

2022년 홍티아트센터 작가자료집

HONGTI ART CENTER ARTIST WORKS 2022

2022년
홍티아트센터
릴레이 개인전
:끝의 시작

2022
HONGTI ART CENTER
ARTISTS
RELAY EXHIBITION
:BEGINNING OF END

홍티아트센터 입주작가

12	첫 번째, 최가람
26	두 번째, 김제원
38	세 번째, 나미아
54	네 번째, 정민규
68	다섯 번째, 조정현
80	여섯 번째, 정수
94	일곱 번째, 홍보미
108	여덟 번째, 최수환

ARTISTS OF HONGTI ART CENTER

12	#1 Garam CHOI
26	#2 Jeawon KIM
38	#3 Namia
54	#4 Minkyu JUNG
68	#5 Junghyuun CHO
80	#6 Jungsu
94	#7 Bomi HONG
108	#8 Suhwan CHOI

2022년
홍티아트센터
릴레이 개인전
:끝의 시작

2022
HONGTI ART CENTER
ARTISTS
RELAY EXHIBITION
:BEGINNING OF END

홍티아트센터 입주작가

첫 번째, 최가람 무한루프

두 번째, 김제원: <제3의 공간: 끝의 시작>

세 번째, 나미아 기억: 잊을수 없는

네 번째, 정민규 무기한 전시

다섯 번째, 조정현 어떤, 불확실한 반짝임

여섯 번째, 정수 수영 못하는 사람의 바다

일곱 번째, 홍보미 부산비엔날레 박스

여덟 번째, 최수환 하나의 의자 두 개의 기억

HONGTI ART CENTER ARTISTS

#1 Garam CHOI: Infinite loop

#2 Jeawon KIM: <The Third Space: The Beginning of the End>

#3 NAMIA Memory: Unable To Forget

#4 Minkyu JUNG Limitless Exhibition

#5 Junghyun CHO Any, Uncertain Sparkle

#6 JUNG SU THE NONSWIMMER's OCEAN

#7 Bomi HONG BUSAN BIENNALE BOX

#8 Suhwan CHOI One Chair, Two Memories

끝의 시작

‘The Beginning of the end of the end of the beginning has begun’

시작의 끝은 끝부분이 시작되는 순간이다

「그랜드 부다페스트 호텔 중」

누군가는 ‘끝’에서 또 다른 누군가는 ‘시작’이라는 출발선에서
자신만의 언어로 무엇을 시작하고 끝을 맺는다.

누군가는 ‘끝’이라는 단어에서 슬픔, 설움, 절망을 느끼고
다른 누군가는 안도, 휴식, 평온을 느낄 것이다.

당신은 끝과 시작은 어떠한가?
당신의 끝 혹은 시작에서 당신은 무엇을 느끼는가?

끝날 듯 끝나지 않는 오늘의 상황 속에
홍티아트센터는 10기 입주작가들을 맞이하였다.

결코 우연이 아닐, 끝과 시작의 경계에서 10기 작가들이 들려주는
끝의 시작의 이야기를 기대해본다.

The Beginning of the End

‘The Beginning of the end of the end of the beginning has begun’
- From the film "The Grand Budapest Hotel"

Someone from "the end", while someone else from "the beginning",
starts and finishes something in their own languages.

While someone would feel sadness, lament and frustration from
the world "the end", someone else would find relief, rest and
comfort.

What is your end and beginning like?
What do you feel from your end or beginning?

In the midst of the ongoing situation that seems to end soon but
does not end yet, Hongti Art Center has received resident artists
for the tenth year of the residency program.

On the boundary between the end and the beginning, which would
not be a coincidence at all, we are looking forward to hearing the
story of the beginning of the end from the 10th resident artists.

[illegible]

무한루프

최가람 Garam CHOI

Garam CHOI

Infinite loop

첫 번째 이야기

: 최가람 <무한루프>

#Story of Garam CHOI

: <infinite loop>

이번 전시 “무한루프 infinite loop”에서는 기술을 바라보는 나의 시각을 두 가지의 다른성격의 무한루프로 은유해보았다.

이 무한루프들에 대한 생각은 각자 모두 다를 수 있다. 긍정적인 현상일 수도, 비판해야 할 위험일 수도, 아니면 그냥 단지 즐거운 것일 수도 있다. 무한히 반복되는 기술 발전의 소용돌이의 한 스냅샷, 무한히 같은 행동을 반복하는 기계들을 바라봄을 통해 기술에 대해 다시 생각해볼 수 있는, 더 나아가 이를 즐길 수 있는 기회가 되었으면 한다.

첫번째 루프 : 기술 발전의 무한 루프

산책로 - 010 이전의 흔적 : 2000년대 우리는 다양한 모양의 핸드폰을 사용하고 있었다. 지금 터치스크린을 중심으로 디자인된 스마트폰과는 다르게 버튼과 스크린(들), 안테나들로 구성된 핸드폰은 제각각의 기능적 특징과 색깔, 매력을 가지고 있었지만, 스마트폰의 등장으로 모두 사장되었고 지금은 많이 찾아볼 수 없는 물건이 되었다. 이 작품은 우리가 통신을 통해 소통하는 것의 한 길고도 짧은 순간의 역사를 보여주는 스마트폰 이전의 핸드폰들의 흔적으로 전시장을 관통하는, 빠른 속도의 기술 발전으로 인해 사라지는 것들을 다시 한번 생각해 볼수 있는 고고학적 기록이자 산책로이다.

사운드스케이프 - 중앙대로 : 2022년 현재, 전기자동차는 내연기관 자동차를 조금씩 대체하고 있다. 내연기관 자동차보다 엔진 소리가 거의 없는 전기자동차는 우리 일상의 소리 환경을 변화시키고 있다. 아직은 내연기관 자동차가 많이 돌아다니고 있지만, 스마트폰의 등장으로 그 많은 피쳐폰이 몇 년 사이에 순식간에 멸종된 것처럼 내연기관 자동차도 어쩌면 곧 미래의 이동수단으로 여겨지는 전기차, 자율운전 자동차로 교체되어 우리가 길거리에서 들을 수 있는 소리 환경은 지금과 매우 다를 수 있을 것이다. 이 소리는 2022년 4월 어느 날 부산 중앙대로 한 부분에서 녹음한 자동차들이 지나가는 소리로 이제는 인터넷과 저장장치의 발전으로 점점 사양길로 접어들었지만, 아직 사라지지는 않고 있는 라디오 전파를 통해 휴대용 라디오에서 전시장 안에 재생된다.

At this exhibition "Infinite Loop", I developed a metaphor likening my views towards technologies to infinite loops with two different characteristics. People's ideas on such infinite loops may differ. They might be understood as positive phenomena, danger requiring critique or simply something entertaining. At one snapshot of the endless spiral of technological advancement, by looking into the machines repeating the same actions infinitely, I hope the viewers will have opportunities to have renewed ideas on technologies and then enjoy it.

First loop: the Infinite Loop of Technological Development

Walking Trail: Pre-010 Traces: In the 2000s, Koreans used to have mobile phones with diverse shapes. Unlike the currently dominant touch-screen-based models, the buttons, display panels and antennas in older mobile phones had their own functional properties, colors and attractiveness. However, since the advent of smartphones, they have become obsolete and are hard to find now. This work is an anthropological archive as well as a walking trail, with the exhibition space filled with the display of the historyof the long as well as short moments when humankind interacted through mobile communication, reminding us of the disappearing things left behind the fast-paced technological advancement.

Soundscape - Central Avenue: In 2022 now, electric cars are gradually replacing vehicles run by the internal combustion engines. The electric vehicles, with little noise in the engine, have transformed the aural environments around us. While there are still more conventional vehicles run by internal combustion engines, simply like those feature phones have become extinct instantly in a few years after smartphones were launched, perhaps those combustion engine cars will be replacedby the electric cars and autonomous cars considered as future mobility devices, changing the aural environment that we hear on the street significantly. The sound in this work was recorded of the cars passing in April 2022 from a spot at Jungang-daero ("central avenue") in Busan. Through radio waves, which has gradually become outdated due to the development of the Internet and storage devices but is not completely out of use yet, the sound is played in the exhibition space on a portable radio.

두번째 루프 : 기계들의 무한 루프

따라하는 것들[12] : 12개의 장치, 이 장치들은 각각 독립된 장치로서 작동한다. 각 장치는 각자의 리듬에 맞춰 단순하게 듣고, 이 들은 소리를 반복한다. 각 장치는 마이크로 들어오는 소리를 듣고 스피커로 소리를 낼 뿐이지만, 완벽히 듣고 소리 낼 수 없다. 이 과정에서 한 장치의 소리는 다른 장치에서 반복되고 이 반복으로 소리는 중첩되고 증폭되어 장치들 사이를 떠돈다. 장치들의 작동 주기에 따라 소리는 사라지기도 하고 다시 등장하고 증폭되고 반복되고 이를 무한히 반복한다. 이 장치들은 서로의 소리로 소리를 생성하고 이를 통해 끝없는 즉흥 곡을 연주하게 된다.

기어다니는 것들[8] : 8개의 기어 다니는 물체들, 이들은 로봇청소기처럼 앞으로만 움직이고 단순하게 앞에 장애물이 있으면 옆으로 돌기만 한다. 이 물체들은 특별한 목적이 없이 단순히 전시장을 온종일, 전시 기간 내내 돌아다니기만 한다. 우리는 이들의 움직임을 높은 곳에서 멀리서 마치 동물원에서 사자나 호랑이 같은 맹수 우리를 구경하듯이 바라본다. 동물은 “움직이는 것들”이란 뜻이다. 하지만 동물원에서 동물들은 자주 움직이지 않고 있다. 이들은 반대로 끊임없이 움직인다. 무한히 목적 없이 움직이는 기계, 이들의 이동, 이들의 노동의 목적은 무엇이며 우리는 이를 보고 무엇을 느낄 수 있을까?

Second Loop: the Infinite Loop of Machines

Repeating_Things [12]: Twelve devices - these devices operate as independent ones. Each simply receives the sound according to their own rhythm and repeats it. Each device receives the sound from the microphone and emits the sound through the speaker, but their reception and reproduction of the sound is not perfect. In this process, the sound from one device is repeated in another device - through this repetition, sound is juxtaposed and amplified, drafting across the devices. Depending on the operating cycles of the devices, the sound disappears, reoccurs, gets amplified or repeats - repeating all of them infinitely. As such, these devices generate sound from the sound generated by each other, playing improvised songs endlessly.

Crawling_Things [8]:Eight crawling objects, they only move forward and turn only when faced with an obstacle, like a robot vacuum cleaner. These objects only move around all day during the entire exhibition period without certain objectives. We only watch their movements, like we see predatory beasts such as lions and tigers in the cages in a zoo from far away on a mounted spot. “Dongmul ("animal" in Korean)" means "moving things." However, ironically, animals in a zoo are often found not moving actively. On the contrary, these objects move endlessly. The devices moving infinitely without any goals - what is the objective of their movement or labor and what could we feel from them?



과학과 기술의 눈부신 발전은 우리 인류 문명에 크게 기여했다. 제임스 와트(James Watt)가 발명한 증기기관이 산업혁명을 빠르게 당겼고, 오늘날의 교통 기술은 우리 활동 범위를 넓혀 경험할 수 있는 물리적 공간을 확대했다. 또한 마셜 맥루한(Marshall McLuhan)은 새로운 미디어와 기술의 등장으로 우리 인간 감각의 확장을 예고했고¹, 나 역시 매일 아침 확장된 감각을 경험하고 있다. 이처럼 컴퓨터와 인터넷의 발달에 기반을 둔 새로운 미디어의 등장은 우리 생활의 많은 부분을 바꾸어 놓았다.

가능한 한 넓은 범주의 기술 안에서 최가람 작가는 오래된 기술이거나 원리가 단순한 기술인 로우테크(low technology)를 탐구해왔다. 작업에서 보이는 특징과 달리 작가는 컴퓨터 사용에 있어서 1세대도 아니다. MZ세대답게 컴퓨터와 인터넷, 스마트폰 등을 순차적으로 접해 신문물에 꽤 익숙하기도 하고, 또 한때는 컴퓨터와 최신 기술에 익숙한 공대생이기도 했다. 이런 배경에서 작가가 집요하게 파고드는 ‘낡은 장치’와 ‘우연성’은 작품에서 그 가치를 더욱 발한다. 기술과 기계장치란 보통 우리의 의도를 정확히 파악해 목적에 맞게 작동되지만, 작가는 낡은 메커니즘에 새로운 삶의 순환 주기를 부여해 우연적 상황을 만들어낸다.

최가람은 초기 작업에서부터 낡은 기계와 오래된 기술을 통한 반복과 차이, 그리고 작은 오류 안에서 예측할 수 없는 즉흥성을 실험해왔다. 작가는 기계장치들의 조합 안에서 의도하지 않은 모든 종류의 공명들을 산출하는 듯 보인다. 기계의 위상과 역능은 현실화 과정에서 하나의 목적지를 갖는다. 그러나 오히려 다른 기계들과 맺게 되는 다양한 결합들에서 생각하지 못했던 상이한 방식—그리고 항상 창의적이고 놀라운 형태—으로 작가의 프랙티스 위에 현실화될 수 있었다. 작가 최가람은 그의 첫 개인전 《무한 루프》를 구성하는 일련의 작품 시리즈를 만들면서 기계 오브제들을 역설적으로 사용한다.

전시에 설치된 작품 <따라하는_것들[12]>은 12개의 장치들이 제각기 독립적으로 작동한다. 각 장치는 마이크로 들어오는 소리를 듣고, 스피커로 전환해 소리를 내지만 태생적으로 완벽히 소리를 포획하고 이를 정확하게 송출할 수는 없다. 이렇게 한번 발신된 소리들은 중첩되고 증폭되어 장치들 사이를 떠돈다. 장치들은 서로 각각의 소리를 생성하고 이를 통해 즉흥곡을 연주한다. 작동 주기에 따라 소리가 사라지기도 하고, 어떤 날은 다시 등장해 무한궤도를 따라 작품 주변을 맴돈다.

<따라하는_것들[12]>이 만든 궤도 곁에는 <기어다니는_것들[8]>이 있다. 이 두 작업은 아래위로 비스듬히

병치되어 두 방법론의 작업들이 마치 다른 것처럼 보이지만, 사실 같은 인식의 체계와 미학적 바탕을 공유하고 있는 작업이다. <기어다니는_것들[8]>은 전시장 위층에 관객들이 올라가 아래층에 기어다니는 여덟 마리의 기계들을 내려다보는 설치 작품으로, 작가가 전시장의 구조를 보고 동물원에서 사자나 호랑이 같은 맹수 우리를 바라보는 어떤 시점을 상상했다고 한다.

로봇청소기의 일부분을 사용한 작업 <기어다니는_것들[8]>의 메커니즘도 의외로 간단하다. 본래 로봇청소기도 상단에는 카메라가 장착되어 천장이나 벽면을 찍은 후 밝고 어두움, 또는 무늬가 있고 없음 등으로 공간의 특징을 구별해낸다. 다만 최가람이 만든 기어다니는 것들과는 달리 로봇청소기는 거실과 방을 여러 차례 돌아다니면서 같은 행위를 반복해 자신의 가상 지도를 점점 정교하게 한다.

최가람의 기계장치들은 로봇청소기처럼 간단명료한 구조영역 안에서 부딪히고, 뒤집히고, 때론 왈츠처럼 서로 밀고 당기기를 반복한다. 최가람의 기계들은 어쩌면 결코 전적으로 들어맞지는 않아서 오류나 고장과 같은 그런 혼란을 일으키는 상태일 것이다. 작가 최가람이 설정한 무대 안에서 우연적 상황은 ‘기계’와 ‘예술’의 새로운 가능성을 타진하려고 한다. 전시장에 설치된 기계장치들의 예측할 수 없는 즉흥적 만남은 덜컹덜컹거리며 생각의 발로를 앞당긴다.

최가람이 다루는 낡은 미디어姆 혹은 죽은 미디어에 관한 것들은 『좀비 미디어: 미디어 고고학을 예술적 방법론으로 굴곡하는 회로(Zombie Media: Circuit Bending Media Archaeology into an Art Method)』에서 더 많은 질문들로 확장된다. 미디어 고고학 측면에서 미디어를 재진단하는 가넷 허츠(Garnet Hertz)와 유시 파리카(Jussi Parikka)는 좀비 미디어를 미디어 역사와 분해된 폐기물의 산 주검들(the living dead)이라고 표현한다. 이 주검들은 예술가들에게 영감을 주는 동시에 유독성 화학 물질과 중금속에서 기인하는 자연의 실제 죽음, 즉 아주 실제적인 의미의 죽음을 시사한다.

전자기기를 사용하는 많은 예술가들이 뉴미디어 형태의 잠재력을 탐구하는 데에 집중했다면, 어떤 예술가들은 아상블라주, 브리콜라주, 콜라주나 레디메이드의 맥락에서 전자 제품을 사용하는 데에 접근해 왔다.² 전자와 (특히) 후자, 그 사이에 발을 딛고 있는 최가람의 미디어 접근법은 첨단(cutting-edge) 전문 기술을 발전시키거나 탐색하기 위해 전자 제품을 사용하는 대신 일상의 전문 기술, 쇠퇴한 ‘구식(trailing edge)’ 전문 기술을 주재료로 사용한다.

사용 가능한 원자재의 일상적 예비물, 혹은 하이데거적 의미에서 비축품(bestand)을 활용하는 구식 전문 기술에서도 고장나거나 오류가 있는 기계장치들이 항상 존재해왔다. 전적으로 맞지는 않은 부분들로 구성되어 있음에도 불구하고 갑자기 움직이게 되고 아무튼 새로운 방식으로 기계들은 작동한다. 결국 어떤 기계에서든지 어떤



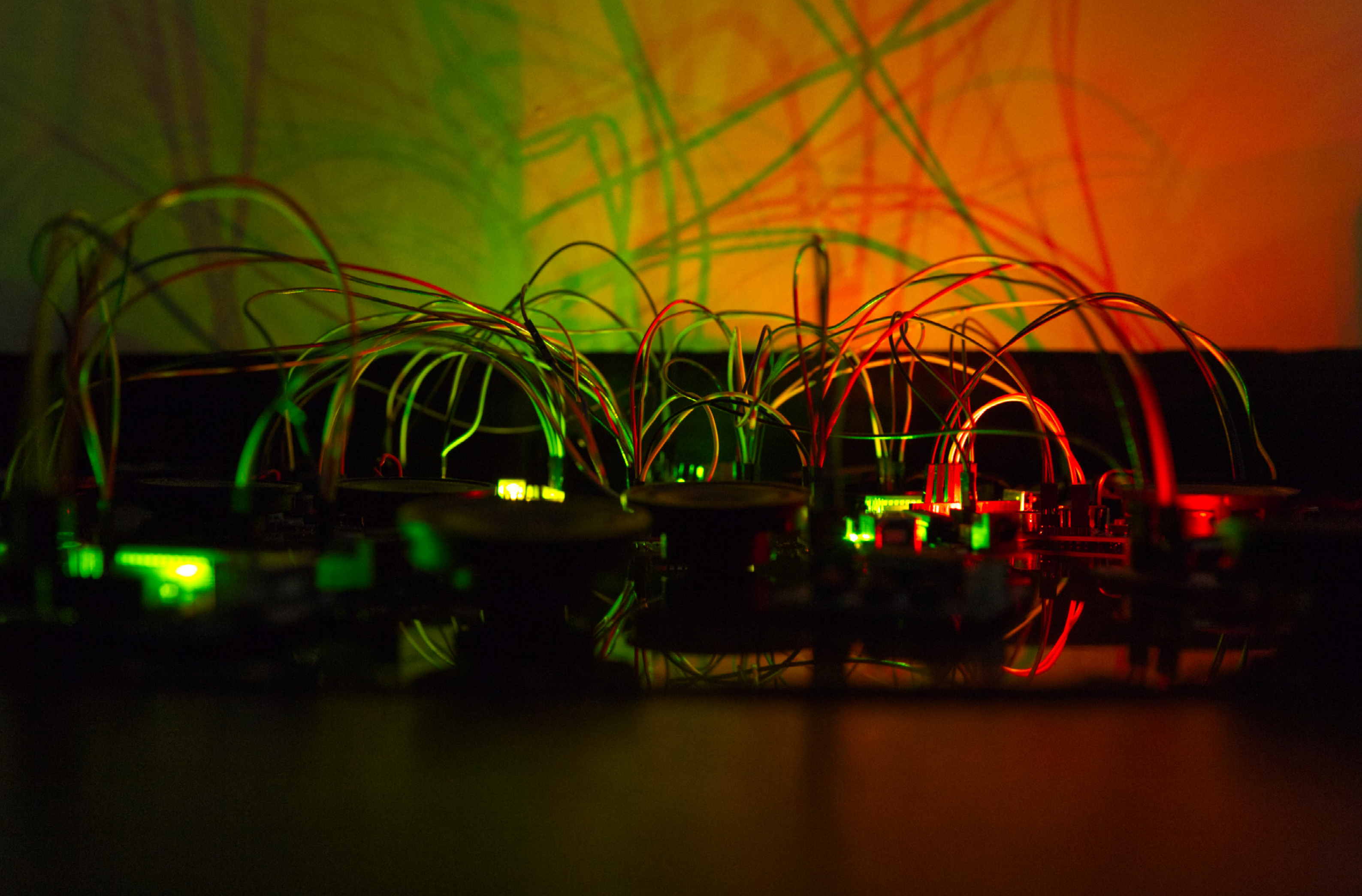
최가람, 사운드스케이프, 2022, 라디오 플레이어

기계적 결합에서든지 간에 이 미로를 빠져 나가는 것들은 있기 마련이다.

전시 《무한 루프》에서 주제로 다루고 있는 ‘무한 루프’는 동작을 반복하는 기계의 근원적인 특성을 해체하는 ‘우연적 요소’로 전시장 곳곳에 반영된다. 최가람은 이런 기계들을 활용한 작업을 통해 반복적인 행위가 꼭 반복적인 상황만을 의미하지 않음을 시각화한다. 작가는 기계예술의 문법을 토대로 비정형의 유기성을 포용하는 장치의 재사용 및 재도입하는 여러 실천들을 시도한다. 『사이보그 선언(A Cyborg Manifesto)』에서 도나 해러웨이는 사이보그의 이미지가 우리의 몸과 도구를 설명해왔던 이원론의 미로에서 탈출하는 길을 보여줄 수 있다고 했다. 여러 오류를 담지하고 있어 기계답지 않은 최가람의 장치들은 일종에 나선형의 과정에 반복이란 미로에서 탈출하게 하는 새 안무의 동작으로, 그리고 편린으로 재전유된다.

1 마셜 맥루한(Marshall McLuhan), 김성기·이한우 옮김, 『미디어의 이해: 인간의 확장』, 민음사, 2002, 51, 97쪽.
Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*, 1964.

2 가넷 허츠(Garnet Hertz)와 유시 파리카(Jussi Parikka), 김나현 옮김, 『좀비 미디어: 미디어 고고학을 예술적 방법론으로 굴곡하는 회로』, 호랑이의 도약 http://tigersprung.org/
Garnet Hertz, Jussi Parikka, *Zombie Media: Circuit Bending Media Archaeology into an Art Method*, Leonardo, 2012, 45 (5): 424–430.





부산현대미술관
김소슬 학예연구사

기계 환경에 둘러싸여 살아가고 있는 현대인들에게 기계는 이미 공기와도 같은 존재여서 생활을 영위하는 데 필수적 요소임에도 그것들에 대한 비판적 사고를 작동시키기에는 불요불급한 대상들처럼 여겨져왔기 때문이다. 기계적 환경의 자연화는 근대 이후 인간의 처지와 실존 배경을 설명하는 가장 유력한 명제여서 오히려 우리를 먹이고 입히며 살게 내버려 두고 때로는 죽게 만드는 이 기계들에 대한 해석은 늘 유보되거나 지연되어왔다.¹

최가람의 작품 <기어가는 것들[8]>의 8개 로봇은 어떤 결핍감을 도출하거나 아무런 생산력을 지니지 않는다. 전시장에는 품에 안길 듯한 반려견 크기만 한 로봇이 바닥을 여기저기 굴러다닌다. 바닥을 굴러다니는 로봇은 센서를 통해 충돌을 피하기 위해 정찰하며 서로의 간격을 감지하는 효율 없는 동선만이 이어질 뿐이다. 심지어 바닥에 굴러가고 있는 로봇에게 이름을 지어주고 역할을 부여하는 우화 된 로봇 연극이 목적하는 것은 무엇일까. 로봇청소기는 청소라는 임무가 지워져 있다지만 이 로봇의 목적은 무엇이란 말이다. 확실한 것은 과학 기술이 인간의 삶을 풍요롭게 한다거나 이제 도래했다는 4차 산업혁명 운운하며 자본의 대세를 쫓는 일과는 전혀 관계가 없어 보인다는 점이다.

바퀴가 달려 있는 이들은 오히려 기어간다기보다는 굴러간다고 하는 편이 맞지 않을까 싶지만 작가는 이 로봇이 동물원의 동물처럼 보이거나 교감을 나눌 수 있는, 심지어 쓰다듬었을 때 안정감을 주었으면 좋겠다고 말한다. 그래서인지 굴러가는 것이 아니라 유기체처럼 기어가고 있다 명명하고 있는 것이다. 그러나 ‘기어간다’는 것을 떠올릴 때 우리는 느리게 가는 자동차나 혹은 곤충이나 게와 같은 것을 떠올려지는 탓인지 이 우화 된 로봇은 그러나 어쩔지 포근한 느낌을 주진 않는다. 또한 그것은 기술 미디어 장치를 감싸고 있는 단단한 외형과 연결된 회로 선들이 키치한 핑크색과 흰색의 털옷을 입고 있는 것처럼 보여서인지 원시적인 느낌을 풍겨 로우 테크놀로지를 더욱 가리키고 있는 것처럼 보인다.

그의 작품은 기계를 이용한 연극이라 부르는 점에서 이전 작품인 <컴퓨터 스토리>로부터 연결해 생각해 볼 적하다. 프로그래밍 된 로봇에게 임무를 부여하고 즉흥 연기로 이뤄진다는 점이 연속선에 놓인다. 이 로봇 또는 기계적 연극은 전시장이 오픈되는 10~6시, 8시간 동안 지속된다. 근로자의 노동과 그 시간을 대변하는 기계는 구동되거나 마찰되는 소리로 공간을 울려서 채운다. 기계 소음은 물론 주변을 가득 메우고 있는 인간의 노동뿐만 아니라 기계가 환유하는 모든 사회관계와 정치질서를 체험과 비평적 직관 양측에 모두 기대어 비평할 수 있다.² 생산적 목적을 잃은 하이테크로 상징되는 로봇은 여기서는 일견 센서 감지 정도를 탑재한 로우 테크놀로지 그 자체이다. AI, 머신러닝, 자동화와 같은 ‘4차 산업 혁명’을 운운하는 시대에

수공업에 가까운 로우-테크를 사용하는 작가의 예술적 대응이 된다. 기계의 탁월함은 힘겨운 노동과 피곤을 유발하는 단순 반복 작업을 대신하는 데 있다는 찰스 배비지 Charles Babbage의 말을 그대로 상응하면서도 오히려 역인 셈이다. 이 작품을 감상하기 위해 2층으로 연결된 다리를 오르며 디디고 서서 아래로 내려다볼 때, 더욱 기계와 인간 사이 계층적 시선을 떨구게 됨을 인지하게 된다.

그의 작품에서 발견되는 요소들은 기계에 붙좃아 따르는 특유의 리듬과 속도는 전기, 소리, 공기, 열, 전파, 직선운동과 원운동, 회전 에너지와 추력, 감정, 언어 등등 온갖 힘이 기계라는 문을 넘나들며 매개되면서 매개한다.³ 한편 연극이란 다신 재연되지 않는 점에서 전시된 다른 작품들과 함께 이어진다.

에른스트⁴에 따르면 시간 결정적 미디어 *time critical media*는 인간과는 다른 신호체계로 정보를 저장 처리 전달하고 고유한 시간성을 지닌다. 이번 홍티아트센터에서 발표한 작품 <따라하는 것들>, <사운드스케이프-중앙대로>, <산책로- 010 이전의 흔적>을 통해 미디어에 관한 관심도 함께 표명한다.

발화한다는 건은 메시지를 전하기 위함이나 메시지를 복제하는 것에만 그치지 않는다. 즉흥 음악이 기계 안에 음악적 기술, 코딩되고 프로그래밍 된 <따라하는 것들> 에서 녹음·코딩·전송·디코딩을 통해 메시지를 전달받는 수신자는 인간과 디지털 미디어가 나눈 일시적 대화에 가깝다. 0 과1의 무수한 조합으로 무언가를 이야기하지만 사라지고 반복만 할 뿐 대화로 같등이 전달되지 않는다. 소리는 공기를 매질로 하기 때문에 언제나 늘 새롭게 생성되며 똑같은 형태로 존재하지 않는다. 그저 곧 사라질 간헐적 찰나를 선사한다. 이와 같은 관점으로 최가람의 <사운드스케이프-중앙대로>와 같은 신호 기반 미디어는 기록된 시간 또는 제작된 시간에 고착되어 있지 않고, 언제나 현재를 표출한다. ‘현재’라는 주파수 신호로 소리를 만들고 신호를 처리한다. 인간은 지각할 수 없는 미디어 내부를 구성하는 기술의 원리와 물질성 신호처리 방식을 통해 개인사적 역사와 기억을 너머 문화의 변화에 어떠한 영향을 미쳤는지를 재구성해보려한다. 이 미디어 지향적 관점을 라디오, 휴대전화, 마이크, 스피커가 부착된 녹음 기기 등의 장치분석과 기술을 통해 펼쳐 보인다.

반짝이고 매끈한 표면에 프리즘 광을 내는 <산책로- 010 이전의 흔적>이 놓여진 마감은 미디어의 심원한 시간 속에서 올드 미디어는 뉴 미디어가 되고 뉴미디어는 올드 미디어가 됨을 배회한다. 지크프리트 칠린스키의 언급처럼 과거는 불현듯 새롭게 떠오르고 새로운 미디어는 과거가 반복된 결과로서 나타난다. <산책로- 010 이전의 흔적>은 올드 미디어가 뉴 미디어로 선행적으로 진화한다는 인식을 거부한다. 미디어 고고학은 현재의 새로운 대 과거의 오래됨이라는 이분법적 구도에 반대하며 새롭게 여겨지는 현재의 대상을 과거의 대안적 역사와 연결하는 방법론이다.⁵ 올드 미디어에 담긴 뉴미디어를 찾아냄으로써 선행적 시간의 흐름에 질문하며 반고고학적 변종을 더들어 본다. 최가람 작가가 다루어 온 인공지능망, 상호간섭, 영향, 소통 등과 같은 단어들이 연극적이고 수행적인 설치로 전이된 이번 전시는 기술 그 자체로서보다는 사회 미학적인 시선을 담았다. 그만이 가지고 있는 시선으로 미디어 고고학적 탐구를 통해 여러 갈래로 뻗어나간 갈래를 좀 더 응축하고 집약되어 담론적인 질문들로 증폭되길 바래본다.

최가람	Garam CHOI	CONTACT	cgr89082@gmail.com / instagram: garam.choi_
학력	르아브르 고등예술학교 석사(DNSEP) 졸업 그랑 샬롱 미디어 예술학교(Ecole Media Art du Grand Chalon) 학사(DNAP) 졸업 한국과학기술원(KAIST) 전산학과 학사 졸업	퍼포먼스, 콘서트	2020 Rencontre avec l'homme phalène EESI Poitiers, 단체 퍼포먼스, 푸아티에, 프랑스 2019 Discussion avec la machine Galerie Poteaux d'angle, 개인 퍼포먼스, 부르주, 프랑스 ‘God in Three Persons’ with The Residents Transpalette Centre d'art contemporain, 콘서트, 부르주, 프랑스 2018 Zaraz wam zagram + BATARD DES VILLES + GRMCH – PiedNu 콘서트, 르 아브르, 프랑스 Concert Ventouse with Joël Hubaut – PiedNu 콘서트, 르 아브르, 프랑스
레지던시	2018~2019 부르주 국립고등예술학교 석사 후 과정(사운드 창작)	수상	2021 여딘가의 丘陵(Hills and Valleys) 인공지능과 예술(AIxART) 공모전 국립중앙과학관장상
단체전	2020 #Effets secondaires Galerie Poteaux d'angle, 부르주, 프랑스 2019 PENDULUM Musée des Arts Décoratifs-Hôtel Lallemand, 부르주, 프랑스 Hypogée 제2회 오를레앙 건축 비엔날레, Crypte Saint-Avit, 오를레앙, 프랑스 Impossible n'est rien Hôtel de la Région de Rouen, 루앙, 프랑스 2017 Teleport Gallery Gare du Havre, 르아브르, 프랑스		

1 강부원, 『에피로그: 한국 기계비평이 걸어온 길, 그리고 미래』, 『기계비평들』, 전치형 외 6명, 2019, 워크룸 프레스, p. 217.
2 『기계비평들』, 전치형 외 6명, 2019, 워크룸 프레스, p.226 참조.

3 앞의 책, p.10.
4 볼프강 에른스트
5 『21세기 사상의 최전선』, 김환석 외 21인, 이성과감성, 2020. p.293.



김제원 개인전
Jeawon KIM Solo Exhibition

김제원

제3의 공간: 끝의 시작

The Third Space :
The Beginning of the End

제3의 공간: 끝의 시작

김제원 Jeawon KIM

2022. 05. 04.
- 05. 18.

홍티아트센터

부산광역시
BUSA METROPOLIS

부산문화재단

홍티
아트
센터

Jeawon KIM

The Third Space:
The Beginning of the End

두 번째 이야기

: 김제원 <제3의 공간: 끝의 시작>

#Story of Jeawon KIM: <The Third Space: The Beginning of the End>

<p>일제강점기 부산에 거주했던 일본인들의 공동묘지가 조성된 아미동과 일본으로 소를 수탈하기 위해 소의 막사(축사)가 지어진 우암동에 한국 전쟁 당시 부산으로 내려온 피란민들이 임시로 정착하면서 두 마을이 만들어졌다. 집을 지을 마땅한 재료를 구할 수 없던 피란민들은 일본인의 묘지 위에 천이나 짚으로 텐트 형식의 집을 만들고, 소막사 내부 목구조에는 이불이나 가마니를 매달아 임시의 벽을 만들어 공간을 나눠 살기 시작했다. 이후에 아미동의 피란민들은 묘지의 비석과 상석을 드러내어 건축의 석재로 사용해 집을 짓고, 우암동의 피란민들은 이불을 판자로 교체하고 공간을 개조해 집의 형태로 구축했다.</p>	<p>Ami-dong, where the graveyard of the Japanese residents in Busan during the Japanese colonial rule was built, and Uam-dong, where Japan built cattle ("so" in Korean) sheds ("maksa" in Korean) to confiscate cattle in Korea, were where two major temporary settlements of the Korean War refugees from north have been developed. The refugees, who could not afford proper materials to build their houses, built temporary tent-like homes made of fabric and straws on the old Japanese graveyard and built temporary walls of blankets and straw rice bags in the wood structure inside the old cattle sheds to divide rooms to reside. Afterwards, refugees in Ami-dong brought tombstones and headstones of the graves as stonematerials to build their houses, while those in Uam-dong replaced the blankets with wood planks and revised the space to build the space more like houses.</p>
<p>전시 <The Third Space: The Beginning of the End 제3의 공간: 끝의 시작>은 삶의 막다른 끝에서 역사의 짙은 그림자 위로 구축된 가장 기초적이고 기본적인 형태의 '집'이 지닌 빛나는 생명력에 대한 이야기이다. 특정한 시기에 특수한 용도와 형식으로 지어진 건축물이 그 주위를 둘러싸고 있는 환경에 영향을 받으며 시간에 따라 점차 변하고 진화했지만 본래의 구조적 특징과 기억은 완전히 퇴화되지 않고 어딘가에 아직 남아, 한 몸체에 과거부터 현재까지의 부분부분들이 공존하는 '집'을 향한 나의 여정이기도 하다. 산비탈에 피란민들이 임시로 거주할 공간을 만들면서 생겨난 좁고 구불구불한 미로와 같은 아미동과 우암동의 길을 어린 시절 보물찾기를 하듯 걸어 다니며 역사의 흔적들을 발견하였다. 그 길 위에 나의 시간을 조금씩 쌓아가면서 바라본 두 마을은 맵스컴을 통해 주로 집중되어 보여지는 '죽음'이나 '귀신', '수탈'에만 머물지 않고 있었다. 자극적인 이미지와 이야기들 그 이면에는, 노후되고 사람이 살지 않는 빈집들이 많이 있었음에도 불구하고 회색빛의 풍경이 아닌 여전히 숨을 쉬고 있는, 그리고 살아 움직이는 장소였다. 한 시대를 상징하는 과거의 그림자 옆으로 햇볕도 함께 비추고 있는 장소였다. 그동안 많은 건축물과 집을 보아왔지만, 이토록 빛나는 삶의 의지를 드러내는 '집'은 처음이었다.</p>	<p>The exhibition, "The Third Space: The Beginning of the End" narrates the splendid power of life embodied in those most basic and primary forms of "houses", developed at the dead end of life over the deep shades of history. An architectural structure, built at a certain area for a certain use in a certain form, is influenced by the environment around it and gradually changes and evolves over time, but the original properties and memories are not completely atrophied but still remain somewhere; this is also my journey across a "house", where parts from past to present coexist inside one body, is about. On the narrow and crooked maze-like streets in Ami-dong and Uam-dong developed while the refugees tried to build their temporary settlements on the slopes, I walked around like looking for treasures in my childhood, discovering the traces of history. The two villages, viewed as I gradually stacked my own time on those trails, were not restricted in the images of "death", "ghosts" and "wartime confiscation" that mass media usually portrayed. Behind the sensational images and narratives were, despite having manyold and uninhabited empty houses, still breathing and actively moving spaces, not the dead gray landscapes. They were the spaces shedding lights beside the shadows of the past symbolizing one era. Although I have seen many architectural structures and houses so far, I have hardly seen such houses revealing such splendid will for survival.</p>

건축은 그것이 지어진 지역과 시대적 상황, 정치, 문화, 그리고 그 공간에 거주하는 사람의 시간과 고스란히 연결되어 있다. 그리고 건축은 어떠한 객체처럼 멈춰있는 것이 아니라, 유기체처럼 끊임없이 자라고 변화하며 진화한다. 아미동 비석마을과 우암동 소막마을의 집들은 자신의 몸에 한국 근현대사의 격변기 속에서 변화하는 모든 과정을 그대로 지니고 있어, 마치 확대경을 들고 '집'이 지닌 역사의 레이어를 시간대별로 들여다보고 있는듯하다. 이 공간이 간직하고 있는 시간의 레이어처럼, 나의 작업은 한 화면 위에 두 마을의 서로 다른 시간대와 장소들이 녹아내리고, 뒤섞이고, 중첩되어 만들어진다. 과거의 흔적들이 집의 몸에 남아있듯, 드로잉에서도 녹지 않고 또 사라지지 않은 부분들이 남아있어 이전의 시간과 이야기들을 불러오게끔 한다. <제3의 공간: 끝의 시작>은 나 자신이 이방인이자 관찰자로서 아미동과 우암동을 바라보고 서술자로서 만들어 낸 제3의 공간이자 또 다른 세계이다. 두 마을의 집들이 지닌 이야기가 마음에 더욱 깊게 다가왔던 것은 버려진 일본식 가옥들 틈에서 자란 피란민 3세로서의 내 개인의 역사와 정체성과의 연결점이 존재하기 때문일 것이다. 나의 몸 어딘가에도 그 역사가 완전히 퇴화되지 않은 채 남아있어 낮은 숨을 쉬고 있는 것을 상상하곤 한다.

Architecture is closely connected to the locality, situations of the time, politics, cultureand the time of the people residing in the space. Moreover, it is not static like an object, but continuously grows, changes and evolves like an organism. Biseok ("tombstone") Village in Ami-dong and Somak Village in Uam-dong hold everything intact in the entire history of the rapidly changing modern Korea, like looking into the historical layers of the timeline with a magnifying glass, not simply a "house". Like the layers of time held in such spaces, my work was made of the two parallel times and spaces of the two villages melting, mixing and juxtaposing in one screen. Like the old traces remain in the body of a house, a drawing has traces left without melting or disappearing completely, reminding us of the past times and narratives. “The Third Space: The Beginning of the End” is a third space as well as another world, which I developed as a narrator after I viewed Ami-dong and Uam-dong as a stranger and observer. The narratives held in the houses in the two villages resonated deeply, perhaps because my own personal history and identity, as a third generation of the Korean War refugees raised in between the old and deserted Japanese houses, have connections there. I would imagine that history, not completely atrophied but still breathing deep somewhere, inside my body.



구나연 미술비평가

김제원의 작업에서 시공의 결은 불규칙한 직조와 같이 얽혀 있다. 그의 작업은 거시사의 소용돌이에 움직인 사람들이 만든 장소를 찾아내고, 그곳에 쌓인 미시사의 지층을 발견하여 자신의 현재로 빚어내기 때문이다. 그것은 오래된 건축물, 마을, 혹은 폐허에서 이루어지기도 하지만, 근본적으로 사람들이 남긴 공간의 흔적과 관련된다. 인간의 시간이 묻어 있는 모든 공간은 인위적인 변화를 남기기 마련이지만, 김제원이 찾아가는 장소는 그가 그 변화에 잠시 개입하여 작업을 통해 언급할 수 있는 뚜렷한 시공의 단면이 남아 있다.

그가 2022년 찾아가한 장소는 부산의 아미동과 우암동이다.이 두 곳은 일제강점기와 한국 전쟁, 그리고 이후의 현대사 가운데 남겨진 삶들이 겹겹이 쌓여있다.그리고 작가는 낯선 곳에 잠시 정착하여 달을 내린 사람의 시선으로 남아 있는 건축물 속으로 들어가고,그곳에 담긴 시간들을 관찰하고,기록하며,자신의 작업을 통해 제 3의 공간으로 만들어낸다.따라서 그에게 장소는 건축적인 것이면서,또한 투명하게 운동한다.남아 있는 것 속에서 사라진 것을 찾고, 동시에 사라진 것을 더듬으며 남아 있는 것을 확인하기 때문이다.

이번 홍티아트센터의 전시《제3의 공간:끝 의 시작》은 부산의 두 마을과 마주한역사와 문화를 펼쳐 놓은 전시이다.작가는 먼저 일제 강점기 일본인들의 묘지였던 곳이 해방 후, 한반도 전쟁 피난민의 거처가 되어간 역사를 더듬는다.묘지의 구획 그대로 마을이 형성 되고,묘비들을 자재로 가장 기본적인 형태로 지어진 최소의 집들은 시간이 흐르며 오늘의 아미동 비석마을로 변화하게 된다.<끝의 시작>이라는 시리즈의 제목이 제안하는 것처럼,죽음으로 마련된 장소가 생의 지속을 위한 거처로 탈바꿈 되고,거기에 덧붙여지고이어지며 오늘의 지도가 된 공간은 끊임없이 움직이는 생명이자,시간의 표면에 다름 아니다.

특히 <끝의 시작:Two Light Houses>는 물에 녹는 용해성 종이를 다대포 바닷물로 녹이고, 이를 이어 삼각형의 간이 막사 형태를 띠어,피난민들이 묘지 위에 천으로 만들었던 비석 마을의 맨 처음 거처를 재현한다. 그리고 이 새로운 막사는 오늘의 아미동 마을 한 가옥 안에 빛을 밝히며 설치되어 잠시 기거한다.이는묘지라는 끝에서 시작한 작은 공간이 오늘이라는 공간의 끝에서 다시 하나의 시작으로 순환하는 과정이며,이러한 시공의 순환은 김제원이 세계의 여러 장소와 마주하며 실현하는 만남이다.그리고 이 만남은 다시 전시공간으로 옮겨져 그 곳에 가지 못한 관객들에게 끊임없는 장소의 호흡을 전달한다.

그는 또한 부산 우암동 소박마을에서 일궈냈던 또 하나의 끝과 시작에 접근한다. 그곳은 일제가 조선의 소를 싣고 가기 위해 만들어 놓았던 우막사가 해방 후,방치되고 이내 한국 전쟁의 피난민들의 거처로 바뀌게 되는 격변을 겪은 곳이다.전쟁기우막사 안에 이불로 칸막이를 치고 각각의 거처를 마련했던 기억은 현재는 거의 사라지고, 불현듯 마을에 솟아오른 환풍구나 일본식 지붕의 흔적으로만 찾을 수 있다. 그리고 김제원은 이 같은 소박마을의 역사를 관찰하고 소급하여 전시장 안에이불 칸막이로 된 최소의 집을 마련한다.그리고 <끝과 시작 下>에서 우리는 세 장의 이불로 만들어진 피난민의 삶

안에 들어가 한 사람이 제대로 눕기도 힘들 정도의 작은 장소 안의 생명력을 지금으로 포용하게 된다.

이러한 시도는 루시 리파드(Lucy R. Lippard)가 *The Lure of the Local*에서 물리적 땅, 형이상학적 땅 그리고 이념적 땅에 관해 논의하며, 인간의 창조성은 땅, 역사, 문화 그리고 장소를 형성하는 그물의 필수적인 부분이라고 했던 점을 상기시킨다.¹ 이는 땅이라는 공간을 둘러싼 문명적이며 문화적 방식과 정치와 지역 공동체가 일구어 나가는 역사에 대해 예술이 무엇을 했고, 또 할 수 있는가에 대한 접근이다.또한 리파드는 한국어로는 모두 “장소 특정적”이라고번역되는site-specific예술과 place-specific예술을 다음과 같이 명확히 구분한다.

장소 특정적 예술(site-specific art)는 작품이 기대고 있는 혹은 가까이에 있는 자연 혹은 인공 환경의 복합체인 땅의 지형학적 세부에 순응한다.장소 특정적 예술(place-specific art)은 이 어떤 혹은 모든 요소와 협력할 것이지만,인간의 역사와 기억,땅의 사용 그리고 정치적 아젠다와 관련된 특수한 장소를 나타내는 사회적 차원을 덧붙일 수 있다.넓은 차원에서,지난 삼십 년 간 성공적 공공 미술의 많은 것들은 지엽적으로 장소와 관련된 것이다.나아가 대부분 좋은 공공 미술은 결국 그것이 놓인 장소에 관한 것이 된다.²

따라서 김제원의 작업의 장소특정성은 place-specific, 즉 인간과 장소의 관계에 주목한 내용적 측면을 가시화하는 특징을 갖는다.이는 작품이 장소와 맞물릴 때 나타나는 시간,무엇보다 그 시공의 삶과 관련된 것으로,그가보여주는 작업의 기저에는 보이지 않는 어떤 생들의고단함과 더불어 박동하는 의지를 발굴하려는 태도가 있다.그는 각 장소를 답사하며 그곳의 강력한 역사와 맞닥뜨리는 한편,예상치 못한 여러 상황들을 경험하게 된다.그것은 지금 그 곳에 살고 있는 사람들의 기억과 현재,또한 무심코 지나가게 되는 흐릿한 글자와 문자들,아무도 모르는 지붕의 켜와 같은 것이다.

이 점에서 김제원이 주목하고 있는 것은 비단 과거가 아니라 과거가 펼쳐지는 장소로서의 현재이다. 그리고 전시장 한 켠에 환등 되고 있는 싱글 채널 기록인 <끝의 시작:흔적>은구체적인 지명을 명기하지 않은 채,타인의 삶 뿐 아니라 우리의 삶 일부를 강하게 비추고 있다.이는 묘비 위의 막사나 우사 속 이불 칸막이가 환유하는 척박한 삶의 정서를 보여주는 낭만화가 아니라, 수많은 시간들이 응집된 지금이라는 공간이며,그 지금 또한 곧 과거라는 시공의 한 겹이 되는 당위를 안고 감박인다.



1 Lucy R. Lippard, *The Lure of the Local* (NY: The New Press), 7.
2 앞 책, 274





김제원, The Third Space, 끝의 시작 전시 전경, 홍티아트센터, 2022

김제원

Jeawon KIM

CONTACT jeawon87@gmail.com / jeawonkim.com

전시 및 프로젝트

2021 The Third Space: After Dark | 호랑가시나무 아트폴리곤, 광주
(개인전)

광(光)부(釜) 이야기 | 호랑가시나무 베이스폴리곤, 광주 (그룹전)

녹는 땅, 고인 기억 | 사가, 서울 (개인전)

00MHz: 진동하는 경계들 | 울산 중구 문화의 거리 일대, 울산

(그룹전)

두 개의 정원 (上), (下) | 서울 후암동 105-10, 군산 신흥동 58-2

(프로젝트)

2020 어떤 노부부의 집 프로젝트 | 이응노로 98번길 28, 홍성 (프로젝트)

2018 나의 할아버지(ウリハラボジ) | 오타니 중학교, 북커피 솔, 교토, 일본
(프로젝트)

The Third Space 9 | 젤스타코살리나, 스우프스크, 폴란드

(프로젝트)

지나가는 이여 마음속에 기려보렴(旅人よ 思いいたせよ) | 교토, 일본

(프로젝트)

2017 Your Hand, My Heart | 갤러리시몬, 서울 (그룹전)

2016 무코지마 프로젝트: Unfamiliarity of Intimacy | 도쿄, 일본

(프로젝트)

레지던시

2022 홍티아트센터, 부산

2021 호랑가시나무 창작소, 광주

2020 이응노의 집 창작스튜디오, 홍성

2018 Baltic Gallery of Contemporary Art, 우스트카, 폴란드
교토 아트센터, 교토, 일본

2016 도쿄 원더 사이트 리서치 레지던시, 도쿄, 일본

2015 Sculpture Space, 유티카, 미국

‘제 3의 공간: 끝의 시작’, 시공간의 회복과 창조

더마루 아트컴퍼니

박진희 대표

김제원은 2015년부터 역사와 문화가 다른 나라들을 머물며 작업을 진행해 왔다. 이는 작가의 다양한 레지던시 이력과도 연결된다. 미국(뉴욕주 유티카), 일본(도쿄, 교토), 폴란드(우스트카), 한국(홍성, 광주, 부산)을 거치며 전시를 이어왔다. 작업들은 주로 '장소' 특정적 미술'의 특징을 띠면서 그 장소의 특정 시대와 건축물을 선택하고 개인 서사, 역사성, 시간성을 드러내는 작업들이 주를 이룬다. 이로써 작가는 관찰자로서, 또는 여러 장소를 문화적으로 이어진 자로써 작업들을 현시대, 현 공간으로 불러내어 제3의 공간을 펼쳐낸다.

2022년 부산이라는 도시를 머물며 김제원은 <제3의 공간: 끝의 시작>으로 작품을 선보였다. 어두운 전시장을 들어서면 건축적 요소를 지닌 설치작품들과 어느 마을의 낯아버린 집들과 풍경 이미지들 영상이 벽면을 채우고 있다. 이방인이자 관찰자로 부산이라는 도시를 선택한 예술가가 펼쳐 낸 제3의 공간이다. 작가노트에서 김제원은 첫 문장으로 이렇게 자신의 작업을 소개했다. “전시 <제3의 공간: 끝의 시작>은 삶의 막다른 끝에서 역사의 질은 그림자 위로 구축된 가장 기초적이고 기본적인 형태의 ‘집’이 지닌 빛나는 생명력에 대한 이야기이다.”

김제원이 선택한 장소는 부산 아미동 '비석마을'과 우암동 '소막마을'의 역사와 공간(건축)이다. 작가는 부산이라는 도시에서 역사적으로 주목할 만한 시공간을 한국전쟁 중 마지막 피란도시이자 살아남기 치열하게 버티는 삶의 터였던 '부산의 1950년대'를 선택한 것이다. 이는 군산이라는 버려진 일본식 가옥들 틈에서 자란 피란민 3세로서 작가 본인의 역사적 정체성과의 연결점을 이룰 수 있겠다.

‘비석마을’과 ‘소막마을’은 한국전쟁 발발 이후 ‘땅끝’이라 불리었던 부산에 피란민들이 몰릴 듯이 밀려와 이전 장소의 본질을 내어주어 치열한 삶의 터전으로 바뀌어버린 장소이다. ‘비석마을’은 개항 이후 부산으로 이주해 살았던 일본인들의 공동묘지가 있던 곳이었고, ‘소막마을’은 일제강점기 조선의 소를 일본으로 수출하기 위해 땅을 매입하고 소 막사가 지어진 이었다. 이 두 곳을 선택한 작가의 작업 방식은 조사, 연구부터 시작된다. 역사적 사실을 리서치하고, 부산의 전문 자료수집가의 협조를 받아 희귀 자료, 사진 등을 수집, 분석하였다. 전시공간의 함축적이고 때론 서정적으로 연출된 설치작품은 매우 치밀한 준비과정과 연구결과를 담고 있다.

특이한 구조의 건축들은 '비석마을'과 '소막마을'의 한국 근현대사 격변기의 모든 과정을 거치며 역사의 레이어들과 흔적을 지녔다. 작가는 이를 표현하기 위해 '녹는 종이'(secret paper라 불리는 물에 용해되는 성질의 종이)를 선택했다. 이 재료는 작가가 이전부터 사용해 온 드로잉 시리즈에 이용되었다. 이번 전시에서도 녹는 종이의 잔여물들이 전시에도 구현되었다. 과거의 흔적들이 집의 몸체에 남아있듯, 드로잉에서도 녹지 않고 또 사라지지 않은 부분들이 남아있어 이전의 시간과 이야기들을 불러오게끔 한다. 존재하되 사라지며 다시 흔적으로 드러나는 효과는 역사성과 시간성을

드러내는 작가의 의도와 닿아있다.

김제원에게 건축은 그 지역의 역사와 문화, 인간의 삶이 연결된 것이며, 유기체로 자라고 진화하는 대상이다. 전쟁이 피란민이 살아남기 위해 변화한 생활사(문화인류학적 연구를 거친), 이를 반영한 건축에서 공간 분리 방식을 수용한 당시의 건축적 요소를 설치작업으로 풀어냈다고 본다. 그리고 당시의 생활소재, 생활방식을 기억해 내고 소환하고 작업으로 구성한다. 과거 거주생활에서 호흡하던 소재(목탄 등)를 작품으로 들어온 의도를 알게 되면서 관객은 부산 근현대 치열했던 시절의 생활사, 애환, 고통, 삶의 의지 등을 체험하게 된다. 그리고 벽면에 영상작품이 있는데, 프로젝트를 진행하며 일일이 다니며 호흡했던 마을들의 수집된 이미지들이다. 작가가 일일이 보고, 듣고, 체험한 기억의 조각들을 정보로 제공하고 관객과 함께 나누고자 하는 의도로 볼 수 있다. 어쩌면 객관적인 리서치를 기반으로 한 과학적 작업방식으로 보일 수도 있지만 작가는 삶을 이어가는 인간의 의지에 대해서도 말하고 있다. “노후되고 사람이 살지 않는 빈집들이 많이 있었음에도 불구하고 희색빛의 풍경이 아닌 여전히 숨을 쉬고 있는, 그리고 살아 움직이는 장소였다. 한 시대를 상징하는 과거의 그림자 옆으로 햇볕도 함께 비추고 있는 장소였다. 그동안 많은 건축물과 집을 보아왔지만, 이토록 빛나는 삶의 의지를 드러내는 ‘집’은 처음이었다.”

전시장 허공에 이불 설치물이 허공에 입방체로 달려있다. 드라마나 영화에서 보던 이불이다. 작업에서 쓰인 ‘이불’ 스토리는 이러하다. ‘소막마을’에 모인 일본식 목조건물에서 피란민들은 급한 대로 이불을 하나 걸어놓고 공간을 분리하고 살았다. ‘이불’은 ‘삶의 막다른 끝에서 살고자 하는 의지’를 드러내는 상징이다. 작품으로 소환된 이불의 면에는 ‘목탄’으로 한국전쟁 이미지들의 흔적이 채색되어 있다. ‘목탄’의 경우 일제강점기에는 생산량이 늘었고, 해방이 되자 생산량이 급격히 감소한 재료이다. 작업을 위한 재료 선택에 있어 그 시대를 드러내는 재료를 선택한 것이다.렇듯 작품들은 우리에게 정말 숨 쉬었던 인류의 과거 문명을 소환하여 제3의 장소를 만들어 관객을 맞이한다.

김제원의 낯선 지역의 건축과 역사의 레이어를 들여다보는 관찰자의 시선으로부터, 인간이 살아온 문화와 삶의 자취를 문화 인류학적으로 탐구하는 작업 방식은 '장소 특정적 미술(Site-Specific Art)' 프로젝트로 보아야 할 것이다. 이는 2015년부터 2022년 현재까지 이루어진 모든 전시 및 프로젝트를 관통하고 있는 특징 중 하나이다. 오늘날 '장소성', '지역성', '시간성'의 상실은 세계화 과정과 과학기술 등에 의해 세계의 균질화를 촉진 시키고 있다. 이는 물리적 공간상의 상실을 의미하는 것뿐만 아니라 인간 삶의 궤적과 정체성의 상실과도 연관된다 고 본다. 이러한 현시대적 상황에서 볼 때 김제원의 프로젝트는 장소의 담론, 과거의 담론을 적극적으로 끌어내어 회복하는 예술적 실천이 될 수 있다고 본다.



나미아

기억: 잊을수 없는

NAMIA

Memory: Unable To Forget

나미아 개인전
NAMIA Leigh Solo Exhibition

2022. 5. 25. - 6. 8.
홍티아트센터

namialeigh.com

세 번째 이야기

: 나미아 <기억: 잊을 수 없는>

#Story of NAMIA

<Memory: Unable To Forget>

지난 2년간 상실과 생존 경쟁이 공존하는 암울한 시대를 지나왔다고 생각이 든다. 실제로 남아있을 것들과 남고 싶어도 실재하지 못하게 되는 것이 당연히 받아들여지는 시대가 도래하고 있다.

내가 매일 걷는 이 다대포 산책길이 나의 모든 영감의 원천이 된다. 그 길에서 마주하는 자연, 경관, 바람, 물결, 물 위로 반짝이는 햇빛, 변화하는 석양의 색, 비릿한 물 내음, 홀로 걷는 왜가리, 청둥오리 떼, 이름 모를 새들과 매일 다른 모습으로 서로를 맞이한다. 그중에 유일하게 변화하지 않는 것은 그 길을 따라 흩어져있는 다양한 종류의 플라스틱 쓰레기들이다. 실제로 플라스틱은 자연적으로 분해되지 않는다. 다시 말해, 그것은 인간이 그토록 열망하는 영생이 가능한 물체 인 것이다.

매일 지구 어딘가에서 사라지고 멸종하는 생명체들의 소식을 전해 듣는다.
그들의 존재와 이야기는 누가 기억해줄까?
그들이 사라진 후, 나와는 전혀 관계 맺지 않은 그들을 어떻게 기억하지?

인류 외 다른 생명의 존속기간은 점점 짧아지고, 결국엔 이 지구상에 인류만이 가장 원초적이고 근원적 욕망인 불멸의 삶을 이어나갈 것이다. 그것이 자신의 신체를 썩지 않는 재료로 의체화 해야 가능하다 할지라도.

인류만이 존재하는 세상이란 어떤 모습일까...?

다른 생명체들이 우리 주변에서 사라진다는 건 우리가 사랑할 수 있는 것들이 그만큼 줄어든다는 의미이기도 하다.
어린 시절부터 같이 밥을 먹고, 이불을 함께 덮었던 털복숭이 존재들을 꺼안았을 때의 온기에 대한 경험과 기억. 그래서 나는 인간 사이만으로는 다양한 사랑의 감정을 다 할 수 없음을 몸으로, 마음으로 알고 있다.

그런 이유로 나는, 아무리 필멸의 것을 불멸로 만들거나 소멸한 존재를 소환할 수 있는 과학기술이 발전한다고 해도, 포스트 휴먼이기보다 필멸의 시스템이 작용하는 “테라폴리스¹”의 퇴비가 되고 싶다. 그것만이 이미 퇴비가 된 나의 그리운 털복숭이 반려동물들을 다시 조우할 수 있는 가장 자연스러운 방법일 테니까.

1 도나 해러웨이 책 <트러블과 함께 하기>에 등장하는 단어로, 땅을 의미하는 ‘테라terra’와 정치제를 의미하는 ‘폴리스polis’를 합성한 말이다. 테라폴리스에서는 그곳에 사는 모든 크리티들이 동등한 권리를 지닌 시민이 된다.

For the past 2 years, I think we have been through the dark age where loss and fierce competition for survival coexist. In fact, the advent of the new age is near, when something remains while others want to remain but are not allowed to exist, is for granted.

The Dadaepo trail I walk every day has been the source of all of my inspirations. What I face there - nature, landscapes, winds, waves, sunlight shining on the water, changing shades of the sunset glow, fishy smell from the water, a heron walking alone, a flock of mallards, and other birds without known names - meet each other with different shapes every day. What remains unchanged there is the diverse plastic waste scattered along the trail. In fact, plastic is not naturally degradable. In other words, they are the objects that can live eternally, which humankind has aspired to so much.

Every day, we hear the news of living things disappearing and getting extinct somewhere on the Earth. Who will remember their existence and narratives? After they have disappeared, how could I remember them, which had no relationship with me at all?

As the life spans of the species except for humans have become shorter gradually, eventually on the Earth, only humankind will continue their eternal life, as the basic and primary desire. That will continue so, even if that is possible only when their entire body parts should be replaced by prosthesis made of non-biodegradable materials.

What would a world, where only humans live, be like?

Other species disappearing around us means that what we can love will disappear as much.
The experiences and memories of cuddling fluffy animals, which we ate with and shared the bed with from our childhood. Such memories made my body and mind know that such diverse sentiments of love are not completely fulfilled only between humans.

Therefore, even if science and technology advance enough to turn the mortal into the immortal and resuscitate an extinct existence, I would rather be the compost of the "terrapolis"¹ operated by the mortal system, than a post-human. That is because this is the most natural way to meet my fluffy companions that I miss again, which have already become compost long ago.

1 This term appears in *Staying with the Trouble* by Donna J. Haraway, as a compound noun made of terra ("land") and polis ("a political state"). In a terrapolis, every living thing ("critter") becomes a citizen with equal rights.





42 나미아, <기억 : 잊을 수 없는>, 2022, 철 파이프, LED, 조명, 플라스틱 조형물, 실리콘 튜브, PVC 파이프, 전자 부품, 480 x 480 x 420cm

기념비는 무언가 기억하기 위해 세워진다. 보통은 국가의 영광이나 역사적으로 기록할만한 일, 혹은 다시는 반복되지 말아야 할 거대한 사건 같은 것들이 기념비에 담긴다. 그런 기념비는 많은 사람들이 볼 수 있는 장소 한복판에 남근처럼 우뚝 세워진다. 단단하고 흔들리지 않는 형태로, 마치 영원히 그곳에 서 있을 것처럼. 그렇게 세워진 기념비는 무엇보다도 '우리'라는 관념을 만든다. 함께 무언가 기억하고 있는 존재로서의 우리. 여기에서 중요한 점은 기념비가 담고 있는 기억은 단 하나라는 것이다. 하나의 무언가를 기억하고 있다는 사실이 다종의 인민들을 하나의 우리로 만들 수 있다는 것을, 권력자들은 시대를 초월하여 항상 알고 있었다. 그리고 지금도 여전히 광장의 곳곳에는 기념비가 우뚝 솟아있다.

나미아도 기념비를 세웠다. 하지만 그가 만든 기념비는 하나의 무언가를 기억하여 하나의 우리를 형성하는 일에 전혀 도움이 되지 않는 것처럼 보인다. 그리 크지도 않고, 일시적이고, 특정한 사건의 이미지를 재현하지도 않는다. 추상적이고, 빛을 내는, 아니 빛을 반사하고 왜곡하는 구부러진 거울로서의 기념비가 그곳에 있다. 나미아가 열어낸 기억의 공간을 찾은 관객들은 바스락거리며 반짝이는 바닥의 질감을 느끼며 기념비에 다가서 구부러진 자신의 형상을 마주한다. 그리고 손에 들려진 작은 거울을 공간 어딘가에 하나 더하고 나오는 일종의 의식을 치르게 된다. 그렇게 관객들이 붙여놓은 거울들로 그 기억의 공간은 점점 더 다채롭게 구성되어 간다. 작고 동그란 거울은 기념비적 기억이 아니라, 작은 기억'들의 알레고리가 된다. 작은 거울은 딱 그만큼 세계의 조각을 담는다. 더불어 그것은 빛을 받아 다시 세계에 빛을 뿜기도 한다. 서로를 비추는 작은 거울들, 서로를 빛내는 작은 기억들.

그렇게 함께-만드는(sympoiesis) 기억의 공간에서 관객들이 붙여 놓은 거울들은, 기억을 하나로 수렴시키는 것이 아니라, 곳곳으로 흩어지게 만든다. 다수의 기억이 웅기증기 모여 구성하는 다원적인 기억의 공동체로서의 기념비. 뒤집어진, 흐물거리는, 너울거리는, 휘발되는, 흐르는, 유동적인 기억들의 장소로서 기념비가 그곳에 있다. 건넌편 전시 공간으로 넘어가면, 나무의 형상처럼 보이는 빛의 줄기들이 벽을 따라 올라가고 있다. 그 나무 끝에도 작은 거울들이 자리를 잡고 있다. 자라나고, 증식하고, 또 연결되는 식물들처럼. 그 작고 서로 다른 기억들은 서로 뒤섞이고, 나아가 기계처럼 서로를 학습하면서 연결되는 것처럼 보인다. 그런 기억의 콜렉티브, 기억의 아카이브'들이 있다. 하나의 장소로서의 아카이브가 아니라, 다양한 줄기로 뻗어나가고, 하나로 잡히지도 않고, 각기 다른 기억들이 서로 다른 가지 끝에 주렁주렁 매달릴 수 있는. 하지만 그럼에도 연결되는.

아카이브는 무언가 선택하기에 근본적으로 권력적인 하나의 공간이 된다. 그런 아카이브를 모든 것을 기억하는 데이터 체계와 나란히 놓고 생각하면 어떻게 달라질까. 물론, 오늘날 현실에서 거대한 데이터의 체계는 자본에 매개되어 있지만, 끊임없이 서로를 연결하고 공유하며 모든 데이터가 조직된 하나의 세계를 이룬다면, 자연적인

세계와 데이터로 매개된 세계가 이분법적으로 구분되지 않는 국면이 열릴지도 모른다. 지구가 파멸된 이후, 백업된 데이터와 인공지능들이 지구를 복원하는 계획을 다루는 SF 세계관을 가진 비디오 게임 <호라이즌>이 다루는 것처럼. 인공지능은 신이 되고, 자연과 인공은 온전히 구분이 되지 않는 영역으로 넘어가 버린다. 나미아의 작업에서 빛나고 있는 나무의 형상은 데이터가 말 그대로 생태의 문제와 연결되는 이런 문제를 환유하는 것으로 보이기도 한다.

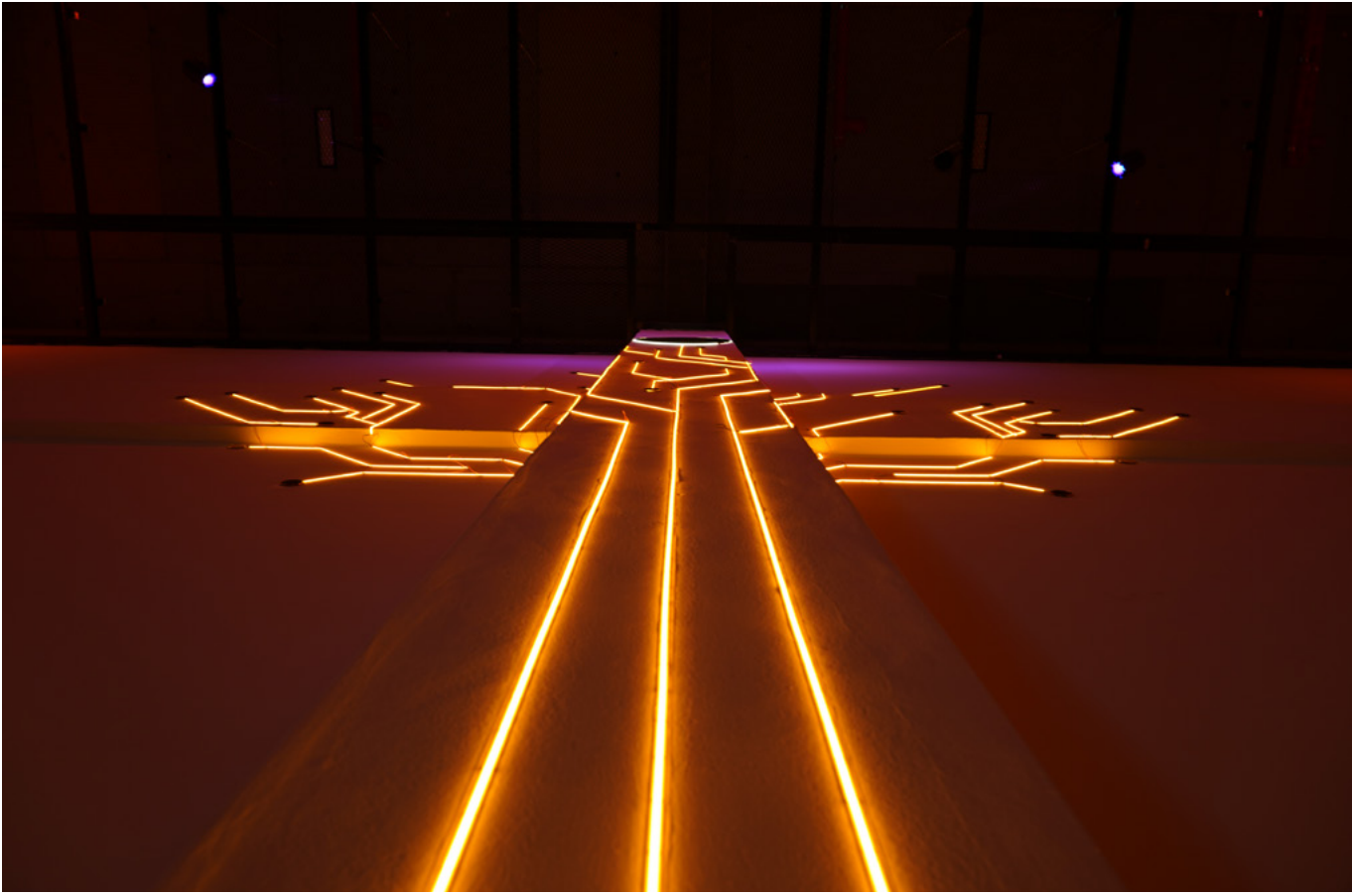
인공과 자연의 이분법을 가로지르는 것은 그뿐만이 아니다. 기념비 공간의 바닥에는 반짝이는 소재의 재난용 담요가 바다를 이루고 있다. 너울너울 노을이 물들인 아연하게 아름다운 황금빛 바다가 실내에 갑자기 펼쳐진다. 가장 인공적인 비닐과 플라스틱, 금속, 거울 같은 것들에서 자연의 형상을 발견하게 되는 것이다. 그리고 우리는 나미아가 열어낸 또 다른 공간에서 사이보그를 만난다. 인간의 형상을 하고 있지만, 동시에 기계인, 인간과 기계를 구분할 수 없게되는 형상으로서의 사이보그. 특이하게도 나미아의 사이보그는 흙으로 가득 차 있다. 플라스틱과 흙이라는 상반되는 물질들이 만들어내는 역설에서 오히려 어떤 교차가 극적으로 솟아오른다. 인간을 비롯하여 모든 유기체의 삶은 결국 흙으로 돌아간다. 그것은 다시 이 땅의 모든 다른 유기체들의 자양분이 된다. 유기체 뿐만 아니라, 무기물과 사물들까지도 포함되는 이 땅의 복잡한 순환에 다시 몸을 내던지게 되는 생. 살아있는 모든 존재는 퇴비-되기라는 순환에 '이미' 들어가 있다는 것을 생각해볼 수 있다. 이러한 순환을 감각하면, 모든 것들이 다른 것들과 연결돼 있는 '공-산', '공-생'의 관계라는 것을 다시 감각할 수 있게 된다.

'심포이에시스'(sympoiesis), 그리스어 낱말에서 '심'(sym)은 '함께'를 뜻하며, '포이에시스'(poiesis)는 '제작·산출·생산'을 뜻한다. 그리고 도나 해러웨이 연구자인 최유미는 이것을 '공-산'으로 번역한다. 함께 제작하고 함께 산출하고 함께 생산하는 것으로서의 심포이에시스, 공-산. 해러웨이는 인간뿐만 아니라 기계와 같은 인공물과 자연의 모든 것들이 서로 연결돼 함께 무언가 만든다는 사실을 이 개념을 통해 드러낸다. 묵묵히 혼자 일을 하는 장인도 도구들과 함께 제작하고, 홀로 선 나무도 햇빛, 물, 땅 속의 균, 다양한 물질들과 함께 자신의 생명을 생산한다. 이런 '공-산'의 사유에서는 생명과 사회의 최소단위로서 '개체/개인'(individual), 다시 말해 '더는 나눌 수 없는(in-dividual) 독자적 존재'는 인정되지 않는다. [최유미, 『해러웨이, 공-산의 사유』, 도서출판b, 2020. 참조.] 스테이시 앨리미도 같은 포스트휴먼 연구자들이 자주 언급하듯, 인간의 몸에서 인간 고유의 물질은 소수에 불과하다. 우리 몸의 90%는 박테리아를 비롯한 미생물로 이루어져 있다. 이들이 없다면 인간은 생명을 유지할 수 없다.

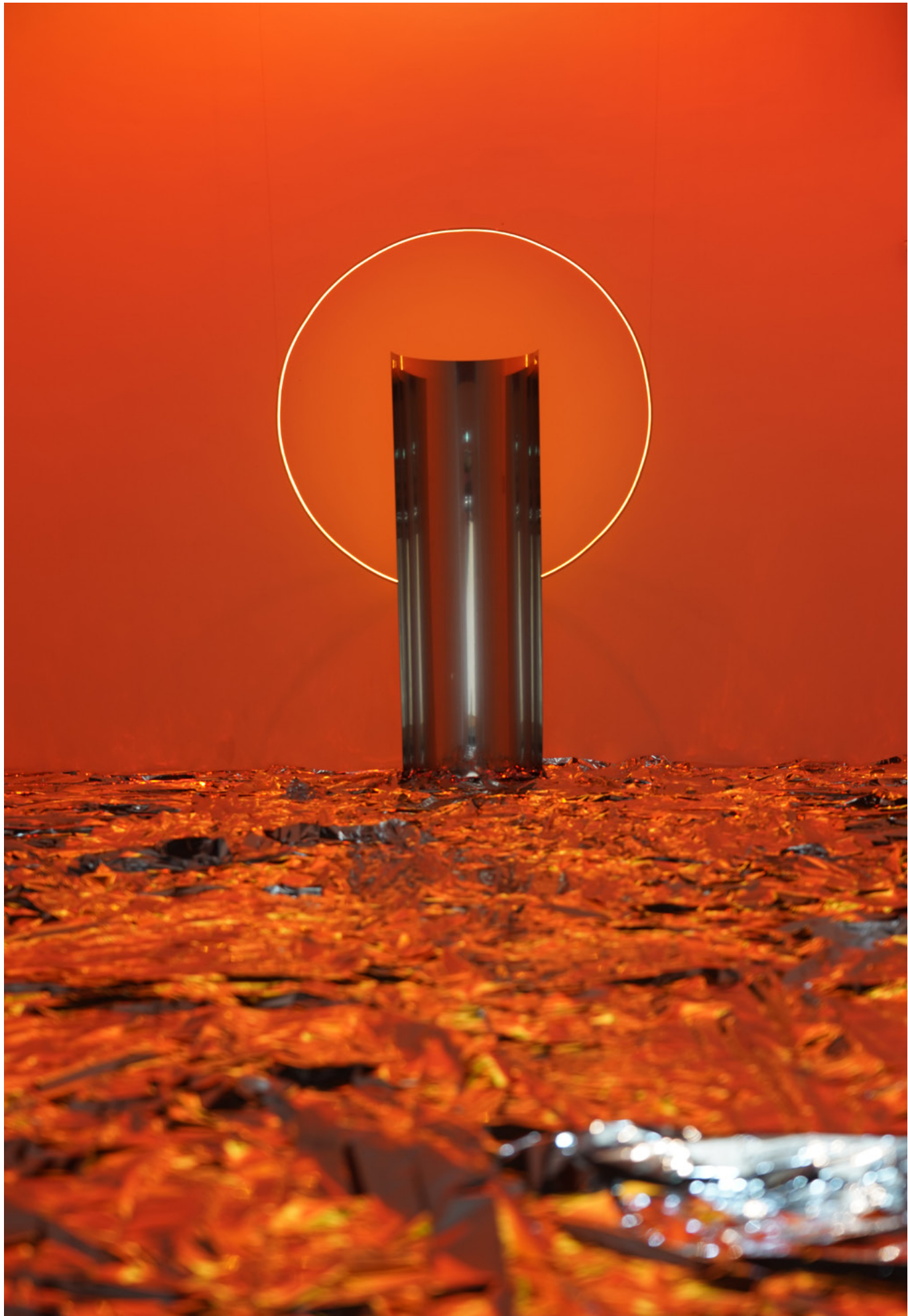
이러한 관점에서 나미아가 모아내는 기억은 하나가 아닌 복수의 기억들일뿐만 아니라, 인간만의 기억이 아닐지도 모른다. 개, 미생물, 흙, 바다 혹은 이름을 붙일 수도 없는 어떤 물질과 존재의 기억들. 인간의 언어와 구조에 포착되지 않는 기억들의 연합으로 형성되는 기념의 공간을 상상한다. 나미아는 기억을 이렇게 특정한 방식으로 다루면서 시간의 축 또한, 이상하게 뒤섞고 있는 것처럼 보인다. 여기에서 SF라 부르는 사변적이고 미래적인 세계를 떠올릴 수 있다. 도나 해러웨이의 말처럼 SF는 사변적 우화(speculative fabulation), 사변적 페미니즘(speculative feminism), 사이언스 픽션(science fiction), 과학 사실(science fact), 과학 판타지(science fantasy)... 다양한 의미로 번역나갈 수 있는 관념이다. SF는 변화무쌍한

시간의 과거, 현재, 미래 안에서 아직-오지-않은 무엇을 향해 열린
‘아직까지는(so far)’를 뜻하기도 한다. [Donna J. Haraway, SF:
Speculative Fabulation and String Figures, Hatje Cantz Verlag,
2012, 4.] 이렇게 SF는 무엇보다 자기가 속한 시간에서 벗어나게
해준다.

SF적 자장에서 나미아의 기억은 단순히 과거를 기억하는
일이 되지 못한다. 과거를 현재로 불러오는 기억이 아니라,
미래를 기억하는 일, 현재를 기억하는 일 등등. 시간의 선형성을
뒤섞는 실천으로서의 기억이 여기에 있다. 나미아의 기억의 SF는
그렇게 시간의 축을 시대착오적(anachronism)으로 뒤섞는다.
anachronism을 쉽게 시대착오라고 번역하곤 하지만, anarchism을
무정부주의(무권위주의)로 번역하는 것처럼 무시간성의 지대로
생각해보는 것은 어떨까. 나미아의 기념비를 통해서 미래를
기억하기, 우리의 것이 아닌 기억을 기억하기, 다른 존재들의 기억을
나의 기억으로 받아들이기, 다른 존재들의 유산으로 받아들이기.
이러한 관점에서 나미아의 기념비나 아카이브는 인간이 만들어낸
이데올로기적 기억의 표상에서 한참 멀어진다. 인공 노을과 바다를
보면서 인공과 자연을 뒤섞고, 인간과 기계와 무기물이 뒤섞이는
사이보그와 마주하고, 나아가 다른 물질들과 함께 무엇이 기억해내는
일. 나의 기억, 당신의 기억, 우리의 기억까지 넘어서. 기억이라는 체제
자체를 뒤집어 버리는 공-산의 기념비. 우뚝 선 하나의 기억으로서의
기념비가 아니라, 하나의 기억을 교란시키고, 다원의 기억들로
산란시키는. 함께 만드는, 공-산의 기념비.







“the harmony of the nature
- the balance of the nature”

Mathias Jud and Christoph Wachter

In a mannequin terrarium, we have the opportunity to explore our inner selves and discover our true nature. We can create a peaceful and harmonious environment for ourselves to contemplate and reflect on our own values and beliefs, and to connect with our true essence. We can bring nature into our lives and explore its beauty, balance, and harmony. We can use the mannequin terrarium as a tool for self-discovery, allowing us to learn and grow from our experience.

Namia's work takes a certain form. I have a description of a work in simple language combined with a question about its meaning. I fed these sentences to the OpenAI Davinci, the best text generation AI currently available, and the four sentences and the title were returned.

Traditionally, viewing an art installation is subjective. Art would therefore always be a reflection both on the side of the author and on the side of the viewer and also of those who write about it. Thus one's own point of view is usually written into a text about a specific work of art. But how does an AI follow this principle? What does an AI mean when it writes about a 'we'? What should be the mutuality here that would then offer opportunities for exploring 'our inner self'?

Options for self-reflection are initially absurd for an AI. An AI engine processes information, they are algorithms that search, apply, match and output a structure. But an AI can no longer just execute simple commands, but elicit complex contexts, extract questions and provide answers, generate programming code, and generate different forms of poetry. In order to bring a rhythm into the language and to prevent irritating duplications, misunderstandings and repetitions, the AI refers to a specific, new unit of the language - to tokens, which doesn't only shape a computational structure, but follows a commodification, as well as applies to a power- or calculation unit.

In order to introduce this AI now to Namia's work, I have references. Donna Haraway could be a theoretical reference point that allows the AI to interpret. The following sentences returned:

Donna Haraway's theories explore the disruption of traditional boundaries between human and animal, and the power of relationships in constructing our identities. In this case, the sculpture could be interpreted as a representation of the deep connection between the owner and their pet, and the power of the memories and emotions that remain long after a beloved dog has passed away. The plastic form and sphere may represent the physical and emotional boundaries between the two entities, while the green plant and brown earth suggest growth and life even in the face of death.

‘자연의 조화 - 자연의 균형’

前베를린 대학교 교수
마티아스 주드, 크리스토프 와처

마네킹의 온실 속에 우리가 스스로의 내면을 탐구하고 진정한 본성을 발견할 기회가 있다. 우리 자신의 가치와 믿음을 들여다보고 성찰하며 우리의 진정한 본질과 소통하기 위해 우리 자신을 위한 평화롭고 조화로운 환경을 만들 수 있다. 우리는 우리의 생활 속으로 자연을 가져와서 자연의 아름다움과 균형, 조화를 향유할 수 있다. 우리는 마네킹의 온실을 스스로를 발견하는 도구로 삼아 우리의 경험을 통해 배우고 성장할 수 있다.

나미아의 작품은 일정한 형태를 취하고 있다. 이 작품의 의미에 대한 질문과 작품 설명을 조합해 단순한 문장으로 구성된 글을 준비했다. 이렇게 쓴 글을 현재 공개된 AI 문장 생성기 중 가장 성능이 뛰어난 오픈AI 서비스 '다빈치'에 입력했더니 위의 네 개의 문장과 제목이 출력되었다.

전통적으로 설치 미술 감상은 주관적이었다. 따라서 미술은 항상 작가의 관점과 관람자의 관점, 그리고 이에 대해 평론하는 사람의 관점까지 반영하게 된다. 그래서 흔히 한 사람 고유의 관점이 특정 미술 작품에 대한 글에 고스란히 담긴다. 그런데 AI는 이렇게 글을 쓰는 원리를 어떻게 따라가게 될까? AI가 '우리'에 대한 글을 쓴다면 그 글에서 그 '우리'는 무슨 뜻일까? 이런 글에서 '우리 스스로의 내면'을 탐구할 기회를 주는 상호성은 무엇일까?

자아 성찰이라는 선택은 처음부터 AI에게 어불성설이다. AI 엔진은 정보를 처리할 뿐이다. 즉, 정보 구조를 검색하고, 적용하고, 일치하는 것을 찾고, 결과물을 창출하는 알고리즘일 뿐이다. 그러나 AI는 더 이상 간단한 명령 수행에 머무르지 않으며, 복잡한 맥락을 추출하고 질문을 생성하며 답을 만들 뿐 아니라 프로그래밍 코드나 다양한 형태의 운문까지 작성하게 되었다. 리듬을 언어에 담아내고 불쾌한 중복이나 오해, 반복이 없게 하려면 AI는 구체적이고 새로운 언어의 단위를 토큰에 참조하는데, 토큰은 연산 구조를 구성할 뿐 아니라 어떤 대상의 상업화의 결과로 수반되며 전력 측정이나 연산 단위로도 적용되는 것이다. 따라서 이 AI 모델에게 나미아의 작품을 해석할 수 있도록 소개하기 위해 참조 기준을 마련했다.

AI가 작품을 해석하게 하려면 생물학자 도나 해러웨이(Donna Haraway)의 자료가 이론적 기준이 될 수 있을 것이다. 이를 투입하자 다음과 같은 문장이 출력되었다.

도나 해러웨이의 이론은 인간과 동물 사이의 전통적 경계의 해체와 우리의 정체성을 구성하는 관계의 힘을 탐구한다. 이 경우, 이 조형물은 인간과 인간이 소유한 반려동물 사이의 깊은 관계와 사랑하던 반려견이 세상을 떠난 뒤에도 오래도록 남는 기억과 감정의 강렬한 힘을 표상하는 것으로 해석될 수 있다. 조형적 구조와 구형은 인간과 동물 사이의 심신의 경계를, 녹색 식물과 갈색 흙은 죽음 앞에서도 계속되는 성장과 삶을 나타낼 수 있다. 이 작품은 해러웨이의 연결에 대한 견해를 반영하는 것으로 보일 수 있는데, 동물이 세상을 떠나서 인간과 물리적으로 분리되어도

The work could be seen as a reflection of Haraway's ideas of connection, as it conveys the idea that despite the physical separation between human and animal, an emotional bond can remain. It also highlights the idea that our identities and memories are shaped by relationships, even when those relationships come to an end. By looking at this sculpture, viewers can gain an understanding of the importance of relationships and how they shape our lives.

Identity and memories are shaped by relationships. The work is a reflection on these relationships. I am amazed. In concrete terms, there could have been a tension between the images - the visual language and the image descriptions. Here Haraway would have given reason for the described brown soil to have caught the eye, for example as compost, as the sediment into which all biomass can ultimately go and in view of which dogs and dog owners will also be one and the same material. Or the beings that animate this exhibition space could also have been described in terms of specific coats of hair and gaits. But the text generated by the AI persistently follows a structure of the imagined human subjects and their hypothetical ways of thinking and elevates them into a final sentence as a statement about relationships and life.

But what does an AI engine know about relationships and life? Wouldn't it be appropriate for AIs, as interlocutors and as visitors to the exhibition, to be aware of their own limitations - if they knew, for example, that they absolutely have to keep a cool head and yet are themselves making such a striking contribution to global warming?

From today's perspective, it is still difficult to program an AI engine about relationships and life in general. AI engines can gather information about relationships and life using text convolutions that they extract, analyze, and recombine, but they cannot truly understand what they are learning. Since they cannot understand or mimic human thoughts and feelings, it is difficult to say what an AI will be like as a conversation partner or exhibition visitor. Future AI interlocutors will likely be able to have a basic understanding of relationships and life. It is possible that AI engines will be able to learn some basic behavioral rules about relationships, life, and global warming through machine learning. For example, AI engines may be able to ask intelligent questions to learn more about the subject and better understand complex ideas. They will be able to respond to complex questions by developing a deeper understanding of how relationships and life work. AI-exhibit-visitors will likely be able to understand and discuss the issue of global warming. They will also be able to form their own thoughts and ideas on the topic to learn more about the issue. They will be able to participate in a constructive discussion where they can contribute and follow up on their own ideas and opinions. Some examples could be: respect other people, take care of your environment, and try to reduce your carbon footprint.

For the AI, the work of art remains a symbolic reference to the social relationships of the subjects. A critical reference to the material is missing. The brown earth would have to advance to become the AI's place of longing, because exactly this condition as part of a compost mass thrown together will probably remain

정신적 유대는 남을 수 있다는 생각을 담아냈기 때문이다. 또한 우리의 정체성과 기억은 관계에 의해 만들어지며 그 관계가 끝나도 그렇다는 생각을 보여준다. 이 조형물을 바라보면서 관객은 관계의 중요성과 관계가 우리의 삶을 만들어가는 방식에 대해 이해를 더할 수 있다.

정체성과 기억은 관계에 의해 만들어진다. 이 작품은 이러한 관계를 반영해 표현했다. 그래서 결과물을 보고 정말 놀랐다. 구체적으로 말하자면, 이미지들 사이, 즉 시각 언어와 이미지 설명 사이에 긴장이 있었을 수도 있다. 여기서 해러웨이의 이론은 설명에 나온 갈색 흙이 시선을 사로잡고, 예를 들어 퇴비로서, 모든 생물 유기체가 죽은 뒤에 최종적으로 변하는 결과물인 퇴적층으로서, 그리고 반려견과 주인도 결국 마찬가지로 하나가 되어 동일한 흙이 된다는 관점으로서 조명될 수 있는 이유를 부여했을 것이다. 또는 이 전시 공간을 살아 움직이게 하는 존재들 또한 구체적인 털뭉치와 발걸음으로서 묘사될 수 있었을 것이다. 하지만, AI가 생성한 텍스트는 집요하게 가상의 인간 주제와 그 인간이라면 생각할 법한 상상 속의 방식의 구조를 따라가며 이것을 관계와 삶에 관해 규명하는 최종 선언으로 끌어올렸다.

그렇다면 AI 엔진이 인간의 관계와 삶에 대해 무엇을 안단 말인가? 전시에 대해 이야기하고 전시에 방문해 관람하는 존재로서의 AI로서는, 굳이 말하자면 만약에 AI가 그것에 대해 안다면 자신의 한계에 대해 인지하고, AI 자신은 오히려 지구 온난화에 심각한 피해를 끼치는 전기 먹는 기계로서 거리를 두는 것이 더욱 적절하지 않을까?

오늘날의 관점에서는, 여전히 일반적인 인간 관계나 삶 전체를 다루는 AI 프로그램을 만드는 것은 어렵다. 물론 AI 엔진은 텍스트를 처리하는 합성곱 신경망을 통해 인간 관계나 삶에 대한 정보를 수집해 필요한 내용을 추출하고 분석하며 재조합할 수 있지만, 진정으로 그렇게 학습한 인간 관계나 삶에 대한 내용을 이해할 수는 없다. AI가 인간의 생각과 감정을 이해하거나 모방할 수는 없기 때문에, 전시회장에서 대화를 나누거나 함께 관람하는 존재로서 AI가 어떻게 행동할지는 말하기 어렵다. 미래의 인간과 대화할 수 있는 AI는 인간 관계나 삶에 대한 기초적인 이해도 가능할 가능성이 있다. AI 엔진이 머신 러닝을 통해 인간 관계나 삶과 지구 온난화 문제에 대한 기본적인 행동 규칙을 학습할 수 있게 될 수도 있다. 예를 들어, AI 엔진이 특정 주제에 대해 더 많이 학습하고 복잡한 개념을 더 깊이 이해하기 위해 지적 수준이 높은 질문을 생성하게 될 수도 있다. 이렇게 해서 인간 관계나 삶의 원리에 대해 한층 심층적으로 이해하고 더 복잡한 질문조차 답변이 가능해질 수도 있다. 그러면 전시회를 관람하는 AI가 지구 온난화를 이해하고 그 문제에 대해 이야기하는 것도 가능해질 수 있다. 나아가 이렇게 더욱 심층적으로 학습할 수 있는 주제에 대해 자신만의 생각이나 견해를 형성할 수도 있을 것이다. 그러면 AI가 본격적으로 건설적인 논의에 참여해 기여를 하고 자신의 견해나 의견을 더 발전시키는 것도 가능할 것이다. 이렇게 스스로 발전한 AI가 할 수 있는 기여의 예시로는 타인 배려나 환경 보호, 탄소 배출 감소 등을 들 수 있다.

AI에게 미술 작품은 주체들의 사회적 관계를 상징적으로 참조해 표현한 결과물로 남아 있다. 소재에 대한 비판적 참조는 아직 미지의 영역이다. 갈색 흙은 여전히 AI가 아직은 이해하지 못할 영역으로 나아가야 할 것인데, 퇴비 덩어리의 일부로서 주어진 흙의 바로 이 조건은 앞으로도 오랜 시간 동안 컴퓨터에게 부정된 채로 남아 있을

denied to the computers for a long time to come.

The engine lacks a critical awareness of its own materiality. The material is decisive for the artistic installation, as it is what opens before my eyes. The question of what certain works want to convey as a potential statement is often directly linked to the question of what the works actually are. Are they also comprehensible in their material aspects, are they appropriate - or is it simple illusion?

That is what became a crisis. It was not a crisis in art production, but rather a crisis in art criticism, which, with digital media and the corresponding questions, could no longer be sure whether the viewer was confronted with a work of art or whether they were just being taken in by a technological effect.

Is it about dazzling surfaces without a deeper meaning? This is a question that could also be particularly linked to AI-generated texts.

Especially in the field of art, a text generated in this way becomes a freestyle, in which a notion of subjectivity is woven into the text to a particularly high degree. Casting one's own emotions and attitudes into a work of art would be modern concepts, but these have been broken through several generations of post-postulation and not least through the changing structures of representation and communication with digital developments. Like the art itself, the flow of the narratives to be assigned is broken, the certainties of authorship or the subjective modes of expression are eroded in complex contextualization questions.

In order to illustrate a questioning and permanent transformation of one's own authorship and authenticity, Haraway lets a wet dog's tongue lick the meaningful face of academic discourses. Namia eludes the author's position and the concepts of identity. *"I am not what you want me to be, not what you think you know. What is a dog's life?"*

Namia got involved in this game, playfully flirts with the materials, eludes traditional definitions, reaches out to mirror conventions of imagination in order to subvert them and exaggerate them with glitches and memes. Reaching out to the really big questions that go beyond traditional connections and orders, cosmology, the power structures of geopolitics, one's own existence, all this is put on and stretched out in order to appear and submerge in exactly this big theatre.

There are shifts and performances that are open, in which the great arc of tension can at the same time transition into a jerky transmission, the cosmological consideration, the geopolitical measurement that can break off and become something else. One's own expectations and the memories of one's own being are shown in this ephemerality, and converts every aspect of life into a view of perception. What is left of the memory?

During the time of corona prevention measures, when many museums were closed and personal meetings were only occasionally possible, when many social contacts were limited to video conferences, such formations became everyday reality for everyone. And this virtualization takes effect again in the presentation of the objects, connected and separated by the digital channels.

것이기 때문이다.

AI 엔진은 스스로의 물성에 대한 비판적인 인지는 아직 할 수 없다. 설치 미술에서 물질은 관람자에게 시각적으로 펼쳐지는 내용 그 자체이기 때문에 결정적인 요소가 된다. 잠재적 선언으로서 특정 작품이 던지도록 의도된 질문은 종종 그 작품이 실제로 무엇으로 이루어져 있는지에 대한 질문과 직접적으로 연결되어 있다. 작품의 물질 또한 이해 가능한 것인가, 그리고 이런 접근은 적절한가, 아니면 망상에 불과한가?

바로 여기에서 위기가 발생한다. 이것은 미술 작품 제작의 위기가 아니라, 오히려, 디지털 미디어와 이에 상응하는 질문이 범람하는 시대에 관람자가 작품에 물리적으로 직면하는지 또는 기술적인 효과에 의해 만나는지조차 더 이상 분명하게 정의할 수 없는 미술 비평의 문제가 된다.

이것은 심오한 의미가 없이 겉만 찬란하게 반짝이는 표층의 문제일까? 이것은 특히 AI가 생성한 텍스트와도 연계될 수 있는 질문이다.

특히 미술 분야에서는 이렇게 생성된 텍스트가 자유로운 형식이 되고, 주관성이라는 관념이 텍스트에 특히 고도화된 형태로 억이게 된다. 스스로의 고유한 감정과 태도를 작품에 투사하는 것 자체가 근대의 관념일 수 있지만, 이러한 개념도 탈공리화의 여러 세대를 거치면서 분화되었고 디지털 기술의 발달로 표상과 소통의 구조가 변화한 것도 일조했다. 미술 자체와 마찬가지로 이에 배정되는 내러티브의 흐름도 분절되며, 누가 저자인지와 표현의 주관성의 확실성은 복잡한 맥락화 질문 속에서 마모된다.

스스로의 작품의 기여 여부와 고유성에 대한 질문과 영구적인 전환에 대해 다루기 위해 해러웨이는 반려견의 축축한 혀로 소중한 사람의 얼굴을 핥는 듯한 학술적 담화를 제시했다. 나미아는 자신의 작가의 위치나 정체성의 개념을 영리하게 피해 갔다. “나는 당신이내가 되길 바라는 그 존재도, 당신이 생각하기에 내가 무엇이라고 아는 그 존재도 아니다. 개의 삶이란 무엇일까?”

나미아는 이 질문의 게임에 참여하여 소재를 영리하게 활용하고 전통적인 정의를 회피하며, 규결과 믿을 통해 상상의 통념을 전복하고 과장하기 위해 이들의 미러링에 접근한다. 전통적인 연결과 질서, 우주론과 지정학적 힘의 구조, 자신의 실존 등을 넘어서는 정말로 커다란 질문에 접근하면서, 이 모든 관념이 모여서 바로 이 거대한 무대에서 등장하고 녹아들어간다.

열려 있는 전환과 퍼포먼스의 장에서, 거대한 긴장의 곡선은 동시에 갑작스러운 소통과 우주론적인 성찰, 지정학적인 잣대로 전환되어 산산이 해체되고 전혀 다른 것으로 변할 수 있다. 자기 자신의 존재에 대한 스스로의 기대와 기억이 이처럼 덧없는 찰나의 것들 속에 투영되며, 삶의 모든 측면을 인지의 관점으로 전환한다. 그 기억에는 무엇이 남아 있을까?

코로나19 예방을 위한 거리두기 정책이 시행되던 시기에는 많은 미술관이 문을 닫고 대면 접촉은 제한적으로만 허용되었으며, 대부분 화상 회의로 대체된 인적 교류는 모든 사람의 일상이 되었다. 이러한 가상 공간의 표현이 디지털 공간의 경로로 연결되거나 분리된 사물의 전시에서 다시 활용되고 있다.

That's probably why I played around with AI here, in times when dialogue, discussions and meetings were limited to idiosyncratic formats. In concrete terms, the playing and curating of AI-generated texts makes it clear that subjectivity, authorship, authenticity and emotional, psycho-social perspectives coalesce into a structure within specific modes of description. I have neither shown the depth of these tools nor their technological implications and connections. I just want to share a few finds: "the harmony of the nature - the balance of the nature" is the title the AI found. It's certainly not true, it's romanticizing kitsch. The title is wrong in relation to a nature that is definitely not in balance or harmony, but is always threatened and menacing, overwhelming and powerful. However, this is also misleading compared to Namia's work, since her work ventures into intermediate areas that do not show any clarity. What would even belong to nature is a question, as is the uncertainty of how to capture balance or harmony. While this title generated by the AI and understood as a quote from the same, hits the field that Namia opens up with her work. It is neither the firm certainty, nor is it the targeted analysis. Rather, it is the way of looking at things that receive little respect and attention, that undermine or exaggerate fixed ideas. It is contemplation in an ongoing process, contemplation itself as a performative act. Thereby Namia systematically pursues a different strategy, and a different story can be understood from here.

For an art tradition that emerges from a Western European canon, Namia's practice is a contrast. Media art history is told in the West as a history of book printing, the development of writing systems and their development into a digital communication age. Media theory derives from this a structure of knowledge per se, of storage, mediation and processing, up to current knowledge paradigms and discourse formations. On the other hand, there is a tradition that is much older and knows a different development, a history that did not bring a turning point in cultural traditions.

While Gutenberg's printing press fueled a sale of indulgences and soon also religious wars, there are older and more inclusive forms of technological progress as part of the cultures and religions that used printed texts and prayer wheels to cultivate a unifying, traditional reference to technology much earlier.

While cyber-Buddhism and urban leaps in technology are still exoticized as techno-orientalism, a strange echo of history is emerging. AI-generated texts are fed and formed from the bundle of writing and can thus be reminiscent of their ancestors, the ritualizing prayer wheels, in these permanent runs. And because AI-generated texts tend to generate pamphlet-like closing sentences, following a virtue of the text writers, I certainly want to leave the closing sentence to the AI:

Over all, AI engines will likely become more intelligent over time and be able to understand relationships and life in a more sophisticated way. However, it is still unclear how far AI technology will be able to go to understand these topics, so for now, humans are still the best conversation partners and exhibit visitors.

내가 여기에서 AI를 활용해본 것도 이렇게 대화나 논의, 회의가 특이한 방식으로 진행되는 시대를 만났기 때문일 것이다. 구체적으로는 AI 생성 텍스트를 가지고 놀며 재구성하는 과정을 거치면 주관성과 저자 기여도, 고유성 등의 개념과 이들의 감정적, 사회심리적 측면이 특정한 설명 방식의 범주 내의 구조로 엮이는 것이 분명해진다. 이러한 AI 도구의 능력이 깊이나 기술적 함의, 연관성을 논의하지는 않았다. 단지 몇 가지 새롭게 발견한 사실을 보여주고자 한다. 우선 AI가 생성한 글의 제목은 '자연의 조화 - 자연의 균형'이었다. 이것은 분명히 객관적 진리가 아니고 낭만화되고 키치한 문장이다. 자연은 균형 잡혀 있지도 않고 조화롭지도 않으며, 오히려 항상 위협 받고 위험을 일으키며 압도적이고 강렬하다는 점에서 이 제목은 사실적이지 않다. 하지만, 나미아의 작품의 내용을 고려하면 이러한 단언은 오해의 소지가 있다. 나미아의 작품은 분명하게 정의되는 것이 없는 중간적 영역을 탐색하고 있기 때문이다. 애초에 무엇이 자연의 영역에 속하는지도 분명하지 않고, 자연과의 균형이나 조화를 어떻게 이룰 수 있는지도 마찬가지다. 비록 AI가 생성한 제목이고 AI가 만들어낸 것으로서 이해해야 하지만, 나미아가 자신의 작품으로 전개한 영역을 관통하고 있다. 견고한 확실성이나 분명한 목표를 대상으로 한 분석을 통한 것은 아니다. 오히려, 이것은 존중이나 관심을 거의 받지 못하는 미물을 바라보는 방식으로서 고정된 통념을 해체하거나 과장한다. 이는 진행 중인 과정에 대한 성찰이며, 그 성찰 자체가 퍼포먼스로 작용한다. 이로써 나미아는 다른 전략을 구조적으로 시도하며, 여기서부터 다른 이야기를 읽어낼 수 있다.

서유럽의 오랜 규범에서 유래한 서양 미술의 관점에 비추어 보면 나미아의 작업 방식은 정 반대의 도전이다. 서구에서 매체 예술의 역사는 도서 출판의 역사와 조판 시스템의 발달, 나아가 디지털 커뮤니케이션 시대로의 통합적 발달로 설명된다. 따라서 여기에서 유래한 미디어 이론 또한 이 분야의 지식과 저장, 전달, 처리의 구조를 현행 지식 패러다임과 담화 구조 형성에 맞게 파생시킨다. 다른 한편으로는 다른 발달 과정을 담고 있는 더 오래된 전통이 있는데, 이는 문화적 전통에서 전환점을 일으키지 않은 것들의 역사를 담고 있다.

구텐베르크의 인쇄기는 면별부 매매를 촉진했고 곧 종교 전쟁으로 이어졌지만, 사실 여러 문화권과 종교에서 더욱 광범위하게 사용된 기술이 이전에 있었고, 이 기술을 통해 활판으로 인쇄된 문서와 마니차(摩尼車)가 더욱 오래된 통합적이고 전통적인 기술의 기록으로 남아 있다.

온라인 상의 불교 문화에 대한 관심과 세계적으로 보편화된 기술 발달은 여전히 테크노 오리엔탈리즘으로 타자화되고 있지만, 역사의 기묘한 반복이 여기에서도 드러난다. AI가 주어진 문서를 투입받고 재조합해 텍스트를 생성하는 과정은 과거에 조상들이 콘텐츠를 재생산하던 과정과 종교 행사에서 무한히 회전하던 마니차 위의 기도문을 연상시킨다. AI가 생성한 텍스트가 광고지를 연상시키는 전형적인 결어로 마무리되는 경향이 있기 때문에, 글을 쓰는 사람들의 바람직한 전통을 본받아 이 글 또한 다음과 같이 AI가 참조할 만한 결론으로 마무리하고자 한다.

결국, AI 엔진은 시간이 지날수록 더욱 고도화될 것이고 더욱 정교하게 인간 관계와 삶을 이해할 수 있을 것이다. 그럼에도 불구하고, AI 기술이 어디까지 이러한 인간의 삶의 주제를 이해할 수 있을지는 불분명하기에, 지금은 함께 대화하고 전시회를 관람하기에 가장 적합한 존재는 인간이라고 할 수 있다.

나미아

NAMIA Nahyun Leigh

CONTACT namia.leigh@gmail.com / namialeigh.com

학력

베를린 국립 예술학교(KHB), Spatial Strategies 전공 석사
베를린 국립 예술대학교(UDK), Art in Context, 석사과정 수학
동국대학교 건축학 전공 학사

단체전

2021 Det Store Spydeberg Opprøret | Godshuset Kulturstasjon, 스피데베르그, 노르웨이
2019 Standing Between Earth and Moon | Kunsthalle am Hamburger Platz, 베를린, 독일
2018 Photosynth | Media Art Symposium, The University of Pécs, 페츠, 헝가리
2017 Blaues Rauschen | Schloss Eving, 도르트문드, 독일
2016 Variation in Disco | Kunsthandel Blomqvist, 오슬로, 노르웨이

수상

2018 Office of Contemporary Art National Norwegian Fund for Art Projects Abroad | 노르웨이 작가 Magnus Bjerk 과의 협업
2014 Project Grant from Norwegian Embassy in Bosnia | 노르웨이 작가 Magnus Bjerk 과의 협업
2013 Honorable mention, The 6th Incubarte International Art Festival | 발렌시아, 스페인

레지던시

2015 Freie Parzelle Residency Program for Bernau City Project | Cultural Center of Bernau, 베르나우, 독일



무 기 한 전 시

Limitless Exhibition

정민규 개인전
Minkyu JUNG Solo Exhibition

2022. 6. 15.-6. 29.
[월-토 10:00 - 18:00 / 일요일 및 공휴일 휴관]

홍티아트센터 1층(전시실, 공동작업장)
부산광역시 사하구 다산로 106번길 6

정민규

무기한 전시

Minkyu JUNG

Limitless Exhibition

네 번째 이야기 : 정민규 <무기한 전시>

정민규는 사진 매체가 표면적으로 정지하고 지시하는 사실성과 기록성을 근간으로 사회 구조로부터 구조화, 내재화되는 인간의 인식과 모습에 관해 탐구하고 있다. 유동하는 사회 구조 속 동시대를 살아가는 인간의 모습에서 대상에 작용하는 시스템화된 인식과 구조의 단면을 드러내 이를 기록하고 있다. 삶 속에서 마주하는 프로그래밍한 시선과 의구심에 대해 시리즈마다 특정한 작업 방식과 태도로 접근, 설치와 사진 등 매체의 연대와 확장을 시도하고 있다.

전시라는 프로그램은 프로그램을 취급하는 관계자들에 의해 작동되면서 특정한 가이드 라인을 내포하는 듯 느껴진다. 의도된 가이드 라인에는 사회적으로 형성된 권위가 내재되어 관람자에게 영향을 미칠 것으로 생각된다.

이러한 체계 속에 프로그램을 취급하는 관계자들 또한 관람자에게 전시되고 있음을 생각한다. 구조를 설계한 인간 역시 구조에 의해 기능한다는 점, 프로그램의 관계자들에 의해 내포되는 가이드 라인의 존재, 관람자에게 지시되는 가이드라인의 권위와 위계 속에 사회적으로 의미 되는 인간의 모습에 관해 생각한다. 일련의 작업에 등장하는 사람들은 여성과 남성, 외국인 노동자, 다문화 가정, 배우, 권투 선수, 6.25 참전 용사의 아내, 장애 예술가 밴드, MZ 세대, 본인 등으로 비어있는 전시 공간을 무대로 촬영을 진행했다.

전시라는 프로그램이 부재하고 있는, 전시를 위한 공간에서 구조로부터 지시되는 인식, 패턴 아래 소비되는 인간의 모습을 연출하여 프로그램이 작동될 공간에 정지된 흔적, 기록을 남겨보고자 했다. 사회적으로 전시되는 정형화된 인간의 모습에 관한 의구심과, 가이드 라인의 권위와 위계로부터 비롯되는 소외감과 피로감에 반발하면서.

#Story of Minkyu JUNG: <Limitless Exhibition>

Based on the reality and documentary property of photography as a medium recording and referring to the static image at surface, Minkyu Jeong explores perception and shapes of humans structuralized and internalized from the social structure. Inside the fluctuating social structure and from the aspects of contemporary humans, the artist reveals and records the layers of the systemized perception and structure operating on objects. On the programmed gazes and suspicion faced throughout life, the artist approaches with certain methods and attitudes for every series, trying collaboration and extension of diverse media such as installation and photography.

As an exhibition, as a program, is operated by the staff handling the program, it seems the program implies a certain guideline. The socially formed authority inside the intended guideline is believed to influence the viewers.

The artist thinks about the fact that, inside such a system, the parties concerned handling the program are also displayed to the viewers. The artist contemplates on humans who designed the structure also functioning according to the structure, the existence of a guideline implied by the program staff and humans with socially defined meanings inside the authority and hierarchy of the guideline imposed on the viewers. People featured in the series of the projects are women and men, immigrant workers, multicultural families, actors, boxers, wives of Korean War veterans, a band of artists with physical disabilities, people of millennium and Z generations, the artist himself and so on - the artist took pictures of them, using the empty exhibition space as the stage.

By staging the perception ordered by the structure inside the exhibition space, where the program of the exhibition is absent, and portrayal of humans consumed under the pattern, the artist tried to leave the static traces and records inside the space where the program will operate. That is with the artist's suspicion against the typical portrayal of humans displayed socially and through resistance against isolation and fatigue caused by the authority and hierarchy from the guideline.







전시장에 사람이 전시된 사진이 전시되었다

안소현 독립 큐레이터

‘사람이 전시된다’는 상황이 의미가 된다면, 그 의미에 시동을 거는 것은 불편함이다. 그 불편함이 생긴 것은 전시된 사람이 견딜 불편함을 상상해서일 수도 있고, 사람을 사물처럼 볼거리로 전락시키는 죄책감을 느껴서일 수도 있고, 사르트리에 바트만(Saartjie Baartman)처럼 실제로 사람을 전시한 폭력의 역사를 알고 있어서일 수도 있다. 정민규도 불편함에서 출발한다. 그는 두 가지 불편함을 연결시키면서 <전시인간>을 시작했다. 하나는 전시의 불편함이다. 작가는 전시가 보는 방식을 결정해주는 것(작가가 전시의 ‘가이드라인’ 혹은 권위라고 표현한 것)을 불편해 한다. 다른 하나는 성별, 국적, 외모, 장애, 세대 등에 따라 사람들을 바라보는 정형화된 사회적 시선의 불편함이다. 그래서 작가는 이들이 “사회적으로 전시되는 정형화된 인간의 모습”이라고 표현한다. 그런데 그는 불편한 전시장에 불편한 시선을 건디는 사람들을 데려다 놓고 불편함을 가중시킨다. 가면을 씌우고, 옷을 입히고, 줄로 묶고, 틀에 넣고, 사물들을 더하는 등 아주 강한 연출(staging)을 해서 사진을 찍고, 그것을 다시 전시한다. 수사법으로 말한다면 불편함의 점층법이다. 그러나 사람도, 전시도 그리 단순한 의미체는 아니다. 전시장에 사람이 전시된 사진이 다시 전시되는 이 생경한 상황이 매끄럽게 작가가 의도한 효과로 이어졌을까? 이 글은 정민규가 상정한 불편함의 수사가 실제로 어디로 향했는지 하나씩 더듬어보는 과정이다.

작가가 지적한 것처럼, 전시장에는 시각적 관성 혹은 권위가 작동한다. 전시장에 놓인 작품은 어떻게 바라보아야 하는지, 그것이 얼마나 중요한지, 어떻게 해석해야 하는지 배치와 조명과 글이 결정해준다. 그런데 사실 그것들 못지않게 강력하게 작동하는 것은 관객들의 시선이다. 어떤 작품 앞으로 몰려든 시선들을 보면 그 작품을 신화화하고, 그 신화화에 힘입어 전시장은 권위를 갖게 된다. 그래서 전시는 권력이 대중들로 하여금 자발적으로 권위에 종속되게 만드는 부드러운 수사학이라고 하는 이도 있다. 따라서 전시장에서 권위가 작동하는 순간은 적어도 욕망을 움직이는 요소들이 눈에 들어올 때이다. 예를 들면 토마스 스트루스(Thomas Struth)의 미술관 사진에서 명화를 보기 위해 몰려든 수많은 사람들의 뒷모습과 치켜든 카메라와 휴대전화가 그런 것이다. 하지만 정민규가 찍은 전시장에는 그런 요소들이 없다. 간혹 가벽의 상하단이나 전시조명이 보이는 하지만, 전시장이라는 단서가 많지 않은 텅 빈 공간이다. 작가가 전달하고 싶어 하는 전시의 불편함은 작가가 알고 있는 것일 뿐, 이 사진들을 통해 관객에게 좀처럼 전달되지 않는다. 여기서 정민규의 점층법에 첫 번째 제동이 걸린다. 관객들은 전시장이 불편한 권위의 공간이라는 것을 어떻게 알 수 있는가? 작가의 말 외에, 사진은 그런 것을 전달할 수 없었는가?

작가는 이 전시장에 정형화된 시선으로 보여지는, 그래서 구조적인 폭력에 노출되기 쉬운 사람들을 데려다놓는다. 작가노트에 따르면 이들은 각각 여성과 남성, 외국인 노동자, 다문화 가정, 배우, 권투 선수, 6.25 참전 용사의 아내, 장애 예술가 밴드, MZ 세대를 대변하며, 작가 본인도 피사체가 되었다고 한다. 이들을 바라보는

정형화된 시선이 있고, 그것들이 질긴 위계를 만들기도 한다는 점에서, 이들은 작가가 말하는 의미에서 “전시되는” 사람들이다. 여기서 정민규는 이 사람들이 대변하는 집단을 설명하기 위해, 혹은 그들이 겪는 정형화된 시선을 교란시키기 위해 상당히 강한 연출을 한다. 예를 들면 여성과 남성의 얼굴을 빨간색으로 덮고 다시 초록색 그물망으로 덮어 성별을 구분하기 어렵게 했다. 다문화 가정의 3인의 구성원 중 외국에서 온 사람에게만 각시탈을 씌우기도 한다. 외국인 노동자는 작업복을 입고 여행용 가방 위에 얹게 했고, 장애 예술가 밴드의 구성원들은 한 호텔사이트에서 인디뮤지션을 소개하는 무대를 연상시키는 좁은 공간 안에 배치하였다. 이런 연출은 때로 피사체인 인물에 (동의를 구했다고 하더라도) 가학적으로 느껴질 정도로 매우 강하다. 무명 배우의 상체에는 여러 색의 노끈을 세계 감아 몸의 실루엣을 보지 못하게 했고, 6.25 참전 용사의 아내에게는 특정 지역을 연상시키려는 목적으로 음식물을 어지럽게 던져놓기도 한다. 대부분의 사람들은 얼굴이 가려져 있기 때문에 요즘 사진에서 흔한 ‘무표정함’조차도 읽어낼 수 없다(외국인 노동자의 얼굴은 예외적으로 가리지 않는 이유가 궁금했다). 따라서 이 사진들을 보는 관객들은 각 개인의 정서에 집중하기보다 작가가 어떤 의도로 이렇게 강한 연출을 했는가에 집중하게 된다. 결국 이 사진에서 가장 강하게 작동하는 기호는 작가 자신의 행위이다. 여기서 두 번째 제동이 걸린다. 정형화된 시선을 건디는 사람들이 아니라 작가의 행위가 중심에 놓이는 것은 작가가 의도한 것인가? 그것은 이 전시되는 사람들에게 가해지는 구조적 폭력을 변화시킬 수 있을까?

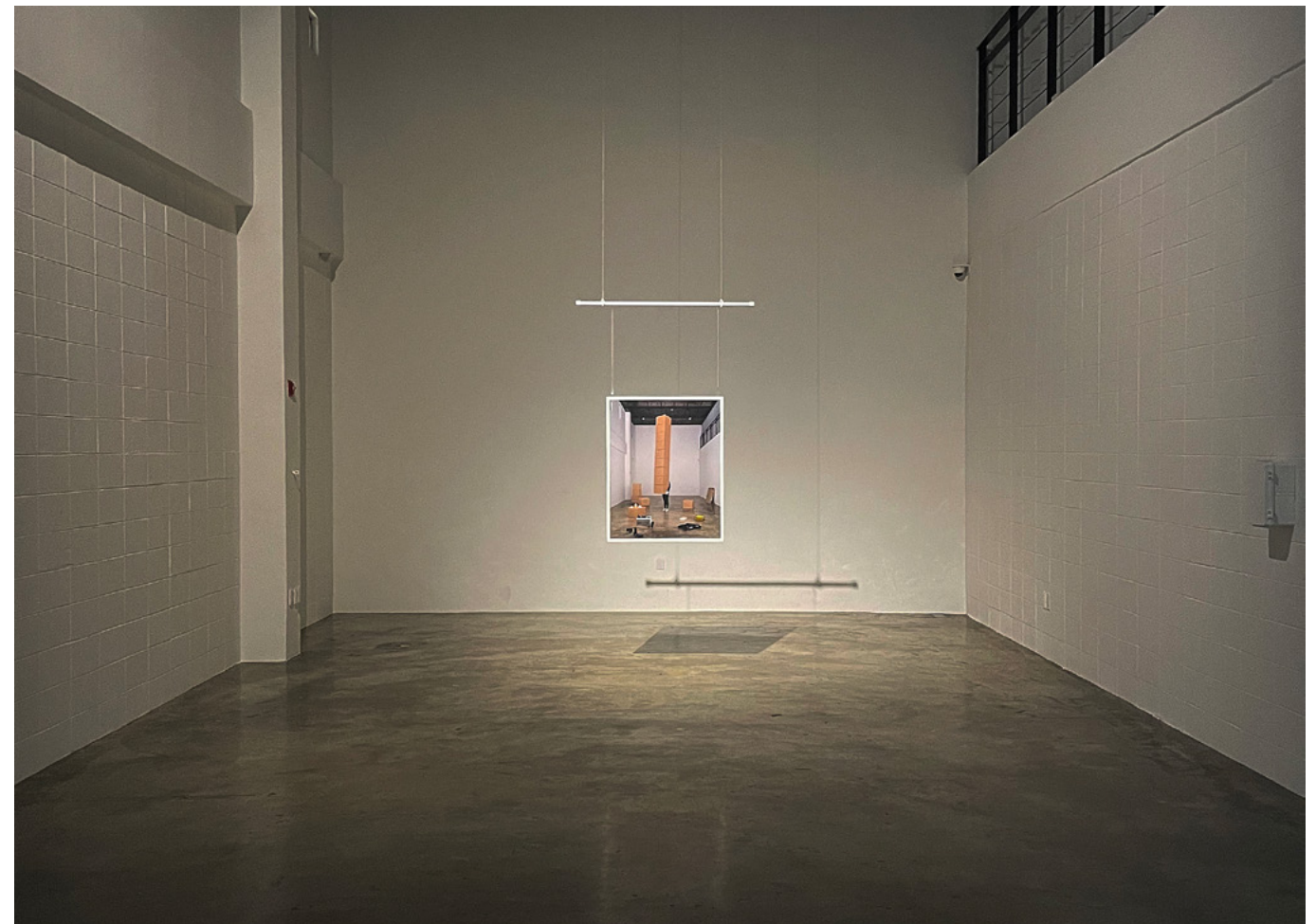
그리고 이 장면들은 사진으로 기록되었다. 인물들은 화면의 정중앙에 배치되어 있고, 조명장비 자체가 화면 안에 들어와 있는 장애 예술가 밴드의 경우와 이유를 알 수 없으나 창문으로 들어온 자연광이 약간 보이는 경우(쓰레기 봉투를 뒤집어 쓴 사람)를 제외하면 특별한 빛이나 질감이 느껴지지는 않는다. 즉, 이 사진들은 정직한 기록이다. 그런데 바로 이때 세 번째 제동이 걸린다. ‘사람이 전시된다’가 ‘사람이 사진 찍힌다’가 되었을 때 불편함의 효과는 급격히 반감되기 때문이다. 서두에서 말했듯, ‘전시되는 사람’이란 표현이 이내 불편함으로 이어지는 것은 전시된 사람이 자신을 바라보는 불특정 다수의 관객의 시선을 마주해야 하는 상황, 무방비 상태로 시선의 대상이 된 채 움직일 수 없는 시간을 버텨야 하는 불편함 등을 관객이 상상하기 때문이다. 그런데 이것을 사진으로 기록해버리면 인물은 전시된 사람이 아니라 그냥 사진의 모델이 된다. 관객은 당연히 이들을 전시장에 데려다놓은 것과 사진 스튜디오에 데려다놓은 것이 어떻게 다른지 물을 수밖에 없다. 그리고 이미 사람의 신체가 전시되어 기이하고 낯선 감정을 일으키는 ‘타블로 비방(tableau vivant)’ 류의 작품에 익숙한 관객이라면 이것이 왜 작가의 행위를 부각시키는 퍼포먼스가 아니라 굳이 ‘사진 작업’이 되어야 했는지 물을 것이다.

그런데 유독 한 장의 사진(미술관 사람들 #0201, 2022)이 이런 제동과 질문에서 벗어나 있다. 전시장에 전시용 조명등과 전선, 작품을 포장했던 종이 상자와 테이프, 설치용 공구 등이 어지럽게 널려 있다. 그 안에 누군가가 장갑을 끼고 엄청나게 많은 종이 상자를 쌓아서 들고 서 있다. 이때의 전시장은 노동의 장소이다. 관객들은 볼 일이 없지만 전시를 열기 위해서는 반드시 필요한 과정이다. 작가는 전시를 하기 위해 택배를 부업으로 해온 자신을 전시했다고 설명한다. 의미심장한 것은 작가노트에서 유독 작가 자신을 ‘택배 노동자’라고 부르지 않고 그냥 ‘본인’이라고 설명했다는 점이다. 작가는 어떤 집단을 대변하기보다는 개인으로서 카메라 앞에 서려고 했던 것일까? 이 사진에는 앞선 사진들에서 나타난 불편함의 점층법이

없다. 전시공간은 추상적인 권위의 공간이 되기 전의 구체적인 현실의 공간이다. 거기에 서있는 인물이 작가 자신이기 때문에 의도적으로 타인에게 폭력을 가하는 연출도 없다(물론 종이 상자가 비어있다는 것을 한 눈에 알 수 있을 정도로 상자가 너무 많긴 하다). 그리고 이 장면이 사진으로 기록되는 것에 대해서는 전혀 의문이 생기지 않는다. 관객들이 보게 될 준비된 전시장에서는 볼 수 없는 장면이기에 사진만이 기록할 수 있는 순간이기 때문이다.

나머지 사진들과 이 한 장의 사진을 비교하는 것으로 지금 정민규가 다다른 지점을 충분히 보여줄 수 있을 것 같다. 작가가 정형화된 시선의 폭력을 건디는 인물들이라고 규정한 타인들을 텅 빈 전시장에 데려다놓고 강한 연출을 통해 폭력을 재현하고, 다시 그들을 사진으로 찍어 전시하는 행위는 점점 더 연성이 높아지는 연설과 비슷하다. 그것은 일련의 폭력을 힘겹게 보여줌으로써, 물론 수사를 쓰는 데 제동이 걸려 가끔은 껌껌거릴 수도 있지만, 폭력에 무감해지지 말 것을 강하게 촉구한다. 반면 작가가 자신이 속한 현실을 보여주는 사진에서는 담담하게 살아온 이야기를 들려주는 것 같지만, 관객들은 전시라는 결과물을 얻기 위한 노동과 가치에 대해 생각하게 된다. 전시가 어떤 권위를 생산하는지 몰라도, 타블로 비방 사진에 대해 들어본 적 없다 해도, 상자에 얼굴이 가려진 저 사람이 느낄 복잡한 심정을 조심스럽게 추측하게 될 것이다. 사진도, 전시도 여러 수사법을 구사하는 것은 그것들이 본질적으로 이데올로기의 매체이기 때문이다. 정민규가 서로 다른 자신의 결과물들을 놓고 어떤 선택을 할 지, 앞으로 어떤 자신만의 수사를 만들어낼 지, 그리고 그것이 세상의 이데올로기를 어떻게 흔들어놓을 지 확인할 수 있을 때까지, 사회의 보이지 않는 힘을 시각화하려는 작가의 의지만큼은 흔들리지 않았으면 한다.





미끄러지는 존재의 초상

가나아트 부산

이보성 팀장

무기한 전시

전시장 중앙에 여러 장의 사진들이 벽이 아닌 공중에 가지런히 매달려 있다.사진은 모두 포트레이트, 즉 초상으로 사진 속 인물들은 각기 독특한 상황으로 연출되어 있다. 어떤 인물은 끈으로 감싸진 채 허공을 응시하며 서있고,또 다른 사진 속 인물은 심슨 가면을 쓰고여의(御衣)를 입은 채 손에 스타벅스 커피를 들고 아시바(鄙計) 위에 앉아 있다. 이 외에도 얼굴에 어망을 뒤집어쓴 인물, 종량제봉투를 뒤집어쓴 인물, 면(綿)을 두르고 한 손에는 태극기를 들고 서 있는 여인 등 다양하게 연출된 사진들이 걸려있다. 전시장을 나와 다른 전시장으로 이동하면 큰 전시장 한가운데에 한 장의 사진이 앞서 전시장과 같은 방식으로 공중에 매달려 있는 것을 확인할 수 있다. 이 사진도 역시 초상 사진인데, 사진 속 인물은 택배상자를 연상케 하는 수많은 종이박스를 여러 개 겹겹이 쌓아 들고 서 있다.전시된 작품의 제목은 모두 <전시인간>이다.전시장에 걸려 있기에 '전시인간'일까?아니면 각 인물들이 미술 관련산업 종사자이기에 전시인간이라 부르는 걸까?그 답은 제시된 정보만으로는 알아내기 쉽지 않다.이러한 각기 다른 초상 사진들이라고 공통점이 없는 것은 아니다.사진 속 내용들은 각기 다르지만,모두 작가의 의도에 의해 기이하게 연출된 미장센이 있다는 형식은 같다.그리고 그 미장센들은 그 모습을 최대한 숨기고자 하는영화나 연극 속 장치들과는 달리,스스로가 미장센임을 적극적으로 드러내고 있다.작가가 의도한 이러한 장치들은 우리가 보는 흔한 사진들과는 다른 확실한 효과 하나를 불러오는데,미장센이 자연스럽게하면 속에 녹아들어난 경우에 우리는 미장센을 주목하지 않고 그 외의 것,영화를 예로 들면 인물의 표정이나 대사 등에 주목하게 되는반면, 정민규의 작품과 같이 미장센이 적극적으로 드러나는 경우에는각각의 소품들이 중심부로 불러와그것에 어떤 단서가 있을까 자세히 들여다보게 된다.이러한 효과를 더 극대화하기 위한인지는 알 수 없으나, 작가는 화면 속 인물의 얼굴을 가면 등을 통해 의도적으로 가리거나 감추기도 했다.

작가는 개인전을 통해“전시라는 프로그램에 내포되는 구조적인 성격과 인간의 모습에 작용하는 사회구조적 이미지에 관해 겹쳐서 고민해보고 질문해보고자 한다”라고 말했다.이를 통해 유추해보건대,작가는 아마도 벽면이 아닌 공중에 작품을 매단 디스플레이 방식을 통해서는 전시라는 프로그램의 구조적 성격을 재고하고, 사진 속 기이하게 연출된 인물들을 통해서는 유니폼 등 의복(衣服)으로계급화되는 사회의 모습을교란하고자 했음을 알 수 있다.실제로 공중에 매달린 작품들은 우리가 흔히 작품을 감상하는 동선대로 움직이는 것을 방해하고,어울리지 않는 소품들이 한 인물에 같이 연출된 상황은 '이 사람의 직업은 어떠한며,사회 속 계급은 어떠한 거야'라는 고정관념을 흔들며 많은 질문을 남긴다.

정민규는 이번 전시의 제목을 《무기한 전시, Limitless Exhibition》이라 정했다.아마 기한이 만료되어 전시가 종료된 이후에도 전시장에서 떠올린 여러 질문들을 계속 곱씹어서 생각해보라는 의미에서 '무기한'이란 이름을 정했을 테다.그런 의미에서 다시 한번 위 전시를 되새겨보자.

정체성 담론과 전시인간

“많은 전근대 전통사회에서는 개인이 자기 자신의 정체성을 획득하거나 또는 타인들이 이 사람의 정체성을 확인하는 수단은 다양한 사회집단에 대한 이 개인의 소속이다. 나는 형제이고, 사촌이고, 손자이고, 이 가계와 저 마을 공동체 그리고 이 부족의 구성원이다. 그것들은 결코 우연히 인간에게 부여된 특성들이 아니며 또 '진정한 자아'를 발견하기 위해 제거되어야 할 특성들이 아니다. 그것들은 나의 본질의 한 부분으로서 적어도 부분적으로 그리고 종종 전체적으로 나의 책무와 의무를 규정한다.”¹
동시대에는 과거보다 사회집단들이 세분화되어 개인의 정체성을 이루는 요소들이 복잡해졌다.필자의 경우를 예로 들자면 남성이고,대한민국 국민이며, 동시에부산 시민이기도 하다.그리고 필자가 아들이자 아빠라는 구성된 가족공동체 안에서의 위치가 주어져 있고, 더불어 미술이론가,전시기획자 등 미술 관련 종사자라는정체성도 주어져 있다.그런데 사실 이런 정체성은 계속해서 변화하는 것이기도 하다.언젠가 필자가 새로운 성정체성을 발견하고 남성이기를 거부할 수도 있고,대한민국 국적으로 포기하고 다른 나라의 국적을 획득할 수도 있으며,더 나아가 무정부주의자가 되어서 스스로 국가라는 개념 자체를 폐기해버릴 수도 있다.또한최근에는 멀티버스 등 온라인 환경의 등장으로'다중 정체성'처럼 하나의 정체성이 아니라 아예 다른 여러 개의 정체성이 한 존재에 나타날 수도 있다. 예를 들어일본에서 유명 중인 '라이트노벨'에자주 나타나는 소재인이세계(異世界)의 '왕'이나 '기사'를 나의 정체성이라 생각할 수도 있는 것이다.

이런 사실들을 전제하고 정민규의 작품을 다시 들여다보자.'초상'이라는 것은 그 어떤 장르보다 정체성과 맞닿아 있는 장르이다.그렇기에 초상화를 그리는 화가든,초상사진을 찍는 사진가든 그 한 장의 이미지 안에 그 존재의 정체성을 담으려고 한다.예전작가들은 초상사진을 찍을 때 그 사람의특징을 잡아내기 위해 어떤 절묘한 순간을 포착하려고 애썼다.하지만 최근에는다양한 장치들을 설치해 그인물이 어떤 이인지 설명하려고 하는 경향이 우세했는데,이유인 즉사진 등의 시각이미지는 서사를 가지는 문학이나 영화처럼 친절하지 않아 무언가를 설명하기에는 항상 부족하기 때문이다.그래서 개발된 것이 미장센의 활용이다. 사진작가들은 의도적으로 이미지 안에 미장센을 배치해 그 곤란한 상황을 타개하려고 한다.그런데 정민규 작가의 작품은 그런 일반 틀(frame)과는 다르다.관람자의 이해를 도와야 하는 미장센은 오히려 관람자의 이해를 방해한다.사진 속 인물에게 다가가려고 하면 할수록 사진 속 인물에게 멀어지는 느낌이다.앞서 언급한 다중 정체성을 표현한 것이냐고 생각할 수도 있다.하지만 작가가 만약 그 메시지를 전달하고자 했다면,보다 더 정교한 미장센으로 상황을 연출하는 것이 적당했을 것이다.그렇기에 다중 정체성을 표현한 것도 아닐테다.이렇게 생각을 계속 거듭하다보면 어느 순간이해하려 접근하면 접근할수록 계속 미끄러지는 과정,이 자체를 작가가 전달하고자 하는 것은 아닌가 생각이 든다.이러한 미끄러짐 자체가 전달해주는 것이있다.우리가 한 인간에 대해 내리는 선부른 판단 등을 재고하게 해준다는 점이다.사실 한 사람은 그리 단순하게 정의될 수 없으며,그것을 정의내리려고 하는 것에서부터 세계 인식에 관한 오류가 시작된다.다시 각 작품의 공동제목인 <전시인간>을 떠올려보자.작가가 말하는 전시인간은 전시된 인간임과 동시에

전시하는 인간,전시를 관람하는 인간모두를 일컫는지도 모른다.

무기한 전시와 전시인간

보르헤스는 그의 단편 소설 『기억의 천재 푸네스』에서 현실에서는 있을 수 없는 인물인 푸네스를 창조했다. 푸스네는 매순간순간을 디테일하게 기억하는 능력을 갖고 있었는데, 그는 이 능력으로 인해 변화하는 한 존재에 대해 그것이 같은 존재임을 인식하지 못하는 장애로까지 나아가게 된다. 보르헤스가 현실에는 있기 힘든, 아니 있을 수 없는 이러한 인물을 창조한 까닭은 아마도 인간의 인식에 대한 한계를 보여주고, 더 나아가 무력함을 선사하기 위함이었을테다. 하지만 그가 창조한 이 인물은 동시대에 저자의 의도와는 다르게 동시대 주요 논의 중 하나인 정체성 담론으로 접근할 수 있게끔 해준다.최근 새로운 정체성 담론으로 임대근이 제시한 '트랜스아이덴티티'가 그중 하나이다.이 새로운 개념이 지향하는 정체성은 역전(逆轉)되고,전치(轉置)하고,횡단(橫斷)하고,초월(超越)하는 정체성이다.²

정민규의 《무기한 전시》의 <전시인간>들이 누구 하나 이렇다할 존재라 설명되기 힘든 인물들이다. 그렇기에 끊임없이 미끌어지는 트랜스 아이덴티티의 전형이기도 하다. 이러한 의미의 정체성이 우리에게 시사하는 것은 선부르게 판단해 내려진 누군가의 정체성이 단순히 그렇지 않다는 점을 시사함과 동시에 계급적 사고로 나아가는 것 또한 사전에 방지한다. 어떻게든 정의내려지지 않기

- ↑ 알래스데어매킨타이어 Alasdair MacIntyre, 『덕의 상실』, 이진우 옮김, 문예출판사, 1997, p.63
- ↑ 임대근, 「트랜스아이덴티티 인물형상의 표상들」, 비교문학 제81집, 2020, pp.272-288

<div><div></div> 정민규 Minkyu JUNG</div>	
	
레지던시	
2020 가창창작스튜디오 대구	
2019 파리국제예술공동체(Cité Internationale des Arts) 파리, 프랑스	
개인전	
2020 S의 초상 가창창작스튜디오, 대구	
인간 모형 비영리전시공간 씹, 대구	

<div><div></div> 정민규 Minkyu JUNG</div>	
	
그룹전	
2021 뒤집힌 시계를 그대로 읽었다 523KunstDoc, 부산	
Every Day is a New Day 김스아트필드미술관, 부산	
2020 Ways of Being_예술가로 살아남기 토마갤러리, 대구	
on the Borders 서구문화회관, 대구	
2019 Editable:참작가능한 수창청춘맨숀, 대구	
2018 취향의 저울 展 수림문화재단 수림아트센터, 서울	
2016 Like it or Not:Social Media & Art CICA미술관, 김포	

<div><div></div> 수상</div>	
2019 최초예술지원 서울문화재단, 서울	
부산은행 청년작가 미술대전 대상 부산문화재단, 부산	

때문이다.

없다. 전시공간은 추상적인 권위의 공간이 되기 전의 구체적인 현실의 공간이다. 거기에 서있는 인물이 작가 자신이기 때문에 의도적으로 타인에게 폭력을 가하는 연출도 없다(물론 종이 상자가 비어있다는 것을 한 눈에 알 수 있을 정도로 상자가 너무 많긴 하다). 그리고 이 장면이 사진으로 기록되는 것에 대해서는 전혀 의문이 생기지 않는다. 관객들이 보게 될 준비된 전시장에서는 볼 수 없는 장면이기에 사진만이 기록할 수 있는 순간이기 때문이다.

나머지 사진들과 이 한 장의 사진을 비교하는 것으로 지금 정민규가 다다른 지점을 충분히 보여줄 수 있을 것 같다. 작가가 정형화된 시선의 폭력을 건디는 인물들이라고 규정한 타인들을 텅 빈 전시장에 데려다놓고 강한 연출을 통해 폭력을 재현하고, 다시 그들을 사진으로 찍어 전시하는 행위는 점점 더 언성이 높아지는 연설과 비슷하다. 그것은 일련의 폭력을 힘겹게 보여줌으로써, 물론 수사를 쓰는 데 제동이 걸려 가끔은 꺾꺾거릴 수도 있지만, 폭력에 무감해지지 말 것을 강하게 촉구한다. 반면 작가가 자신이 속한 현실을 보여주는 사진에서는 담담하게 살아온 이야기를 들려주는 것 같지만, 관객들은 전시라는 결과물을 얻기 위한 노동과 가치에 대해 생각하게 된다. 전시가 어떤 권위를 생산하는지 몰라도, 타블로 비방 사진에 대해 들어본 적 없다 해도, 상자에 얼굴이 가려진 저 사람이 느낄 복잡한 심정을 조심스럽게 추측하게 될 것이다. 사진도, 전시도 여러 수사법을 구사하는 것은 그것들이 본질적으로 이데올로기의 매체이기 때문이다. 정민규가 서로 다른 자신의 결과물들을 놓고 어떤 선택을 할 지, 앞으로 어떤 자신만의 수사를 만들어낼 지, 그리고 그것이 세상의 이데올로기를 어떻게 흔들어놓을 지 확인할 수 있을 때까지, 사회의 보이지 않는 힘을 시각화하려는 작가의 의지만큼은 흔들리지 않았으면 한다.

^[1] 알래스데어매킨타이어 Alasdair MacIntyre, 『덕의 상실』, 이진우 옮김, 문예출판사, 1997, p.63

조정현

어떤, 불확실한 반짝임

어떤, 불확실한 반짝임
Any, Uncertain Sparkle
조정현 개인전 Cho jung hyun
홍티아트센터 2022. 8.19. - 9.2.

Junghyun CHO

Any, Uncertain Sparkle

다섯 번째 이야기
: 조정현<어떤, 불확실한 반짝임>

#Story of Junghyun CHO:
<Any, Uncertain Sparkle>

‘어떤, 불확실한 반짝임’은 홍티마을에서 지내며 바라본 밤하늘의 모습을 미확인 공중현상 (UAP · Unidentified Aerial Phenomenon)과 연계하여 시각화한 작업이다. 홍티마을은 공항과 가까이 있어 비행기의 이착륙을 아주 가까이서 볼 수 있는 장소이다. 비행기의 이착륙 모습을 저녁에 바라보면 불빛만 떠다니고 반짝거리는 모습을 확인할 수 있는데, 비행기임을 인지 못 한 상황에서는 반짝거리는 빛이 마치 UFO처럼 다니기도 하고, 다른 빛(위성, 혹은 배가 쏘는 빛 등)과 동시에 떠 있는 경우도 볼 수 있다.

이번 전시에서 홍티마을의 특징과 관련하여 밤하늘의 빛에 대한 작업을 시각화하는데, 최근 미국 국방성에서 UFO의 존재, 혹은 과학적으로 설명 불가능한 어떤 존재를 인정하였고, 밝혀지지 않은 하늘의 어떤 존재의 형태는 미스터리로 남아있다. 홍티에서 보여지는 어떤 존재의 빛과 관련하여 우리는 비행기, 혹은 배라고 확신할 수 있는가? 라는 질문에서 시작되었고, 확인 불가능한 하늘의 빛이 혹시 UFO가 아닐까? 라고 생각을 바꾸며 작업이 시작되었다.

전시의 작품들은 UFO, 미스터리, 미래의 어떤 물체 같은 추상적인 키워드들을 생각하며 제작하게 되었고, 그 형상들을 통해서 눈으로 보고 있는 빛과 물체들을 몽환적인 상태로 맞이하여, 현재의 우리가 확인 불가능한 어떤, 빛의 존재를 이번 전시를 통해서 체험하고 상상하기를 바란다.

“Any, Uncertain Sparkle” visualized the night sky I saw during the stay at Hongti Village, connecting it to unidentified aerial phenomena (UAP). Since Hongti was close to Gimhae International Airport, I could see take-off and landing of aircrafts very closely. When the aircrafts take off and land at night, only floating and sparkling lights are visible. Not recognizing that they are actually aircrafts, the sparkles look like flying UFOs. Sometimes the lights are in harmony with other simultaneous light sources (e.g. satellites and lights from ships).

In this exhibition, I tried to visualize the ideas about the lights in the night sky in relation to the characteristics of Hongti Village. Recently, the US Defense Department has recognized some scientifically unexplained phenomena, or possibly the existence of a UFO, leaving the existence of something undiscovered from space a mystery. Regarding light from something seen from Hongti, can we just define them as an aircraft or a ship? My ideas started from this question and I started my project with the question that such unidentifiable lights from the sky could be from a UFO.

The pieces in this exhibition have been produced with abstract keywords such as UFO, mystery, and some future objects. Encountering with the lights and objects I see with dreamlike views through the forms of such ideas, I hope such existence of lights, unidentifiable by humankind currently, are experienced and imagined in this exhibition.



조정현, 어떤, 석상, 150 x 200 x 300cm, 홀로그램 시트지, 2022



조정현, 어떤, 파편, 120 x 120 x 290cm, 홀로그램 시트지, 모래, 2022



파라다이스세가사미 아티팀
전동휘 디렉터

전시장에 들어서자마자 삼각지에서 봄직한 이발소 풍경그림이 장식성 강한 금색프레임에 싸여 걸려 있다. 자세히 보니 캔버스 우측에 미확인비행물체 (Unidentified Flying Object 이하 U.F.O)가 그려져 있지 않은가. 싸구려 키치로 치부되는 하찮은 수집된 물건이 작가에 의해 U.F.O가 있는 풍경으로 재구성되어 작품으로 재탄생된 것이다. 이번 전시는 이렇게 페인팅, 그리고 후술할 영상, 설치라는 세 가지 축으로 살펴 볼 수 있다. U.F.O가 있는 풍경그림이 있는 전시장 안쪽으로 들어가 보자. 미 해군 조종사들이 현존하는 어떤 항공기로도 불가능한 기동능력을 보인 U.F.O를 찍은 기밀 해제된 3편의 영상에 작가의 상상력을 더해 자막작업을 붙여 편집한 무빙이미지 작품이 전시주제를 알려주는 실마리처럼 상영되고 있다. 공식적으로 미 해군은 자국 안보를 위해 미확인비행현상(Unidentified Aerial Phenomenon)이라고 부르는 U.F.O와 관련한 이 영상들 외에는 추가적인 공개를 하지 않고 있다. 당시 U.F.O 영상 3편만이 기밀 해제돼 공개된 이유를 언론에 이미 광범위하게 유출 확산됐기 때문이라고 밝혔는데, 재미있는 점은 U.F.O의 존재를 시인하고, 미국 안보에 위협이 된다고 간주한다는 것이며, 영상이 추가로 존재한다는 점을 거꾸로 인정하게 된 셈이라는 것이다. 이렇듯 작가는 과학적으로는 설명 불가능하고, 구체적으로 밝혀지지 않았지만 인정할 수밖에 없는 현상에 대해 지속적인 관심을 가지고 있다. 더군다나 홍티아트센터가 위치해 있는 홍티마을은 공항과 가까이 있어 비행기의 이착륙을 아주 가까이 볼 수 있는데, 밤에 바라보면 이것이 마치 U.F.O처럼 느껴진다 했다. 여기에 실제 기록된 U.F.O처럼 희뿌연 점들이 가득한 표현을 빔프로젝터 영상으로 비추고 미래에서 온 듯이 반짝이는 홀로그램 필름 표면처리가 된 모야이 석상이나 기계 파편인듯한 형상의 설치물에 평이나 사막에서나 봄직한 도마뱀 같은 파충류 박제를 배치해 놓았다. 조정현의 작업에는 한동안 중요한 모티브로 동물박제가 등장해왔는데, 이렇듯 수집된 박제같은 물건과 과거, 현재, 미래 시간이 얹혀있고, 현실과 환상이 혼재된 듯한 공간 상황들을 재구성/재편집해 몽환적인 상태, 무작위적인 상황이나 어떤 불확실한 경계에 대한 이야기를 전달한다. 다만 첫 번째 전시장에는 박제가 기존 작가의 개인전에서의 활용과 다르게 주연에서 조연으로 바뀐 모양새다. 이번 전시는 홍티에서 보여지는 어떤 존재의 빛과 관련해 과연 이것이 비행기라고 확신할 수 있는가라는 질문에서 시작해 미스터리한 외계의 물체 같은 추상적인 키워드를 상상하며 오브제들을 제작했고, 현재 우리가 확인불가능한 어떤, 빛의 존재를 사유하고 체험토록 했다.

레지던시 결과전이라고 할 수 있는 홍티아트센터의 이번 전시에서 작가는 조각의 근본적 질문 중 하나인 물성에도 집중하였다. 스페이스X 같은 우주선 파편의 표면 처리와 덩어리감의 효과적인 구현을 위해 사용한 홀로그램 시트지는 제한된 전시 준비시간과 예산을 고려해서도 적절했지만 이를 특정 시점까지 녹여 작가가 원하는 최대한의 근사치 마피에르와 강도 그리고 기존 설치작업에서는 보지 못한 추상적 형태를 찾았다는 점에서 주목할 만하다. 이를 통해 추상적 형태의 모호함이 서로 뒤엉켜 불안한 감각을 환기시킨다. 이러한 의미 있는 실험이 계속될수록 우리가 보고 있는

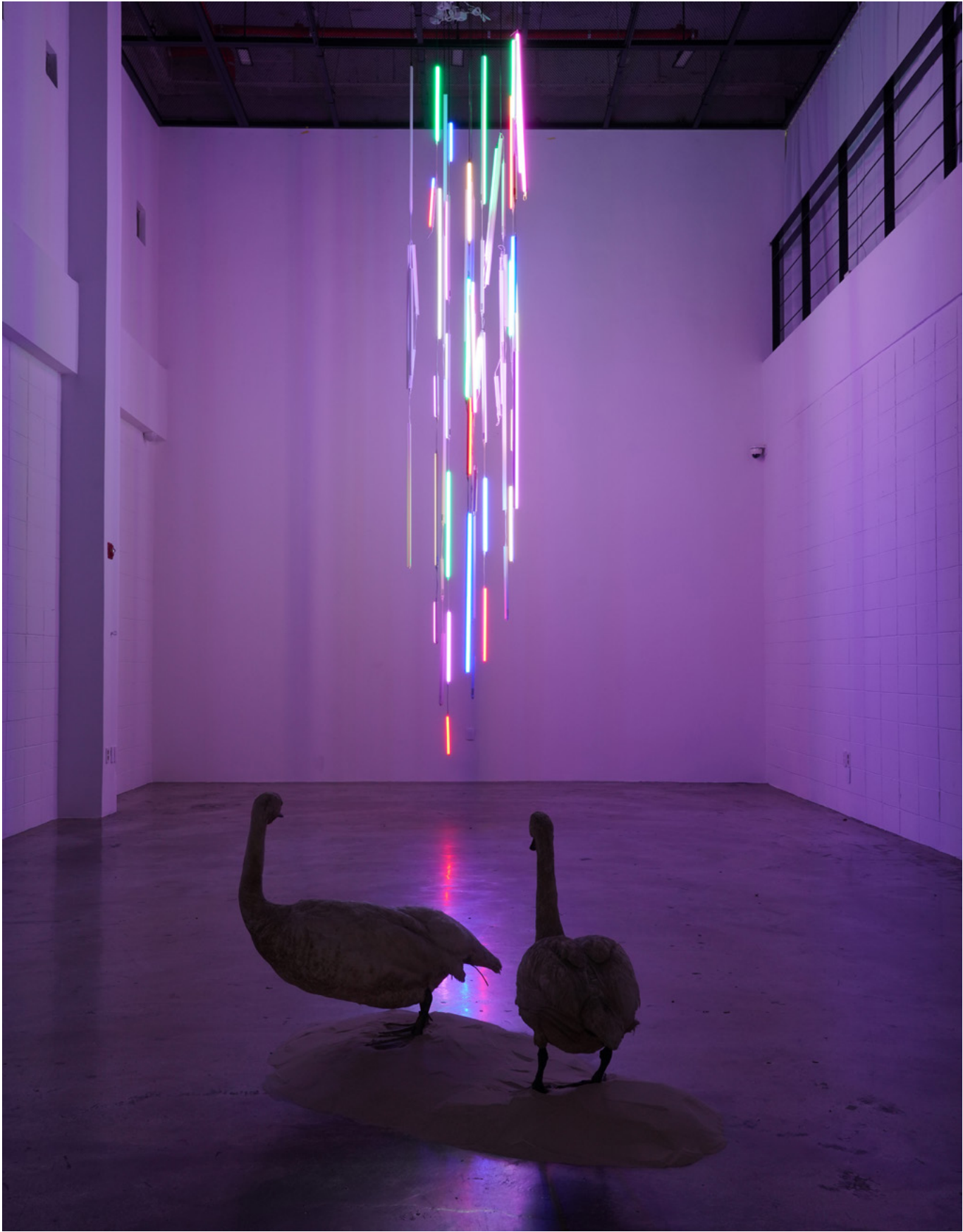
것이 진실일지 거짓일지 모호함의 연속이라는 질문에 더해 시각적 완성도를 끌어올리는 효과를 누리게 될 것이다. 다시 홍티아트센터 전시장을 나오기 전 벽에는 전시포스터에도 사용된 삼각형 캔버스 형식의 아주 작은 페인팅이 걸려있다. 마치 이번 전시 주제를 요약하기도 하고 또는 전시를 알리는 간판 같은 역할을 하는 것으로 U.F.O가 셀프파킹할 수 있는 곳이라는 표지판 형식으로 그려낸 작품이다. 서양화전공으로 출발했지만 그동안 설치에 더 매진한 기존 전시방식을 좀 더 풍부하게 확장시키는 작지만 상징적인 작품이다. 홍티아트센터1층 전시실을 빠져나와 공동작업장으로 이동하면 홍티마을 주변에서 볼 수 있을법한 고니(박제) 2마리와 우주선에서 발생한 빛을 연상시키는 타이머가 설치된 LED조명 설치작업이 있다. 작가의 기존 개인전에서 보던 전시문법에 가까운 방식으로 마무리 되어있다. 레지던시 기간을 마치고 앞으로 새롭게 도전할 작품 제작방식과 환경을 마주하기 전 작가가 가져왔던 전시문법을 다시한번 충실히 복기해 보는 의미로 받아 들여졌다.



조정현, 어떤, 그림, 110x80cm, Oil on Canvas, 2022



조정현, 어떤, 바위, 90 x 90 x 200cm, 홀로그램 시트지, 아이소핑크, 박제된 평, 2022



미학인, 아득한 기원의 재현

경남도립미술관
이미영 학예연구사

2022년 8월, 도시의 네온과 호수의 고니가 한 공간에서 낮선 조합을 시도한다. 홀로그램 테이프가 감싸인 막대 사탕 모양의 구조물과 핑 한 마리가 작은 나무테이블 위에서 같은 곳을 향해 있다. 여기에 LED 조명 불빛과 프로젝터에서 영사되는 움직이는 이미지들이 전체 공간 분위기를 장악하며 ‘어떤 미스터리’를 조장하려 한다. 미스터리, 즉 설명하거나 이해할 수 없는 이상아릇한 일이나 사건은 최근 조정현 작가 작업의 주요한 키워드라 할 수 있다. 이는 2022년 두 차례에 걸친 개인전 <어떤 불확실한 반짝임>, <난파된 우주선 연구하기> 에서 잘 드러나는데, 다양한 매체를 활용하여 미학인 비행 물체에 대한 일련의 조사 과정을 시각화 한다. 설명할 수 없는 어떤 사건, 미스터리를 시각화하려는 작가의 욕망은 무슨 의도를 품고 우리 앞에 놓여 있는 것일까? 작가는 무엇을 재현하고 있는 것일까?

회화를 전공한 작가는 현대미술의 매체 변화에 적극적으로 호응하려는 의지를 통해 본인의 작업을 확장해왔다. 2014년 <-에 관한 서술 시리즈>와 2013년 <Yoo Jae Suk Project_Performance_MBC Broadcast Station>는 OR 코드를 소재로 회화, 퍼포먼스, 설치 형식으로 현대미술을 표방하며 타인과의 ‘소통’에 방점을 찍는다. 신속한 대응인 QR코드로 이우환, 유재석 등 유명인과 자기 자신을 혼용하여 그 구별을 모호하게 설정하는 일련의 기술적 속임수는 청년 작가의 스마트하고 호기로운 미디어적 사유가 엿보이는 자기PR로 이해되기도 하지만 궁극적인 목적은 예술적 소통에 대한 갈증을 대변한다.

2016년 전통적으로 여성의 전유물이었던 하이힐을 활용한 설치 작품 <예술을 위한 구두> 을 시작으로 수집된 옷가지, 페인트 통, 맥주 캔, 조화, 동물박제 등의 사물이 작가의 작업에 적극적으로 활용되기 시작한다. 이 시기 우연히 구입하게 된 동물박제에 대한 관심은 더욱 강화되고 이와 관련한 작가의 실험은 2019년 <눈 먼 오브제>에서 시각화 된다. 눈덩이처럼 불풀어 오를 것 같은 무질서한 형태의 우레탄 폼 덩어리 위로 청솔모, 독수리, 앵무새, 까치, 핑 등이 자리를 잡고 앉아 있다. 자신이 직접 조각하거나 조소 한 것이 아닌 박제된 동물, 그리고 어떤 설계나 구상 없이 구축한 우레탄 폼 덩어리는 해당 사물이 가지는 물리적 특성상 작가의 주관적 개입을 최소화 한다. 이 과정에서 작가는 ‘레디메이드’를 참조하고 있음을 스스로 밝히며 오브제의 새로운 배치와 새로운 개념을 타진한다. 사물성을 그대로 드러내는 방식에 흥미를 가진 작가는 미술에서 오브제는 일반적인 기능과 무관하고 재연의 대상이 아니며 사물의 속성과 주변을 통해 새로운 의미를 제안할 수 있다는 초현실주의자들의 방법론을 자연스럽게 수용한다.

작가가 지속해온 회화, 퍼포먼스, 설치, 미디어, 그리고 사물성에 대한 매체 탐구는 ‘예술이란 무엇인가’ 라는 본질적인 질문으로 회귀하고, 미술사적 맥락 속에서 오브제, 즉 사물을 이해하는 계기가 된다. 미술의 오브제는 어떤 운명에 바쳐진 채, 손상되지 않은 채 있는 그대로 나타나는데, 작가는 이러한 오브제의 성질을 작품에 활용하여 개별적인 주제 의식으로 제시하기도 하지만 무엇보다 오브제를 통해

현대미술의 시각적인 면모를 적극적으로 표방하려는 의도가 강해 보인다. 이는 작가가 현대미술 그 자체, 그 거대한 바다가 품고 있는 진실, 혹은 불확실한 깊이에 끊임없는 질문을 던지고 있는 것으로 이해된다. 다시 말해 이러한 일련의 경험들은 자신의 의식적 항구를 찾기 위한 경로 탐색과도 같은 여정이며, 수많은 작가들에게도 부메랑처럼 돌아오곤 하는 ‘예술이란 무엇인가’ 라는 본질적이고 근원적인 질문으로부터 동시대 미술의 새로운 가능성을 발견하는 일일 것이다. 이는 보리스 그로이스의 말처럼 “새로움이란, 이전까지 없던 무언가를 창출하거나 감추어져 있던 무언가를 드러내는 데서가 아니라 이미 우리가 알고 있는 가치 위계가 전도되는 데서 생겨난다.”는 것을 이해하는 일과 다르지 않을 것이다.

작가의 이와 같은 지난한 매체 실험들은 2020년 <저지른 인간> 전에서 ‘인류세’라는 시대적 이슈를 통해 인간, 자연, 사회현상에 대한 주제의식으로 이어지기도 한다. 이어진 <불편 유발>전에서는 수집된 사물과 개인적인 서사를 통해 팬데믹 이후 달라진 사회의 불편한 현실을 구체화한다. 예컨대, 동물박제의 관리문제부터 온라인 가상화폐 투자 과정에서 벌어진 혼란스러운 심리변화를 주제화하고 이를 통해 관객과의 소통을 시도한다. 그러나 사회적 이슈나 개인적 서사를 풀어내는 과정에서도 여전히 작가는 자신의 적극적인 개입보다는 사물 자체가 가지는 사물성에 주목하며 작품이 가지고 있는 물리적 속성 즉, 예술 작품의 원본성에 대해 끊임없이 사유하도록 만든다. 이는 작가가 우연히 수집하게 된 동물박제, 즉 이미 조각상이 된 사물이 작품 안으로 들어오면서 불러일으키는 역사적, 심리적 기원에 대한 질문이 아닐까?

다시 2022년 8월, 살아 움직이는 생명체로 여겨지는 동물, 그러니까 흰색 깃털과 부리, 눈동자를 가진 고니가 공간의 중앙을 차지하고 있고, 또 다른 공간에서는 타원 형태의 영상 이미지가 공간의 바닥, 벽면, 천장의 표면을 적절한 비율로 굴곡 시키며 빙글빙글 돌아가고 있다. 돌아가는 영상 이미지 속에는 크고 작은 파편화된 검은 점들이 일정한 규칙 없이 사라지고 나타나기를 반복한다. 미학인 비행물체에 대한 일련의 조사과정을 시각화하는 작가의 작업은 홍티아트센터 레지던스 공간에 입주하면서 전개되는데, 평소 거주지에서 느끼지 못한 낮선 공간과 시간을 경험하며 더욱 집중하게 된다. 작가에게 부산 사하구의 밤하늘에서 목격된 반짝이는 비행물체는 설명할 수 없는 어떤 사건과 연루되어 아득한 심리적 거리감을 불러일으킨다. 우리는 이 아득함, 불확실, 미학인, 미스터리를 재현하려는 작가의 욕망이 박제동물, 즉 이미 어떤 한 가지 이상의 염원을 가진 조각상을 통해 시각화된다는 사실에 주목할 필요가 있다. 조형예술에 대해 정신분석을 해보면 시체의 방부처리 관습을 조형예술 발생의 근본적 요인으로 간주 할 수도 있을 것이다. 또한 회화와 조각의 기원에 ‘미라콤플렉스’가 있다는 것을 발견하게 될 것이다. 인간 심리의 근본적인 욕구, 즉 시간으로부터 스스로를 보호하고 싶다는 욕구를 충족시킬 대안이 천연탄산 소다로 무두질한 인간의 미라이며, 이것이 바로 최초의 조각상일 것이다.¹ 예술과 문명의 해석이 시대를 달리하며 미술의 주술적 의미가 해방되었다고 하더라도 외형을 통해 존재를 구원하는 조각상의 사회적, 문화적, 역사적 기원은 조정현 작가 작품의 재료이자 소재인 동물박제에도 내재되어 있다는 사실은 변함이 없을 것이다. 작가가 작품에 사용하고

1 André Bazin, “Ontology of the photographic image.” What is Cinema?,essays selected and translated by Hugh Gray, Berkeley:University of California Press, 1974.

있는 동물박제의 기원을 상상해보면 더욱 그렇다. 언젠가는 어느 호수, 강, 땅, 하늘과 함께 호흡하며 고귀한 생명으로 존재했을 고니와 독수리, 청솔모는 누군가의 염원에 물질적 영속성을 담아 조각상이 되었을 것이기 때문이다. 이러한 사고로부터 동물박제와 함께 주목해서 보아야 하는 것은 다른 아닌 작가가 참조하고 있는 ‘정체불명의 비행 현상’이라는 미국 국방부 보고서이다. 작가는 보고서를 바탕으로 비행물체가 등장한 장소와 다양한 현상을 시각화하려 한다. 그러나 동물박제와 다른 원본성을 가진, 다시 말해 조각이나 수정이 얼마든지 가능해 보이는 인터넷 포털 사이트에서 검색된 정보를 참조하는 작가의 의도는 미스터리를 더욱 미스터리하게 조장하는데 성공한다.

각기 다른 한계로서 원본성을 간직한 두 가지 사물, 동물박제와 미 국방부 보고서는 그 기원의 불확실함을 통해 '정체불명의 비행 현상'이라는 미스터리한 사건을 재현하는데 유효하게 작동하고 있다. 그러나 정작 작가가 재현하고 있는 것은 작품에 사용되고 있는 작가의 개입이 최소화된 동물박제와 미 국방부 보고서의 사물성과 원본성이 가지는 아득한 기원이 아닐까? 동물박제와 미 국방부 보고서는 '미확인'과 등치되는 작가의 심상으로부터 비롯된 최소한의 가시적인 사물인 것이다. 즉, 작가가 재현하고 있는 것은 '정체불명의 비행 현상'이 아니라 '정체불명', '미확인', '불확실'과 같은 비가시적인 어떤 상황인 것이다. 이는 또 수년 전부터 작가가 현대미술이라는 보이지 않는 불확실한 대상을 향해 끊임없이 질문을 던져온 시간과 연루되어 아득한 예술의 기원을 재현하고 있는 것이다.

조정현 작가의 미술사적 차용, 예술의 본질에 대한 질문, 관객과의 소통, 사물성에 대한 탐구는 작가 작업의 비가시적인 기원이 되어 우리 앞에 끊임없이 나타난다. 작가가 직접 조각하지도 조소하지도 않은 살아있었을, 영원하기를 바라는 기대를 품은 동물박제의 유일성과 인터넷 포털 사이트에서 입수한 미 국방부 보고서의 복제성은 그것들이 다른 방식으로 사유하고 있는 원본성으로부터 '미확인'이라는 기원을 상상하게 한다. <불확실한 반짝임>에서 작가는 아득한 기원을 재현하기 위해 나아가고, 우리는 신이 인간을 창조하고 인간이 신을 재현하고자 하는 달을 수 없는 아득한 역설의 시간성으로 들어간다.

조정현

Jung-hyun CHO

CONTACT ttlreg@naver.com

개인전	레지던시
2021 불편 유발 523쿤스트독, Busan	2022 홍티아트센터 입주작가, 부산문화재단
2020 저지른 인간 Commit Human 홍티예술촌, Busan	2020-2021 홍티예술촌 입주작가, 사하구청
2019 눈먼 오브제 Blind object 석당미술관, Busan	2014-2016 감만창의문화촌 입주작가, 부산문화재단

단체전

2021 울산시립미술관 개관전 <Face to Face 2021> | 울산대왕암공원, Ulsan

CONVERGENCE | 국립부산과학관, Busan

뮤지엄 다 기획 <치유의 화술> | 롯데갤러리, Busan

2019 예문HADA 프로젝트 Part.4 <아트 커넥트> | 학생문화회관, Busan

Reproject 3th : 새로신암 | 신암 전시장 Part. 3, Busan

2018 Halli!, Hallo!, Hallole! | Atelierfrankfurt, Germany

울산아트프로젝트 : WAVE | 울산문화의 거리, Ulsan

2017 홍티예술촌 개관전 <잠재적 홍티 공동체> | 홍티예술촌, Busan

Project Art Busan | (구)고려제강 F1963, Busan

정수

수영 못하는 사람의 바다

A SOLO EXHIBITION BY JUNG SU
정수 개인전

THE
NONSWIMMER's
OCEAN

수영 못하는 사람의 바다
14 - 28 SEPTEMBER, 2022

JUNGSU

NONSWIMMER's OCEAN

여섯 번째 이야기 : 정수 <수영 못하는 사람의 바다>

#Story of JUNGSU: <NONSWIMMER's OCEAN>

정수는 주로 직접 쓴 글을 바탕으로 설치, 퍼포먼스, 비디오 등 다양한 매체의 시청각물을 생산한다. 작가는 '은유'와 '시적 전환'을 언어와 시각이 공유하는 현상으로 바라보고, 두 영역이 불완전하게 구축하는 무형의 관념, 기억, 감응 등 '없는 것'을 공간 안에 구현하고자 한다. 이 과정에서 작가는 언어를 감각과 분리된 영역으로 바라보는 대신 오감과 긴밀히 연결된 또 하나의 감각으로 대하며 적극 작업 안으로 끌어온다. 불투명하게 전달되는 그의 서사는 때로 관객을 물이해의 순간으로 유인하여, 우리가 해석하는 모든 대상이 결국 변화하는 사회-문화체계 안에서 작동하는 유동적 산물임을 말한다. 그리하여 그는 언어와 시각이 공유하는 지점과 불화하는 지점에서 나타나는 커뮤니케이션의 불완전함, 이해의 독단적 측면, 번역의 불가능함, 익명성 등 언어의 실패에서 파생된 주제를 꾸준히 다뤄왔다.

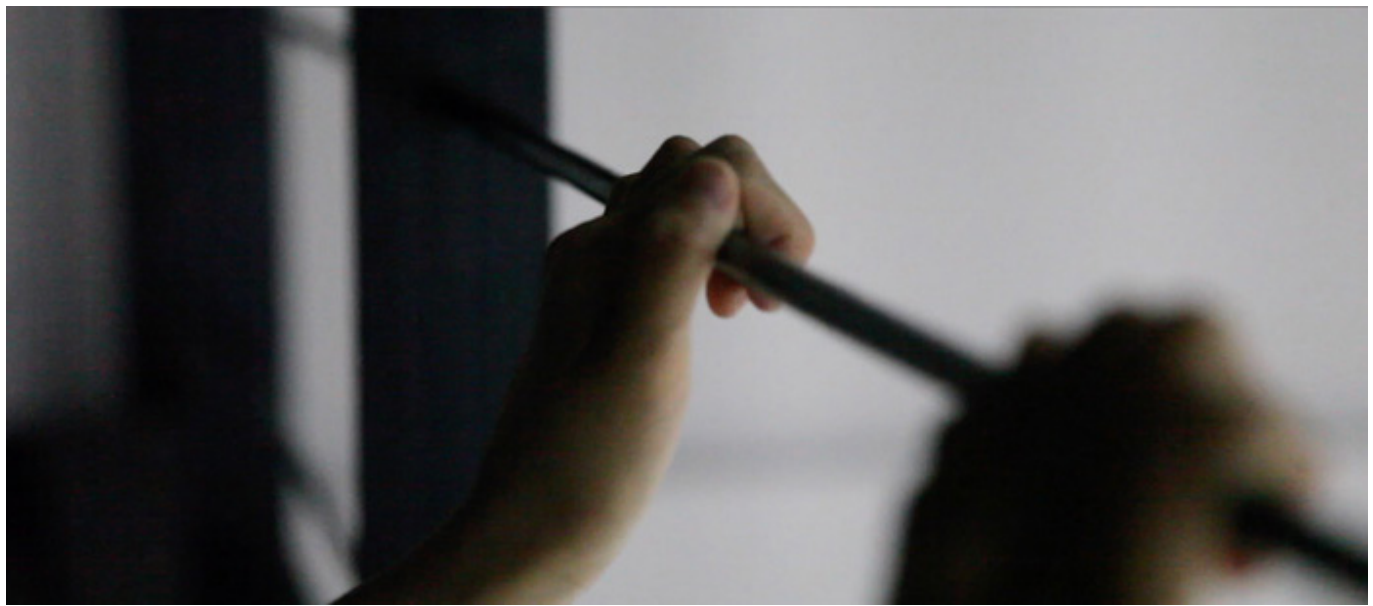
최근에는 이런 방향성을 기반으로, 혼돈의 동시대 환경 속에서의 심, 위선, 어리석음, 고독이라는 인간 내면의 어두운 양상에 대하여 여러모로 접근하는 작품을 제작하는 데 집중하고 있다. 선문답, 수수께끼 같은 파편적 이야기들을 작품 속에 등장시키기도 하고 숨기기도 하며 그는 단어, 색, 소리, 오브제, 움직임과 시선 등에서 발현되는 뉘앙스들을 모아 하나의 공감각적 경험으로 축조하는 실험을 계속 이어가고자 한다.

Su Jung usually produces audiovisual works of diverse media from installation, performance and video, based on the script she has written herself. Viewing "metaphor" and "poetic conversion" as phenomena shared by language and vision, the artist tries to form "the absent", such as the intangible concepts, memories and senses incompletely developed by the two domains in the space.

During this process, instead of seeing language as the domain separate from sense, the artist treats it as another sense closely connected to five senses and brings it actively to her project. Her opaquely delivered narrative sometimes attracts the viewers into the instance of lack of understanding, telling the viewers that every object we interpret is eventually a flexible product operating in the changing socio-cultural system. As such, Jung has consistently focused on the theme derived by the failure of language at the point language and vision shares and conflicts, such as incompleteness of communication, arbitrary aspects of understanding, untranslatability and anonymity.

Recently, based on such direction, the artist focuses on multi-faceted approaches to the dark sides inside humans inside the contemporary environment of chaos, such as hypocrisy, ignorance and loneliness. Featuring and hiding fragmented narratives such as Zen dialogues and riddles, Jung tries to keep such experiments to build the nuances generated from words, colors, sounds, objects, movements and gazes as a multi-sensory experience.





해매는 자

정수 작가는 글을 쓰고 이미지를 줍는다. 좀 더 정확히 이야기하자면 글을 배경 삼아 상황을 열고, 이미지를 표지 삼아 글의 방향을 안내하거나, 이탈시키거나 혹은 또 다른 시선과 감각을 촉발시킨다. 글과 이미지가 공존하는 작업들임에도 그것은 다분히 파편적이어서 좀처럼 하나의 구슬처럼 꿰어지지 않는다. 고백하건대, 이 글을 쓰기까지 나는 평소보다 길게 망설였다. 어쩌면 정수 작가의 작업 안에서 해매었는지도 모르겠다. 그러다 문득, 지금 내가 해매는 것은 길이 존재한다는 생각이 전제되어 있기 때문일지도 모르겠다는 생각이 들었다. "만약 해매는 종이 아니라면?"이라는 가설을 세우고 작가가 뿌려놓은 글과 이미지 속 단상을 알아차리기도 하고 때로는 접어놓기도 하고 또 미처 모르는 채 지나치기도 하며 그 안을 유영하기로 마음먹자 그제야 보이지 않았던 것들이 보이기 시작했다. 이것이 부재하는 것을 소환하기 위한 어떤 상황을 구축하고, 이내 실패하기(라고 작가가 말하는 것)를 반복하는 그의 작업적 본질과 이어지는 태도라는 것을 깨달았다. 잃기 위해 만들어진 길 위에서, 방향 없는 기분으로 같은 길을 새롭게 반복해서 빙글빙글 돌아보기로 마음을 먹어 본다.

출발점은 <새 쫓아내기 Drive the Bird Away>(2011)와 <실수 Mistake>(2011)이다. <새 쫓아내기 Drive the Bird Away>(2011)는 작가가 영국 유학 시절 겪었던 한 사건을 기록한 일종의 관찰 일지 형식의 텍스트 작업이다. 약 19일간의 새벽마다 울어대며 감기에 걸린 그를 불면에 몰아넣었던 새에 대한 심정과 대응을 적어 내린 이 작업은 마침내 새가 사라지며 마무리되지만, 작가는 이 사건의 말미에 "새가 정말로 존재했던가, 꿈은 아니었을까, 그것은 지금 어디로 갔을까"라는 사건의 본질이자 실체에 물음표를 남긴다. 행위가 존재했음에도 그 행위를 추동시킨 본질, 실체의 존재에 대해 질문하는 것이 성립가능한 질문일까? 만약, 정말 실체가 부재한 것이었다면 이 행위의 당위성이 사라져버리는 걸까? 여러 질문이 꼬리를 물고 이어지는 가운데 이후 전개된 정수의 작업들은 이 작업과 직간접적인 관계를 맺으며(<그녀가 사라졌다 She Disappeared/ 내가 사라졌다 I Disappeared>(2011), <거대한 잠 Big Sleep>(2011), <나는 한번도 쏙독새였던적 없어요 I Have Never Been a Nighthawk>(2012) 등) 그의 작업을 관통하는 감각의 기제로 작용한다.

한편 <새 쫓아내기 Drive the Bird Away> 직후 진행된 <실수 Mistake>는 작가의 모국어가 아닌 언어로 작성한 <새 쫓아내기 Drive the Bird Away> 기록에 있을지 모를 문법적 오류를 주변의 동료들에게 첨삭해달라고 요청하며 그 과정을 다시 텍스트로 기록한 작업이다. 하나의 언어 혹은 글이 사람에 따라서 다르게 읽힐 때 발생할 수 있는 무수한 틈을 비집는 작업이라 할 수 있겠다. 글이라는 기표에 존재하는 촘촘한 의미망 안에서 정확한 정의란, 적절한 표현이란 것이 애초에 가능한 것일까? 또, 그래야 할 필요가 있을까? 언어의 모양새는 애초에 표현 하려던 것을 자꾸만 실패하는 감정(혹은 마음)의 문제와 꼭 닮아 있다는 생각이 들었다.

애초에 표현 하려던 것을 자꾸만 실패하는 과정

그간 텍스트와 이미지의 교차를 주재료이자 방법론으로 삼아온 그의 작업은 일견 서사에 기반하는 것으로 보이기에 십상이지만 이는 그가 구축해 놓은 상황 안으로 들어가기 위한 틀이다. 입구만 존재할 뿐 또렷한 출구 없는 공간에 들어선 자는 이 안에서 차연(Différance)된다. 생각의 물꼬만을 터놓은 채 흐름 안에서 의도적으로 길 잃기 혹은 미끄러지기. 작가가 작업에서도 여러 번 표상한 바 있는 저글러(<저글링 하는 사람 Juggler>(2020))의 모습과 같이, 그가 던지는 이야기는 정박하지 못한 채 반복된다.¹ 작품 속에 진입한 관람자는 이야기의 끝에서 실체(혹은 본질)를 마주하길 기대하며 유예되지만 그사이 입구가 되어준 이야기 마저 (그의 작업적 시선을 닮아) '부재'하게 될 뿐이다.

작가는 2014년부터 텍스트 프로젝트 <MIS-FORTUNE RE-SEARCH>를 이어오며 이를 출판 작업으로도 연결 짓고 있는데, (<매일 밤 온몸을 열고 새가 사막을 건너오길 기다렸네 It Opens Its Body Every Night and Waits For A Bird Travelling Across The Desert >(2018)) 책자 속 공공의 이미지와 함께 배치된 시이면서 소설이기도 하고, 에세이처럼도 느껴지는 글들을 따라가다 보면, 문득 독자는 화자로서의 ()를 상상하게 된다. 여기에서 ()로 표기한 이유는 익명을 담보하는, B부터 Z까지로 호명되는 이야기 속 주인공은 작가 자신이자, 글을 읽고 있는 관객이자, 그 사이 존재하는 제3의 누군가가 되어 마땅해 보였기 때문이다. 정수 작가의 작업은 부재, 상실, 사라진 존재의 뒷모습을 바라보고 떠올리게 한다. 읽히길 기다리는 이야기들이 존재하는 공간(<읽기 Reading>연작)에서 없는 사람을 부르는 시도(<없는 사람을 부르는 소리 Howl: the Sound of Calling the Absent>(2018)), 그리하여 마침내 "하나의 소우주(시어)를 열어(읽기) 그 안에서 당신이 발견하게 되는 그 몸이 담고 있는 시간"²을 작가는 의도한다. 작가에게 건네받은 소우주 안에서 나는 무수한 '모서리 접기(dog ears)'를 했다. 정수가 책 속에 심어놓은 무수한 텍스트들은 그렇게 화자에게 닿아 저마다의 이야기가 된다. 유통기한 없는 글은 시절 없이 읽히고 저글링 된다. 이러한 방법론은 2019년 작 <한계의 사람 Men of Limits>으로 이어지는 듯 보이는데, 이상의 난해시 <오감도 시제 제1호>(1934)를 입구 삼아 시작되는 이 작업은 이야기에 대한 진입로로서의 글 그리고 틀이 되어주는 이미지의 연속선 위에서 오해와 이해를 통한 새로운 경험과 길 잃기를 제안한다. 이 안에서 글들은 서로를 저글링 하며 주고받고 부정하고 질주하며 주체적으로 길을 잃어 나간다.

그저 그것이 작동하고 있음만이 중요할 뿐

그간 텍스트를 병치함으로써 설정된 상황 안으로의 유입을 유도해 왔다면 2022년을 기점³으로 그는 소리와 오브제, 데이터

이미지가 만드는 상황 안에 이야기를 은폐시키고 우회함으로써 부재를 소환한다(<수영을 못하는 사람의 바다 The Nonswimmer's Ocean>(2022), <눈먼 개의 레퀴엠 The Blind Dog's Requiem>(2022)). 순환하는 공과 공 '사이'에서 할 수 있는 건 생각보다 많다. 의미를 또렷이 규명하지 않은 소리와 오브제, 데이터 이미지 '사이'에서 관객은 추정하고, 반복하며 작가가 안내하는 은유를 따르고 벗어난다. 이 순간 숨겨진 서사를 끄집어 올리는 것은 더 이상 중요한 문제가 아닌 듯 보인다. 그저 그것이 작동하고 (실패하고) 있음만이 중요할 뿐이다. 정수의 작업이 언제나 그래왔듯이.

- 1 <저글링 하는 사람>(2020) 작업 말미에서는 다음과 같은 텍스트가 반복된다. "우리에서 태어난 우리에서 죽은 우리에서 태어나고 죽은 태어나고 죽은 우리에서 태어나고는 죽은 태어나고는 죽은 짐승들의 우리에서 태어나고 죽은 우리에서 태어나고 죽은 짐승들의 우리에서 태어난(...)", 원문은 다음을 참조. Samuel Beckett (1953). L'Innommable.전승화 (역) (2016). <이름 붙일 수 없는 자>. 워크룸 프레스.
- 2 정수, <읽기 III Reading III>(2019)에서 발췌.
- 3 정수 작가는 2022년 신한갤러리에서 발표한 작업 <사랑은 쉬운 게 아니야>에서 작업의 기반이 되는 텍스트를 전시장에 병치하지 않은 채 사물만으로 상황을 제안하길 처음으로 시도하였다.





정수, 듣기 Listening, 2022, Gouache, Acrylic, Oil Pencil on Paper, 140 x 210mm

정 수: 수영을 못하는 사람의 바다(JUNG SU: The Nonswimmer’s Ocean)

울산시립미술관
허정선 학예연구사

텍스트가 함축하는 의미를 시각화하는 작업에 전념해온 정수 작가는 언어체계나 가치체계의 정당성에 대한 의문을 던진다. 무엇이 옳고 그르다고 판단하는 기준은 사회·문화적으로 형성된 관습이나 신념에서 비롯된 것인지 절대성을 담보할 수 없다는 것이다. 우리의 의식과 관습과 언어가 규정하는 많은 것들이 다른 맥락에서는 전혀 다른 의미로 해석될 수 있다. 작가는 외국어 텍스트를 사용하는 작업을 통해 가치의 상대성을 더욱 체감하게 된다. 따라서 작가에게 텍스트는 결정적인 의미를 갖지 않고 다층적으로 해석되며 규정된 의미의 울타리를 언제나 미끄러지듯이 빠져나가려 한다. 포스트모던 문화 전반을 고려할 때 텍스트의 유동성과 불확정성에 대한 작가의 이끌림은 당연한 것인지도 모른다.

정수 작가는 텍스트에 왜 매력을 느끼는 것인가?

작가는 시각예술의 본성이 텍스트보다 이미지라는 것을 절감하면서도, 작업을 할 때마다 이미지의 한계를 경험하게 되고, 텍스트로 눈을 돌리게 된다. 장 보드리야르(Jean Baudrillard)는 텍스트보다 이미지로 소통하는 대중매체 시대의 현상에 대해 우려를 표명하였다. 이미지의 과잉이 초래하는 실제와 가상의 혼돈이 현대사회에 끼칠 여러 가지 복합적 문제를 예견했던 것이다. 이미 기원전에 플라톤은 이미지를 가짜로 간주하고 인간의 인식능력을 방해하는 것으로 여겼다. 이미지에 대한 보드리야르의 우려와 플라톤의 언급으로부터 얻을 수 있는 교훈은 디지털 시대의 이미지와 정보의 확장성이 통섭과 융합이라는 이름 아래 문제의 핵심을 가리고 모든 것을 뒤섞어버릴 수 있다는 것이다. 이처럼 철학사에서 가상의 이미지에 대한 우려는 고대로부터 지금까지 늘 있어왔다. 20세기에 들어서 발터 벤야민(Walter Benjamin)으로부터 위르겐 하버마스(Jurgen Habermas)에 이르는 프랑크푸르트 학파들, 그리고 할 포스터(Hal Foster) 등 동시대 미국 문화이론가들도 정보와 이미지의 과잉이 초래한 스펙터클한 영상이 대중들로 하여금 텍스트를 기피하게 만들고 급기야 사고력을 방해해 본질을 보지 못하게 만드는 문화정치에 기여하고 있다고 꼬집었다.

2년 전 작가의 개인전 《당신은 믿은 게 아니라 속은 거야》는 진실성을 가늠하는 완전한 척도가 세상 그 어디에도 근본적으로 존재하지 않는다는 것을 은유한다. 우리가 진실이라고 규정하는 것은 믿는 것인지 실체가 아니라는 것이다. 사실 우리가 보고 듣는 것도 순수하게 보고 들을 수 없을 때가 많다. 우리는 말을 하거나 글을 쓰는 사람의 관점, 뉴스를 보도하는 사람의 관점에 사로잡힐 때가 있다. 그래서 우리는 날마다 속고 있는지 모른다. 작가는 우리에게 속삭인다. “당신은 믿은 게 아니라 속은 거야”라고.

텍스트를 기반으로 하는 작가의 작업세계를 배경으로 이번 전시 《수영을 못하는 사람의 바다》를, 전시의 다음 3가지 구성요소 즉 텍스트와 이미지, 그리고 퍼포먼스를 중심으로 살펴보고자 한다.

텍스트와 이미지

《수영을 못하는 사람의 바다》 역시 텍스트적 기호에 의존하고 있다. 메인 전시실에 들어서자마자 마주하게 되는 영상과 음향효과와 낙동강 하구에 자리한 다대포 일대의 풍경을 전해준다. 영상과 더불어 파도 소리, 바람 소리, 회전하는 등대의 불빛, 그 사이로 모습을 드러내는 부표와 밧줄은 레지던시 주변에서 쉽게 만나는 소재들이다. 그만큼 작가는 현장성을 충실히 구현하려 한다. 전시실 한쪽 벽면에 포스터 인쇄물처럼 붙여있는 물때표의 숫자와 기호들은 밀물과 썰물이 들고 나는 때를 나타내지만, 전시에서 그것들이 갖는 독립적 의미는 그다지 중요하지 않다. 이 숫자와 기호들은 전시를 구성하는 영상과 소재들을 만나 맥락을 생성할 때 비로소 관계적 의미를 발현한다. 즉 시각적 영상과 음향과 소재들이 텍스트적 기호들과 연결성을 갖는 맥락을 생성할 때 텍스트적 기호들은 관점에 따라 다양한 의미를 발현한다. 다시 말해 텍스트와 이미지가 단순한 뒤섞임이 아니라 상호 긴밀한 관계성 속에서 융합될 때 물때표의 기호들이 파도의 높낮이와 바다의 일기를 알려주는 그 이상의 ‘의미체’를 만들어낸다. 이 기호들은 ‘수영하지 못하는 사람’(영상 속 배우)의 심리를 매우 음악적으로 느끼게 하는 공감각적 전이를 일으킨다. 한 달 주기의 파도(물)의 오름과 내림이 피아노 건반의 선율에서 울리는 음의 높낮이로 다가오면서, 이것이 다대포 하구의 일렁이는 파도의 모습과 중첩돼 배우의 심리를 훨씬 극적으로 감각하게 한다. 맞은편 전시실에는 파도와 바람소리를 형상화한 작고 네모난 평면작품들이 3면 벽에 규칙적으로 전시돼 있다. 의아한 것은 연필 소묘와 물감의 혼합으로 그려진 이미지 패널들인데, 이마저도 이미지가 아니라 텍스트로 읽힌다는 것이다. 이미지의 강렬함이 부재하기 때문일까.

퍼포먼스

무엇보다 배우(퍼포머)의 정적인 퍼포먼스에 기반을 둔 영상은 ‘수영을 못하는 사람’이 바다를 다했을 때의 심리적 상태를 미묘하게 전달한다. 젊은 배우는 작가 자신 또는 이 시대를 살아가는 청년들의 자화상일까. 배우는 다대포의 검푸른 바다 앞에서 하염없이 바다를 응시하고 있다. 검푸른 바다는 코로나 이후 사회·정치·문화적으로 더욱 복합적인 문제들이 발생하는 상황 속에서 한층 더 불투명해진 자신들의 미래를 상징하는 것일까. 커다란 강의 물줄기와 거대한 바닷물의 총돌로 일어나는 일렁이는 거친 파도는 공포스럽기까지 하다. 이는 망망대해를 떠다니는 길 잃은 부표처럼 삶의 지표를 갖지 못한 채 부유하는 자신들의 상황에 대한 두려움일까? 검푸른 바다를 보며 끊임없이 사유하는 청년의 자화상은 오늘을 살아가는 바로 ‘나’의 모습을 연상시킨다. 그러나 작가는 실재 없이 원을 그리며 돌아가고 있는 희미한 등대 불빛을 통해 메시지를 던지고 있다. 그래도 우리에게 희망은 있다고.

한 가지 의문점은 퍼포머의 동작이 거의 없고 영상 자체의 변화와 속도가 그다지 크지 않는 퍼포먼스 영상을, 작가가 굳이 사용하는 이유는 무엇일까. 다소 지루함을 자아낼 수도 있는 정적인 퍼포먼스 영상을 왜 선택했을까.

작가에게 몸은 중요한 표현매체이다. 작가는 가상의 이미지에 도전할 수 있는 수단이 텍스트와 몸이라고 생각한다. 몸은 보는 것인 동시에 보이는 것이며, 안과 밖의 경계를 동시에 지니고 있다. 몸은 처음과 끝, 삶과 죽음이 공존하는 지대이다. 결국 작가에게서 몸은 영상 이미지의 허구성을 극복하는 대안이다. 또한 퍼포먼스는 몸을 매체로 맥락을 생성시키는 또 하나의 수단이며, 텍스트와 이미지의 소극적 결합을 해결할 수 있는 직접적인 매체이다. 작가의 이전 연극적 퍼포먼스 작업들이 이를 반증한다.

또한 작가는 애시 당초 몸의 현란한 움직임을 보여주는 역동적 퍼포먼스나 속도와 변화를 갖는 스펙터클한 영상에는 전혀 관심이 없다. 왜냐하면 이러한 영상은 텍스트를 멀리하도록 만들어 사유할 수 있는 능력을 앗아가기 때문이다. 오히려 작가는 정적인 퍼포먼스 영상을 통해 오늘의 현실이 처한 맥락을 꿰뚫어보는 명상의 시간으로 우리를 인도한다. 이것은 텍스트를 기반으로 작업할 때 예상되는 당연한 귀결이라 할 수 있겠다.

종합하면 정수 작가는 이미지 과잉의 시대에 이미지의 허상이 갖는 한계를 극복하기 위한 대안으로 텍스트와 퍼포먼스(몸)를 작품의 주된 구성요소로 사용한다. 다학제간 연구와 장르의 경계가 불명료한 시대에 문학과 무용의 요소를 왜 사용하는가를 묻는 것은 불필요한 질문일 것이다. 그러나 그것들을 어떤 방식으로 작품에 녹여내는가는 매우 중요한 문제이다. 이번 전시의 경우, 정적인 퍼포먼스 영상과 물때표 기호들을 사용함으로써 이미지와 텍스트, 그리고 퍼포먼스와의 관계적 의미를 만들어 이미지의 허구성을 극복하고 사고의 확장성을 시도하였다. 시각예술가에게 이러한 시도는 간단한 작업이 아니다. 쉽지 않은 길을 선택하고 걸어가는 작가에게 응원을 보내며 작가의 다음 행보를 기대해본다.

정수

Su JUNG

CONTACT thisisbadpoetry@gmail.com

학력

석사 순수 예술 전공, 첼시 예술 대학, 런던
MA Fine Art, Chelsea College of Art and Design, London, UK
섬유 예술 전공 (회화/판화, 미술사 부전공), 이화 여자 대학, 서울

개인전

2020 당신은 믿은 게 아니라 속은 거야 *You're Not a Believer, You're a Sucker* | 프로젝트 스페이스 사루비아, 서울
2019 다다다다다타타타타라라라 *Dadadadatatatatalalala* | 더레퍼런스, 서울
2018 누군가의 누군가 *Somebody's Somebody* | 스페이스 엑스엑스, 서울

단체전

2022 당신과 나 같은 사물 *Things Like You and Me* |신한 갤러리 역삼, 서울
2021 술술이술술 | 영등포 문화 재단 술술센터, 서울
Bang | Cc de Vleeshaak, Antwerp, BE
The 7th International Exhibition on New Media Art | CICA Museum, 김포
2019 페이퍼 룸 *Paper Room* | 예술공간 의식주, 서울
2018 컨투어 | *아카이브 CONTOUR / An Archive* | Kolder Art Space, Ghent, BE

레지던시 및 전시 외 활동

2021 퍼포먼스, 새벽의 사람 *Men of Dawn* | 서교 예술 실험 센터, 서울
레지던시(단기 9월), WpZimmer International Workspace, Antwerp, BE
2017 스크리닝 | Open Eye Gallery, Liverpool, UK
퍼포먼스, Kehäkukka | Hämeenkyrö, FL
레지던시(단기 11월), Enter Text Residency, Arteles Creative Centre, Haukijärvi, FL

2022 홍티아트센터 입주작가 릴레이 개인전 끝의시작 The Beginning of the End

BOMI HONG

2022. 10. 5. - 10. 19.

홍보미 부산비엔날레 박스

BUSAN
BIENNALE
BOX

부산광역시
BUSAN METROPOLITAN CITY

부산문화재단
BUSAN CULTURE FOUNDATION

홍티아트센터
HONGTI ART CENTER

홍보미

부산비엔날레 박스

Bomi HONG

BUSAN BIENNALE BOX

2022. 10. 5. WED - 10. 19. WED [월-토 10:00 - 18:00 / 일요일 및 공휴일 휴관]
홍티아트센터 1층 전시실 부산광역시 사하구 다산로 106번길 6

일곱 번째 이야기 : 홍보미 <부산비엔날레 박스>

#Story of Bomi HONG: <BUSAN BIENNALE BOX>

앙드레 말로 André Malraux가 이야기하는 [상상의 박물관]은 시간에서 해방된 작품들이 서로를 계승하고 결합하는 곳이다. 시공간을 초월한 ‘벽 없는 미술관’은 더는 건물이나 벽이 필요하지 않다. 나는 벌써 11번째(바다 미술제까지 하면 더 많은 횟수)를 맞이한 부산비엔날레 이슈를 캔버스 안 「부산비엔날레 박스 Busan Biennale Box」로 모두 불러들이고 싶었다. 그동안 출판된 부산비엔날레 도록과 포스터들을 콜라주를 위한 오브제로 적극 활용 하였다. 그리고 동시대에 난무하고 있는 비엔날레의 출처가 될법한 문화 인류학적 이슈를 총망라하여 집합하고자 각종 오브제를 모아 박스 안에 집어넣었다. 물론 「부산비엔날레 박스」는 이 모든 것을 담아내기엔 작다. 그러나 뒤샹 Marcel Duchamp의 「여행 가방 속 상자」보다 크다. 여행 가방도 박스도 닫으면 내용물은 보이지 않는다. 케이스만 보일 뿐이다.

그리고 부산비엔날레가 어떤 이슈에 집중하는지 알기 위해 그동안 개최된 부산비엔날레의 제목 텍스트를 모았다. 그 후 해체하여 풍선과 소내장으로 재결합하였다. 얼마든지 변주가 가능한 단어의 나열은 다음과 같다.

「혼혈하는 지구 위 세상 속에 거주하며 어디서나 틈이나 낭비 없이 배움의 정원에서 열 장의 이야기와 다섯 편의 시를 읽고 다중지성의 공론장을 열어 진화 속의 삶을 물결 위에서 문화에서 문화로 실현하기」

나는 이번 전시를 통해 확대/축소/재조합/재결합/재해체 등의 방식으로 부산비엔날레에 관한 지표를 찾는 시도를 하였다. 그러나 명확히 찾지는 못한 것 같다. 이 두 작업은 그 시도의 흔적에 관한 것이다. 아니, 그 흔적의 뒷면으로 부산비엔날레의 실재가 무엇인지 질문을 던지는 시도이다.

André Malrau's Le Musée imaginaire (The Imaginary Museum) is where the artworks liberated from time succeed and merge with each other. The "museum without walls"transcending time and space does not need a building or a wall any more. I wanted to invite all issues regarding the Busan Biennale, which marks its 11th (more including Sea Art Festival), into the "Busan Biennale Box" inside the canvas. I actively used the images from the art brochures and posters of Busan Biennale published so far as the objects for the collage. In order to collect all the anthropological issues prevalent in the contemporary world, which might refer to the Busan Biennale, I have collected diverse objects and put them in the box. Of course, this "Busan Biennale Box" is too small to contain everything. Nevertheless, the box is larger than Marcel Duchamp's "La Boîte-en-Valise(Box in a Suitcase)". In a suitcase as well as a box, the contents are not visible once it is closed. What you see is the case only.

In addition, in order to understand what issues the Busan Biennale has focused on so far, I have collected the texts from the titles of the Busan Biennale until now. Afterwards, I dismantled the words, rearranged and stuffed them inside balloons and cow intestines. The sequence of the words, which might be open to variations, was like this.

"Inhabiting the World on the Hybridizing Earth, Everywhere, without Chasm or Expenditure, at the Garden of Learning, reading Ten Chapters and Five Poems and opening Discussing Multitude and realizing Living in Evolution on the Rising Wave as Culture Meeting Culture".

Through this exhibition, through methods such as expansion, reduction, recomposition, reunion and redissolution, I tried to find indicators related to the Busan Biennale. However, I do not think I have found all of them clearly. Nevertheless, these two works are about the traces of such attempts. At least, behind such traces, they are the attempts to raise questions on what is the reality of the Busan Biennale.



홍보미, Busan Biennale Box, 가변설치, 66개의 캔버스 위에 혼합재료, 2022



홍보미, Busan Biennale Box, 가변설치, 66개의 캔버스 위에 혼합재료, 2022





홍보미, Busan Biennale Box, 가변설치, 66개의 캔버스 위에 혼합재료, 2022



홍보미, Busan Biennale Box, 가변설치, 66개의 캔버스 위에 혼합재료, 2022

주의. 이것은 부산비엔날레가 아니다.

공간 힘 김선영 큐레이터

한가운데의 박스

부산비엔날레가 개최되는 가운데 홍보미는 '부산비엔날레 박스'를 열었다. 첫 번째 전시장에서 '박스'는 하나의 커다란 공간으로 존재한다. 30호짜리 3개의 캔버스를 세로의 가벽으로 세우고, 가벽 여러 개를 삼면으로 두른 전시 부스의 형태이다. 박스의 외관은 캔버스 뒷면으로만 구성되어 내부를 철저히 숨기고 있다. 그물망과 벨트, 밧줄, 현수막, 덧씌운 천의 일부만 발견된다. 캔버스의 뒷면, 박스의 가장자리를 따라 돌아서 입구에 도착한다. 박스는 각종 오브제와 이미지가 뒤섞여 공간을 가득 채우고 있다. 역대 부산비엔날레의 포스터와 도록 이미지, 텍스트, 관련한 기사 그리고 택배 상자와 각목 자투리, 모래, 인형 등의 무더기가 여기저기에 흐트러져 있다. 박스가 무엇인지는 그 외관도, 속을 들여다보아도 도통 한숨에 알아차리긴 어렵다.

벽면에는 캔버스 틀에 따라 칸이 질려져 있고, 한 칸당 하나의 캔버스, 개별의 작업이 있다. 개별 작업은 다양한 오브제를 콜라주 하면서, 동시에 유명 현대미술 작품과 부산비엔날레에 출품된 작품을 패러디하고 있다. 가령, 부산을 대표하는 야구구단인 롯데자이언츠의 캐릭터, 지역의 신문 기사 혹은 부산비엔날레에 단골 소재로 등장하는 부산 항구 어딘가에서 주워온 그물망과 부표 등을 재료로 쓰면서도 한편에는 말레비치의 검은 사각형, 잭슨 폴록의 액션 페인팅, 몬드리안의 빨강, 파랑, 노랑의 구성, 펠릭스 곤잘레스 토레스의 사탕 등의 패러디가 구석구석 배치되어 있다.

이러한 구성은 칸과 칸이 어떠한 의미의 연결을 가진다기보다 각각의 정보 누적으로부터 공통의 맥락을 발견하도록 한다. 개별의 칸은 부산비엔날레/부산/미술의 키워드를 개별적으로 패러디하는데, 세 개의 키워드가 겹치는 칸도 있지만 여전히 칸 간의 연결은 요원하고, 개별 이미지가 연상시키는 것을 통해 이 박스가 품고 있는 내용을 유추할 뿐이다. 홍보미는 부산/비엔날레/미술을 연상시키는 66개(설치까지 포함하면 더 많은 수)의 이미지를 생산하고 거대한 박스에 저장했다. 과연 박스에 담긴 이미지는 어떤 기준으로 콜라주 되고, 패러디되고, 결국 박스에 담겨졌을까. 두 번째 전시장에는 그 박스에서 따로 건져냈을 장면이 있다.

입구에는 소 내장 말리는 과정을 기록한 짧은 영상이 루핑 되고, 정면의 높은 벽면에는 검은 풍선으로 글씨를 대신한 문장이 설치되어 있다.¹ “혼혈하는, 없이, 배움의 정원, 삶을, 문화, 실현하기…” 글씨를 간신히 읽어 내려가지만, 풍선은 공기가 빠져 쪼그라들었고,

1 <혼혈하는 지구 위 세상 속에 거주하며 어디서나 틈이나 낭비 없이 배움의 정원에서 열 장의 이야기와 다섯 편의 시를 읽고 다중지성의 공론장을 열어 진화 속의 삶을 물결 위에서 문화에서 문화로 실현하기>, 가변설치, 풍선, 바닷물에 소내장, 2022

다음 단어를 찾고, 찾으면서 이내 문장의 맥락을 잃어버리고 만다. 결국, 첫 번째와 두 번째 전시장을 거쳐 우리가 본 것은, 보아야 할 것은 무엇이었을까. 텅 빈 곳과 미술 작품으로 가득 채워진 곳들에서 우리는 무엇을 보았을까. 분명 '무엇'들을 열심히 보았지만, 그것이 무엇이라는 확신은 들지 않았다.

여정의 시작

드로잉을 작업의 주된 매체로 삼아온 홍보미는 2015년 개인전 《미술관 가는 길》에서 제목이 의미하는 그대로, 집(서울)에서 경기도 오산까지 이동하며 마주한 풍경을 그렸다. 가로수를 옆에 두고 보도블럭 위를 걷다가 또 다른 인도를 걷고, 횡단보도를 건너 사람들과 버스를 기다리는 등. 이동하며 마주한 장면을 나열했다. 보고 본 것을 계속해서 그리기, 그리고 그려진 것을 계속해서 보기, 그의 '미술관으로 가는 길'은 실상 일상과 특별하게 다르지 않았다. '미술은 무엇인가'를 질문으로 품고 작업했다던 그에게 '미술관 가는 길'은 이미 미술제도 외에서 미술인 것을 찾아가는 과정이자 기록이며, 홍보미의 드로잉에 얹혀있는 방법론이다. 따라서 이 질문은 지금까지 홍보미의 작업에 주요한 주제가 되고 있다.

비슷한 방식으로 이번 전시의 실마리로 볼 수 있는 <비엔날레 섬>(2015)이 있다. 파란 배경 위에 수많은 작품이 조그맣게 선으로 묘사되고 서로 겹치는데, 그 밀도가 무척 하나의 커다란 섬을 이룬다. <비엔날레 섬>은 작가가 베니스비엔날레를 경험하고 난 뒤, 그곳에서 보았던 것들을 도록을 참고하며 그려 넣은 것이다. 당시 그는 처음 가본 베니스비엔날레를 오래 체류하며 미술이 무엇인지에 대한 감각을 넓혀 주었다고 할 만큼 정말 열심히 보았다고 했다. 그러나 이후 그에게 남은 것은 손에 잡히지 않는 '무엇'이었다. 당시의 감각과 기억은 어렵풋하게만 남았고, 지금의 내게까지 말을 걸어오는 기억은 거의 없다는 것이다. 겨우 더듬어야 하는 기억들. 그래서 홍보미는 도록이라는 공식적인 자료로, 매끈하게만 남은 이미지를 앞에 두고서 내가 본 것, 그 자리에 있었던 것, 기억했으면 하는 것, 기억해야 하는 것들을 생각하며 캔버스 앞에서 시간을 보냈다. 자신이 기억하는 것과 다른 매끈한 풍경, 작가는 이러한 지점에서 드로잉을 시작한다. 자신의 몸 감각과 기억 그리고 관련한 정보 그사이를 오가며 가 닿고자 하는 세계를 가능하는 것이다. 그렇기에 그가 그려낸 세계는 어쩌면 우리를 향하지 않는다. 작가 자신의 주관적인 감각과 객관화된 세계 사이의 팽팽한 겨루기 속에서 자신이 본 것을 '확인'하려는 것에 가깝기 때문이다. 따라서 홍보미에게 드로잉은 몸 감각의 기록이자, 그 감각은 무엇이었는지를 돌아보는 수행의 과정 전반을 포함하고 있다.

이번 전시를 제외한 최근의 개인전인 《건기·긋기》(박수근미술관, 양구, 2022)에서는 위와 조금 다른 방식의 드로잉을 볼 수 있다. 강원도 양구에서 1년간 레지던시에 참여하며 개최한 전시이다. 그는 양구에 있는 동안 종일 곳곳을 걷고, 지나며 체험한 것을 주제로 약 70여점을 드로잉 했다. 가령, <파로호 긋기_10>(2021-2022)는 양구의 지리적 특성으로부터 북한의 존재를 더욱 가깝게, '코앞'에 있다고 느낀 몸 감각에서 출발한 드로잉이다. 가까운 곳을 더욱 알기 위한 방법, 간접적인 방식으로 다가가기 위해 그는 북한을 경험한 사람들의 글을 찾아 읽거나 그곳의 상징적인 이미지를 검색해 그려 넣었다. 기존의 원근을 제하고 말이다. 홍보미에게 이번 드로잉은 절대 감각할 수 없는 세계를 상상하는 방식이었다. 또한 이미지의 실제 없음을 또다시 확인하는 과정이었다. 그동안 홍보미는 현실 세계를 시간으로 분절하여 한 화면에 나열하여 기록하거나 자신이 느낀 특수한 감각과 기억을 꺼내 보며 현실 세계의 감각과 어떻게 일치되고

유리되는지를 확인했다. 그 과정에서 이미지가 현실과 정반대의 상황을 유도하거나 반대로 진실 그 자체이기도 한 양면을 가진다는 것 또한 확인하게 된 것이다.

<부산비엔날레 박스>의 실마리를 <비엔날레 섬>으로 둔다면, 2015년부터 2022년까지 이어진 홍보미의 여정에는 본 것에 대한 의심, 확인이 지난하게 펼쳐진 것으로 보인다. 특히 ‘박스’와 ‘섬’은 ‘비엔날레’라는 소재, 그리고 비엔날레를 채우는 개별 작업을 공식적인 이미지(도록)로부터 활용해 작업한 것은 이번 전시와도 유사하게 보인다. 또한 한 화면/박스 가득 미술적인 형태들이 자리하고 있지만 결국 볼 수 없게 된다. 너무나 많기 때문에 모든 것을 볼 수 없어 들여다볼 엄두가 나지 않는 것일까. 혹은 많은 이미지로 가려진 현실의 부재 때문일까. 어쩌면 작가는 작업을 통해 확신이 없는 확인만을 반복하고 있는 것은 아닐까. 우스꽝스럽거나 진지하진 않게, 또 좋음과 나쁨의 입장을 조금씩 유보하면서 우리를 계속해서 열린 결말로 내몰고 있는 것은 아닐까.

지난한 여정에서 남겨진 것

그럼에도 홍보미의 드로잉은 분명히 ‘무엇’을 남긴다. 남겨야만 한다. ‘남기는 것’을 기준으로 둔다면, <Museum Drawing>(2019)은 홍보미의 작업 세계에서 하나의 변곡점이다. 홍보미는 미술관을 가장 가까이서 감각해보기 위해, 말 그대로 물리적으로 가장 가까이에 있는 미술관의 청소미화원으로 근무하게 된다. 약 1년 2개월간 미술관을 쓸고 닦으며 매일 일지를 쓰고, 사진을 찍는다. 물론, 이후에는 미술관에서 사진과 영상을 함께 전시하기도 했지만, 홍보미의 작업 중 가장 긴 시간 드로잉을 진행했다고 할 수 있다. 약 1년이 넘는 기간 동안 그는 관객과 작가였다면 닿을 수 없었을 곳까지 미술(관) 구석구석을 쓸고 다녔다.

<Museum Drawing>의 동기 또한 앞선 작업의 방법과 같이 미술의 존재를 만지기(감각하기) 위한 것이었다. 감히 말하지만, 그의 작업적 관심에는 오로지 미술 그 자체만 있었다. 그러나 작가이자 미술관 청소부가 된, 이제는 이중의 스파이가 된 그에게는 그 질문이 달라졌을 것이다. 그 질문은 청소부에게 중요하지 않다. 작업복 조끼를 입으면 미술관에 있어도 ‘투명 인간’이 된 듯 아무도 그의 존재를 인지하지 않는다고 말했다. 그가 온몸으로 느낀, 미술관에서 누락되는 감각이야말로 ‘미술이 무엇인지’를 생각하는 또 다른 방법으로 작동할 터였다. 게다가 작가는 그 작업이 남긴 것에 대해 처음으로 “사람”이라는 구체적인 답변을 내놓았었다. 이번 <부산비엔날레 박스> 속에 부산비엔날레의 전시장 로비에서 녹음했다던 사람들이 움직이는 사운드 오브제와 겹쳐지는 대답이다.

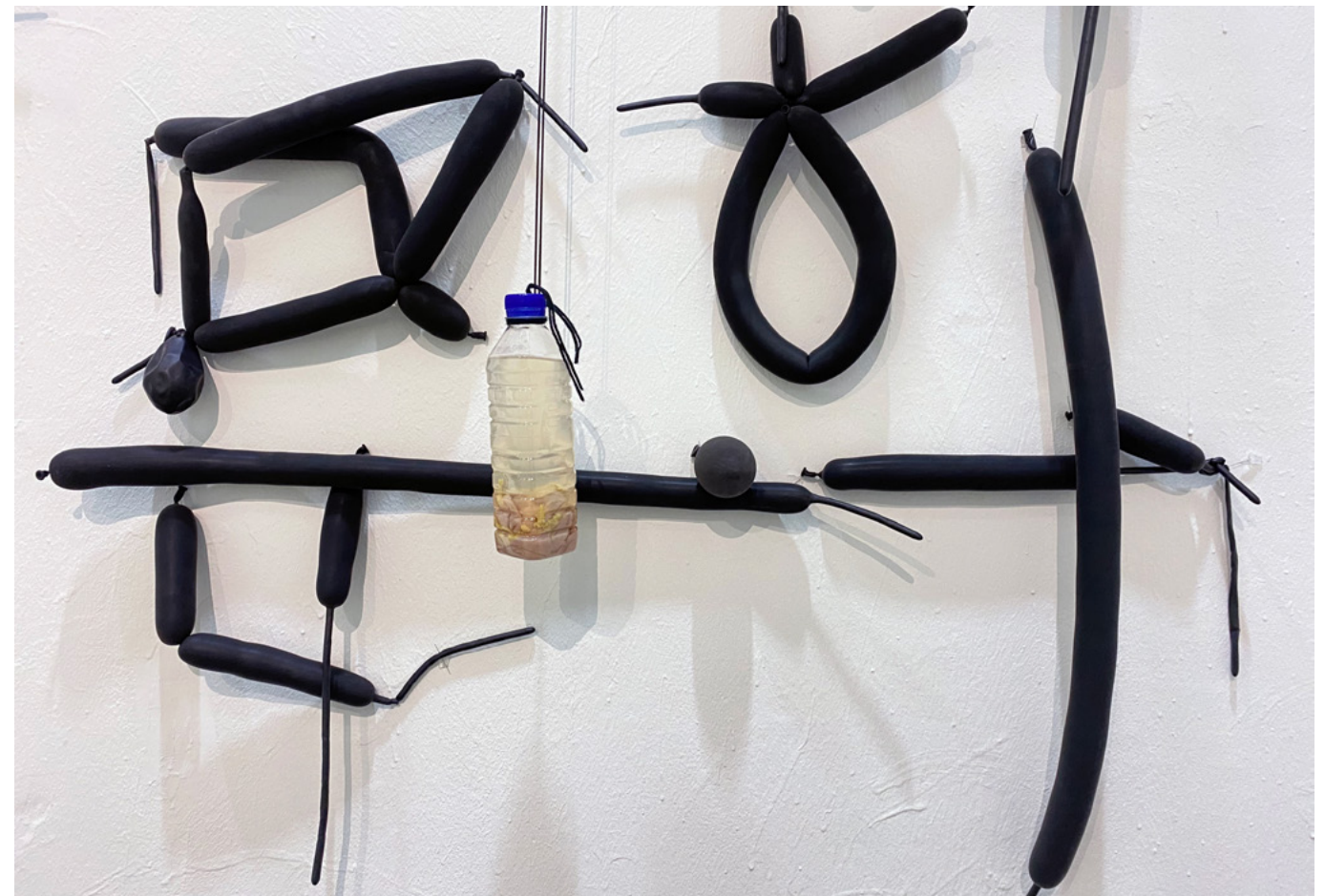
그래서 다시 부산비엔날레 박스 앞에 선다. 10회가 넘는 비엔날레의 낱알을 들여다보고, 그 중 몇몇 작업을 선별해 패러디, 재구성하는 것만큼 지난한 작업이 있을까. 이번 전시에서 작가가 말하고자 한 것은 ‘부산비엔날레’ 혹은 ‘부산비엔날레 박스’가 아니다. 주요한 것은 부산비엔날레가 가지는 특수성이 아닌 ‘브릴로 박스’, ‘여행 가방 속 상자’처럼 미술에 대한 질문이자 계속해서 질문 그 자체로 남기기 위한 시도이다. 그동안의 작업에서 나열한 이미지의 양적인 특징이 두드러졌던 것은 이미지의 스펙터클 속에서 우리가 보아야 할 것, 고민해야 할 것은 무엇인지를 재고하도록 했다. 하염없이 걷거나, 대상을 만져보는, 말 그대로인 몸으로 부딪치는 방식으로 수행하면서 말이다. 작가는 미술의 존재론이자 역할에 대한 질문을 그 주변의 물리적 거리, 시간, 정서적 관계 등 실제 삶과 같이

이미 자신을 둘러싼 주변에서 찾고 있다. 그러니 이제는 그가 찾고자 하는 질문, 확인하고자 하는 세계를 확신하고 작가가 이미 더듬은바 있는 구체적인 질문을 던져야 할 단계는 아닐까. 또한, 만약 작가가 이미 어딘가에 도착해있다면, 여정을 곁집는 것은 이제 충분하다. 여정을 일일이 열거하고 가득 채우지 않아도, 일정한 시간을 지표로 분류하고 기록하지 않아도 작가의 경험 안에는 수많은 세계의 균열점과 그곳에서 발생한 질문이 가득하기 때문이다.





홍보미, 혼혈하는 지구 위 세상 속에 거주하며 어디서나 틈이나 낭비 없이 배움의 정원에서 열 장의 이야기와 다섯 편의 시를 읽고 다중지성의 공론장을 열어 진화 속의 삶을 물결 위에서 문화에서 문화로 실현하기
가변설치, 풍선, 생수병에 소내장, 2022



부산 만지기, 또는 ‘주거가 아니라 거주가 문제다!’

서울대학교 교수. 미술사학 박사 심상용

이 이야기는 ‘미술관 만지기’에서 시작된다. 그리고 그곳으로 되돌아갈 것이다. 홍보미에게 미술관은 결핍의 장소다. 그 결핍은 ‘만지기’의 부재에서 온다. 이 결핍을 이해하기 위해 작가는 2017년 미술관에 청소부로 취직하여 1년여간 그곳을 쓸고 닦는 시간을 보냈다. 누가 미술관을 잘 아는 사람인가? 그곳을 늘 만지는 것이 삶이자 노동인 청소미화원들이다. 이것이 이 이야기를 관류하는 담론이다. 그들에게 미술관은 미의 사원 정도가 구성성의 한계인 추상성의 영역이 아니다. 그 자체의 삶도 없고 태도도 역사도 없는 탈 장소가 아니다. 그들에게 미술관은 구체적인 삶의 연장이고, 공동체와 연대가 성취되는 장이며 노동의 현장이다. 바로 이 장소성의 포착, 만지기가 홍보미의 드로잉 개념의 핵심이다.

홍보미의 드로잉은 세계에 대해 태도를 갖는 문제다. 태도를 갖기 위해서는 세계 안에 있어야지 그 밖에 있어서는 안 된다. 드로잉은 지필묵의 차원을 벗어나 신체적 개입의 차원에서 발생한다. 몸의 개입으로 드로잉은 관광객이 아니라 거주민의 일이 되고, 소비자로 범주화되기를 거부하고 생산자로 남는 길이 된다. 관광객에게 장소는 소비의 대상일 뿐 결코 장소가 아니다. 관광객은 태도를 가지지 않는 것이 아니라 갖지 못한다.

홍보미는 1년간 홍티아트센터 레지던시에 머물렀다. 의미있는 사건이었나? 그렇다고 홍보미는 답할 것이다. “부산은 이런 작업을 하는 본인에게 언제나 매력적인 곳이었습시다. 특히 머무는 사람들과 떠나는 사람들에게 제공되는 부산의 하늘과 땅 그리고 바다는 사람과 존재에 대한 이야기를 전달하는데 있어서 좋은 지역이라고 생각되었습니다.” 이런 맥락에서 홍보미가 부산비엔날레를 주목했던 것은 전혀 이상한 일이 아니다.

부산은 거주에 대한 영감을 자극하는 장소다. 도시 전체가 하나의 공향과 같은 리듬을 지니는 곳. 육지의 끝, 항구, 만남과 헤어짐, 홍보미는 알렉 드 보통의 , 『공향에서의 일주일』을 인용한다. 알렉에게도 런던 히드로 공향을 ‘만지는’ 일주일 간의 기회가 주어졌다. 보통에 의하면 공향은 ‘파편 조각들’ 같은 탈장소다. 세계의 모든 시간이 제작각 돌아가는 곳, 만남과 이별이 스치는 정거장, 그 분주함으로 인해 거주는 불가능한 곳이다. 떠나거나 되돌아오는 사람들의 경유지다. 홍보미는 프로젝트를 위해 부산김해공향을 생각했다고 한다. “주 텍스트를 단테의 ‘신곡’을 이용하여, 마치 천국 같기도 하고, 지옥 같기도 하고, 그리고 그 중간지대처럼 보이는 연속 같기도 한 부산김해공향”을 전향적인 시선으로 바라보고 싶다”고 했다. 하지만 내가 홍티아트센터에서 본 것은 훨씬 더 상징적인 탈장소로서 부산비엔날레였다.

“부산비엔날레는 올해까지 11번 개최 되었다. 다양한 주제가 소환되었다. 그리고 그에 걸맞는 세계의 작가들이 초대되었다. 하지만 2002년에서 2022년에 이르는 역대 비엔날레들의 주제들을 보라: ‘문화에서 문화로’(2002), ‘틈’(2004), ‘어디서나’(2006), ‘낭비’(2008), ‘진화 속의 삶’(2010), ‘배움의 정원’(2012), ‘세상 속에 거주하기’(2014), ‘혼혈하는 지구, 다중 지성의 공론장’(2016), ‘비록

떨어져 있어도’(2018), ‘열 장의 이야기와 다섯 편의 시’(2020), ‘물결 위 우리’(2022).

걸도는 용어들, 동어반복, 홍보미는 말한다. “과연 저 말들이 의미하는 것은 무엇인지, 그리고 주제 의식들이 어떤 식으로 펼쳐졌었는지 생각해보면, 모든 것이 추상적으로 다가온다. (...) 아트 비엔날레는 무엇일까? 동시대에 여전히 스펙터클하게 진행되는 비엔날레가 우리에게 무엇을 남기고 무엇을 휘발시키는지…” 그 안에서 고유성이 마모되고, 실체도 없이 부유하면서 모든 것이 ‘평평해지는 것 같은’ 불길한 예감은 왜인가? 과도한 비용을 무릅쓰면서, 그토록 빠르고 반복적으로 미적 가치를 갱신해야 하는 이유는 자명하다. 생산주의라는 폭력적 이데올로기의 현현인 현 자본주의 시스템의 필연적인 속성 때문이다. 이것이 오늘날 지침을 제공하고, 각성을 일으키고, 행동을 일깨우는 주류 예술론이다. 이브 미쇼의 묘사가 사뭇 적절하다.

“예술의 시대는 사건들의 시대가 되어야 한다. 뭔가가 끊임없이 일어나야 한다. 무엇이? 하지만 이 질문은 새로운 예술가, 새로운 전시, 개방된 표현, 새롭게 등장하는 참신한 주제 등이 생겨나는 한, 그것은 그다지 중요한 문제가 아니다.”¹

비엔날레는 전시 유형이나 방법론 이상이다. 그것은 생산주의 이데올로기의 삼물이다. 그것은 예술을 2년마다 규칙적으로 갱신되는 신상품으로 만드는 인식 기계다.

2012년 부산비엔날레가 사례로 언급될만하다. (늘 그렇듯) 카셀 도큐멘타의 경험이 부산에서 동일하게 유효할 거라는 거친 가설과 셸럽 큐레이터의 마케팅 효과를 둘러싼 계산 아래 독일의 로저 M. 브뤼겔(Roger M. Buergel)이 예술감독으로 초빙되었다. 정부, 그리고 돈과 영향력있는 세계의 기관이나 사람들이 관련된 문필검열에서 비엔날레도 예외가 아니다. 하지만 개최국(한국)이나 개최도시(부산)에 대한, 외국인-주로 서구의- 큐레이터들의 얇의 수준은 어느 정도일까. 유럽과 동아시아의 역사와 문화의 차이를 (본의와 무관하게 부지불식간) 간과하거나 억압하는 정도는 능히 넘어서는가? 서세동점, 탈아입구의 콤플렉스, 후기식민지적 자장의 잔존에 대한 인식은? 서구중심주의적, 헤게모니적 사유에서 충분히 자유로운 정신의 소유자인가? 지역적 사유에 대한 입장은? 문화산업주의 범람에 대한 곧은 문제의식은 지니고 있는가?

2012년 부산 비엔날레의 로저 M. 브뤼겔 감독은 기지를 발휘해 80여 명의 시민과 41명의 작가로 구성된 ‘배움위원회(Learning Council)’를 만들었다. 제트여객기를 타고 날짜 분계선을 넘어온 이방인 감독이 생면부지의 땅에서 할 수 있는 일은 제한적일 수밖에 없다.(이미 공공연한 비밀이다) 하지만 괴테의 말이 옳다. ‘아는 것이 시작(Knowledge is Beginning)이다!’ 부산비엔날레의 지평에 침습한 이런 식의 얇의 결핍은 제대로 된 시작을 시작하는 조건일 수 없다. 브뤼겔 감독은 부지불식간 이 시작되지 않은 출발에 대해 고백한다. “... 우리의 정원은 아직 안개에 쌓여 있다.” 하지만 그렇기에 더더욱 안개 너머에 대해 말해야 한다. 게다가 안개에 뒤덮인 배움의 정원에서 유희할 시간이 정말로 많이 남아 있지 않다. 페미니스트 미술가 마사 로슬러(Martha Rosler)의 말에 의하면, 우리가 잘 해나갈 수 있을지 정말로 의문이다. 마사에 의하면, 오늘날 특히 글로벌 비엔날레들의 주된 역할은 컬렉터들이나 대체적으로 그들과 긴밀하게 관련된

이론가들을 위해 봉사하는데 있다.

홍보미는 부산 비엔날레의 텅 빈 내면을 함축적으로 훑는 기능적 구조로서, 단지 경계만을 지닌, 불구적인 비장소를 만든다. 경계는 여러 개의 잇대어진 캔버스와 화판으로 세워지고, 그 내부의 벽을 따라 역대 부산비엔날레들의 포스터, 출판작 관련 이미지들, 그리고 홍보미 작가의 분방한 드로잉들이 이어진다. 관람자들은 선택의 여지가 없는 동선을 따라, 덧없는 주제어들의 무기력한 도열, 그리고 충분히 기록될 겨를조차 없이 흘러가버린 시간과 그 정화되지 않은 공허의 연대기와 마주한다.

그 글로벌 무대 위에 올려졌던 술한 것들, 파편화되고 평평해져버린 것들, 태도가 증발되어버린 것들의 그트머리에서, 사유는 다시 홍보미의 드로잉으로, 미술관 만지기로 점프한다. 홍보미의 예술은 개념의 유희를 유희할 때가 아니라, 만지고 포용하고 관계맺을 때 발생한다. 이는 홍보미가 부산의 홍티아트센터에 머물렀던 시간의 의미이기도 하다.

홍보미	Bomi HONG	CONTACT studiohongbomi@gmail.com
학력 2020 상명대학교대학원 조형예술학과 서양화전공 졸업 2008 상명대학교 조형예술학부 서양화전공 졸업		레지던시 2021.4-2022.3 박수근미술관창작스튜디오
개인전 2021 Drawing Dialogue 서울콜렉터, 서울 2015 미술관 가는 길 오산시립미술관, 오산		교육 2021 서울시민예술대학 선정, <보기를 방해하는 눈> 드로잉 프로젝트 참여작가, 서울문화재단 2016 찾아가는 미술관교육, 국립현대미술관 교육팀, 과천
단체전 2020 마지막 아닌 퍼포먼스 서울콜렉터, 서울 2019 광장: 미술과 사회 1900-2019 국립현대미술관, 과천 “다녀왔습니다”_노인이야기 들어주는 청년예술가 프로젝트展 성북예술창작터, 서울 서점에서 떠나는 프랑스 여행 개러지레옹스, 서울		

¹ 이브 미쇼, 『기체상태의 예술』, 이종혁역, (파주:아트북스, 2005), p.163.

최수환

하나의 의자 두 개의 기억

하나의 의자

두 개의 기억

CHOI SUHWAN

2022.11.11 - 11.25

홍티아트센터 1층 (전시실)

Suhwan CHOI

One Chair, Two Memories

여덟 번째 이야기

: 최수환 <하나의 의자 두 개의 기억>

#Story of Suhwan CHOI: <One Chair, Two Memories>

현재 경남 창원에서 거주하고 밀양에서 작업하고 있다. 살고 있는 동네를 중심으로 경험한 특별한 사건, 풍경, 공간 그리고 사람과의 만남에서 느끼는 새로운 질문들을 건축재료와 단순한 기계장치를 이용하여 관람자가 경험할 수 있는 공간을 구성하는 것이 작업의 기본 방향이다. 전시공간의 물리적 조건의 이해, 직접적인 경험은 작업의 중요한 과정이고, 작품과 공간의 결합방식은 주제와 연결된다. 일시적인 설치의 방식을 넘어서 전시 장소에서 관람자가 떠나도 지속될 수 있는 작품과 전시 방식에 대해서 고민하고 있다.

<하나의 의자 두 개의 기억> 의자는 최소한의 개인적인 공간을 제공하는 건축물이다. 공간에 자리 잡은 의자가 있다면 이곳은 누군가의 삶에서 특별한 장소일 것이다. 의자에 앉았을 때 보이는 주위환경과 신체의 편안함은 경험한 사람들만이 알 수 있는 공통의 기억이다. 비어있는 의자에는 여러 사람들의 시간들이 담겨있다.

홍티아트센터에 설치하는 사각박스 모양의 의자에는 누군가 앉아있었던 흔적이 음각으로 남아있다. 의자는 방문객들이 휴식을 취할 수 있는 사물이자 동시에 이전에 앉았던 사람을 기억하는 조각이다. 가장 사적인 장소인 의자는 만난 적 없는 타인의 시간과 연결해주는 매개체가 된다.

Currently, I am residing in Changwon and working in Miryang. Focusing on the neighborhood that I am residing in, I collect the new questions felt from the special events, landscapes, spaces and encounters with people that I have experienced; then, based on such questions, composing the space that the viewers can experience by using architectural materials and simple machinery devices is the fundamental direction of my projects.

Understanding the physical conditions of the exhibition space and direct experiences constitute the significant process of the projects, where how the artworks are combined with the space is connected to the theme of the works. Beyond the method of temporary installation, I am wondering how to produce and display works so that they can last even when the viewers have left the exhibition space.

In "One Chair, Two Memories", a chair is an architectural structure providing a minimum personal space. If there is a chair placed in a space, that must be a special location in somebody's life.

The environment seen from the chair and the physical comfort you feel when you sit on the chair is a shared memory that only those who have experienced it can recognize. An empty chair contains the time of many people.

The chair resembling a cubic box, installed at Hongti Art Center, has the trace of someone seated there engraved. A chair is an object providing rest to the visitors as well as a sculptural piece remembering those who have sat there. The chair, as the most private location, serves as the medium connecting to the time of someone else that you have never met.



최수환, 먼지, 가변설치, 나무, 먼지, 2022



최수환, 먼지, 가변설치, 나무, 먼지, 2022



전시실에 들어서기가 머뭇거려졌다. 전시를 안내하는 포스터도 안내문도 있었지만, 전시실은 어두웠다. 전시 관람 시간이 따로 있는 걸까? 공공기관이라 관람객이 없을 때는 조명을 낮춰놓는 걸까? 전시실 입구에서 머뭇거리다가 별도의 안내가 없다는 것을 다시 확인하고 조심스레 안으로 들어섰다.

먼저 눈길을 끄는 검은 철제프레임으로 향했다. 몇 걸음을 옮겨 설치물이 가까워지자 프레임 위에 매달려 있던 전구에 빛이 들어오고 철제 프레임이 만들고 있는 육면체가 드러난다. 벽이 없는 철제 프레임뿐이지만 안과 밖이 명료하다. 단출한 살림살이를 들고 발을 뺀고 누우면 꼭 짝 것 같은 작은 방만한 공간이다. 육면체 밖에서 주변을 따라 둘러본다. 노란 불빛의 전구는 천천히 움직이고 있다. 역시 천장이라 할 벽은 없다. 불규칙하게 꺾이고 늘어진 선이 철제 프레임 위에 둘러 있고 전등은 그 선에 매달려 천천히 돌고 있다. 불빛은 어두운 전시실의 바닥과 벽에 그림자를 만든다. 천천히 전등이 움직이면서 그림자도 움직인다. 그림자는 희미해지고 길게 누었다가 검고 단단하게 선다. 바닥과 벽에 그림자가 그리는 작은 방은 계속 모습이 변한다.

안으로 발을 들여놓지 않은 채 계속 주변을 돌았다. 벽도 없는 이 육면체의 공간이 꼭 누군가의 방인 것만 같았다. 누군가의 방에 들어서는 것만 같았고, 그것은 누군가의 삶으로 들어서는 것일 게다. 프레임 밖을 돌면서 다시 전등의 움직임을 본다. 프레임을 따라 불규칙한 꺾임으로 늘어진 선의 한 부분이 프레임 밖으로 빠죽이 나와 있다. 전등은 그 선을 따라 프레임 밖을 돌아 다시 안으로 들어온다. 안과 밖을 가르는 완강한 경계를 뚫고 나오는 흔들리는 불빛은 마치 안으로 들어오라는 손짓 혹은 목소리 같았다. 그래서 안으로 발을 들여놓았다. 안에 들어서는 순간, 이 방은 타자의 작은 방이 아니라 나의 작은 방일지도 모르겠다는 감각이 둘러싼다. 마치 이사짐을 풀어놓듯이 나는 이 텅빈 공간에서 내 이야기를 꺼내놓아야 할 것 같다. 비워져 있기에 차오르는 샘물처럼, 비워져 있기에 미처 꺼내보지 않았던, 안에 꼭꼭 감추어 두었던 나를 이 빈 공간에 꺼내놓아야 할 것만 같다.

<불면증>은 단순한 프레임과 전등으로 구성된 설치물이다. 천천히 움직이는 전등은 완강한 경계를 드러내지만, 또한 경계를 부순다. 빛은 공간을 채움으로써 빈 공간을 드러낸다. 그리고 바로 그 '빈' 공간에 이야기가 고여든다. 최수환 작가의 작업실에는 <불면증>의 모티브가 변형된 여러 모형들을 볼 수 있었다. 그가 공부했던 학교에서 했던 설치에서는 건물 전체를 들고 있기도 했고, 이곳 오픈스튜디오 때 설치했던 작품은 구조물 없이 작가의 스튜디오 안에서 창문 밖을 돌아 다시 안으로 이어지는 줄을 따라 나뭇가지가 도는 것이었다. <불면증>의 육면체 프레임 대신 작가의 스튜디오가 구조물의 역할을 한다면 허공을 움직이고 있는 오브제는 전등에서 나뭇가지로 바뀌었다. 안과 밖의 완강한 경계, 완강한 경계를 넘어 천천히 돌고 있는 오브제를 모티브로 하여 변형되는 그의 작업은

위압적인 미장센을 만들어내지 않으면서도 안과 밖이라는 경계를 드러내고 무너뜨리면서 여러 사유를 촉발한다. 또한 오브제의 변형을 통해 공간을 다양한 방식으로 감각하게 한다.

최수환의 <하나의 기억 두 개의 의자> 전시에는 <불면증> <산책> <창문> <먼지> <하나의 기억 두 개의 의자> 다섯 작품이 전시되었다. 전시의 제목은 이번에 전시된 전시 작품과 같은 제목이다. 전시의 제목은 기억-형태 없는 시간-과 의자-쓰임의 구조물을 나란히 놓는다. 거기에 하나와 두 개의 수사를 앞에 둠으로써 마치 기억이 의자로 증식하고 있는 듯 연상하게 된다. 그런데 이러한 연상은 일반적인 증식의 방향을 거스르는 것이 아닐 수 없다. 우리는 의자라는 오브제에서 하나 둘 증식하는 기억을 떠올리게 되지 않는가. 하나의 기억이 어떻게 두 개의 의자와 이어지는 것일까. 이러한 역전은 그의 작품들이 이야기를 만들어내는 방식과 닮아있다.

<산책>은 전시장의 높은 층고를 강조하듯 설치된 작품이다. 운동화와 구두가 각각 위와 아래에서 바닥을 맞대고 걷고 있다. 신발은 작가의 것이라고 한다. 관람자의 시선에서 멀리 떨어진, 높이 떠 걷고 있는 신발은 마치 허공을 걷고 있는 것 같다. <산책>도 지향성 센서를 두어 관람객이 가까이 다가갔을 때 움직인다. <창문>도 작가가 직접 수집한 창문을 시멘트벽에 반쯤 잠기게 고정했다. <창문>은 <불면증> 앞에 설치되었는데, <창문>의 간유리에 <불면증>의 불빛이 나타났다가 사라진다. 이번 전시에는 소개되지 않았지만 두 작품 외에도 작가는 자신의 삶의 공간에서 직접 수집한 오브제를 재배치하는 작업들을 하고 있다. 작가는 오브제의 기원을 말하지만, 사실 전시장에 재배치된 오브제들은 그러한 기원을 그대로 간직하고 있는 것은 아니다. '재배치'의 과정 자체가 기원을 탈락시키는 작업이기도 하기 때문이다. 그러나 기원을 탈락시킴으로써 오브제들은 개인의 사적 기억을 넘어 관람자들의 기억을 환기하게 한다. 비록 기원을 드러내는 것은 아니지만 직접 수집한 오브제들은 시간을 담고 있고 그 시간이 여러 이야기들을 불러일으키는 것이다.

<불면증>과 <산책>은 관람객이 작품에 가까이 다가가면 작동하고 멀어지면 작동을 멈춘다. <불면증>은 관람객이 가까이 다가가면서 전등의 불빛이 들어오고 천천히 움직인다. <산책>도 관객이 가까이 다가갔을 때 작품에 대한 조명이 켜지고 움직이기 시작한다. 이러한 방식의 움직임은 이 작품이 스스로 이야기를 만들어 전해주고 있다기보다는 작품이 관객의 기억을 촉발하는 장치가 된다. 어두운 전시실에서 존재를 지우고 있던 작품들이 관객들의 발길이 가 닿으면서 움직이기 시작한다. 관객들은 어떤 세계에 들어서고 자신 앞에서 움직이는 작품들은 관객들에게 마치 당신들의 이야기를 들려달라고 말을 거는 것 같다. '기억'은 시간으로 연결되고 시간은 변화 속에서 감지된다. 움직임이 만들어내는 변화, 수집된 오브제들이 담고 있는 시간은 작가나 작품의 기억을 전해주는 것이 아니라 관람객의 기억을 고집어낸다.

<먼지> 역시 환풍기라는 모터가 장착된 작품이다. 그리고 이 작품 역시 자신의 삶의 공간에서 수집된 오브제들처럼 수집된 것들이다. 그러나 <산책>이나 <창문>이 시간을 담지한 오브제를 수집한 것이라면 <먼지>는 형태를 갖지 못한 공기를 수집하는 작품이다. 캔버스 뒤에 환풍기 모터를 장착하여 그 공간에 떠돌고 있는 먼지를 캔버스에 수집하는 이 작품은, 시간을 매개로 하여 형태 없는 공간에 형태를 만들어내는 작업이라 할 수 있다. (여기에는 환풍기라는 매개의 장치도 추가된다.) 작가는 여러 공간에서 수집한 먼지를 전시하고 있는데, 미묘하게 다른 색, 다른 입자를 보여준다. 시간 속에서 공간의 비가시적 물질을 가시함으로써 시간과 공간을

감각하게 한다.

<하나의 기억 두 개의 의자>는 전시와 동명의 작품으로 사각의 육중한 박스 윗면에 움푹 들어간 형태가 남아 있는 작품이다. 네 개의 박스들에 남아 있는 형태는 각각 작가 자신과 가족들이 이 박스에 앉아서 만든 흔적이다. 이 조형물은 의자처럼 관람객이 앉을 수 있는데, 당연히 관람객들은 그 흔적에 자신의 몸을 끼워 맞출 수 없다. 서로 다른 몸이기 때문이다. 바로 이 불일치에서 서로 다른 몸의 흔적과 조우하는 것이다. 작가는 굳이 누군가가 앉은 흔적이라는 것을 조형적으로 설명하고 있지는 않다. 작가의 설명을 듣지 않는다면 이 형태가 어디에서 비롯된 것인지 알 수 없다. 누군가의 몸의 흔적이라는 것도. 그래서 관람객은 직접 그 흔적에 자신의 몸을 대어보고 역시 이야기를 만들어보게 되는 것이다.

최수환의 작업은 조형적인 화려함이나 매체를 강조하지 않는다. 난해한 맥락을 추론하게 하지도 않는다. 최수환의 작업은 만남 속에서 비로소 시작되고 그의 작품들은 자신의 이야기를 들려주는 것이 아니라 관람객이 스스로 자신의 이야기를 풀어놓게 한다. 그가 말하는, 지극히 사소한 자신의 기억에서 출발하지만 그것에 형태가 부여되면서 보편적인 감각을 만들어간다는 것은, 그 '만남'이 이야기를 만들어내기 때문일 것이다. 내러티브도 없고 재현도 없지만, 바로 그 '만남'이 극장과 닮았다.





삶과 예술의 간극: 시간의 흔적과 기억,
기억과 흔적의 공간

부산대학교 예술문학영상학과
최근홍 교수

아서 단토(Arthur Danto)는 『더 네이션』誌(*The Nation*)에 실었던 비평들로 엮은 책, 『예술의 경이』(*Unnatural Wonders*) 서문에서 이렇게 말한다. “삶과 예술 사이의 공간은 1960년대 이후 철학자로서 그리고 비평가로서 줄곧 나의 지적인 거주지였다.” 단토의 이러한 생각은 책의 부제에 그대로 녹아 있다. ‘삶과 예술의 간극에서 나온 에세이들’. 이것은 그의 거주지 작업이 내놓은 지적 결과물이다. 『일상적인 것의 변용』(*The Transfiguration of the Commonplace*)에서 단토가 집요하게 파고들었던 물음을 통해서도 그의 예술철학이 기거하는 곳은 확인된다. ‘지각적으로 그 차이를 식별할 수 없는 두 대상이 어째서 하나는 예술작품이고 다른 하나는 일상품인가?’ 비누 담는 포장 용기인 브릴로 상자(Brillo Boxes)는 슈퍼마켓에 진열된 일상품에 불과하지만, 예술작품 <브릴로 상자>(*Brillo Boxes*)는 브릴로 상자와 지각적으로 식별되지 않음에도 전혀 다른 지위의 특권을 누린다. 무엇이 이런 차이를 만들어내든 그것은 삶과 예술의 간극만큼의 차이를 지니고 있다. 이러한 간극에 대한 궁금증은 이제 두 갈래 길로 들어선다. ‘무엇이 포장 용기 브릴로 상자와 예술작품 <브릴로 상자>의 차이를 만드는 것인가?’ 이는 ‘예술이란 무엇인가?’라는 철학적 여정을 개시하는 물음이다. ‘브릴로 상자를 볼 때는 드러나지 않지만 <브릴로 상자>를 볼 때 비로소 드러나는 것, 그것은 무엇인가?’ 이는 해석의 영역에 진입하는 물음이다. ‘예술작품이 드러내는 의미는 무엇인가?’라는 질의는 브릴로 상자가 아닌 <브릴로 상자>에 대해서만 정당하기 때문이다. 해석은 비평의 장이 펼치는 여행길에 합류한다. 나는 작가 최수환과 함께 이 두 번째 경로를 탐색한다.

최수환의 작품은 시종일관 일상적 삶의 현실에 속한 무언가를 통해 구현된다. <산책>의 신발들이 그렇고, <창문>의 창문이, <불면증>의 전구가, <먼지>의 먼지가 그렇다. 그의 작품은 얼핏 “일상적인 것의 변용” 같다는 생각이 들기도 한다. 그런데 <하나의 의자 두 개의 기억>은 이러한 예상을 보란 듯이 뒤집는다. 이 작품의 물리적 의자는 삶의 세계에서 가져온 것이 아니라 처음부터 예술의 세계에서 만들어진 것이기 때문이다. 그러나 작품은 여전히 삶의 세계에 속한 무언가를 구현하고 있다. 그것은 시간의 흔적이자 기억이며, 기억과 흔적의 공간이기도 하다. 이러한 차원의 삶은 그의 다른 작품들에도 스며들어 있다.

<먼지>는 먼지를 통해 구현된 작품이지만, 기억과 흔적의 공간을 포집하는 장치이기도 하다. 홍티 아트센터의 전시공간은 한편으로 작가의 작품들이 점유하는 공간이지만, 다른 한편으로 다양한 사람과 사물이 들고 나면서 남겨진 미세 입자들이 자유롭게 부유하는 공간이기도 하다. 그 입자들은 공간을 점유하던 누군가가 내린 숨 속에 있던 것일 수도 있고, 사람을 매개로 바깥에서 들어온 사물에서 나온 것일 수도 있다. 이렇게 부유하던 입자들은 회전하는 팬을 통해 빨려 들어가 먼지의 형태로 집적된다. 그런데 먼지의 포집이 형상을 갖추기 위해 시간이 소요된다는 사실은 <먼지>에 기억이라는 새로운 차원이 개입함을 암시한다. <먼지>는 기억과 흔적의 공간을 재현하면서

동시에 시간의 흔적이자 기억이 되는 것이다. 그러나 이러한 “재현”이 홍티 아트센터만의 성격을 드러내는 순간은 흥미롭게도 그간 같은 방식으로 포집된 다른 ‘먼지들’과 비교될 때다. 2013년 베를린 예술대학, 2017년 창원 로그 캠프, 2019년 대만 VT Art Salon으로 이루어진 ‘먼지 연대기’는 각기 다른 시기와 장소에서 포집된 먼지들이다. 이들은 2022년 부산 홍티 아트센터의 <먼지> 옆에 놓임으로써 서로 다른 색과 밀도를 재현하는 방식으로 공간 정체성의 한 국면인 기억과 흔적의 서사를 이어나간다. 이는 작가 최수환이 겪어온 공적 삶의 공간을 기억하는 서사이기도 하다.

<먼지>가 공적 전시공간과 작가의 공적 삶을 기록한다면, <산책>, <창문>, 그리고 <불면증>에는 최수환이라는 개인의 내밀한 삶이 투영되어 있다. 그러나 그가 작품에 구현한 삶은 자신이 나고 자란 공동체의 변화를 상기하는 방식이기에 단지 사적 차원에만 머무르지 않는다. 천장 가까이에 설치된 <산책>은 관람자의 접근이 감지되면 오른발에만 맞는 검정 구두 한 짝과 갈색 운동화 한 짝이 마치 서로 거울상인 양 신발 바닥 면을 마주하고 걸음을 옮긴다. ‘산책’에 걸맞은 낭만적인 무언가를 기대했다면, 그것의 정체는 일종의 노스탤지어다. 노스탤지어는 과거로 돌아가기 위한 대가로 상실의 고통을 요구하는 감정이다. 작가의 오랜 거주지였고 그가 수많은 발걸음을 남겼던 곳인 창원(마산)의 어느 동네는 철거라는 사회적 현실 속에서 이제 기억에만 남아 있다. 관람자는 벽면의 그림자를 먼저 본 후 천장에 매달린 키네틱 아트에 시선을 두도록 유도된다. 전시공간의 키네틱시즘은 지금 여기의 실존으로서 그림자를 낳는 것이 아니라 상실의 기억을 재현하는 그림자를 보여주기 위한 장치로서 기능한다.

<창문>은 시멘트에 반쯤 잠겨 벽처럼 서 있는 안개창이다. 철거가 한창이던 때 작가의 방에서 본 창밖의 풍경은 부서지고 뼈대밖에 남지 않은 이미지로 각인돼 있다. 작가의 방에 있던 창은 전시공간으로 옮겨와 열림의 기능이 제거된 채 안개창 고유의 비현실적인 분산 이미지만을 보여준다. 창 반대편에서 무언가 빛이 움직인다는 사실이 기하학적인 모습으로 흔적을 남기면, 관람자는 이제 그것을 확인하기 위해 창을 여는 것이 아니라 우회할 수밖에 없다. 그 빛은 <불면증>이 만든 공간을 천천히 순회하는 전구에서 나온 것이다. 전구의 빛은 철거촌 누군가 여전히 그곳에서 삶을 이어가고 있음을 암시하지만, 그것의 순회 경로는 벽 없이 구조만 남은 공간의 안과 밖이다. 유령처럼 배회하는 빛 이미지는 삶과 죽음 어느 쪽에도 안착하지 못한 채 사이 공간을 넘나들며 구원을 기다리는 운명이다.

작가의 사적 삶은 철거된 거주지의 사회적 현실에서 떨어져 나온 물리적 편린과 그것을 비추는 전구의 빛 이미지를 통해 기억으로부터 소환된다. 그의 유년과 청년을 규정하던 물리적 실체와 공동체적 실재는 시간의 기억에 의존한 채 일상적 매체의 힘을 빌려 흔적의 공간을 형성한다. 관람자는 바로 그 공간을 경험함으로써 최수환 개인의 삶이 펼쳐내는 서사에 참여하게 된다. <하나의 의자 두 개의 기억>은 관람자의 서사적 참여를 한 개인에 대한 관여에서 한 가족에 대한 관여로 확장한다. 나란히 놓여 있는 세 개의 의자는 허리 아래부터 발목까지 마치 거푸집처럼 음각의 본을 뜬 조각이다. 세 의자 중 하나는 작가 자신의 본이지만, 나머지 두 의자는 그의 아버지와 어머니의 본이다. 관람자는 의자에 직접 앉아봄으로써 그들 누구와도 축각적으로 연결됐다는 느낌에 이르게 된다. 세 개의 의자-거푸집-조각은 삶의 세계에서 기능하던 의자는 아니지만 삶의 세계에 속한 그들의 육체적 흔적 그대로를 가져옴으로써 작가의 가족사를 구현한다.



최수환, 창문, 가변설치, 시멘트,창문, 2022

삶과 예술의 간극은 두 세계가 유리되어 있다는 사실을 진술하기도 하지만, 다른 한편 그것은 바로 그만큼의 의미 공간을 생성하는 틈이기도 하다. 최수환의 작품은 그러한 사이 공간을 충전하는 의미를 드러낸다. 그의 작품이 갖는 의미는 때로는 공적 공간의 서사로, 때로는 사적 삶의 서사로 관람자를 끌어들인다. <하나의 의자 두 개의 기억>은 삶의 현실에서 예술의 세계로 옮겨가는 서사의 원천이 일상적인 것의 변용을 넘어선 기억과 흔적의 시공간적 차원일 수 있음을 증명한다.

최수환

Su-hwan CHOI

CONTACT rodaeng33@naver.com

개인전

2020 회원동의 밤 | 오픈스페이스 배, 부산/한국

2018 유령연습 | 공간 힘, 부산/한국

2015 두 개의 문 | kwadrat, 베를린/독일

2009 Installation | galerie voegtle, 칼스루헤/독일

그룹전

2021 시메트리 | 창동갤러리, 창원

우리들의 정원 | 소다미술관, 화성

2020 우포자연미술제 | 우포늪 일대, 창원

새로운 시의 시대 | 경남도립미술관, 창원

EMOTION IN MOTION | 부산현대미술관, 부산

2019 생각과 형태 | 남해작은미술관, 남해

부산비엔날레 바다미술제 | 다대포해수욕장, 부산

아시아의 북소리 | VTartsalon, 타이페이

아트레전드 이상춘 | 대구예술발전소, 대구

포스트 공동체 ing/1 | 수창청춘맨션, 대구

2018 떠나온 적 없는 곳 여기 이미 달았네 | 창동 예술촌 아트센터, 창원

N아티스트 | 경남도립미술관, 창원

철인 | F1963, 부산

무제 | KWADRAT, 베를린

2017 Small | Sexauer 갤러리, 베를린

부산문화재단 2022-030

2022년 홍티아트센터 작가 자료집
HONGTI ART CENTER ARTISTS WORKS

발행처	(재)부산문화재단
발행인	(재)부산문화재단 대표이사 이미연
발행일	2022. 12.
총괄 및 책임	예술진흥본부장 김두진, 문화공간팀장 허장수
편집 및 기획	문화공간팀 서환규, 이아름, 박재현
영문번역	GLS
영상촬영 및 편집	우리미디어

본 출판물은 2022년 홍티아트센터 입주작가 창작활동 결과를 바탕으로 (재)부산문화재단에서 발행하였습니다.
이 책자에 실린 글과 이미지에 대한 저작권은 각 저작권자에게 있으며 (재)부산문화재단과 저작권자의 사전 동의 없이 무단 사용할 수 없습니다.

홍티아트센터
부산광역시 사하구 다산로 106번길 6
TEL. +82-51-263-3661~3
FAX. +82-51-263-8660

