본에 작가가 입히는 산업적이면서 동시에 수공업적인 공정이 보인다. 다음으로 이런 개념적인 자리 이동과 동시에 물체-조각-오브제가 통째로 보인다/지각된다. 가령 우리가 아는 블라인드가 보이고, 작가의 방식으로 공정을 거친 블라인드가 보이고, 솔 르윗의 환원적 입방체 구조를 다시 재현적 입방체 오브제로 뒤집은 조각이 보인다. 분석과 역사/미술사와 감상이 시차를 유지하면서 머릿속에서 순차적으로 일어나거나, 통째로 일어난 뒤 순서를 만들면서 진정될 것이다.

산업적 표면 혹은 속내와 조각적 ‘깊이’가 공존하는, 개념적 반작용과 지각적 경험이 충돌하면서 함께 일어나는, 소리와 움직임을 부착하고, 존재하지 않지만 있을 것 같은 어떤 사물을 소생시키는, 좌대/플랫폼에서 내려온 조각 같고 조각이기를 부인하는 듯한 이 물체. 등가의 교환 법칙으로 내몰린 산업적인 대상들이 작가의 매개적 수정과 첨가를 통해 의사아우라를 입고 유일무이한 작품이 된다. 미술관에 딱 맞는 물건으로 바뀐다. 자신의 무력하고 냉소적인 지성을 증명하는 데 관객의 무지를 이용하거나, 상품의 편재와 작품의 실패를 인정하면서 침묵과 사라짐을 택하는 대신에, 작가는 여전히 조각, 작품, 형상, 오브제의 가능성을 제시하면서 예술의 오래된 역할을 떠안는다.

이번 전시에 신작으로 출품된 ‘가전기기 조각(appliance sculpture)’인 <소리 나는 가물 家物>은 그녀의 10개의 작업 범주 중 하나인 ‘가사성(domesticity)’에 속한다. 안방의 다리미, 부엌의 냄비, 욕실의 드라이, 공부방의 컴퓨터 마우스가 원본이다. 작가는 이 네 개의 가물을 인간의 물리적 크기에 육박하게끔 확대한 손잡이 달린 철제 프레임을 공장에 주문 생산한 뒤 자신의 작업실에서 인조 짚과 방울을 부착하는 2차 공정을 거쳤다. 이 조각군은 작가가 옷을 다리고 요리를 하고 머리를 말리고 컴퓨터를 사용하는, 베를린과 서울의 두 집을 오가며 사는 여성이 자신의 가전기기에 자신의 “감정과 감수성을 투영”해서 만들었다.<sup>6</sup>



6. 레이안 타벳 · 양혜규, <글쓰기, 아버지들, 장소들에 관한 대답>, 같은 책, 336쪽.

<소리 나는 가물 家物 - 다림질 가위>(제작 과정), 2020. ©스튜디오2F

통상 살아 있는 생명체인 인간의 감정과 감수성을 투사할 수 있는 대상은 인형이나 부드러운 천, 혹은 실내 식물이나 개, 고양이와 같은 결의 동물들이다. 주관적 투사나 심리적 오인은 개인의 기억, 감정, 역사를 공유할 만한 특별한 대상, 도널드 위니컷(Donald Winnicutt)이 과도기적 대상(transitional object)이라 부르는 물건들을 자신(자아와 타자의 구분이 아직 일어나지 않은)의 일부분으로 과잉 지각하고 집착하기 마련이다. 그러나 상쾌를 벗어나는 게 법칙인 이 ‘특이 체질의(idiosyncratic)’ 작가는 그리 많지 않은 자신의 살림살이에 감정을 투사하고, 그럼으로써 그것들이 ‘주관적인’ 대상임을 증명한다. 일어날 수 없는 교감이나 공감이고 사회적 · 문화적 공통성에서도 밀려난 경험이다. 작가는 자신의 살림살이와 교감한다. 그래서 “집에 있는 기기를 둘러싼 슬픔을 달래는 분위기에서 시작된다. 기기들의 충실성에 대한 상상에 기반한 이해를 통해, 그리고 그 말 없는 충성에 기반한 멜랑콜리를 통해 나는 그 기기를 인지한다”<sup>7</sup>고 말하게 된다. 괴이하다. 철-알루미늄-플라스틱 제품들, 수열적인 반복과 동일성을 거쳐 복제되는 상품의 슬픔과 멜랑콜리라니. 전근대적 애니미즘이 근대에도 불구하고 근대를 횡단하면서 활성화되고 있다는 것이고, 의인화는 어디든 간다는 것이다. 물론 나는 기어코 냉담한 상품의 인간화나 물활론(物活論)의 편재를 따라가야 한다(작가의 감각적 경험의 광기는 그 자체로 존중되어야 한다).

주인이 비운 집을 지키는, 이 “말 없는 충성”과 “충실성”에 대한 반응으로서, 그것들의 슬픔을 위로하기 위해서, 집의 의사가족을 미술관의 예술 공동체로 초대하기 위해서, 작가는 그것들에 ‘미적’ 조작을 가한다(광기는 의식적 필터링을 거쳐 즐길 만한 것으로 진정된다). 작가는 예술의 종언 이후를 건디는 냉소적 지성이 아니라 틀린 경험의 심미화를 통해 여전히 미적인 것의 우선성이나 배타적 지위를 설파하려 한다. 산업적 공정과 수공예적 노동이 그런 열망을 물질화할 것이다. 정밀한 계산을 통해 재산업화된 뒤 인조 짚, 방울과 손잡이를 입히는 정교한 노동이 첨가된다. 그렇게 해서 원본과 닮은 것 같기도 하고 아닌 것 같기도 한 어떤 형상이 도출되고, 걸맞은 이름도 부착된다. “다림질 가위”, “게걸음질 드라이기”, “솔 겹 솔”, “조개 집게”와 같은 일견 어정쩡하고 희화적인 ‘별명’이 가사 조각에 대한 진지하고 관조적인 반응을 밀어낸다. 모방적 닮음에 의지한 언어적 유희, 그런 유희를 글자 그대로 체화한 움직임은 조각의 엄연함. 유아적 · 퇴행적 · 전언어적 사태로서의 미적 경험은 “언어 없이 소통하기 위해, 즉 원초적이고 시각적인 방식으로 소통”<sup>8</sup>하기 위해 작가가 제안하는, 말하자면 ‘정치적’ 실천을 또 함축한다. 개념과 재현, 정체성, 투명함은 그 자체로 억압적이고 보수적이기 때문이다. “운동, 차이, 전도, 위반의 장소”인 불투명한 형상이 예술의 정치를 이끌고 갈 것이다.<sup>9</sup>

7. 일마즈 지비오르 · 양혜규, 〈유랑하는 목소리들—《도착 예정 시간 1994~2018》에 관한 대답〉, 같은 책, 436쪽.

8. 캐시 노블, 〈사실은 느낌이다〉, 같은 책, 219쪽 참조.

9. David Carroll, *Paraesthetics: Foucault, Lyotard, Derrida* (London: Methuen, 1987), p.31.

3세계 여성 작가로서의 양혜규에게 서구 미술계가 ‘여성적인(female and/or feminine)’ 작업을 기대하리라는 당연한/자연스러운 생각이 든다. 그리고 오리엔탈리즘과 탈식민주의, 페미니즘과 우파 보수주의, 코즈모폴리터니즘과 디아스포라, 세계화와 지역주의가 어떻게 서로를 적대하면서도 결국 공모하고 ‘거대 담론’에 투항하는지를 ‘눈이 많이 달린’ 작가가 안 봤을 리 만무하다. 거대 담론 혹은 주인 서사의 종언 이후 소수자들의 정체성 담론은 다시 올바른 가시성이나 정확한 재현을 공언하면서 정치사회적 모더니즘의 ‘보편적’ 패러다임으로 환원되고는 한다. ‘우리’의 관점에서 정치적으로 올바른 이야기들이 다시 도덕과 법을 공고하게 만들면서 우파 보수주의를 정당화할 때, “서사의 가능성을 놓치지 않으면서도 서사의 교훈성을 벗어날 방법”<sup>10</sup>을 모색하려는 작가의 ‘여성적인 것’은 나타나기보다는 사라지는 쪽으로, 재현보다는 ‘추상’으로 움직인다. 가령 작가가 “진정한 여성” 작가로 호명한 조피 토이버아르프(Sophie Taeuber-Arp)는 복수의 정체성을 수행하면서 여기저기 다 갔고, ‘인격들’의 미술사에는 등재되지 않았다.<sup>11</sup> 환원적으로 여성성이나 여성적인 가치를 심지 않고, 천재성이나 균일하고 정제된 하나의 인격으로서의 정체성과 같은 보수적인 미술사적 언어의 투망에 걸리지 않는 방식으로 온갖 범주를 넘나들었던 여성 조각가가 양혜규가 동일시하는 선대 여성 작가다. 여성의 고유한 정체성이거나 여성의 정치적 연대에 필요한 인격적 여성이 아니라 복수의 정체성을 구사하며 가시적 표피에서 사라진 여성 작가를 양혜규는 ‘진정한’ 여성 작가라고 주장한다. 여성은 재현 불가능한 타자로서, 기꺼이 사라짐을 수행한 타자로서 전유된다(부를 이름이 많아서 부르지 않기로 한 역사를 수정하려는 소수자들의 개입은, 온당한 이름을 수여하려는 역사의 욕망을 반복할 수도 있고, 부를 이름이 없어도 부를 수 있는 ‘방법’을 창안할 글쓰기를 실천할 수도 있다).

작가의 10개의 작업군/범주 중 하나인 ‘가사성’은 통조림에 뜨개질한 옷을 입히고 빨래 건조대의 가시적 뼈대에 살을 입히는 작업을 진행한 이후에나 등장한 집합적 개념이다. 우선 행하고 다음에 그것의 의미를 (재)발견하는, 행위에 앞서는 행위자의 존재가 불가능한 이 ‘정신분석적’ 주체의 자기 이해는 “불현듯... 깨달았다”라든지 “뒤늦게 중요성을 깨닫게 된 요소들”<sup>12</sup>과 같은 문장에서 알 수 있듯이 시차를 두고 일어난다. 이른 행동과 뒤늦은 의식화의 불일치는 편평한 동일성과 재현의 구조를 엿박자로 횡단하는 사람들, 지성의 심연에서 무지를 길어 올리고 그것에 합당한 은유나 형상을 수여하려는 행위자/배우(actor)의 삶이고 태도다. 그러므로 그림에도 “무언가에 이끌려가는 삶을

10. 일마즈 지비오르 · 양혜규, 〈유랑하는 목소리들—《도착 예정 시간 1994~2018》에 관한 대답〉, 같은 책, 406쪽.

11. 지비오르는 양혜규의 작업에서 뒤상이나 브로타스를 떠올리지만, 양혜규는 자신에게 영향을 준 작가로 2012년 자신이 발견한 취리히 다다의 멤버 조피 토이버아르프(1889~1943)를 거론한다. 일마즈 지비오르 · 양혜규, 〈유랑하는 목소리들—《도착 예정 시간 1994~2018》에 관한 대답〉, 428쪽 참조. 토이버아르프는 미술가이자 무용가, 건축가였고, 이제까지 동료 남성 작가(예를 들면 토이버아르프의 남편 장 아르프)와는 달리 주류 미술사에서 누락된, 어떤 경향이나 사조, 장르로 묶이지 않는 예술가다. 양혜규는 역사주의적인 서사에 다른 아닌 “서양 미술사와 관계 짓는 접근 방식에 대해서는 크게 공감하지 않는다”고 말했다.

12. 같은 책, 406쪽.

동경한다”는 말, 수동적 박탈과 타자의 선재성을 기꺼이 살아내겠다는 겸손이나 굴욕. 뒤늦은 깨달음이란 사실은 어제 왔거나 내일 와서 지금은 없는 손님의 때이름이나 때늦음을 약속으로, 희망으로 수신하는 의욕이다. 자신으로 영영 돌아가지 않으려는, 손님-타자의 부재를 결국 침묵의 현존으로 번역해줄, 계속 늦게 오고 있는 시간을 잊지 않으려는 ‘분열증적인’ 자기를 슬픔과 멜랑콜리 속에서 견디려는 이가 결국 역사를 헤집으며 좋은 사람이나 옳은 사람의 다른 형상을, 거의 인간으로 안 보이는 인간의 형상을 발굴하고 있을 것이다.

그래서 작가는 자신의 어린 시절 ‘충분히 좋은’ 엄마가 아니었던, ‘우리 집’을 다른 사람들과 같이 썼던 엄마가 자신에게 준 것이 무엇이었는지를 뒤늦게 “불현듯 깨닫는다”.<sup>13</sup> 1인칭으로 말하고 쓰는 것은 작가의 특권이거나 자긍심이겠지만 자신의 상처를 자긍심으로 재발견하는 일은 기만적이지 않은 채로 일어나야 한다. 마르그리트 뒤라스(Marguerite Duras)와 작가의 엄마가 작가에게 이전에는 없는 집을 거둬 주어준다.

나는 이러한 정치와 권력의 병치를 공통적으로 뒤라스와 내 어머니의 삶의 가식 없음이라는 관점에서 목격했다. 이들이 깊이 관여했던 정치 활동은 함께 살고, 식사하고, 보살피고, 돌봐주는 일련의 활동과 밀접하게 연관되어 있다. 공적·사적 영역의 경계는 갑자기 흐려지고 완전히 무용한 것이 되었다. 쌀 한 가마니, 커다란 숯, 산더미 같은 빨랫감, 수북한 설거지 그릇들, 아픈 몸 등은 불법 유인물, 서적들, 잠도 안 자고 이어지는 미팅과 열띤 토론, 안절부절못하며 수배자들을 숨기는 조치들과 뿔 수 없게 연결되어 있다. 이 모든 것이 우리가 ‘집’이라고 부르는 장소에서 일어났다.<sup>14</sup>



포로 수용소에서 자신의 애인이 구출해온 송장에 가까운 남편을 간호해서 삶으로 돌려보내고자 자신의 집을 “정치적 행동의 무대”로 기꺼이 개방

13. “가사성은 당시 아직 내 예술적 어휘에 존재하지 않았다. 그 단어를 알고 있었다 해도 나만의 정의로 채워지지 않았다. 가사성에 대한 중층적 독해는 시간이 흐르면서, 제작 당시에는 지나쳤던 경험이 채워지면서 가능해졌다.” 같은 책, 428쪽.

14. 같은 책, 436~437쪽.

〈생 브누아가(街) 5번지〉, 2008, 《도착 예정 시간 1994-2018》 전시 전경, 2018. ©루트비히미술관

했던 뒤라스의 “생 브누아가(街) 5번지”,<sup>15</sup> 그리고 자식들과 정치적 동지들의 공동 거주를 이끌었던 어머니의 집이 작가의 ‘원형적인’ 집이다.

페미니즘을 위시한 타자들의 정치적 각성은 지금껏 비가시적인 것으로 물러난 채, 덜 재현되었거나 제대로 재현되지 않았던 영역을 가시화하고 의미화하는 데 우선 주력한다. 양혜규가 체화한 집은 공과 사, 남성의 영역과 여성의 영역의 이분법 안에 있는 집이 아니다. 남성들의 사회적 삶을 대리 보충하는 가사일이나 가사 노동이 아니기에, 가시적인 것과 비가시적인 것이 혼성적으로 공존하는 모순과 역설에 헌신하는 장소이기에, 작가는 이른바 페미니즘의 가시성의 정치에서 또 이탈한다. 페미니즘의 대안적 윤리인 바 보살핌의 윤리(ethics of care)도, 페미니즘 정치의 대의인 바 여성 노동의 가치화도 그녀의 동선 안에는 없다. 대신에 작가는 정치적 문제의식에도 불구하고 미적인 글쓰기에서는 현실 정치의 이분법을 배제했던 뒤라스처럼 자신의 전시장을 오직 미적인 것 자체의 정치성으로 채운다.

“일과 생활이 뒤엉킨 내 어머니의 삶을 목격한 유년의 내 경험”을 이후에 재발견한 작가는 그러므로 그때 자신에게 상처를 준 “전통적 의미로 유지되는 집”의 이상이나 환상을 걷어내는, 그것의 영향에서 자유로워지는 발견(하기)에 이르러, “보호된 성지가 아니라, 벌어진 상처처럼 불현듯 활짝 열린 어떤 것”,<sup>16</sup> 자신이 그때부터 줄곧 체화했던 그 개방성을 자신의 유일무이한 집의 내용이자 의미로 창안해낸다. 배운 것을 버리는 것은 결국 텅 빈 기표를 충만한 기표로 오인했던 자신의 무지나 소외를 알아차리면서 텅 빈 기표에 텅 빈 상태로, 자아를 비운 채로 남는 것이다. 그녀가 꺼내서 재활용하는 가족이 ‘의사’로서만, 가족에 준하는 상태로, 가족을 닮은 상태로, 가족인 것도 가족이 아닌 것도 아닌 상태로 의미화되는 것은 그런 가족만이, 외부성을 이미 내포한 가족만이 상처와 결핍, 슬픔이 양육하는 가족을 견딜 수 있어서일지 모른다. 자주 인용되는 작가의 문장, “누구도 내 연인과 경쟁할 수는 없을 것이다. 내 연인은 다름 아닌 시차와 거리이기 때문이다.”<sup>17</sup>는 옳은 시간과 장소에서 만나 집으로 들어간 사람들이 아니라 집이란 기표를 향해 나 있는 그 많은 길들에서 나타나고 사라지는 부재하는 연인들의 떠돌이 사랑의 행위임을 표지한다. 즉 “우리가 진정한 희망을 발견할 곳은 자아와 타자 사이 불안정한 다리 위에서 걸으려는 (그리고 살려는) 시도, 그리고 자아와 타자 중 어느 한쪽에 도착하지 않으려는 시도”인 것이다.<sup>18</sup>

작가가 특히 자신의 가사 조각에게 입히는 방울들에서 나는 부분적으로나 암시적으로 인용되는 민속, 전통을 감지한다. ‘무당’의 재현적 이미지가 줄곧 오리엔탈리즘이나 전근대적 문화의 기호로 전유되면서 비합리적이고 불

15. 2008년 전시 《남매와 쌍둥이》에서 선보인 〈생 브누아가 5번지〉는 파리에 있는 뒤라스의 집 주소다. 뒤라스는 샤를 드골 치하에 프랑스 공산주의자, 지식인들, 레지스탕스의 만남을 포함한 다양한 정치적 행동의 무대로 그 집을 사용했다. 동시에 나치 포로수용소에 수감되었다가 겨우 구출된 레지스탕스 운동가였던 남편 앙헬모, 친구이자 연인이었던 마스콜로와 그 집에서 함께 살았다. 양혜규는 기존의 공과 사의 구분이 무너진, “지극히 사적인 관계 안에 공적인 의미망이 필연적으로 투입되는 현상”을 먼저 뒤라스의 삶에서 발견했다. 양혜규·맥스 앤드류스·바르트 판 데어 하이데·정도련·주은지·최빛나, 《절대적인 것에 대한 열망이 생성하는 멜랑콜리》(서울: 현실문화연구, 2009), 160~161쪽 참조. 위의 전시 공간을 채운 8개의 가전기기 조각은 작가의 베를린 집에 있는 가전기기들의 치수와 형태에 근거해서, 물론 기능은 거의 지워지고 미적으로 변형된 조각으로서 전시되었다.

16. 일마즈 지비오르·양혜규, 〈유랑하는 목소리들—《도착 예정 시간 1994-2018》에 관한 대답〉, 437쪽.

17. 양혜규·맥스 앤드류스·바르트 판 데어 하이데·정도련·주은지·최빛나, 《절대적인 것에 대한 열망이 생성하는 멜랑콜리》, 113쪽. 조금 뒤에 작가는 “사랑이란 과연 찾고자 하는 애인의 현존과 관련한 것인가, 아니면 애인의 부재와 관련 있는 것인가?”라고 묻는다.

18. Peggy Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance* (London: Routledge, 1993), p.174. 양혜규 역시 “실제로 내가 살고 있는 장소는 ‘집’ 아닌



가해한 것에 대한 서구의 욕망을 타자화해왔음은, 그리고 우리 역시 그런 욕망에 의해 우리의 일상과 문화를 고유한 것, 우리만의 것으로 이상화해왔음은 주지의 사실이다. 오리엔탈리즘은 비단 서구의 욕망일 뿐 아니라 그 욕망을 내면화한 우리의 자기 소외적 환상/이미지이기도 하다.<sup>19</sup> 나아가 전통과 민속이 국가주의적 이해관계 속에서 어떻게 우파적 이데올로기에 동원되어왔는지와 연관해서 작가는 이렇게 지적한다. “현재 유럽에서는 수공예 혹은 전통에 정치적 함의가 연결될 수 있어요. 우익 인사들이 전통 의상을 입고 전통적인 가족 공동체를 강조하면서, 우리의 전통을 얘기하고, 이는 곧 반(反)이민으로 연결되는 일종의 고리를 만들죠. 이런 지점에서 전통을 새롭게 개념적으로 정리하는 단체전에 들어가는 묘미가 있어요.”<sup>20</sup> 전통은 박제된 과거가 아니라 안토니오 그람시(Antonio Gramsci)의 지적처럼 정치적 협상과 갈등이 일어나는 “헤게모니적 투쟁의 장”이다.



세계 곳곳의 지역적 삶을 직접 경험하고 목격하면서 작가는 문화적으로 존재하는 민속, 전통의 공통성을 발견한다. 작가가 “살아남은 흔적들”이나 “의사-이교적 모던”<sup>21</sup>이라 부르는, 민속 박물관의 유물과는 다른, 근대로 들어와 오염된 상태로 계속 자기 삶을 살고 있는 공통의 삶, 수공예로 불리는 문화를 발견하면서 작가는 동아시아의 전형적인 오리엔탈리즘적 이미지나 동아시아 출신이라는 지역적 정체성에 대한 부담을 벗어버린다. 남은 것은 수공예, 무당이 쥐고 흔드는 무령, (인조) 짚과 같은 전 지구적인 주변부적 문화의 ‘보편성’이다. “민속은 동질감을 회복하는 제 나름의 방법이에요. 내가 수공예에 관심 갖는 이유도 비슷해요. 단순히 훌륭하다, 아름답다, 장인 솜씨다, 그런 사실보다 토착종교처럼 살아남은 생명력을 보는 거죠.”<sup>22</sup> 민속과 수공예에 대한 ‘관심’은 공동체 구성원들의 집단적이고 민주적인 공통의 노동을 작업의 중요한 계기로 끌어들이는 데서 확인된다. 작가와 스태프가 동등하게 엮고 짜고 매다는 노동집약적인 수공예에 동참하면서 민속과 전통을 현재화한다. 관념이

곳-여행’도 아니고 ‘삶-정착’도 아닌 그 사이의 ‘간극’ 자체다. 떠나고 돌아오는 동시에 그 안에서 살 수 있는 장소는 오로지 결핍과 간극이기 때문이다. 우리는 이 결핍을 소진해야 한다. 이렇게 비생산적인 남용 가운데 결핍된 자들의 공동의 장소가 차오른다”고 썼다. 양혜규 · 맥스 앤드류스 · 바르트 판 데어 하이데 · 정도련 · 주은지 · 최빛나, 같은 책, 116쪽.

19. 민속지학적 관점에서 (재)전유되는 곳의 상징적 · 문화적 의미나 현실적 역할을 인정한다고 해도, 그것이 자동적으로 근대로부터의 화해나 지역적인 것의 가치화를 전담할 것이라는 ‘서사’에 대해서는 어쨌든 논의가 필요할 것 같다.

〈중간 유형 - 작조 가면 무도회〉, 2015, 《코끼리를 쏘다 象 코끼리를 생각하다》 전시 전경, 2015. ©리움미술관

20. 2019년 11월호 『더블유』 인터뷰 「망각의 손잡이」 중, <http://www.wkorea.com/2019/11/04/%EB%A7%9D%EA%B0%81%EC%9D%98-%EC%86%90%EC%9E%A1%E C%9D%B4/> 참조.

21. 《의사-이교적 모던》은 2016년 파리의 갤러리라파예트에서 열렸던 쇼윈도 프로젝트다.

22. 윤해정, 《나의 사적인 예술가들—삶에 깊은 영감을 주는 창조자들과의 대화》(서울: 을유문화사, 2020), 468~471쪽.

아니라 노동이고 기념이 아니라 제하다.



이번 《MMCA 현대차 시리즈 2020: 양혜규 - O<sub>2</sub> & H<sub>2</sub>O》 전시에서 관객은 전시실 중앙에 매달려 있는 인조 짚으로 엮은 거대한 이무기나 천장과 바닥을 수직으로 잇는 링에 방울을 꺼서 엮은 동아줄을 만난다. 털-괴물 같고, 딱 한 번만 난다는 새의 접은 날개 같고, 곧 일어날 비상 같고, 열린 춤 같고, 주름진 웃음 같은 형상들의 집합인 〈중간 유형〉에 속하는 이무기, 구렁이 조각-형상은 집 안의 가물들과 나란히 집과 바깥을 상상 속에서 배회하는 불길하고 유혹적인 존재들일 것이다.

〈소리 나는 동아줄〉은 불행한 오누이의 이야기를 수정하기 위해 급히 투입된 조력자가 설치한 비상 동아줄 같다. 혹은 집을 뚫고 자라난 콩나무의 모던한 버전 같기도 하다. 올라가서 없는 손잡이를 잡으면 다른 차원이 열리고, 그러면 “혜규 돌규 술규” 삼형제가 올라탄 보물선<sup>23</sup>이 있을 게 분명한 시끄럽고 산만하고 웃기는 자유 연상과 무책임한 유희.

물리적으로 현존하는 손잡이나 암시적으로 편재하는 무당, 대립과 적대를 전제한 두 항 사이를 매개하는 번역자, 작가의 여성적인 장소로서의 집은 작가의 “주관적인 사전”에서는 모두 같은 의미, 정의를 갖는 대체 가능한 용어들이다.<sup>24</sup> 나는 제자리에서 저 스스로 이탈하거나 그런 이탈을 돕는 이들, 물건들을 자신의 가족으로 호명하고 그들이 ‘함께’ 살 만한 장소를 미술관으로 타진하고 있는, 미술관도 제자리를 벗어나게 하는 이 작가의 전시에 대한 이 글이 전시의 외부를 서성대거나 전시의 부분에 매몰될 것이라는 예감을 처음부터 고백했었다. 아이들이나 상상의 존재들이 잘못 본 것을 계속 보기 위해 위로 밖으로 아래로 떠나는 이야기에 육박하는 이 전시의 특성과 연관해서라면 “공통성이 없음을 인정하는 것으로 유대는 결속될 수 있다. 차이가 공존할 수 있는 근거를 제공하기 때문이다”라는 작가의 공동체‘론’을 떠올리는 게 유익할 것 같다. 엄밀한 논증적 구조, 대항-논리에 근거한 상상의 유희나 정치의 실천인 것이다.

양혜규 · 양돌규 · 양술규, 〈보물선〉, 1977. ©양혜규스튜디오

23. 2019년 국제갤러리에서 열린 개인전 《서기 2000년이 오면》의 입구에는 작가의 삼형제가 1977년에 함께 그린 크레파스 수채화 〈보물선〉의 복사본이 전시되었다.

24. 2019년 11월호 『더블유』 인터뷰 「망각의 손잡이」 중, “인간 세계와 신령 세계를 매개하는 무당도 마찬가지로 미디어이라고 부르는데 어떻게 보면 손잡이도 미디어 같다고 느껴요. 손잡이란 사물과 이를 작동하려고 하는 의지를 가진 것의 중간에서 돌을 매개하는 존재라고 생각하거든요. ... 중간에서 연결시켜주고 있음에도 많이 소외되고 자꾸만 잊히는 존재인 거죠. 그와 같은 존재가 식민 역사에도 있었어요. 원주민의 언어와 문화를 모르는 침략자는 언제나 일종의 현지 문화 번역자에게 의존했어요. 지배자와 피지배자 사이를 연결하는 번역자도 어찌 보면 ‘손잡이’인 셈이죠. ... 그래서 많은 후기 식민 이론가들은 번역자에 주목해야 하고 이들을 파고들어야 전체 구조(!)가 보인다고 얘기해요.”

맨 구석에 위치한 작은 전시실은 작가의 “모친의 지인”으로 마산에서 활동하는 김우희 목수가 깎은 나무 손가락 전시가 차지한다. 뒤라스와 윤이상을 연결하고, 김산과 님 웨일스(Nym Wales)를 다시 연결하고, 뒤라스와 엄마를 연결했던 작가는 이번에는 김우희와 자신을 연결하고 그림으로써 의사-2인전 전시의 형식을 차용한다(작가는 “전시 속 전시”라고 주장한다). 미술계와는 아무런 인연도 없이, 어느 날 우연히 죽은 나무에 손가락(형상)이 깃들어 있음을 체험한 뒤 살고 있는 마을이건 돌아다니는 일터에서건 죽은 나무를 수 소문하고 잠재태로서의 손가락을 찾아내는 데 허송세월하는 목우공방의 주인이 양혜규와 나란히 ‘작가’처럼 들어와 있다. 그리고 이번 김우희의 전시 공간의 설치, 구성에는 작가의 서울 작업실 스태프의 협업도 역할을 했다. 7명의 멤버가 “주체적으로” 참여한 이 전시는 양혜규가 국립현대미술관에서 (재)발견한 방을 공동체의 이념으로 채우는 실험의 결과인 듯하다. 의사가족, 부재하는 공동체는 환유적으로 부분적으로 무한히 뻗어나가면서 어떤 끝도 거부하면서 기타 등등의 힘을 과시할 것이다.

이후의 어떤 배부름이나 폭식, 포만감으로도 메울 수 없는 원초적 허기-구멍을 번역한 구멍 난 손가락이 흰 쌀밥과 어머니와 가난과 상처와 이성을 은유한다. ‘108’의 잔인함이나 착취를 108개의 손가락 무더기가 위로한다. 욕망의 괴물성이 만질만질한 수저의 불감증적 상투성을 진압한다. 거의 닳아서 텅 빈 기표-손가락이 호락호락하지 않았던 삶을 끌어안고 애무한다. 이 묘기 같고 결기 같고 고통 같고 폭력 같고 사랑 같고 대결 같고 안으로 말린 시간 같고 조각 같고 공예 같고 민속 같고 또 아직 안 떠오른 뭐 같은 손가락 더미를 아직 진지한/무거운 삶으로는 도착하지 않은 것 같은 양혜규의 정신 산만한 전시 이후에 물끄러미 응시하기.

그런데 갑자기 서울 한복판으로 불려 나온 ‘김 목수’는 이 ‘굴욕’이나 환대를 과연 어떻게 상대하게 될까? 어디로 가건 상관없다는 듯, 계속 가면 된다는 듯 아무 데나 손잡이를 달고 열려고 하는 이 인간-아이-무당 같은 양혜규의 ‘무책임한’ 행위를 어른 같은 그는 어떻게 ‘책임’지게 될까? 이것은 모두 이후의 일일 것이고, 그러므로 이 글도 닫힐 수 없는 사건 앞에서 급히 종료될 수밖에 없다. 발견과 수행, 뒤늦은 깨달음으로서의 이 삶 등등을 긍정하면서.

문경원 & 전준호:

미지에서 온 소식 - 자유의 마을

인터뷰 · 글: 추스 마르티네스 & 잉고 니어만  
(Chus Martinez & Ingo Niermann), 문경원 & 전준호

이 글은 2023년 5월 7일, 스페인의 큐레이터이자 미술사학자인 추스 마르티네스와 독일의 소설가이자 아티스트인 잉고 니어만이 문경원 & 전준호 작가와 질문과 답을 이메일로 주고받으며 온라인 대담을 한 뒤, 그 내용을 정리한 것이다.

질문(추스 마르티네스, 잉고 니어만): 지구상의 땅은 저마다 어느 국가의 영토인지 분명하게 정해져 있다. 그러나 드물게 ‘중간지대’라는 예외가 있다. 이는 분쟁 중인 두 국가 간의 완충지대로, 양국 중 어느 쪽도 완전한 통치권을 가질 수 없도록 합의된 장소를 말한다. 그중 한반도에 위치한 남한과 북한 사이의 비무장지대는 역사적 이유로 인하여 유독 넓은 지역이다. 휴전선을 경계로 남쪽과 북쪽을 향해 각기 2킬로미터씩 펼쳐진 이 지역은 국가의 통제가 예외적으로 적용되기에 마치 정글처럼 독립적인 성격을 지닌다. 한국 전쟁 끝에 이 지역이 설정되었을 때, 거기에는 예외 속 예외의 공간도 주어졌다. 바로 휴전선을 사이에 두고 서로를 마주 보는, 제한된 교류가 허용되는 두 개의 작은 마을이다. 하지만 이러한 북측 ‘평화의 마을’과 남측 ‘자유의 마을’은 대체로 체제 선전을 위해 이용되는 장소가 되었다. 어느 쪽이 더 높은 게양대에 더 큰 국기를 달아 휘날리는지 경쟁하고, 거대하고도 요란한 스피커로는 휴전선 너머를 향해 사기를 꺾는 선전 방송을 울려댄다. ‘평화의 마을’은 민간인이 살지 않으며 군이 완전히 통제하는 곳이다. ‘자유의 마을’은 약 200명의 주민이 거주하며, 외부인이 마음대로 드나들 수 없는 곳이다. 이상향을 다루는 〈미지에서 온 소식〉연작의 주제로 이러한 ‘자유의 마을’을 택한 이유는 무엇인가? 또한 이곳에 대한 두 작가의 관심은 지금까지의 시간을 거치며 어떻게 진화했는가?

답(문경원, 전준호): 우리는 ‘미지에서 온 소식’ 프로젝트를 통해 자본주의의 모순, 역사적 비극, 기후 변화와 같은 인류가 직면한 위기와 급변하는 세상에서 ‘예술의 역할과 기능은 무엇인가’라는 근본적 물음과 함께 예술을 둘러싼 권력 관계 등을 탐구해왔다. 19세기 후반 영국의 미술공예운동(Art & Craft Movement)을 이끈 사상가이자 소설가 윌리엄 모리스(William Morris, 1834~1896)의 동명의 소설에서 영감을 받은 ‘미지에서 온 소식’ 프로젝트는 지난 10여 년 동안 시카고, 취리히, 리버풀, 서울, 가나자와에서 영상, 설치, 아카이브, 다학제적 연구 및 워크숍, 출판물 등 다양한 방식으로 전개했다. 우리는 각 도시를 옮겨 다니며 프로젝트를 진행할 때 그 도시와 지역이 지닌 역사와 사회적 문제 그리고 미래의 과제를 다루었다. 특히 ‘미지에서 온 소식: 자유의 마을’에서는 세계 유일의 분단국가인 한국의 상황과 삶 그리고 어긋난 이념과 갈등을 다루었다. 이것은 한국의 특이한 정치적 상황을 넘어 전 지구적이고 범인간적인 세계에 대한 고찰이자 반성으로 시작된 프로젝트다. 2016년부터 시작된 ‘미지에서 온 소식: 자유의 마을’ 프로젝트는 ‘자유의 마을’이 군사 시설로 묶여 있기에 직접 그 마을을 방문할 수 없는 상황이었다. 우리는 이곳을 국가기록원과 경기도청 등의 자료로만 접하고 조사할 수밖에 없었지만, 오히려 이런 간접적인 경험을 통해 작가적 상상력이 더 증폭되었다.

질문: 2017년작 〈자유의 마을〉영상을 보면, 백발의 과학자가 살펴보는 새로운 구조의 ‘자유의 마을’ 모형이 등장한다. 실제 ‘자유의 마을’에 있는 공동 주택들이 마치 분해되고 재조합되듯 땅에서 들어 올려져 층층이 쌓여 있는데, 그 모습이 마치 나무에서 자라나듯 유기적으로 보이기도 한다. 과학자가 이 모형이 있는 실험실에 고압 전기를 흐르게 하자 한국 전쟁의 참혹한 순간들과 초기 ‘자유의 마을’의 평화로운 모습이 담긴 영상들이 여러 개의 TV 화면에서 재생된다. 과학자는 몸이 줄어들더니, 마치 실제 공간을 방문하듯 ‘자유의 마을’ 모형을 방문한다. 이 작품에서 ‘자유의 마을’은 좀 더 평화롭고 창의적인 사회를 설계해 보는 실험의 장소로 재해석된 것 같다. 이 견해가 맞는가?

답: 그렇다! 그 과학자는 과거와 현재 그리고 미래가 혼용된 듯한 낯고 괴상한 실험실에서 한때 인류가 지향했던 이상적인 세계이자 신비하고 미스터리한 장소로 재해석된 ‘자유의 마을’을 조사하던 중, 그곳이 인류 욕망의 역사와 반복된 전쟁, 망각 그리고 은폐와 위장으로 가득했던 위선적 장소임을 알게 된다. 과학자는 실망과 회환을 안고 스스로 작아져 모순으로 가득했던 ‘자유의 마을’을 떠나 그와는 다른 존엄과 평화로 가득한 새로운 사회를 찾아 무거운 발걸음을 옮긴다.

질문: ‘자유의 마을’을 주제로 뒤이어 발표한 두 개의 영상 〈미지에서 온 소식: 자유의 마을〉(2021)은 이 마을의 현재와 미래에 동시에 접근한다. 첫 영상에는 정미소에서 일하는 한 젊은 남자가 등장한다. 군대의 존재나 오래된 지뢰의 폭발은 그에게 일상의 배경과 같고, 그가 사는 집은 옛 가구와 책, 꽃무늬 벽지로 꾸며져 마치 전후(戰後) 시대의 유물처럼 보인다. 그러나 그가 몰두한 일은 가까운 산의 산책이다. 비무장지대 내의 한 부분을 차지하는 산에서 그는 마법과 같은 작은 사건들을 만나기도 하고, 여러 종류의 식물 표본을 모은다. 그 식물들을 임시방편으로 만든 온실에서 키우고 연구하고 그림으로 기록하고 말려둔다. 그는 자기가 쓴 메모와 그 마을의 옛 사진들, 그리고 씨앗 조금을 풍선에 실어 날려 보낸다. 마치 미래를 향해 편지를 넣은 병을 띄워 보내듯이 말이다. 바로 이 날려 보낸 것들을 두 번째 영상 속 또 다른 젊은 남자가 받는다. 이 남자는 무균실의 우주선 내부가 연상되는, 모든 것이 자동화된 캡슐 안에 산다. 그 개인이 지닌 소유물은 없는 듯하고, 감시 기기가 언제나 그를 지켜보고 있다. 그가 하는 일은 잠을 자고, 영양액을 마시고, 인적 없는 주변 지형의 3차원 렌더링을 분석하는 작업뿐이다. 그런 그가 씨앗 하나로 몰래 조그만 식물을 키우기 시작한다. 그리고 적당한 땅에다 그 식물을 심기 위해서인지, 그는 캡슐 밖으로 나서려 한다. 인류 욕망의 역사와 반복된 전쟁, 망각, 그리고 은폐와 위장으로 가득했던 위선적인 장소였던 ‘자유의 마을’이 이 작품에서는 재앙 뒤 새 삶에 대한 희망으로 변한 것인가?

답: 설사 종말이 눈앞에 있을지라도 한 줌의 희망은 필요하다는 것이 우리의 생각이다. 그 희망이 미래 세대의 새로운 삶을 피워낼 동력이 될 수 있건 없건 간에 말이다. 희망이 있다면, 종말 앞에 선 인간도 인간다운 존엄성을 품을 수 있다. 오늘날 인류는 무분별한 개발로 인한 기후 변화와 급속한 기술 발달로 야기된 위협 같은 여러 재난 앞에 서 있다. 이 위기의 시기에 인간다움이야말로 우리가 온전히 의지할 수 있는 희망이라고 믿는다.

질문: 세 영상에서 하나같이 외로운 한 남자가 주인공이다. 이 남성들의 외로움이 의미하는 바는 무엇인가?

답: 고립은 삶을 통찰하고 스스로 돌아볼 수 있는 기회를 준다. 세 주인공이 겪는 고립은 그들 각자의 환경에만 국한된 의미를 지니는 것이 아니라, 세계의 현 상황을 상징하기도 한다. 이들의 고립을 통해 우리는 인간 존재의 이유를, 그리고 끝없이 되풀이되는 인류 역사의 문제들을 성찰할 수 있다.

질문: 새로운 두 영상도 마지막은 건축 설계 스케치로 마무리된다. 이번에 나오



는 스케치는 두 주인공이 사는 제한된 주거 공간과 대조를 이루는 화려한 아케이드다. 두 작가는 (여전히) 이러한 상징적 건축이 이상향을 품을 수 있다고 생각하는가? 아니면 정교한 공간 설계란 오히려 우리의 몸과 마음을 가두는 덫이라고 보는가?

답: 둘 다 맞다고 본다. 예를 들면 ‘자유의 마을’처럼 정교하게 설계된 공간과 체제가 자유 의지를 속박하는 덫이라고 볼 수도 있을 것이다. 하지만 자신의 메시지가 ‘자유의 마을’에 다다를 것이라고 진심으로 꿈꾸고 희망하는 마을 청년에게는 이상향을 상징할 수도 있다. 이처럼 인간에게는 냉혹한 현실에 머무르면서도, 또는 그 현실에 붙들려 있다고 느끼면서도 자기만의 이상을 지향하는 모순적인 성향이 있다.

질문: 우리 두 사람 중 잉고는 학교를 졸업한 뒤 일종의 ‘자유의 도시’였던 서베를린으로 가서 살았다. 독일은 제2차 세계대전 이후로 서독이 미국의 통치를 받고 동독은 소비에트의 통치를 받는, 한반도의 경우를 닮은 분단국이 되었다. 수도 베를린 역시 분단되었는데 동독과 서독의 경계가 아니라 동독의 한가운데에 위치했기 때문에 마치 지정학적 적들로 사방이 둘러싸인 요새와도 같아졌다. 서베를린은 ‘자유의 마을’과 마찬가지로 주민들에게 군 복무 면제를 포함한 몇몇 특혜를 준 한편, 외부인의 출입은 통제하지 않았다. 그 결과 주변 지역의 소외자, 방랑자들이 서베를린을 유토피아와 같은 안전지대로 여기며 그곳으로 모여들었다. 그러면서도 동시에, 서베를린은 갇힌 기분이 들게 하는 곳이기도 했다. 대단하리라 기대했던 많은 개발들이 실제로는 별 볼 일 없는 결과에 이르렀다. 1년쯤 뒤 베를린 장벽이 무너져 동독과 서독이 통합되고 서베를린이 ‘자유의 도시’라는 특별 지위를 잃게 되었을 때, 잉고는 안도감을 느꼈다. 이상적 ‘자유의 마을’이란 우리의 상상 속에만 존재할 수 있다는 생각에 동의하는가? 그게 아니라면, 그러한 장소가 지닌 가능성이 온전히 현실이 되려면 어떤 일들이 이루어져야 할까?

답: 이상적인 ‘자유의 마을’이 결국 상상 속의 것일 수밖에 없다는 당신의 생각에 동의한다. 이상적인 ‘자유의 마을’은 우리의 희망과 욕망에서 비롯된 상상 속의 개념이 맞다. 그 상태는 달성하기는 매우 어렵고 현실적으로 불가능하다. 그러나 이 이상적인 개념을 실제로 구현하는 데 필요한 것들을 위해 우리가 지향하고 노력할 수는 있다. 우리가 이상적인 ‘자유의 마을’이 실현되기가 불가능하다고 생각하는 이유는 인간, 즉 호모사피엔스의 특징과 우리가 살고 있는 이 지구의 제한적인 환경 때문이다. 자의식 강한 인간은 개인의 이익 추구하고 사회의 이익 추구로 인해 상호 간의 갈등을 초래하는 한편, 자원 부족, 영토 쟁탈, 이념 충돌 등으로 반목이 늘 되풀이되고 있다. 인간 사회에서 권력과 자원

은 제한적이다. 인간은 자원에 대한 소유욕과 권력을 차지하려는 욕망을 가지고 있으며, 이를 얻기 위한 경쟁과 전쟁은 지구촌 어디서나 쉽게 찾아볼 수 있다. 그러나 모순되게도 인간은 이러한 이기적인 성향과 함께 타자에 대한 연민과 배려 그리고 평화를 추구하기도 한다. 현실적으로 ‘자유의 마을’을 실현하려면 제도적 · 법적 · 정치적 구조를 바꾸는 것뿐 아니라 이념과 종교의 사회적 통합과 차별과 배제를 없애고, 평등과 자유를 보장해야 하지만, 인간의 역사를 되돌아보면 이것은 결코 실현 불가능한 일임을 알 수 있다. 우리는 이상적인 ‘자유의 마을’의 실현이 불가능하다는 것을 알지만, 그에 대한 성찰을 토대로 경쟁과 갈등으로 점철된 인류의 역사 이면에 숨겨진 인간의 다른 모습을 들춰내는 노력을 하고 있다. 이는 한계를 알면서도 이상적인 세계를 이루려는 꿈과 노력을 멈추지 않으며, 더 나은 미래를 위한 결단과 희망을 갖고자 하는 인간의 모습을 뜻한다. 마치 씨앗을 창공으로 날리는 것처럼.

증강된 기계 미학

최우람의 작업은 흔히 인공 생명체, 로보틱스, 사이버 아트 같은 단어들과 결부되어 논의되어왔지만, 그의 작업의 근간은 언제나 기계 공학에 있다. 그간 최우람의 트레이드마크와도 같았던 기계 생명체는 모터와 기어, 구동부로 구성된 기계 역학의 기본에 원론적으로 충실하며, 움직임의 패턴과 시점을 통제하기 위해 CPU 보드의 도움을 보조적으로 받는 아날로그적 토대를 지니고 있다. 최우람의 움직이는 기계들이 외형이나 서사가 가미되면서 모종의 내용적 충위를 지니는 것은 사실이나, 그럼에도 그의 기계들의 근간이 최소한의 요소로 최대치의 효율을 지향하는 기계 미학적 태도에 있음은 부정할 수 없다. 불필요한 움직임이 없으며 되도록 단순하고 효율적인 구조를 의도하는 기능주의적 태도는 최우람의 작업이 근본적으로 공학적 요소를 내재하고 있음을 가리키며, 이 점이 그의 작업을 태생적으로 융합적이고 간학제적으로 만든다.

MMCA 현대차 시리즈 2022는 미학적 형식과 공학적 기능이 일치하는 합리성을 계승하면서도 제어 계측학적 실험을 한껏 밀고 나가 기계 미학의 범위를 한층 확장시켰다. 주요 신작인 〈작은 방주〉(2022)와 〈원탁〉(2022)은 모두 규모와 난이도의 측면에서 전례 없는 도전을 감행했다. 〈작은 방주〉의 경우 가장 먼저 눈에 띄는 것은 하나의 유닛(기계 팔)에 모터가 2개 할당된 공학적 개선이다. 〈아르보르 데우스 페나투스〉(2011) 같은 구작의 경우 두 날개의 움직임이 모터 하나로 제어되었던 반면, 〈작은 방주〉의 기계 팔에는 팔 전체를 움직이는 기능을 하는 모터 1과 노를 들어 올리는 기능을 하는 모터 2가 장착되었다. 두 개의 모터는 기계 팔의 움직임에 상당한 자유도를 부여한다. 가동 범위가 0~120도인 모터 1과 가동 범위가 0~200도인 모터 2를 결합하여 이전과는 비교할 수 없을 정도로 역동적인 안무가 가능해졌다. 구동 최대치의 범위까지 방주를 열어 거대한 검독수리가 날개를 활짝 펼친 듯한 장대하고 압도적인 장관이 구현되는 것은 달라진 모터의 배치 방식이 가동 범위를 바꾸고 이것이 곧 동작의 미학으로 이어진 기능주의 미학이다. 기능성이 곧 아름다움인 기계 미학에 가해진 역사적 개선은 단지 운동의 가능성만 확장시키는 것이 아니라 풀어야 할 도전도 안겼다. 방해물 없이 단일 개체의 움직임만 고려하면 되던 것이 과격하게 움직이는 한 쌍의 유닛의 운동을 해결해야 하는 쪽으로 바뀌면서, 양쪽의 유닛이 부딪치는 경우를 피하도록 운동을 설계해야 했던 것이다. 가동 범위가 커서 기계적으로는 경우의 수를 계산할 수 없기에 시뮬레이터를 통해 충돌이 발생하지 않도록 모델을 설계하고, 시험 가동을 하며 오차를 줄여가는 방식이 채택되었다. 이는 소프트웨어를 통한 제어의 비중이 급상승했음을 의미한다. 실제로 러닝 타임이 약 20분에 이르는 〈작은 방주〉의 총 데이터 양은 1초당 30프레임의 데이터 값이 70개의 노, 즉 140개의 모터에 뿌려지므로 약 500만 개에 달한다( $30 \times 70 \times 2 \times 60 \times 20 = 5,040,000$ ). 이 같은 막대한 양의 데이터를 매번 처리하려면 거대한 고용량 컴퓨터가 필요하고 에러 가능성이 높다. 그래서 미세 동작의 범위에 조건을 걸어 랜덤으로 작동하도록 하고 그렇게 얻은 몇 회의 리허설 값 중 동작이 선명한 것을 골라 녹화한 후 해당 표본을 반복 상연한 것이 실제 전시장에서 선보인 〈작은 방주〉의 안무다.<sup>1</sup>

미리 지정된 것이 아니라 실시간으로 변하는 막대한 데이터를 처리하기 위해 하드웨어와 소프트웨어가 연동된 총체적 제어가 적용되는 것은 〈원탁〉에서도 동일하다. 〈작은 방주〉가 제어의 어려움이 한꺼번에 많은 모터를 통제해야 하는 데서 연원했다면, 〈원탁〉은 위치가 변하는 머리를 실시간으로 추적해 테이블을 움직여야 하는 점이 난제로 작용했다. 양의 문제에서 질의 문제로 이행했지만 문제의 관건이 제어 계측학에 있는 것은 흡사했다. 이 문제는 카메라

1. 최우람과 필자의 인터뷰, 2023년 5월 23일.

가 머리를 인식 후 중심점의 좌표와 속도를 실시간으로 계산하고 1초 뒤 머리의 위치를 예측해 테이블의 모터를 대응케 하는 방식으로 해결되었다. 이 과정에서 예측하지 못하는 우발성이 개입된다. 허수아비의 머리가 지푸라기를 연상시키는 비닐로 싸여 있기에 표면이 고르지 않아 예측값과 차이가 발생했고, 이에 따라 대응하는 테이블의 모터도 움직일지 말지 주춤거리는 현상이 나타났다.<sup>2</sup> 앉았다 일어날 때 힘들어서 공공대는 듯한 허수아비의 지연된 움직임은 오차를 해결하려는 시스템의 작용이지만, 결과적으로 관객의 감정 이입을 통해 작업의 실재감과 완성도를 높이는 효과를 낳았다. 의도치 않게 발생한 외적인 우발성을 적극 포용하는 제스처는 다변화된 작업의 변수들을 처리하며 물리적 · 개념적인 복잡성을 받아들여 전보다 유연하고 풍부해진 태도의 소산이다.

2. 앞의 인터뷰.

### 미학적 도약

2022년 MMCA 현대차 프로젝트는 공학적으로 전례 없는 시도인 데다 미학적으로도 이전과는 다른 시도를 대대적으로 감행한 도전이었다. 우선 이 전시는 생물을 본뜬 기존의 기계 생명체를 전혀 들이지 않았다. 〈작은 방주〉와 〈원탁〉은 기계는 기계이되 생명체와 무관하고, 구작인 〈하나〉(2020)와 〈빨강〉(2021)은 꽃의 개화가 모티프이긴 하나 동물이 아니기에 기존 기계 생명체와 다른 인상을 준다. 재료의 확장도 눈에 띈다. 기존작은 대부분 금속으로 구성되었고, FRP 수지 등 다른 재료가 활용된 경우에도 외견상 견고하고 마감이 깔끔한 재료로 매끈한 완성도를 지향했다. 반면 2022년의 프로젝트에서는 가볍고 허름하며 약한 재료들이 전면에 대두되었다. 폐종이 상자로 만든 노와 선장, 제임스 웹 망원경이 포함된 〈작은 방주〉, 인공 짚으로 만든 〈원탁〉, 타이벡으로 만든 〈하나〉와 〈빨강〉이 그 예다. 이러한 선택은 일차적으로 작업의 서사와 관련이 있다. 무한 성장과 소비라는 동시대 문명에 대한 성찰은 재활용 택배 상자로 누덕누덕 기워진 종이배로 나타났다. 거대하지만 금방이라도 무너질 수 있는 위태로움과 미약하더라도 희망을 놓지 않는 인간에 대한 연민은 모두 폐종이라는 재료의 속성으로 비유된다. 반복에 의한 피로로 구겨지고 헤지는 타이벡 또한 재료의 노화와 용도(코로나 시국의 방호복)의 연상을 통해 생과 사가 결국 하나의 이야기임을 가리킨다. 〈원탁〉의 허수아비를 이루는 인공 짚 역시 욕망의 부박함을 암시한다. 이런 서사들은 거대한 규모에 따른 경량화라는 공학적 필요와 맞물려 임시적이고 가볍고 약한 재료의 도입을 이끌었다.



내용적으로 2022년 프로젝트의 가장 큰 변화는 서사의 전면화지만, 기계의 움직임과 공간 연출이라는 형식적 측면에서도 상당한 미학적 도약이 존재한다.<sup>3</sup> 방주의 안무는 기존 방식의 단순한 양적 확장이 아니라 과감한 질적 변화를 수반했다. 기존의 기계 생명체는 생물을 본떠 최대한 자연스럽게 연속적이며 부드러운 움직임을 지향했으나, 방주는 움직임의 목적과 방식, 구성에 있어 기존과 큰 차이를 보인다. 우선 방주의 움직임은 그저 자연스러운 움직임이 아니라 서사를 전달한다. 그것은 기술 문명 전체의 향방에 대한 사회적이고 철학적 숙고로, 물질문명의 질주, 이를 좇다 막다른 길에 봉착하는 인간, 그럼에도 스스로를 구원하는 인간 개개인의 의지가 거대한 드라마를 형성한다. 이러한 이야기를 전달하기 위해 방주의 안무는 극적인 기승전결을 지닌다. 1막은 평온한 상태에서 점차 바람(물질문명이나 인간의 욕망을 암시)이 거세지는 과정을 묘사한다. 2막은 욕망에 눈멀어 모두 일사불란하게 똑같이 움직이는 집단적 최면 상태와 이에 적응하지 못해 이탈이 벌어지며 시스템에 오류가 발생하는 상황을 그린다. 3막은 좌초에 처한 배가 결국 인간 개개인의 의지로 다시 움직여 조화로운 본래의 상태로 돌아오는 내용을 담는다. 이렇듯 한편의 무대극을 연상시키는 길고 본격적인 서사의 전개는 2022년 프로젝트에서 처음 시도한 것으로, 20분이 넘는 긴 안무로 귀결되었다.

서사극에 해당하는 장편 안무는 움직임의 방식에 새로운 시도를 대거 도입하는 계기가 되었다. 가장 먼저 포착되는 요소는 정지가 도입된 것이다. 막과 막 사이에는 체감상 짧지 않은 휴지기가 도입된다. 전작인 〈하나〉나 〈빨강〉에도 잠시 멈춤이 들어 있는데, 움직임이 명백하지 않고 감지하기 어려울 정도로 느리거나 멈춤이 개입되는 것은 전과는 다른 양상이다. 정지의 도입은 감상의 방식에도 영향을 준다. 느린 템포가 관객의 주의를 집중하게 만들어서 움직임에 표면적으로 반응하지 않고 몰입을 통해 이면의 의미에 대해 생각하게 만든다. 또 하나 두드러지는 변화는 비대칭의 수용이다. 예러와 오작동을 표현하기 위해 방주의 안무에는 한쪽으로 급격히 기울어지거나 노가 각자 따로 움직이는 등 비대칭의 요소가 들어가 있다. 생물체를 본떠 거의 대칭이던 기존 작업을 생각하면 비대칭의 도입은 안무를 훨씬 다채롭게 만드는 요소가 된다. 한편 움직임의 구성도 서사에 따라 섬세해지고 다양해졌다. 미풍이 불 때는 노가 미세하게 들썩이고 욕망의 폭주가 전개될 때는 과격한 전체주의적 율동이 전개되는 등, 움직임이 드라마에 따라 반응하며 변주된다.

서사가 강화되면서 전시 공간도 무대처럼 연출된다. 기존 작업은 하나의 이야기를 공유하는 경우에도 각각의 조각이 개별성과 독립성을 유지했지만, 〈작은 방주〉와 〈원탁〉의 오브제는 별도로 존재하는 것이 아니라 서사를

3. 서사와 관련된 부분은 필자의 다음 글을 참조. 문혜진, 〈방향 상실의 구원 서사: 최우람의 《작은 방주》 프로젝트〉, 《MMCA 현대차 시리즈 2022: 최우람 [작은 방주]》(서울: 국립현대미술관), 102~117쪽.

완성하는 한 요소로 기능한다. 무한 거울과 끝없이 열리는 문, 회전하는 등대, 두 명의 선장은 한데 모여 기술 발전과 인류의 미래에 대한 총체적 서사극을 실현하는 무대 장치가 된다.

### 비어 있는 용기로서의 방주

MMCA 현대차 시리즈 2022 전시의 연계 토크에서 〈작은 방주〉의 코딩 및 음악을 맡은 뮤지션 이이언은 “방주가 악기고 본인이 맡은 역할은 지휘자 겸 작곡가”라는 말을 했다. 그의 말처럼 방주는 2022년 프로젝트로 완결된 것이 아니라 어떤 안무와 음악을 엮느냐에 따라 천의 얼굴로 달라질 수 있는 열린 용기다. 실제로 방주는 최우람에게 실질적으로나 개념적으로 여러 가능성을 열어주었다. 기존의 기계 생명체는 모티프나 이야기에 움직임을 종속시킨 측면이 있다. 이는 이유 없이 움직이는 키네틱 아트의 피상성을 피하려는 의도였지만,<sup>4</sup> 다른 한편 불가피하게 자유가 제한된 측면도 있다. 운동의 질감이나 속도, 양상을 먼저 놓고 기계를 설계하면 기계의 형태나 움직임의 내용이 완전히 달라질 수 있다. 이로써 추상화의 가능성이 열린다. 다른 한편 공연 시간을 부여하고 정지를 도입한 것도 해방으로 다가왔다. 관객의 시선을 끌어야 한다는 강박을 내려놓으면서 호흡은 깊어지고 에너지가 집중되어 연출이 풍부해졌다. 우발성이나 우연, 유한함의 수용도 작가를 자유롭게 만든 요소다. 새로 시도한 실험들도 확장 가능성이 크다. 모터를 달아 내부 공간을 마음대로 휘는 무한 거울이나 3D 프로그램을 통한 조각은 향후 계속될 탐구 대상이다. 방주 자체도 또 다른 음악과 안무로 버전을 달리하며 지속될 수 있다. 그런 점에서 방주는 끝없는 확장 가능성을 지닌 비어 있는 용기로 최우람의 향후 여정을 추동하며 영원히 항해할 것이다.

4. 최우람과 필자의 인터뷰, 2023년 5월 23일.

정연두는 오랫동안 내게 특별한 작가로 자리매김하고 있다. 그는 마치 영화감독이나 제작자처럼 주도면밀하게 작업을 구상해 상상을 현실화하는 탁월한 역량을 갖춘 작가다. 그는 사회의 모순과 소망에 대한 깊이 있는 통찰력을 기반으로 다양한 사회 계층의 사람들과 소통하고 작품 속으로 초대한다. 그리고 무엇보다 일반인들과 함께 작품을 완성해가는 과정을 통해 사람들에게 예술의 기쁨과 치유를 경험하게 한다. 지구 온난화와 인공지능의 발전 등 인류의 미래를 불확실하게 만드는 요소가 우리를 억누르는 이 세상에서, 정연두의 작업은 예술가로의 역할과 의미를 더욱 절실히 깨닫게 해준다.

나는 2006년 뉴욕 ISCP 레지던시에서 정연두를 처음 만났다. 스타일에 구애 받지 않는 자유로움과 경계를 넘나드는 독창성을 가진 이 작가를 보면서 나는 감탄했다. 초기 사진 작업인 <원더랜드(Wonderland)> 시리즈는 유치원 아이들의 초현실적이고 환상적인 드로잉과 이를 재현한 사진을 함께 제시한 작품들이다. 또한 <내 사랑 지니(Bewitched)> 시리즈는 사람들의 꿈을 설명하기 위해 현재의 모습과 꿈을 실현한 분장 상태의 사진을 나란히 두는 방식을 사용했다. 작가는 연출된 공간과 인물의 모습만으로 사람들이 가지는 꿈에 대한 판타지를 보여주었다. 이 시리즈들은 컴퓨터 그래픽의 도움 없이, 오로지 가공하지 않은 사진의 리얼리티만 가지고 이루어낸 작업이었다. 작가의 이러한 사진 연출과 구성은 사람들이 자신의 내면과 꿈을 돌아보게 하는 거울이면서, 한편으로는 꿈을 이루는 촉매제 역할을 했다.

정연두는 이들 시리즈의 성공을 통해 작가로서 자신의 이름을 세상에 각인시켰지만, 이에 안주하지 않고 한층 더 나아가 영상 작업으로 영역을 확장한다. 그는 많은 사람들과 끊임없이 소통하고 협력하면서 작품을 한다는 점에서 꽤 일관적이다. 정연두는 “세상은 아주 많은 사람들의 이야기로 이루어져 있다. 누군가 한 사람의 이야기라도 그것을 작가의 방식으로 극대화하면 예술 작품이 된다”고 말한다. 실제로 그의 작품은 사람들의 이야기를 무척이나 풍성하게 담아내고 있다. 그리고 그는 실험적이면서도 예술적인 작업 방식으로 보통의 사람들이 자신의 서사를 시각 예술로 표현할 수 있도록 돕는다.

정연두는 2007년 국립현대미술관(MMCA)에서 ‘올해의 작가상’을 수상했다. 해당 상이 제정된 이래로 최연소 수상자이자, 사진·영상 부문 작가로는 최초 수상자였다. 나는 당시 국립현대미술관 과천에서 진행된 그의 개인전 개막식에 참석하기 위해 일본인 예술가 친구 두 명과 함께 한국으로 날아왔다. 그리고 이 전시에서 선보인 작품 <다큐멘터리 노스탤지어(Documentary Nostalgia)>을 통해 그가 미술관을 어떻게 상상을 초월하는 공간으로 바꾸어 놓는지를 목격했다.



<다큐멘터리 노스탤지어>, 2007

<다큐멘터리 노스탤지어>는 벽에 걸린 PDP 패널로 상영되는 영상과 전시장에 나열된 세트장, 이렇게 두 부분으로 구성되었다. 작가는 전시 공간에 영화 세트장처럼 조명, 세트, 사운드를 설치하여 84분짜리 롱테이크 무성 영화를 찍었는데, 카메라는 84분 내내 한 자리에서 움직이지 않고 노컷으로 촬영을 했기 때문에 관객은 편집되지 않은 모든 장면을 볼 수 있었다. 이를테면 관객이 아스팔트 도로 장면이 나오는 스크린을 보고 있는데 갑자기 스태프들이 화면으로 들어와 가짜 아스팔트 바닥 자재를 건어내고 그 밑에 깔려 있던 가짜 시골길을 드러내는 식이었다. 전시실에는 수많은 출연진과 제작진이 있어서 전시장은 마치 영화 세트장을 방불케 했다. 작가는 심지어 미술관 큐레이터에게 농부 분장을 하고 전시실에서 소를 끄는 역할을 하도록 요청하기도 했다. 이처럼 정연두가 이 전시에서 구현한 콘셉트는 이미 당시 동시대 아시아 예술가들의 역량을 뛰어넘는 것이었다.

정연두는 집요하게 힘든 제작 과정을 거치는 작업을 한다. 대부분의 사람들은 이해할 수 없을 것이다. 셔터를 누르기만 하면 안전한 결과를 얻을 수 있는 손쉬운 방법이 있을 수도 있다. 하지만 그는 하나의 작업을 완성하기 위해 새로운 시도와 도전을 한다. 왜일까 궁금했다.

이에 작가는 “예술은 사람과 소통을 가능케 하는 최고의 매개체이기 때문이다”라고 말했다. 나는 그가 사람들과 꿈에 대해 이야기하는 것이 흥미롭다면서 어린 소년처럼 눈을 반짝이며 작업에 대해 열정적으로 이야기하는 모습이 무척 인상적이었다.

정연두는 만남으로 사람들의 삶을 들여다보고 그들조차 놓치고 살던 본인의 이야기를 작품으로 끌어내는 작가다. 그리고 그들의 삶은 관객에게 공감으로 다가간다. 사람들과의 소통으로 삶의 여정을 보여주는 정연두의 작품 중 세 가지만 예를 들어보자.



<높은 구두를 신은 소녀>, 2018

1. <높은 구두를 신은 소녀>(2018)는 정연두가 홍콩 밀식스재단의 레지던시 입주 작가로 활동할 때 완성한 작품으로, 키가 작다는 것과 60년 전의 당시와 현재의 나이가 23세라는 공통점을 가진 두 여인의 대화를 담은 2채널 영상이다.



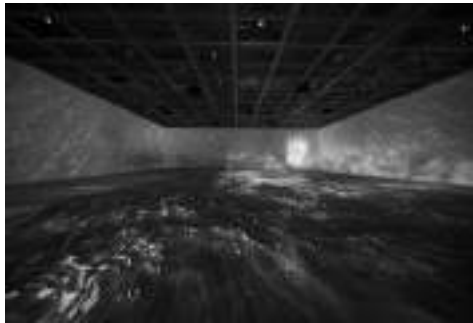
작가는 문씨 할머니의 이야기를 한 땀 한 땀 짜여지는 자수를 통해 서술한다.

두 여인이 살고 있거나, 살았던 23세의 삶은 60년이라는 시간차가 있지만 관객은 이들의 대화를 접하며 세대를 넘어선 삶의 공감을 엿볼 수 있다. 기억과 일상의 공통점은 서로 경험하지 못한 시간에 대한 이해를 자아낸다.



〈소음 사중주〉, 2019

2. 〈소음 사중주〉(2019)는 혼란스러운 역사를 보여주는 오늘날의 동아시아 4개 도시에서 이루어진 인터뷰가 작품의 모티브가 되었다. 작가는 4개 도시에서 각기 다른 민주화 운동에 참여한 사람들을 만나고 인터뷰로 기록을 남겼다. 가오슝 미려도 사건, 광주 5·18 민주화 운동, 오키나와 미해군기지 반대 운동, 그리고 당시 홍콩에서 격렬한 시위가 일어난 ‘범죄인 중국 인도법 반대’ 운동까지 촬영했다. 이 영상은 대만 C-LAB(구 공군사령부) 청사 내 교차로 복도에 전시되었다. 동서 남북 사방을 따라 몸을 움직이면 거대한 역사의 맥락을 경험할 수 있는데, 작가는 서로 다른 세대의 아시아인의 이야기에 소음, 선율, 메아리와 같은 추상적인 요소들을 중첩하여 작품을 완성했다. 〈소음 사중주〉는 보편적 인권 추구를 중시할 뿐만 아니라 꿈을 향한 정의의 일관된 추구와 실현을 보여주는 작품이며, 2019년 C-LAB 커미션 전시인 《City Flip-Flop》과 2021년 개최된 제13회 광주비엔날레에서 내가 기획한 《대만 파빌리온 프로젝트》에 선보였다.



〈오감도〉, 2022

3. 〈오감도(烏瞰圖)〉는 2022년 울산시립미술관의 미디어 아트 전용관(XR Lab)에서 전시한 작품으로, 작가는 고향이라 부를 곳 없는 자유로운 영혼 보헤미안 가수 안코드(Ancod)를 작품에 등장시켜 산업 도시 울산을 까마귀와 안코드의 유목민적 시각으로 그려냈다. 사면의 벽과 바닥을 몰입형 영상으로 전시장을 전체를 뒤덮고 연출된 영상은 이처럼 은유의 방법으로 꿈과 현실을 반영한다. 정연두에게 꿈과 현실은 여전히 작업의 중심축임을 알 수 있는 이 작품은 꿈이 조작된 현실에 지나지 않는지에 대한 질문을 변증법적으로 묻고 있다.

니콜라 부리오(Nicolas Bourriaud)의 ‘관계 미학’이 아시아에서 인기를 끌면서, 정연두 또한 ‘관계 미학’이 추구하는 작업 방식인 ‘상호작용’의 개념을 어느 정도 차용하게 된다. 그러나 정연두의 작업에서는 부리오의 ‘관계 미학’에서 예술가의 역할을 축소했던 것과는 다른 양상이 보인다. 내가 아는 정연두는 상호작용을 창작의 촉매제로 삼을 뿐 작품의 완성된 형태와 모습은 스스로의 결정으로 끝맺음하는 작가다. 즉, 작가로서 궁극적인 선택권을 포기하지 않는다.

2023년 정연두는 MMCA 현대차 시리즈의 열 번째 작가로 선정되어, 《MMCA 현대차 시리즈 2023: 정연두 - 백년 여행기》 전시를 열게 되었다. 이 전시에서 작가는 영상 설치작품 〈백년 여행기〉(2023)를 비롯해 5점의 신작을 공개한다. 작가는 한인 이주의 역사를 다루는 동시에, 서로 다른 문화가 충돌하고 융화하는 지점, 이주를 둘러싼 세대 간의 관계 등으로 주제를 확대한다. 작가는 이번 역시 그동안 추구해왔듯 사람들의 이야기로 관객에게 세상을 읽어주는 작품을 제작했다.

이 전시는 관객이 100년의 시간을 여행한다는 상상으로 시작한다. 서울박스에서 마주하는 〈상상곡(Imaginary Song)〉(2023)은 고국을 떠나 타지에서 살아가는 6개국 사람들이 자신들의 이야기를 관객에게 속삭이는 작품이다. 공간이 마치 100년 전 이주민들이 타고 떠난 배의 뱃고동과 같은 저음의 소리로 가득 메워지면, 관객은 이국적 모습을 한 조형물들 아래에서 낮설게 들리는 이국의 억양에 발을 멈추게 된다. 이따금 들려오는 익숙한 우리말 단어들은 말이 통하지 않는 나라로 떠났던 사람들의 삶을 상상하게끔 한다. 〈백년 여행기 - 프롤로그(One Hundred Years of Travels - Prologue)〉(2022)는 가벼우면서도 역설적인 의인화를 통해 마임 공연으로 제작한, 제주도에 뿌리내린 노팔선인장과 멕시코 메리다에 정착한 한인들의 이야기다. 정연두는 2022년에 제주도의 ‘예술꽃 산양(Artlab, Sanyang)’ 레지던시 프로그램에서 이자경의 저서 《한국인 멕시코 이민사》(지식산업사, 1998)를 읽었

다. 100년 전 멕시코로 이주했던 한인들이 선인장을 재배했던 점에 착안하여, 선인장이 뿌리를 내리고 가지와 잎사귀를 펼치는 과정을 손가락 인형으로 표현한 영상은 시간과 국경을 넘나드는 이주자들의 여정을 펼쳐낸다.

이번 전시의 메인 작품인 〈백년 여행기〉는 4채널 비디오 영상 설치작품이다. 백색의 공간으로 연출된 전시실에는 마치 폐허와 같은 모습을 한 식물 조형물들이 대형 LED 화면에서 쏟아져 나오는 빛들로 물들어간다. 100년 전 그린골드(greengold)라고 여겨져 크게 성행했던 에네켄 산업은 합성섬유 개발 후 쇠퇴했고 농장에서 일하던 수많은 한인들이 떠났다. 정연두의 조형물은 마치 당시에 버려진 농장의 풍경들을 연상시킨다. 이 영상은 한국, 멕시코, 일본의 전통 음악가들이 부르는 노래를 중심으로 20세기 《황성신문》에 실렸던 이민 모집 광고와 1905년 멕시코를 향하던 배에서 태어난 최병덕(1905~1985)의 《교포역설(Memorias)》(1973)에 등장하는 한인들의 이동 경로와 여행기, 그리고 이민 2세인 마리아 빅토리아 리 가르시아(1907~1995) 할머니가 증언하는 한인들의 삶을 음악적 서사로 전달한다. 관객은 작가가 세심하게 만들어낸 상황 속에 빠져들며 부서지고 꺾매지는 역사를 경험하게 된다. 상상의 힘으로 서사적 공간을 확장해낸 정연두의 작품을 즐기면서, 이주의 역사뿐 아니라 세대 간의 관계, 타인과 자신의 연결에 대해 생각할 수 있다.

전시 마지막 공간인 〈날의 벽(Wall of Blades)〉(2023)에 이르면 관객은 14미터 높이의 칼날 벽을 마주한다. 이 칼날들은 바로 마체테(Machete)라고 하는 전 세계 각국의 농기구인데, 각 지역마다 역사, 자연환경과 주요 작물이 다르기에 당연히 모양, 용도가 제각각이다. 작가는 설탕 뽑기의 재료로 마체테 모양의 오브제를 만든 다음, 이를 거대한 벽의 형태로 쌓아 올렸다. 정연두는 이스라엘 예루살렘에 있는 ‘통곡의 벽(Wailing Wall)’에서 영감을 받았다고 한다. 통곡의 벽은 이스라엘의 헤롯왕이 세운 제2의 성전을 로마인들이 철거한 후 유일하게 살아남은 유물이다. 작가는 가장 가난한 사람들이 만든 서쪽 벽만 살아남았다는 점에 착안해 농민들이 사용했던 농업의 도구이자 동시에 더 나은 삶을 향한 저항의 도구이기도 한 이중적 의미인 마체테로 가득 채운다. 관객은 이 높은 상징적 벽을 마주하면서 시공을 초월해 존재하는 상징적인 ‘족쇄’, 그럼에도 불구하고 끊임없이 이어지는 국가 간, 세대 간의 연결을 경험할 수 있다. 하나의 물질이 줄 수 있는 다양한 의미의 층은 관객은 또 다른 상상을 불러일으키며 전시는 마무리된다.

《MMCA 현대차 시리즈 2023: 정연두 - 백년 여행기》전시에서 정연두는 관객이 5개 파트로 이루어진 전시장을 누비며 광범위하고 무한한 예술적

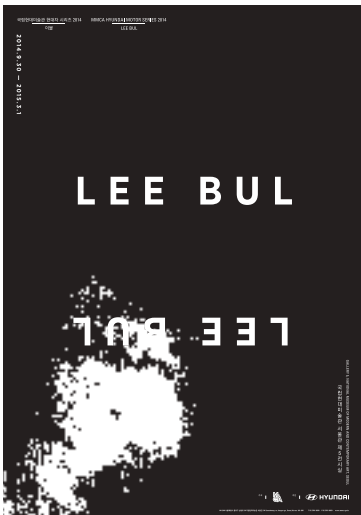
여정을 다채롭게 경험하도록 유도한다. 이처럼 이 전시는 시간과 공간, 상상의 한계를 뛰어넘는 탐험이자, 작가의 창작적 한계에 대한 또 다른 도전이다.

MMCA 현대차 시리즈는 소통, 파트너십, 협업을 강조하면서 아티스트들과 참여자들로 하여금 그들의 꿈을 깨닫게 하는 프로젝트다. 그리고 정연두의 작업 방식 역시 이와 맥락을 같이한다.

《MMCA 현대차 시리즈 2023: 정연두 - 백년 여행기》전시에서 관객은 예술이 가져다주는 힘을 경험하고, 상상을 통해 현실에 얽매인 틀에서 자유로워지는 경험을 할 수 있을 것이다. 그래서 정연두의 전시를 감상하는 가장 좋은 방법은 먼저 심호흡을 깊이 하고 눈을 감고 마음을 비우는 것이다. 그런 다음 모든 육체적 감각을 해방시키는 것이다.







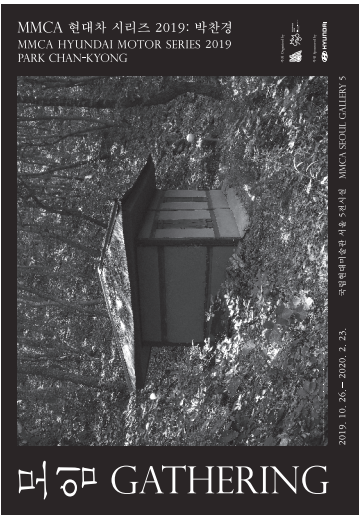
2014 Lee Bul  
2014. 9. 30 – 2015. 3. 1  
Curated by Kim Hyoungmi,  
Cho Hyeyoung

2014 이불  
2014. 9. 30 – 2015. 3. 1  
큐레이터 김형미, 조혜영



2015 Ahn Kyuchul –  
Invisible Land of Love  
2015. 9. 15 – 2016. 2. 14  
Curated by Cho Hyeyoung

2015 안규철 – 안 보이는 사랑의 나라  
2015. 9. 15 – 2016. 2. 14  
큐레이터 조혜영



2019 Park Chan-kyong – Gathering  
2019. 10. 26 – 2020. 2. 23  
Curated by Lim Dae-geun, Sung Yonghee

2019 박찬경 – 모임 GATHERING  
2019. 10. 26 – 2020. 2. 23  
큐레이터 임대근, 성용희



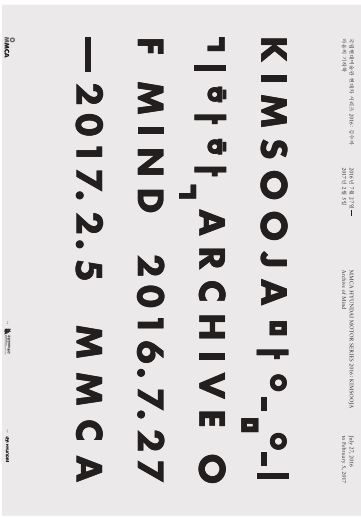
2020 Haegue Yang – O<sub>2</sub> & H<sub>2</sub>O  
2020. 9. 29 – 2021. 2. 28  
Curated by Lee Jihoi

2020 양혜규 – O<sub>2</sub> & H<sub>2</sub>O  
2020. 9. 29 – 2021. 2. 28  
큐레이터 이지희



2021 MOON Kyungwon & JEON Joonho –  
NEWS FROM NOWHERE, FREEDOM VILLAGE  
2021. 9. 3 – 2022. 2. 20  
Curated by Park Joowon

2021 문경원 & 전준호 –  
미지에서 온 소식, 자유의 마을  
2021. 9. 3 – 2022. 2. 20  
큐레이터 박주원



2016 Kimsooja – Archive of Mind  
2016. 7. 27 – 2017. 2. 5  
Curated by Park Youngran

2016 김수자 – 마음의 기하학  
2016. 7. 27 – 2017. 2. 5  
큐레이터 박영란



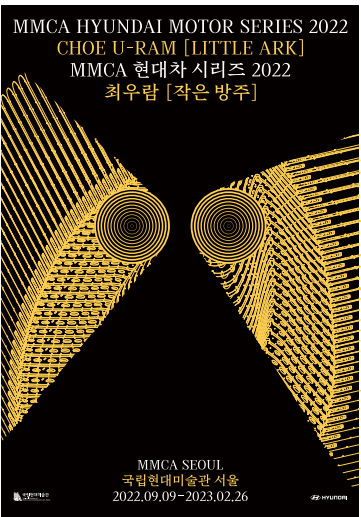
2017 IM Heung-soon – Things that Do Us Part:  
Belief, Faith, Love, Betrayal, Hatred, Fear, Ghost  
2017. 11. 30 – 2018. 4. 8  
Curated by Kang Soojung

2017 임흥순 – 우리를 갈라놓는 것들:  
믿음, 신념, 사랑, 배신, 증오, 공포, 유령  
2017. 11. 30 – 2018. 4. 8  
큐레이터 강수정



2018 CHOIJEONGHWA –  
Blooming Matrix  
2018. 9. 5 – 2019. 2. 10  
Curated by Park Youngran

2018 최정화 – 꽃, 숲  
2018. 9. 5 – 2019. 2. 10  
큐레이터 박영란



2022 Choe U-Ram – Little Ark  
2022. 9. 9 – 2023. 2. 26  
Curated by Kim Kyoungnan

2022 최우람 – 작은 방주  
2022. 9. 9 – 2023. 2. 26  
큐레이터 김경란



2023 Jung Yeondoo –  
One Hundred Years of Travels  
2023. 9. 6 – 2024. 2. 25  
Curated by Bae Myungji

2023 정연두 – 백년 여행기  
2023. 9. 6 – 2024. 2. 25  
큐레이터 배명지

**MMCA Hyundai Motor Series**  
2014-2023

**Exhibition**

Organized by  
the National Museum of Modern  
and Contemporary Art, Korea

In partnership with  
Hyundai Motor Company

**Publication**

Published by  
Hyundai Motor Company  
12, Heolleungro, Seochogu, Seoul,  
Rep. of Korea

Management  
Hyundai Artlab  
artlab.hyundai.com

Production  
ENArt, DB Communication

Design  
Dokho Shin

Translation  
Kim Hyo Jung, Kim Hye Yeong,  
Kang Na-Eun, Lee Yujin, Kim  
Saeseul, Wang Sheng-Chih

Copyediting  
Andrew Russeth, NOONSSI

All rights reserved. No part of this  
publication may be reproduced  
or utilized in any form or by any  
means, electronic, mechanical, pho-  
tographing, recording, or otherwise,  
without prior permission in writing  
from the publisher Hyundai Motor  
Company. For more inquiries please  
contact artlab@hyundai.com.

© 2023 Hyundai Motor Company  
Printed and bound in Seoul, Korea

**MMCA 현대차 시리즈**  
2014-2023

**전시**

주최  
국립현대미술관

후원  
현대자동차

**출판**

발행  
현대자동차  
서울시 서초구 현릉로 12

기획  
현대자동차 아트랩  
artlab.hyundai.com

제작  
이앤아트,  
DB Communication

디자인  
신덕호

번역  
김효정, 김혜영, 강나은,  
이유진, 김새슬, 왕성즈

교열  
앤드루 러세스, 눈씨

이 책에 수록된 글과 이미지의  
저작권은 현대자동차와  
저작권자에게 있습니다. 이 책은  
저작권법에 따라 보호를 받는  
저작물이므로 무단 전재와 복제를  
금지하며, 이 책의 내용 전부  
또는 일부를 어떤 형태로든  
이용하려면 반드시 현대자동차의  
서면 동의를 받아야 합니다.  
문의: artlab@hyundai.com

© 2023 현대자동차

ISBN  
979-11-963084-6-9(03600)

