미래를 위한 기억

에르메스 재단 미술상

25년

MEMORIES FOR THE FUTURE

25 YEARS OF

HERMÈS FOUNDATION

MISSULSANG

FONDATION
D'ENTREPRISE
HERMÈS

차 례

4 발간사
올리비에 푸르니에

6 인사말
한승헌

8 편집자 노트
안소연

14 에르메스 재단 미술상,
25년의 역사를 펼치다
김홍희

30 예술은 영구적으로 개정된다
윤원화

42 기억은 삶의 한 형태이다
메누 드 바젤레르

기록되지 않은 이야기:
아티스틱 디렉터들과의 인터뷰

56 비범한 작명에 깃든 에르메스 정신
김성원

66 신속함과 유연함의 미덕
박만우

72 후원문화와 교양
백지숙

80 변화를 포착하여 비평적으로
읽어내는 일
김윤경

88 제1회 2000년: 장영혜
94 제2회 2001년: 김범
104 제3회 2002년: 박이소
112 제4회 2003년: 서도호
122 제5회 2004년: 박찬경
140 제6회 2005년: 구정아
154 제7회 2006년: 임민욱
174 제8회 2007년: 김성환
186 제9회 2008년: 송상희
202 제10회 2009년: 박윤영
216 제11회 2010년: 양아치
234 제12회 2011년: 김상돈
254 제13회 2012년: 구동희
280 제14회 2013년: 정은영
298 제15회 2014년: 장민승
320 제16회 2016년: 정금형
334 제17회 2018년: 오민
352 제18회 2020년: 전소정
374 제19회 2022년: 류성실
392 제20회 2024년: 김희천

408 작가 약력
450 크레딧

C O N T E N T S

5 Foreword
Olivier Fournier

7 Welcome Message
Sung Hun Han

9 Editor’s Note
Soyeon Ahn

15 The Hermès Foundation Missulsang:
A 25-Year History
Hong-hee Kim

31 Art is Under Permanent Revision
Wonhwa Yoon

43 Memory is a form of Life
Menehould de Bazelaire

Unrecorded Records: Interviews
with the Former Artistic Directors

57 Spirit Of Hermès in a Singular Naming
Sung Won Kim

67 Virtue of Agility and Flexibility
Manu Park

73 Patronage and Culture
Jee-sook Beck

81 Sensing Shifts in the Art Scene,
Reading Them Critically
Yunkyoung Kim

89 2000: Young-Hae Chang
95 2001: Beom Kim
105 2002: Yiso Bahc
113 2003: Do Ho Suh
123 2004: Chan-kyong Park
141 2005: Jeong A Koo
155 2006: Minouk Lim
175 2007: Sung Hwan Kim
187 2008: Sanghee Song
203 2009: Yoon Young Park
217 2010: Yangachi
235 2011: Sangdon Kim
255 2012: Donghee Koo
281 2013: siren eun young jung
299 2014: Minseung Jang
321 2016: Geumhyung Jeong
335 2018: Min Oh
353 2020: Sojung Jun
375 2022: Sungsil Ryu
393 2024: Heecheon Kim

409 Artists CVs
451 Credits

발 간 사

올리비에 푸르니에
에르메스 재단 이사장

에르메스는 1837년 창립 이래 창작의 자유를 옹호하며 동시대 예술가들과 꾸준히 대화를 이어왔습니다. 2008년 에르메스 재단이 설립되면서 동시대 미술에 대한 지원이 재단의 핵심 활동 가운데 하나로 자리 잡은 것도 이러한 흐름의 자연스러운 연장선에 있습니다. 현장 중심의 접근 방식을 통해 프랑스 문화예술 지원 분야에서 독자적인 위치를 구축해온 재단은, 예술가들이 자신의 프로젝트를 온전히 실현할 수 있는 환경을 조성하는 데 주력해 왔습니다.

한국 동시대 미술의 발전에 기여하고자 하는 뜻에서 재단은 2008년부터 에르메스 재단 미술상을 이어오고 있습니다. 이 상은 2000년, 당시 에르메스 회장이었던 장-루이 뒤마의 제안으로 '에르메스 코리아 미술상'이라는 이름으로 시작되었습니다. 특정 국가의 미술 현장에 지속적으로 집중한 이러한 지원은 다른 어느 나라에서도 찾아보기 어려운 선구적이고 과감한 시도였으며, 오늘날 한국 동시대 미술을 대표하는 중요한 이정표로 자리매김했습니다.

운영 방식은 시대의 흐름에 따라 변화했습니다. 2016년부터는 격년제로 전환되었지만, 미술상의 취지는 한결같습니다. 한국 미술 현장의 활력과 가능성을 보여주는 작가들을 발굴하고, 이들에게 각자의 작업에 맞는 지원을 제공하는 것입니다. 국제 심사위원단이 선정한 수상자에게는 상금과 함께 서울 아뜰리에 에르메스에서 개인전을 개최할 기회가 주어집니다. 나아가 최근에는 파리 리서치 프로그램도 새롭게 마련되어 수상자들이 프랑스의 미술 현장을 경험하고 새로운 영감을 얻을 수 있도록 지원하고 있습니다. 이는 양국의 문화적 교류를 더욱 깊게 하고 한국 동시대 미술을 프랑스에 소개하는 계기가 되기도 합니다.

에르메스 재단 미술상이 제정된 지 25년을 맞아 발간하는 이번 출판물은 인터뷰와 다양한 프로젝트 자료를 통해 지금까지 수상한 20명의 작가와 미술상을 계기로 탄생한 작품들을 되돌아봅니다. 이를 통해 미술상이 새로운 세대의 작가를 발굴하는 데 어떤 역할을 해왔는지, 그리고 새로운 기술과 미래에 대한 시선을 바탕으로 한 한국 동시대 미술의 풍부한 흐름을 어떻게 함께 만들어왔는지를 살펴볼 수 있습니다.

그 성과는 베니스비엔날레 한국관에서도 확인할 수 있었습니다. 2000년 이후 미술상 후보 또는 수상자로 선정된 시각예술가 가운데 11명이 한국관 작가로 초청되었으며, 2024년 한국관 개관 30주년 전시에서 이를 확인할 수 있었습니다. 이는 재단이 오랫동안 이어온 지원이 하나의 의미 있는 발판이 되었음을 보여줍니다. 새로운 목소리가 오늘의 세계를 이야기할 수 있도록 돕고, 동시대 미술에 필요한 다양한 창작의 가능성을 북돋우는 일은 재단이 변함없이 이어가고자 하는 중요한 책무입니다.

에르메스 재단은 에르메스 재단 미술상을 통해 한국의 예술 창작을 지속적으로 지원하고, 동시대 미술의 미래를 함께 만들어갈 새로운 작가들을 소개할 수 있다는 사실을 각별한 자부심으로 생각합니다.

F O R E W O R D

Olivier Fournier
President,
Fondation d'entreprise Hermès

Since 1837, Hermès has championed creative freedom, engaging in an ongoing dialogue with the artists of its time. It was therefore only natural that supporting contemporary art became one of the core commitments of the Fondation d'entreprise Hermès when it was established in 2008. Occupying a unique place in the landscape of French patronage through its hands-on approach, the Foundation notably supports artists by creating the conditions necessary for them to fully realise their projects.

Eager to contribute to the prominence of the Korean contemporary art scene, the Foundation has been committed to leading the Hermès Foundation Missulsang since 2008. This "contemporary art prize" (the literal translation of "missulsang" in Korean) was launched in 2000 at the initiative of Jean-Louis Dumas, then president of Hermès, under the name Hermès Korea Missulsang. This commitment —unparalleled in any other country—was pioneering and bold in its local focus. It has become a true point of reference in the Korean art scene.

While the award's format has evolved over the years—notably becoming a biennial event in 2016—its mission has remained unchanged: to highlight artists who exemplify the vitality and richness of the Korean art scene by offering them tailored support. Selected by an international jury, the winners receive a grant and are featured in an exhibition at the Atelier Hermès, the Foundation's exhibition space in Seoul. The prestige associated with the award is therefore complemented by nationwide recognition. Laureates are now also offered a research trip to Paris to strengthen ties between the two countries, promote contemporary Korean art in France, and inspire the winner through the discovery of a new art scene.

Twenty-five years after the creation of the Hermès Foundation Missulsang, this retrospective publication looks back at the 20 artists who have been honoured and the works created as part of this award through a series of interviews and project documentation. It reveals just how much this prize has contributed to identifying new generations of Korean artists and, by extension, to shaping an art scene characterized by demanding and ambitious projects—deeply inspired by new technologies and imbued with a forward-looking vision. This is evidenced by the number of recipients invited to represent their country at the Venice Biennale: among the visual artists nominated or honoured since 2000, 11 have exhibited in the Korean Pavillion, which celebrated its 30th anniversary at the 2024 edition of the biennale. A remarkable springboard that the Foundation wholeheartedly welcomes, as the momentum generated by this award reflects its commitment to showcasing emerging talent. Enabling new voices to express themselves about the world around us and promoting diverse artistic creation—which contributes to the essential vitality of the art scene—is a significant undertaking.

That is why the Fondation d'entreprise Hermès is particularly proud to support artistic creation in South Korea with the Hermès Foundation Missulsang and, in doing so, to promote emerging artists who contribute to shaping the world of contemporary art.

인 사 말

한승헌
에르메스 코리아 대표

한국 예술 문화 후원을 향한 깊은 신념으로 탄생한 에르메스 재단 미술상이 올해 21회 수상자를 선정하였습니다. 처음 미술상이 제정될 당시만 해도, 한국 동시대 미술이 오늘날과 같은 국제적 위상을 갖게 되리라 쉽게 예측하기 어려웠을 것입니다. 그러나 창설로부터 25년이 지난 지금, 미술상은 그 변화의 한복판에서 묵묵히 자리를 지켜온 증인이기도 합니다.

미술상은 처음부터 단순한 수상 제도가 아니었습니다. 작가의 가능성을 발견하고, 그 가능성이 실현될 수 있는 환경을 함께 만들어가는 일이었습니다. 에르메스가 200여 년에 걸쳐 쌓아온 장인정신이 그러하듯, 미술상 역시 단기적인 성과보다 작가와의 긴 호흡을 중시해왔습니다. 그 태도가 25년이 넘는 시간을 지탱해온 힘이라고 생각합니다.

10주년을 기념하며 펴낸 도록의 제목처럼 "이미 없는 낡음과 아직 없는 새로움의 구분 사이에서 끊임없이 싸우는" 작가들과 함께, 이후 15년 동안에도 에르메스 재단 미술상은 한국 미술의 지평을 넓혀왔습니다. 20인의 수상 작가들은 저마다의 방식으로 시대의 언어를 갱신해왔고, 미술상은 그 여정의 동반자였다고 자부합니다. 수상 작가들의 작업은 전시장 안에 머물지 않고, 한국 미술 담론의 폭을 넓히고 다음 세대 작가들에게도 영향을 미쳐왔습니다.

돌아보면 미술상이 걸어온 길은 단순한 수상과 전시의 반복이 아니었습니다. 작가와 관객, 기관과 비평 사이의 끊임없는 만남과 실험을 이어온 시간이었습니다. 그 과정에서 미술상을 아껴주신 많은 분들의 관심과 지지가 있었기에 오늘이 가능했습니다. 심사위원으로, 추천인으로, 또 관객으로 함께해주신 모든 분들께 이 자리를 빌려 깊이 감사드립니다.

앞으로의 시간도 그 실험은 계속될 것입니다. 에르메스 재단 미술상이 한국 미술과 함께 30회를 향해 나아가기를 바라며, 수상 작가들의 도전과 작업에 변함없는 경의를 표합니다.

WELCOME MESSAGE

Sung Hun Han
Managing Director,
Hermès Korea

Born from a genuine commitment to supporting Korea's arts and culture, the Hermès Foundation Missulsang has selected its 21st laureate this year. When the award was first established, it was difficult to foresee that Korean contemporary art would come to achieve the international standing it has today. More than 25 years on, the award has been fortunate to have a quiet place alongside that change.

From the beginning, the Missulsang was not simply a prize. It was an effort to discover an artist's potential and to help build, together, the environment in which that potential could be realized. Just as Hermès has cultivated its craftsmanship over more than two centuries, the award has also valued a long-term relationship with artists over short-term achievement. I believe this attitude is what has sustained it for more than 25 years.

Alongside artists who—as the title of the 10th-anniversary catalogue put it—are "endlessly battling between distinguishing oldness that no longer exists and newness that does not yet exist", the Hermès Foundation Missulsang has continued to expand the horizons of Korean art over the 15 years since. Each of the 20 laureates has renewed the language of their era in their own way, and the award is proud to have accompanied them on that journey. The laureates' work has not remained confined within exhibition halls; it has broadened the scope of discourse in Korean art and influenced the artists who came after them.

Looking back, the award has never taken the path of a simple repetition of prizes and exhibitions. It's been a long, ongoing process of encounters and experimentation among artists, audiences, institutions, and critics. None of it would have been possible without the interest and support of those who have cherished the award along the way. I'd like to take this opportunity to thank everyone who has been part of it—as jurors, as nominators, and as audiences.

That spirit of experimentation will continue in the years ahead. I hope the Hermès Foundation Missulsang will continue to move forward alongside Korean art as it heads toward its 30th edition, and I would like to express my unwavering respect for the laureates and the work they have done.

편 집 자 노 트

안소연
아뜰리에 에르메스 아티스틱 디렉터

시작은 깜짝 선물과 같았습니다. 새로운 밀레니엄 첫해에 미술계가 주목한 작가를 호명하고 전시와 시상으로 상찬한 일은 미술계에서 벌어지는 여러 축하 이벤트들 중 하나로 보였습니다. 그러나 젊은 작가들에 대한 애정과 기대, 그들의 작품활동을 후원하고자 하는 에르메스의 선의는 진심이어서 매년 미술계의 집중된 관심 속에서 전시와 시상을 이어갔고 2006년에는 전시의 플랫폼으로 아뜰리에 에르메스를 개관했으며 2008년에는 세계 여러 곳의 유사한 활동을 통합 관리하는 재단을 설립하기에 이릅니다. 그 시간들이 축적되어 어느덧 25년의 역사를 이루었습니다. 고립되어 존재하던 개별 작가들은 그렇게 에르메스 재단 미술상의 응원에 힘입어 미술계의 크고 작은 성좌로서 빛나는 성취를 이루어 나가는 중입니다.

미술상의 제정은 동시대 미술에 대한 단순한 일회적 관심에 그치는 것이 아니라, 장기적인 비전과 신념에 따라 지속적인 지원을 약속하는 일입니다. 어느 한 주체의 결정에 의해서가 아니라 미술계 공동체가 함께 협업하여 미술사적 자산을 축적해 나가는 일이기도 합니다. 지난 25년간 총 20회의 미술상을 시상하는 동안 수상작가 20명은 물론, 전시에 함께 참여했던 최종 후보 작가 24명, 작가 선정에 참여한 국내 추천위원 95명과 국내외 심사위원 83명 등 수많은 미술 전문가들이 함께 힘을 모았습니다. 그 시간의 기록들이 공식적인 문서이자 역사로서 출판물 카탈로그로 담겼습니다.

《에르메스 재단 미술상 25년 아카이브》는 형성된 기록물의 원질서를 존중하며 구성되었습니다. 낱권으로 존재하는 카탈로그들을 한데 모으고 해상도가 낮을지라도 당시의 현장 설치장면들을 중심으로 치열했던 예술적 실천과 담론들을 되돌아볼 장을 마련하고자 한 것입니다. 이로써 아카이브는 지난 25년간 한국 현대미술의 역동적인 지형을 확인하는 객관적인 지표는 물론, 비평과 연구를 위한 단단한 토대가 되고자 합니다.

그러나 이 프로젝트는 단순히 과거의 기록을 모아두는 보관소에 머무르지 않습니다. 에르메스 재단 미술상의 주역들과 관계자, 협조자들의 증언과 평가를 더해 '사회적 기억'으로서의 아카이브를 구축하고자 합니다. 미술상 수상 당시의 어색한 기쁨과 그 상이 마련해 준 모종의 계기에 대해 진솔하게 기술한 작가들의 에세이는 작품만으로는 짐작할 수 없었던 작가들의 신비로운 내면세계를 드러냅니다. 미술상을 운영하고 전시를 주관했던 관계자와 과거 아뜰리에 에르메스의 아티스틱 디렉터들—메누 드 바젤레르, 김성원, 박만우, 백지숙, 김윤경—과의 인터뷰는 사건의 뼈대가 되는 기록물에 살과 온기를 불어넣듯 다성적인 목소리로 '여러 개의 살아있는 역사'를 직조해 냅니다.

기억은 과거에 머무르지 않고 미래를 향해 흐릅니다. 에르메스 재단 미술상 20회를 기념하는 아카이브는 견고한 기념비가 아닙니다. 오히려 언제든 새로운 주석을 달고

E D I T O R ' S N O T E

Soyeon Ahn
Artistic Director,
Atelier Hermès

It all began as a surprise gift. In the first year of the new millennium, recognizing an artist who had captured the art world's attention and honoring that artist with an exhibition and a prize seemed like just one of the many celebratory events staged by the art world. Yet this was more than a celebration. Hermès's goodwill was genuine, born of its affection for young artists, its faith in their potential, and its desire to support their artistic practices. Amid the art world's sustained attention, Hermès continued to mount the exhibition and award the prize each year. In 2006, Atelier Hermès opened as a platform for exhibitions, and in 2008, the Fondation d'entreprise Hermès was established to coordinate similar initiatives around the world. Over time, these efforts have grown into a 25-year history. Once isolated from one another, individual artists, buoyed by the support of the Hermès Foundation Missulsang, have gone on to shine, forming constellations across the art world.

Establishing an art prize is not an expression of fleeting, one-off interest in contemporary art. It is a commitment to sustained support, grounded in a long-term vision and conviction. It is not the result of a decision by any single individual or institution. Rather, it is a collective endeavor through which the art world builds an art-historical legacy. Across 20 editions of the prize over the past 25 years, a great many art professionals have joined forces: the 20 laureates, of course, but also the 24 shortlisted artists who took part in the exhibitions, the 95 Korea-based nominators, and the 83 jurors from Korea and abroad who participated in the selection process. The records of this period have been preserved in published catalogues, which serve as both official documents and historical records.

The Hermès Foundation Missulsang 25-Year Digital Archive has been structured to preserve the original order of the records. It brings together catalogues previously published as individual volumes. By foregrounding installation views from the time, even when their resolution is low, it creates a space for reflecting on the rigorous artistic practices and discourses of those years. The archive thus aspires to serve as both an objective index of the dynamic terrain of Korean contemporary art over the past 25 years and a solid foundation for criticism and research.

This project, however, is more than a repository for records of the past. By adding the testimony and reflections of the key figures, staff, and collaborators associated with the Hermès Foundation Missulsang, it seeks to build the archive as a form of "social memory." The artists' essays candidly recount the awkward joy of winning and the particular opportunities the prize opened up for them, revealing enigmatic inner worlds that their work alone could never disclose. Interviews with those who administered the prize and organized the exhibitions, as well as with the former artistic directors of Atelier Hermès (Sung Won Kim, Manu Park, Jee-sook Beck, and Yunkyoung

새로운 목소리를 추가할 수 있는 유연한 플랫폼이자 하나의 서사적 실험의 장이기도 합니다. 미술상 작가 추천과 심사에 참여해 온 두 명의 비평가—김홍희, 윤원화—는 미술상 25년의 성취를 꼼꼼히 분석하면서도 거기에서 역사적 시간으로 환원되지 않는 어떤 자기생산적 균열들을 짚어냅니다. '영구적으로 개정되는 예술'에 대한 비전은 미술상의 미래에 대한 희망적인 기대로 받아들여집니다.

공식적인 기록물에 서로 다른 기억과 의견들을 덧대고자 하는 '서사적 환대'는 이 아카이브가 디지털 파일로 존재한다는 또 다른 측면과 맞물리면서 모두의 공간으로 거듭날 수 있는 가능성을 제안합니다. 종이 도록이 아닌 디지털 파일로 존재하는 『에르메스 재단 미술상 25년 아카이브』는 물리적인 제약에 머무르지 않고 누구에게나 개방된 정보와 지식의 열린 영토를 제안합니다. 500 페이지에 가까운 정리 문건은 과거의 모든 미술상 카탈로그들은 물론, 작가들의 웹페이지와 링크됨으로써 표면적의 수십배에 달하는 정보를 내포합니다. 또한 3개의 언어(한, 영, 불)로 번역하여 여러 대륙 독자들과의 조우도 기대합니다.

이번 프로젝트의 제목인 『미래를 위한 기억』은 기억의 여신인 '므네모시네(Mnemosyne)'가 새로운 창조를 담당할 '뮤즈(Muses)'들의 어머니라는 신화 속 역설을 상기시킵니다. 기억이란 과거를 보존하는 행위가 아니라, 아직 오지 않은 미래를 낳는 산실이었다는 의미심장한 이야기 말이죠. 이번에 구현된 아카이브가 한국 미술의 과거와 미래를 잇는 역동적인 플랫폼이 되기를 희망합니다.

Kim), weave together "multiple living histories" in polyphonic voices, as though lending flesh and warmth to the skeletal record of events.

Memory does not remain in the past; it flows toward the future. The archive marking the 20th edition of the Hermès Foundation Missulsang is not an immutable monument. Rather, it is a flexible platform to which new annotations and voices can be added at any time, as well as a site for narrative experimentation. The two critics who have long participated in nominating and judging for the prize (Hong-hee Kim and Wonhwa Yoon) carefully analyze the prize's achievements over its 25-year history while identifying within them certain self-generative fissures that cannot be reduced to historical time. This vision of an "art in permanent revision" offers hope for the prize's future.

This "narrative hospitality", understood as the desire to layer differing memories and opinions onto the official record, works in tandem with the archive's digital format to open up a space shared by all. Because the Hermès Foundation Missulsang 25-Year Digital Archive is available as digital files rather than as a printed catalogue, it is not bound by physical constraints. Instead, it offers an open territory of information and knowledge accessible to all. This nearly 500-page document links to every past Missulsang catalogue as well as, where available, to the artists' own websites, and therefore contains much more information than its appearance would suggest. Translated into three languages—Korean, English, and French—it also anticipates encounters with readers across continents.

The title of this project, Memories for the Future, recalls a paradox from myth: Mnemosyne, the goddess of memory, was the mother of the Muses, who watch over new creation. Memory, in other words, was never only about keeping the past—it was where the future began. We hope this archive becomes a living platform that connects the past and the future of Korean art.

미래를 위한 기억

에르메스 재단 미술상

25년

MEMORIES
FOR THE FUTURE

25 YEARS OF
HERMÈS FOUNDATION
MISSULSANG

에르메스 재단 미술상, 25년의 역사를 펼치다

김홍희
백남준문화재단 이사장

여는 글: 에르메스 미술상이 걸어온 길

에르메스 재단 미술상은 한국 동시대 미술의 흐름 속에서 젊은 작가들의 창작적 실험과 예술적 잠재력을 비추는 하나의 무대로 자리해왔다. 2000년 첫 회를 시작으로 2024년 제20회에 이르기까지 25년에 걸쳐 배출된 20명의 수상 작가들은 다채로운 미술적 장면들을 창출하며 하나의 서사를 엮어냈다. 또한 제4회부터 제15회까지는 세 명의 후보 작가가 참여하는 수상전을 통해 최종 한 명의 수상자를 선정하는 방식으로 제도가 개편되어, 보다 많은 유망 작가들을 소개하고 수상전의 내용적 밀도와 외연을 한층 확장하는 계기가 되었다. 2006년 아뜰리에 에르메스 설립 이후, 아트 디렉터로 위촉된 김성원, 백지숙, 김윤경, 안소연은 본 상의 특수성과 지속성을 유지하며 정체성을 형성해 온 중추적 인물들이다. 매회 큐레토리얼 및 비평적 판단에 근거해 작가를 선정하는 국내외 추천위원과 심사위원 역시 이 상의 위상을 가늠하게 하는 또 하나의 중요한 축을 이룬다.

에르메스 미술상은 이들이 함께 공들여 구축해 온 성과의 총체라 할 수 있다. 나아가 이는 미술상을 매개로 이루어진 에르메스의 지속적인 작가 후원이 한국 현대미술의 발전에 기여해 온 의미 있는 축적의 역사이기도 하다. 명품 하우스가 미술을 후원하는 사례가 낯선 일은 아니지만, 에르메스처럼 일관된 수상 제도를 통해 장기간 뚜렷한 성과를 쌓아온 온 경우는 드물다. 더욱이 조건 없는 후원이라는 점에서도 국내 미술계에서 독보적인 위치를 차지한다. 그 뿐 아니라 이미 명성을 확립한 대가가 아닌 젊은 작가들을 대상으로 하되, 연령이나 경력보다는 당대적 문제의식과 실험성을 선별 기준으로 삼는다는 점에서 미래지향적 모델로 평가될 수 있다. 에르메스 코리아의 한승현 대표를 비롯한 내부 인력들 역시 미술인에 버금가는 신념과 열정을 바탕으로 브랜드와 예술의 접점을 꾸준히 모색하며 기업 활동의 지평을 확장해 왔다. 아울러 미술계 인사들과의 긴밀한 소통과 교류를 통해 한국 화단의 경직된 순수주의적 태도를 완화하는 데에도 일정 부분 기여해 왔다.

수상자와 후보 작가들은 대체로 20대 후반에서 40대 초반에 분포하며, 그중 상당수는 작품 세계가 성숙기에 접어든 30대 중후반의 청년 작가들이다. 이들은 시대적 감수성과 세대적 경험을 공유하며, 포스트모던한 문화 환경 속에서 형성된 신세대적 특성을 드러낸다. 이는 탈이데올로기와 다원주의라는 시대적 흐름을 수용하면서도, 독자적인 가치관과 미학을 바탕으로 고유한 작업 세계를 구축해온 개별 작가들의 성과 속에서 분명히 확인된다. 나아가 한국적 지역성과 특수성을 글로벌 미술 담론과 접속시키며, 로컬과 글로벌을 가로지르는 다층적이고 전방위적인 활동을 전개해왔다는 점에서도 세대적 특성이 선명하게 드러난다.

THE HERMÈS FOUNDATION MISSULSANG: A 25-YEAR HISTORY

Hong-hee Kim
Chairperson,
Nam June Paik Cultural Foundation

Opening: The Path of the Hermès Foundation Missulsang

The Hermès Foundation Missulsang has established itself within the current of Korean contemporary art as a stage that highlights the creative experiments and artistic potential of younger generation of artists. From its inaugural edition in 2000 to its twentieth in 2024, the twenty laureates produced over the course of twenty-five years have generated a wide range of artistic scenes and woven them into a narrative. From the fourth through the fifteenth editions, the system was restructured as a group show of three nominated artists, from which a single laureate was ultimately selected. This format made it possible to introduce a larger number of promising artists while further expanding both the density and scope of the exhibition. Since the opening of Atelier Hermès in 2006, Sung Won Kim, Jee-sook Baek, Yunkyoung Kim, and Soyeon Ahn, each appointed as artistic director, have played pivotal roles in sustaining the prize's specificity and continuity, and in shaping its identity. The domestic and international nominators and jurors who select the artists at each edition on the basis of curatorial and critical judgment constitute another important axis through which the standing of the prize can be understood.

The Hermès Foundation Missulsang may be described as the sum of what these figures have carefully built together. Beyond this, it also represents a significant history of accumulation through which Hermès's sustained support for artists, mediated by the art prize, has contributed to the development of Korean contemporary art. It is hardly unusual for a luxury house to support art, but it is rare for one to have achieved such clear results over an extended period through a consistent prize system, as Hermès has done. The prize also occupies a singular position in the Korean art world in that its support is unconditional. Moreover, because it addresses emerging artists rather than already established masters, and because its selection criteria are based less on age or career than on contemporary critical awareness and experimentation, it may be regarded as a future-oriented model. Internal figures at Hermès Korea, including Managing Director Sung Hun Han, have likewise explored the points of contact between brand and art with a conviction and passion comparable to that of art professionals, thereby broadening the cultural horizon of the brand. Through close communication and exchange with the art community, they have also contributed, to a certain extent, to softening the rigid purist notions of the Korean art scene.

The laureates and nominated artists generally range from their late twenties to their early forties, with a significant number of them in their mid- to late thirties, when their artistic practices have begun to enter a stage of maturity. Sharing the sensibilities of their time and the experiences of their generation, they represent characteristics of a new generation formed within a postmodern cultural environment. This is clearly

신세대 작가군이 본격적으로 부상한 2000년을 전후하여 한국 미술계는 유례없는 변화의 소용돌이 속에서 청년미술이 전면화되는 국면을 맞이했다. 큐레이터 역할의 확장, 대안공간의 출현, 미술 지원 정책의 제도화와 확대, 비엔날레를 비롯한 국제전의 활성화 등 이전과는 다른 흐름들이 미술계의 지형을 재편하는 가운데, 이들 젊은 작가들은 한국 화단의 새로운 주역이자 중요한 추동력으로 부상했다. 무엇보다 이들의 성장 과정에서 중요한 제도적 토양으로 작용한 것은 대안공간이었다. 비엔날레와 함께 대안공간은 해외 진출을 꿈꾸던 청년 작가들에게 국제적 교두보로 기능했으며, 동시에 이들의 활발한 국내외 활동은 대안공간의 위상을 강화하며 미술계의 한 축으로 자리매김하게 했다. 젊은 작가군과 대안공간 사이의 이러한 상호작용은 2000년대 이후 한국 화단의 변화를 이끈 중요한 동력이 되었다.

에르메스 재단 미술상이 제정된 해가 2000년이었다는 사실은 신세대 미술의 부상과 에르메스 작가군의 형성 사이에 일정한 역학관계가 존재했음을 시사하는 상징적 계기라 할 수 있다. 이러한 관계는 수상 및 후보 작가들 다수가 레지던시 프로그램과 대안공간 기획 전시를 매개로 활동해온 이력에서도 여실히 드러난다. 장영혜(2000 수상), 양혜규(2003 후보), 박찬경(2004 수상), 정연두(2004후보), 플라잉시티(2004 후보), 김소라(2005 후보), 김상길(2006 후보), Sasa[44](2007 후보), 이주요(2007 후보), 송상희(2008 수상), 함양아(2008 후보), 구동희(2012 수상), 잭슨 홍(2012 후보), 이미경(2012 후보), 정은영(2013 수상) 등은 대안공간 활동이 점차 약화되던 2010년대 초반까지 다양한 방식으로 대안공간과 긴밀한 관계를 유지해왔다. 이와 같은 흐름 속에서 에르메스 미술상은 신세대 작가들의 감수성을 제도적으로 승인하고 이를 국제적으로 가시화하는 한편, 이들을 세계 미술계로 진입시키는 중요한 플랫폼으로 기능해왔다.

에르메스 수상전: 세 단계의 국면들

에르메스 미술상의 20회 수상전은 체제와 운영 방식의 변화에 따라 세 단계의 국면들로 구분할 수 있다. 제1단계는 2006년 아뜰리에 에르메스 설립 이전인 2000년부터 2005년까지로, 그간의 여섯 차례의 수상전이 이에 해당한다. 제2단계는 재단 설립 이후 아트 디렉터 김성원(2006–2010)과 백지숙(2011–2014)의 체제 아래 운영된 시기로, 9년 동안 9회의 수상전으로 진행되었다. 제3단계는 연례전에서 격년제로 전환된 이후, 2016년 바통을 이어받은 김윤경과 2020년부터 현재까지 디렉터십을 수행하고 있는 안소연의 체제 아래 진행된9년간 5회의 수상전으로 구성된다. 각 단계는 개별 작가들의 다양한 차이에도 불구하고, 일정한 경향을 공유하는 작가군을 통해 시대적 특성이 구체화된다. 이에 본 글은 단계별로 그러한 징후를 가시화하는 몇몇 작가를 사례로 에르메스 미술상의 역사적 흐름을 조망하고자 한다.

제1단계(2000–2005)는 포스트모더니즘의 영향과 신세대 작가들의 주도로 한국 현대미술이 큰 폭으로 변화한 전환기이자 새로운 출발을 알리는 도약기에 해당한다. 이 시기의 작가들은 매체 실험과 개인적 서사를 바탕으로 정체성, 젠더, 기억, 공간의 문제를 탐구하며 새로운 예술적 가능성을 모색했다. 에르메스 작가들 역시 민족, 자아, 성별의 정체성을 복합적이고 유동적인 감각으로 재구성하고, 이를 세계적 차원의 혼성적 모델로 확장함으로써 한국성이나 아시아성에 머무르지 않는 초지역적이고 다문화적인 예술 비전을 드러냈다. 이 가운데 제1회 수상자 장영혜, 제4회 수상자 서도호, 제5회 후보 작가 정연두는 각각 웹아트, 디아스포라, 대중문화의 맥락에서 텍스트성, 이동성, 혼성성이라는

visible in the achievements of individual artists who, while embracing the historical trends of post-ideology and pluralism, have built distinctive bodies of work grounded in their own values and aesthetics. Their generational character is also evident in the multilayered, wide-ranging practices through which they have connected Korean locality and specificity to international art discourse, moving across the local and the global.

Around 2000, with the rise of a new generation of artists, the Korean art scene entered a period of unprecedented transformation. As new developments—the expanded role of the curator, the emergence of alternative spaces, the institutionalization and expansion of art-support policies, and the revitalization of international exhibitions including biennials—reshaped the terrain of the art world, these young artists emerged as new protagonists and important driving forces in the Korean art scene. Above all, alternative spaces provided crucial institutional ground for their artistic formation. Together with biennials, alternative spaces functioned as international bridgeheads for young artists who aspired to work internationally, while the artists' practices at home and elsewhere, in turn, reinforced the status of alternative spaces and helped establish them as one axis of the art world. This interaction between the new generation of artists and alternative spaces became an important force behind the transformation of the Korean art scene after the 2000s.

The establishment of the Hermès Foundation Missulsang in 2000 was symbolically charged, suggesting a dynamic relationship between the rise of new-generation art and the formation of a circle of artists around Hermès. This relationship is clearly reflected in the biographies of many laureates and nominated artists, who developed their practices through residency programmes and exhibitions organized by alternative spaces. Young-Hae Chang (2000 laureate), Haegue Yang (2003 nominee), Chan-kyong Park (2004 laureate), Yeondoo Jung (2004 nominee), flyingCity (2004 nominee), Sora Kim (2005 nominee), Sang-gil Kim (2006 nominee), Sasa[44] (2007 nominee), Jewyo Rhii (2007 nominee), Sanghee Song (2008 laureate), Yang Ah Ham (2008 nominee), Donghee Koo (2012 laureate), Jackson Hong (2012 nominee), Mikyung Lee (2012 nominee), and siren eun young jung (2013 laureate), among others, maintained close relationships with alternative spaces in various ways until the early 2010s, when alternative space movement gradually began to weaken. Within this current, the Hermès Foundation Missulsang has functioned as an important platform that institutionally acknowledged the sensibility of new-generation artists, made it internationally visible, and helped usher these artists into the global art world.

The Hermès Foundation Missulsang Exhibitions: Three Phases

The twenty Missulsang exhibitions can be divided into three phases according to changes in the system and mode of operation. The first phase runs from 2000 to 2005, before the opening of Atelier Hermès in 2006, and comprises the six exhibitions held during that period. The second phase, following the establishment of Atelier Hermès, was operated under the directorships of Sung Won Kim (2006–2010) and Jee-sook Baek (2011–2014), and consisted of nine exhibitions over nine years. The third phase began after the prize shifted from an annual to a biennial format, and includes five exhibitions over nine years under the directorships of Yunkyoung Kim, who took over in 2016, and Soyeon Ahn, who has served as director from 2020 to the present. Despite the many differences among individual artists, each phase gives form to the characteristics of its time through groups of artists who share certain tendencies. This essay

당대의 핵심 화두를 다루며 세계화 시대 한국 미술의 새로운 유형들을 제시했다. 이 점에서 이 세 명의 작가를 제1단계의 주요 논의 대상으로 삼았다.

제2단계(2006–2014)는 다원주의가 성행한 본격적인 포스트모던 시대이자, 에르메스 미술상 역사에서 중간 허리를 형성하는 시기로, 영상·설치·퍼포먼스 등 다양한 매체를 통해 양식과 주제의 지평이 크게 확장되었다. 또한 9명의 수상자로 구성된 만큼 작가들 간의 양식적·사조적·미학적 차이도 매우 상이했다. 그럼에도 이들은 사회 구조와 제도를 분석하고 비판하는 문제의식 아래 일정한 정치성을 드러냈다. 이러한 정치성은 1980년대 민중미술의 현실 참여적 실천과는 구별되며, 이념적 유연성을 지닌 1990년대 이후 '포스트민중미술'의 감수성에 가깝다. 특히 제8회, 제11회, 제12회 수상자인 김성환, 양아치, 김상돈은 역사·자본·지식의 체계를 가로지르며 사회 구조를 비판적으로 탐구하고, 재현을 둘러싼 문화적 코드와 차이에 대한 성찰적 태도를 보여준다. 저항과 사유를 아우르는 이들의 작업이 현대적 정치예술의 가능성을 제시한 점에서 제2단계의 논의 대상으로 주목했다.

제3단계(2016–현재)는 근대적 인간중심주의를 넘어서는 '포스트휴먼' 혹은 '후기신체' 담론에 대한 관심 속에서, 신체 기반의 수행적 퍼포먼스가 두드러진 시기이다. 아울러 기후·생태 등 시의적 의제를 다루는 리서치 중심의 작업 역시 활발히 전개되었다. 무엇보다 SNS, 웹, 유튜브 등 플랫폼 환경 속에서 신체·기술·가상성이 교차하는 새로운 미학적 영역을 탐색하는 점은 이 시기의 주목할만한 특징이다. 이 단계의 논의 대상인 제16회의 정금형, 제19회의 류성실, 제20회의 김희천은 이미지 과잉의 조건 속에서 부상한 디지털 네이티브 세대의 작가들이다. 이들은 현실 경험이 데이터, 알고리즘, 인터페이스를 통해 매개된다는 인식 아래, 계정·캐릭터·아바타 등으로 분산된 다층적이고 유동적인 정체성을 상정한다. 또한 영상, 텍스트, 게임, 퍼포먼스 등을 가로지르는 하이브리드 형식을 선호하며, 새로운 이미지를 생산하기보다는 이미 유통 중인 이미지와 데이터를 수집·편집·재배치하는 방식으로 새로운 의미를 생성한다.

제1단계: 정체성을 세계적 차원의 혼성적 모델로 확장

해당 경향을 가시화하는 작가들 가운데 제1회 수상자 장영혜(1955년생)는 부계 중심 문화에 대한 은유적 풍자를 통해 페미니즘을 실천해 온 작가이다. 특히 섹스·권력·자본 등 예민하고 도발적인 주제로 인간의 본능과 사회적 모순, 제도적 위선을 드러내는 문화 비평적 접근으로 주목을 받았다. 작가에게 욕망은 개인을 정치화하는 원초적 동인일 뿐 아니라, 오이디푸스적 감옥으로부터 벗어나 사회와 현실로 확장되는 탈자아적 주체성의 실현을 가능하게 하는 심리적 매개이다. 이러한 사유는 텍스트 기반의 플래시 애니메이션 작품 〈삼성 프로젝트〉(1999)에서 구체화되었다. 파트너 마크 보주와 함께 결성한 2인조 웹 아티스트 그룹 '장영혜 중공업'이 발표한 첫 웹 기반 영상이자 에르메스 수상전에서 선보인 이 작업은, 자작 사운드트랙에 맞춰 광고처럼 빠르게 전개되는 간결한 텍스트를 통해, 도처에 편재하며 누구도 벗어날 수 없는 '삼성'의 위력을 욕망의 기표로 환원했다. 어느새 나의 일부가 되어 나를 해체하고 재구성하는 삼성은 남근적 욕망의 상징이자 소외의 표상으로 각인된다. 무의식과 욕망이 언어의 효과임을 환기하듯, 장영혜는 '삼성'이라는 욕망의 기호를 강렬한 파편적 텍스트를 통해 알레고리화한다.

2000년대 초반, 각성된 탈식민주의적 시각 속에서 정체성 문제에 민감했던 디아스포라 작가들은 동화와 이화라는 이중적 요구에 직면하며, 서구적 가치를 대상화·

therefore traces the historical trajectory of the Hermès Foundation Missulsang through a selection of artists whose work brings the defining tendencies of each phase into view.

The first phase (2000–2005) corresponds to a transitional period and a moment of new departure, when Korean contemporary art changed dramatically under the influence of postmodernism and the drive of the new-generation artists. Artists of this period explored questions of identity, gender, memory, and space through experiments with media and personal narratives, seeking out new artistic possibilities. The Hermès artists likewise reconstructed national, personal, and gender identities as complex and fluid sensibilities, expanding them into hybrid models on a global scale and articulating transregional and multicultural artistic visions that did not remain confined to Koreanness or Asianness. Among them, Young-Hae Chang, the first laureate; Do Ho Suh, the fourth laureate; and Yeondoo Jung, a nominee for the fifth edition, addressed key issues of the time—textuality, mobility, and hybridity—within the contexts of web art, diaspora, and popular culture, respectively, and proposed new types of Korean art in the age of globalization. For this reason, the discussion of the first phase centers on these three artists.

The second phase (2006–2014) coincided with the height of postmodern pluralism and constitutes the central stretch of the Hermès Foundation Missulsang's history. During this period, the horizons of formal and thematic inquiry expanded significantly through diverse media such as video, installation, and performance. Since the phase was composed of nine laureates, the formal, discursive, and aesthetic differences among the artists were also highly varied. Even so, their works carry a certain political charge, shaped by an impulse to examine and critique social structures and institutions. This politicality differs from the socially engaged practices of Minjung art (people's art) in the 1980s; it is closer to the sensibility of "post-Minjung art" after the 1990s, with its ideological flexibility. In particular, Sung Hwan Kim, Yangachi, and Sangdon Kim—the eighth, eleventh, and twelfth laureates—critically explored social structures across systems of history, capital, and knowledge, while displaying a reflective attitude toward the cultural codes and differences surrounding representation. Their works, which brought together resistance and critical thinking, are explored in detail in the second phase because they propose the possibility of contemporary political art.

The third phase (2016–present) has been marked by a conspicuous presence of body-based performative practices amid growing interest in "posthuman" or "post-body" discourses that move beyond modern anthropocentrism. Research-based practices addressing urgent issues such as climate and ecology also gained prominence during this period. Above all, what stands out in this period is the exploration of new aesthetic territories in which body, technology, and virtuality intersect within platform environments such as social media, the web, and YouTube. Geumhyung Jeong, Sungsil Ryu, and Heecheon Kim, the sixteenth, nineteenth, and twentieth laureates that are explored further in this phase, are artists of the digital-native generation that emerged under conditions of image excess. They posit multilayered and fluid identities dispersed across accounts, characters, and avatars, based on the recognition that lived experience is mediated by data, algorithms, and interfaces. They also adopt hybrid forms that traverse video, text, games, and performance, and produce new meanings not so much by generating new images but by collecting, editing, and rearranging images and data already in circulation.

Phase One: Expanding Identity into a Global Model of Hybridity

A key figure in this phase is Young-Hae Chang (b. 1955), the first laureate, who has practiced feminism through metaphorical satire of patriarchal culture. She has drawn

상대화하는 입장에서 혼성적 정체성을 표방하였다. 이들은 문화적 혼성의 의미와 가치를 강조하는 가운데서도, 한편으로는 모국의 전통과 원형을 우선적으로 환기하려는 경향을 보였다. 이들 가운데 서도호(1962년생)는 자아와 자국의 정체성에 대한 관심 속에서 전통적·회고적 모티프를 주제화하며, 어린 시절의 기억을 환기하는 한옥을 '마음속에 내재한 집'의 이미지로 구현했다. 수상전 출품작으로 그는 폴리에스테르 직물인 오간자로 제작한 〈계단 II〉와 〈집〉 연작을 발표했다. 반투명의 오간자는 물질성을 탈각한 채 공간을 비물질적 체험의 흔적으로 전환시키는 매개가 되어, 계단과 집을 허공에 부유하거나 머릿속을 맴도는 이미지로 형상화한다. 정착되지 않은 이동의 상태를 표상하는 이 집은 한국과 서구의 경계, 안과 밖의 틈새, 꿈과 현실의 괴리, 과거와 현재의 시차가 교차하는 지점에 놓인다. 사이 공간의 그 집은 서로 다른 문화와 정체성이 한 몸 안에 공존하는 기억의 구조로서, 기호화되고 탈맥락화된 상태의 비물질적 장소성을 드러낸다.

정연두(1969년생)는 순수 엘리트 문화보다는 정보의 유통 구조와 문화의 생산·소비 방식, 그리고 유흥적 대중문화에 주목하며, 그 모델을 요리·댄스·스포츠·노래·파티와 같은 대중적 혼성문화 속에서 발견한다. 수상전 출품작 역시 고급문화와 대중문화, 유일성과 혼성을 교차시키는 정연두 특유의 시각이 반영되어 있다. 〈원더랜드〉는 작가가 인터뷰한 일반인들의 소망과 꿈, 이상적 자아상에 대한 서사를 바탕으로 그 내용을 영화 세트와 같은 공간으로 구성한 뒤 실사 촬영한 연출사진이다. 〈내 사랑 지니〉에서는 어린이가 그린 상상적 장면을 입체 구조물로 제작하고, 그 공간 안에 해당 어린이를 직접 등장시켜 촬영하였다. 상상된 현실을 다층적인 재현의 과정을 통해 재구성하는 정연두의 사진은, 사진을 기록 매체로 간주해 온 통념을 흔들며 재현과 제시의 문제를 사유하게 한다. 나아가 배타적이고 단일민족적 정체성을 강조해 온 기존의 문화적 관념과 달리, 일반 사람들이나 사회적·문화적 타자를 포용하며 자신을 개방하려는 융합적 태도를 보여준다. 이러한 혼성적 감수성은 그로 하여금 한국 미술의 전통적 계보나 선배 세대의 문법에 안착하지 않으며 독자적인 형식을 창안하게 하는 동력으로 작용한다.

제2단계: 비판적 사유를 통해 현대적 정치예술의 가능성 제시

현대적 정치예술의 사례로 김성환(1975년생)의 수상전 출품작 〈게이조의 여름 나날—1937년의 기록〉을 들 수 있다. 이 작품은 1937년 게이조(경성)을 여행한 스웨덴 민속학자의 기록과, 2007년 서울을 방문한 네덜란드 작가의 시선을 중첩시킨 다층적 서사 구조의 영상 작품이다. 여기서 작가는 개인의 미시적 기억과 집합적 역사적 서술을 교차시키며 기록되지 않은 목소리와 주변화된 존재들을 가시화한다. 작가가 언급하듯, 이 작품은 시차(parallax), 즉 기록으로는 남아 있으나 그 대상은 더 이상 존재하지 않는 모순적 상황을 드러내는 데 초점을 둔다. 한국어·영어·일본어가 중첩되는 다층적 언어 구조와, 텍스트·자막 · 음성 사이의 어긋남이 만들어내는 번역의 간극은 이러한 시차를 은유한다. 또한 '게이조'라는 일본어 지명을 그대로 사용한 제목과 디아스포라적 주체성을 환기하는 이동과 균열 역시 시차의 메타포로 작동한다. 이 작업의 핵심은 역사 서술의 신빙성을 의문시하는 허구적 아카이브에 있다. 작가는 아카이브의 형식을 차용하되, 현재의 시점에서 가상적으로 구성된 의사(pseudo) 아카이브를 통해 역사 기록의 객관성과 권위를 해체한다. 이는 동시대 미술이 과거 역사적 트라우마와 맺는 관계에 대한 성찰을 환기하는 지점이기도 하다.

particular attention for a culturally critical approach that exposes human instincts, social contradictions, and institutional hypocrisy through sensitive and provocative themes such as sex, power, and capital. For the artist, desire is not only a primordial force that politicizes the individual; it is also a psychological medium that enables the realization of a subjectivity beyond the ego, one that escapes the Oedipal prison and expands into society and reality. This line of thought is articulated in the text-based Flash animation *Samsung Project* (1999). The work, the first web-based video by the two-person web-art group Young-Hae Chang Heavy Industries, formed with her partner Marc Voge, and shown in the Hermès exhibition, reduced the power of "Samsung"—ubiquitous and inescapable—to a signifier of desire through concise texts that unfold at advertising speed to a self-composed soundtrack. Samsung, having somehow become part of the self, dismantling and reconstructing it from within, is inscribed as a symbol of phallic desire and an emblem of alienation. As if to recall that the unconscious and desire are effects of language, Chang allegorizes the sign of desire called "Samsung" through striking, fragmentary texts.

In the early 2000s, diaspora artists who responded to questions of identity within a postcolonial perspective confronted the double demand of assimilation and differentiation, and asserted hybrid identities from a position that objectified and relativized Western values. Even as they emphasized the meaning and value of cultural hybridity, they tended to give priority to the traditions and archetypes of the homeland. Among them, Do Ho Suh (b. 1962), attentive to the identity of self and nation, took up traditional motifs oriented toward memory and the past, giving form to the hanok that evokes childhood memory as an image of the "house internalized in the mind." For the exhibition, he presented *Staircase II* and works from the *Home* series, made of organza, a polyester fabric. Translucent organza, having shed its materiality, becomes a medium that transforms space into the trace of an immaterial experience, rendering the staircase and the house as images that hover in midair or circle in the mind. This house, which represents an unsettled state of movement, occupies the intersection between Korea and the West, inside and outside, dream and reality, and the temporal disjunction between past and present. As a structure of memory in which different cultures and identities coexist within a single body, the house of the in-between reveals an immaterial placeness in a signified and decontextualized state.

Yeondoo Jung (b. 1969) is concerned less with elite high culture than with the structures through which information circulates and culture is produced and consumed, as well as with entertainment-based popular culture. He finds his models in popular hybrid cultures such as cooking, dance, sports, song, and parties. The works shown in the exhibition likewise reflected Jung's unique perspective, which brought high culture and popular culture, uniqueness and hybridity, into contact. *Wonderland* series is a staged photographic work based on narratives of the wishes, dreams, and ideal self-images of ordinary people interviewed by the artist, which Jung translated into film-set-like spaces and then photographed. In the *My Love Genie* series, Jung turned imaginary scenes drawn by children into three-dimensional structures, then photographed each child within the corresponding space. By reconstructing imagined reality through layered processes of representation, Jung's photographs unsettle the conventional understanding of photography as a recording medium and prompt reflection on the questions of representation and presentation. Moreover, in contrast to existing cultural notions that have emphasized exclusive, ethnically homogeneous identity, his work demonstrates inclusivity that embraces ordinary people as well as social and cultural others and opens the self toward them. This hybrid sensibility

양아치(1970년생)는 미디어 아트가 기술적 미학을 넘어 문명비판적 담론의 장으로 기능할 수 있음을 시사한 점에서 주목을 받아왔다. 에르메스 수상전 출품작 〈밝은 비둘기 현숙씨〉에서도 서구 형이상학과 원근법적 시각 체계에 대한 비판적 가설을 내세우며, 통합되고 자율적인 인격체로서의 근대적 주체 개념을 해체하고자 한다. 작품속의 '현숙씨'는 인간이면서 동시에 비둘기이지만, 단순히 "사람이 비둘기로 변했다"는 판타지가 아니라 인간·동물·타자의 시각과 목소리와 이미지가 서로 빙의하고 교차하는 다중적 서사의 주인공으로 기능한다. 작품에 등장하는 여섯 명의 인물은 서로 다른 위치와 관점을 가진 분산된 주체들로서, 현숙씨가 그들의 존재에 접속하는 통로가 된다. 그들의 대사가 서로 연결되지 않는 것은 서로 논리적으로 연결되지 않으려는 이 작품의 의도이다. 작품에서 반복되는 문장들 역시 서사가 앞으로 진전되지 않도록 만드는 비선형적 분절의 장치이다. 양아치는 인간이 만든 도시를 살아가지만 인간의 사회질서에는 속하지 않는 비둘기를 통해, 인간과 비인간, 주체와 타자, 현실과 허구 사이의 경계를 허물면서 끊임없이 생성되는 과정으로서의 존재, 즉 포스트휴먼적 주체성을 탐색하고자 한다.

김상돈(1973년생)은 도시 인프라, 에너지 시스템, 환경 네트워크 등 문명의 물질적 기반을 분석해 온 다매체 작가다. 출품작 〈솔베지의 노래〉는 에드바르 그리그의 음악에서 차용한 모티프를 바탕으로 기억과 기다림의 감각을 사유하는 비디오 작업이다. 영상은 서울 도심의 등산객들과 철물점 장인의 톱 연주 장면을 교차적으로 보여준다. 톱으로 연주하는 '솔베지의 노래'는 서정적인 울림을 자아내지만, 그 이면에는 생태 환경의 조건을 응시하는 작가의 시선이 놓여 있다. 〈리허설〉에서는 사회가 개인을 조직하고 길들이는 학습 과정을 '리허설'이라는 개념으로 확장하여, 반복과 훈련을 통해 사회적 규범이 신체에 각인되는 과정을 은유적으로 드러낸다. 그는 동 전시에서 신발 깔창과 채색한 등산 모자로 만든 토템적 조각 작품을 선보였다. 소박한 비예술적 재료로 제작된 이 주술적이고 감각적인 작업은 거대 서사를 해체하고 그 빈자리에 소서사를 생성하는 미시적 수행으로서, 권력이 사사로운 일상으로 스며드는 과정을 탐색한다. "버려지고 짓밟히고 채이고 소외된 것에 숭고미를 부여하는 것이 내가 추구하는 예술"이라고 말하는 작가의 발언은 작업의 지향점을 분명히 하며 새로운 정치예술의 가능성을 시사한다.

제3단계: 디지털 플랫폼으로 매개되는 현실 경험의 탐구

관련 흐름의 주요 작가로 우선 정금형(1980년생)을 들 수 있다. 작가는 인간의 신체와, 마네킹, 의료기구, 운동장비 등으로 구성된 사물적 대리 신체 사이의 관계를 탐구하는 퍼포먼스와 설치, 영상 작업을 통해 인간 중심적 인식 체계와 규범적 신체 개념을 교란한다. 특히 자신과 기계인형이 밀접하게 접촉하는 극단적 친밀성을 통해 관능적 욕망에 대한 통념과 편견에 도전한다. 작가가 보여주는 욕망의 감정이입과 인간 존재의 취약성에 대한 연민은 헬스 트레이너, 무용가, 심폐소생술 자격자 등 자신의 자전적 경험에 기반한 나르시시즘적 행위로 표출된다. 수상작 〈개인소장품〉에서도 드러나듯, 신체의 객체화와 욕망의 대상화를 전복하려는 작가의 의도는 기존의 신체 개념에 도전하는 이른바 '후기 신체미술'의 실천으로 읽힌다. 그는 신체를 하나의 통합된 유기체라기보다 부분의 교환과 재조합이 가능한 기계적 시스템으로 파악한다. 이러한 신체 인식을 가시화하는 급진적이면서도 은유적인 퍼포먼스를 통해, 작가는 인체를 종교·의학·예술·언어가 규정해 온 감옥으로부터 해방시키고자 한다. 이는 정금형이 설정한 '몸의 정치학'의 핵심 목표이자, 그가 구축해 온 페미니즘 기획의 도달점이라 할 수 있다.

becomes the driving force that enables him to invent his formal language without settling into the traditional genealogy of Korean art or the grammar of earlier generations.

Phase Two:
Articulating the Possibility of Contemporary Political Art through Critical Thought

A representative example of contemporary political art is Sung Hwan Kim's *Summer Days in Keijo—Written in 1937*. This video work has a multilayered narrative structure that overlays the records of a Swedish ethnologist who traveled to Keijo (Gyeongseong) in 1937 with the perspective of a Dutch artist visiting Seoul in 2007. Here, the artist sets the micro-memories of individuals against collective historical narratives, allowing unrecorded voices and marginalized beings to come into view. As the artist has noted, the work focuses on parallax: the contradictory situation in which the record remains, while the object it records no longer exists. This parallax is allegorized by the multilayered linguistic structure in which Korean, English, and Japanese overlap, as well as by the gaps in translation produced by the disjunctions among text, subtitles, and voice. The title's retention of the Japanese place name "Keijo", along with movements and ruptures that evoke diasporic subjectivity, also functions as a metaphor for parallax. At the core of the work is a fictional archive that questions the reliability of historical narrative. Borrowing the form of the archive, the artist constructs a pseudo-archive from the standpoint of the present, dismantling the objectivity and authority claimed by historical records. In doing so, the work also opens up a reflection on how contemporary art relates to historical trauma.

Yangachi (b. 1970) has drawn attention for demonstrating how media art can function not merely as a vehicle for technological aesthetics, but as a site for a critical discourse on civilization. In *Bright Dove Hyunsook*, presented for the Hermès Foundation Missulsang, he likewise advances a critical hypothesis about Western metaphysics and the perspectival system of vision, seeking to dismantle the modern notion of the subject as a unified and autonomous individual. Here, "Hyunsook" is both human and pigeon. Rather than unfolding a fantasy of a person turning into a pigeon, the work puts forward a protagonist with a multiple-layered narrative in which the perspectives, voices, and images of humans, animals, and others inhabit and intersect with one another. The six figures appearing in the work are dispersed subjects each occupying a different position and point of view, while Hyunsook serves as a conduit that connects the respective beings. Their lines do not instantly merge with one another, reflecting the work's deliberate resistance to logical continuity. Likewise, the recurring phrases function as devices of nonlinear fragmentation, preventing the narrative from progressing straightforwardly. Through the pigeon, an animal that inhabits human-made cities while remaining outside human social order, Yangachi breaks down the boundaries between human and nonhuman, subject and other, reality and fiction. In doing so, he explores posthuman subjectivity as a mode of existence understood not as a fixed entity, but as a continually unfolding process of becoming.

Sangdon Kim (b. 1973) is a multimedia artist who has examined the material foundations of civilization, from urban infrastructure and energy systems to environmental networks. His *Solveig's Song* is a video that reflects on memory and the sense of waiting through a motif borrowed from Edvard Grieg's music. The video alternates between hikers in downtown Seoul and a hardware-store craftsman playing a saw. The "Solveig's Song" performed on the saw produces a lyrical resonance, yet behind it lies the artist's attentiveness to the conditions of the ecological environment. In *Rehearsal*, Kim extends the process by which society organizes and disciplines the individual into

류성실(1993년생)은 웹·영상·텍스트를 혼합한 내러티브를 통해 허구적 캐릭터를 창출하는 전형적인 플랫폼 시대의 작가다. 그는 현실을 패러디하는 블랙코미디적 전략을 통해 소비문화와 문화자본을 풍자하며, 특히 한국 사회의 욕망 구조와 계급·젠더의 교차성을 예리하게 파헤친다. 또한 페르소나 기반의 시뮬레이션을 통해 자아가 사회적 권력 관계 속에서 구성되는 방식을 보여주며, 인간 주체의 기존 범주를 해체하는 정체성의 정치학을 수행한다. 수상전 출품작 〈불타는 사랑의 노래〉는 여행 사업으로 졸부가 되었으나 코로나19로 사업이 침체되자 "몸집이 작아 회전율이 높은" 애견 장례 사업에 뛰어든 '이대왕'의 이야기로 전개된다. 전시장에서는 강아지 '공주'를 기리는 추모 영상을 비롯해, 화려하고 키치적인 미장센과 출연자들의 과장된 캐릭터 연기가 결합되어 코믹하면서도 그로테스크한 분위기를 자아낸다. 장례식에 참석한 관객은 장례와 애도라는 감정적 행위가 상업과 결합해 하나의 소비 상품으로 전환되는 아이러니를 목격하게 된다. 이 작품은 부와 성공, 계층 상승에 대한 집착 등 후기 산업사회 한국의 새로운 풍속도를 포착하는 한편, 그 이면에 내재한 사회적 현실을 풍자적으로 상기시킨다.

20회까지의 흐름을 마무리하는 김희천(1989년생)은 인터넷이 삶의 조건이 되고 현실 경험이 온라인 데이터와 알고리즘에 의해 매개되는 감각을 반영한다는 점에서 '포스트인터넷 미디어 아트'의 대표적 작가로 평가될 수 있다. 수상전 출품작 〈스터디〉는 약 60분 분량의 싱글채널 비디오를 중심으로 게임 엔진, 3D 그래픽, 사운드 등을 결합한 통합적 영상 설치 작업이다. 작가는 이를 통해 SNS 네트워크가 일상이 된 환경 속에서 가상과 현실의 경계가 흐려진 포스트인터넷 특유의 시각 경험을 제시한다. 이 작품은 분열적으로 존재하는 주체를 그려낸 가상적 내러티브로, 극심한 우울증을 앓고 있는 고교 레슬링부 코치가 선수들의 연쇄적 실종과 자신의 기억 상실을 겪으며 마주하는 불안과 공포를 중심으로 이야기가 전개된다. 데이터의 삭제와 훼손을 연상시키는 사라짐의 상황은 데이터의 범람 속에서 자기 정체성을 상실해가는 현대인의 감각과 동일시된다. 작가는 공포 장르를 전면화하는 시도를 미완의 실험이자 학습 과정으로서의 '스터디'로 규정한다. 반복과 단절이 교차하는 비선형적 구성의 스터디는 알고리즘의 불완전성을 유추하는 동시에, 학습의 주체가 인간에서 기계로 확장되는 조건을 드러내는 메타적 전략으로 파악된다.

맺는 글: 에르메스 미술상이 나아갈 길

장영혜에서 김희천에 이르기까지 25년간의 수상전의 궤적이 보여주듯, 에르메스 재단은 국내외 미술계에서 주목받는 한국 청년 작가들을 지속적으로 발굴하고 지원해온 제도적 기반으로 기능해왔다. 이를 통해 한국 현대미술의 저변을 확장하는 동시에, 글로벌 미술계와의 실질적인 네트워크를 형성하며 권위 있는 미술상으로 자리매김하였다. 실제로 이 상은 한국 작가를 대상으로 하면서도 프랑스 브랜드 재단의 후원 아래 국제적 체제로 운영된다는 점에서, 한국 미술이 세계 미술계와 제도적으로 연결되는 가교로서 기대를 모았다.

그러한 한편, 수상자와 후보 작가들은 한국 미술의 기존 계보나 선배 세대의 화업과 구별되는 실험적이고 진취적인 작업을 통해 기존 미술에 신선한 자극과 대안적 가능성을 제시해 왔다. 이러한 흐름의 연장선에서 미래의 에르메스 미술상 수상자들 또한 새로운 세대의 감각과 시대적 조건 속에서 또 다른 미술적 장면을 생성해 나갈 잠재적 주체로 기대된다. 이들의 창작 활동과 작가적 성취는 한국 미술의 경쟁력을 확장하고 그

the concept of "rehearsal", suggesting how social norms are inscribed on the body through repetition and training. In the same exhibition, he presented totemic sculptures made from shoe insoles and painted hiking hats. Made from modest, non-art materials, these shamanistic and sensuous works operate as micro-practices that dismantle grand narratives and generate smaller tales in their place, tracing the ways power seeps into private everyday life. The artist's statement—"what I pursue in art is to endow the discarded, trampled, kicked, and alienated with sublime beauty"—clarifies the direction of his practice and suggests the possibility of a new political art.

Phase Three: Exploring Experiences of Reality Mediated by Digital Platforms

One of the major figures in this current is Geumhyung Jeong (b. 1980). Through performances, installations, and video works that explore the relationship between the human body and object-like surrogate bodies, including mannequins, medical devices, exercise equipment, and other apparatuses, Jeong unsettles anthropocentric systems of perception and normative concepts of the body. In particular, the extreme intimacy between the artist and mechanical dolls challenges conventional assumptions and prejudices surrounding sensuality and desire. Her empathy fraught with desire and compassion for the vulnerability of human existence are expressed through narcissistic actions rooted in her autobiographical experiences as a fitness trainer, dancer, and certified CPR provider. As her winning work *Private Collection* suggests, Jeong's attempt to overturn the objectification of the body and desire can be read as a practice of so-called "post-body art", one that challenges established concepts of the body. She views the body not as an integrated organism, but as a mechanical system whose parts can be exchanged and recombined. Through radical yet metaphorical performances that articulate this understanding of the body, Jeong seeks to liberate the human body from the prison defined by religion, medicine, art, and language. This is the central aim of Jeong's "body politics", as well as the culmination of the feminist project she has developed.

Sungsil Ryu (b. 1993) is emblematic of the platform era, creating fictional characters through narratives that combine the web, video, and text. Through black-comedic strategies that parody reality, she satirizes consumer culture and cultural capital, while sharply probing the structures of desire in Korean society and the intersections of class and gender. Her persona-based simulations also show how the self is constituted within social relations of power, performing a politics of identity that dismantles existing categories of the human subject. Her *The Burning Love Song* unfolds around the story of "Dae Wang Lee", a wheeler-dealer who made a sudden fortune in the travel business but, when the business stagnated during COVID-19, entered the pet-funeral industry, where "the bodies are small and turnover is high." In the exhibition space, a memorial video dedicated to the dog "Gongju (Princess)" is combined with a flamboyant, kitschy mise-en-scène and the performers' exaggerated character acting, giving the space a mood at once comic and grotesque. Viewers attending the funeral witness the irony by which the emotional acts of funeral rites and mourning are joined with commerce and transformed into commodities. The work captures new culture of late-industrial Korean society, including obsessions with wealth, success, and upward mobility, while satirically calling attention to the social reality embedded beneath them.

Bringing the trajectory up to the twentieth edition, Heecheon Kim (b. 1989) stands out within post-Internet media art for work that reflects a condition in which the Internet has become part of life itself and experience of reality is mediated by online

위상을 가늠하는 하나의 지표로 기능할 것이다. 이러한 맥락에서 에르메스 미술상의 미래는 한국 화단이 나아갈 방향성과 긴밀히 맞닿아 있다고 말 할 수 있다.

글을 마무리하며 강조하고자 하는 것은, 에르메스 미술상이 여타 패션·럭셔리 브랜드 미술상과 구별되는 지점과 그것이 수상 작가들의 성장에 기여해온 고유한 지원 방식이다. 에르메스의 경우, 재단이 미술상의 주최이자 운영 주체로 직접 참여하며, 재단 중심의 자율적 운영 구조를 바탕으로 일관된 방향성과 정체성을 유지하고 있다. 반면 다른 해외 브랜드들은 주로 미술관, 갤러리, 아트페어 등 외부 기관과의 협업을 기반으로 한 파트너십 구조를 통해 미술상을 운영하는 경우가 많다. 이러한 방식은 비교적 단기간 내에 미술상의 국제적 위상과 담론적 확장성을 확보할 수 있다는 장점을 지닌다. 그러나 운영 주체가 분산되어 있다는 점에서 장기적인 기획 비전과 운영 철학이 축적되기 어렵고, 협력 기관의 성격이나 전략에 따라 미술상의 정체성이 유동적으로 변화할 가능성이 있다는 한계도 내포한다.

지원 방식에서도 에르메스 미술상은 다른 미술상과 구별되는 차별점을 보인다. 추천위원회와 심사위원회가 작가를 선정한 이후, 상금과 더불어 전시 및 작품 제작을 후속적으로 지원하는 에르메스 방식은 직접적인 보상이나 작품의 귀속을 전제하기보다는 작가의 창작 활동을 지원하는 데 초점을 둔다. 다수의 럭셔리 하우스 미술상 역시 추천제와 심사제를 통해 작가를 선발하지만, 공모 방식이나 경쟁을 전제로 한 평가 체계를 중심으로 운영된다 일부 미술상은 수상작의 컬렉션 편입이나 구매를 병행하는 등 보다 시장 친화적인 방식을 취한다. 이러한 대비는 에르메스 미술상이 경쟁과 보상의 논리에서 일정한 거리를 유지하며, 상대적으로 조건없는 후원체제, 즉 전통적인 패트로네이지 (patronage) 모델을 지향하고 있음을 시사한다.

지원 구조와 방식의 차이에도 불구하고, 에르메스를 비롯한 이들 미술상은 단순한 후원을 넘어 패션·럭셔리 산업과 현대미술의 결합이라는 공통의 지점에서 작동한다. 이는 기업이 동시대 미술과의 적극적 연계를 통해 스스로를 문화적 생산 주체로 위치시키고, '상'을 매개로 자사의 미적 취향과 가치, 나아가 문화적 권위를 설계·축적해 나가는 전략으로 읽힌다. 이러한 어워드 지원을 통해 브랜드와 예술 간의 상호작용을 기대하며 브랜드를 단순한 소비재 생산자가 아니라 담론과 제도에 개입하는 문화적 행위자로 자리매김시킨다.

이러한 공통점 가운데서도 특기할 점은, 에르메스 재단 미술상이 한국이라는 특정 국가를 대상으로 운영된다는 사실이다. 여타 미술상들이 국적을 초월한 작가들이 참여하는 글로벌 플랫폼으로 기능하는 데 비해, 에르메스 미술상은 한국을 거점으로 국내 현대미술 작가의 국제 진출을 지원한다. 그 결과, 한국이라는 특정 지역의 동시대 미술과 긴밀한 관계를 구축하며 양자의 상호적 발전을 촉진해왔다. 앞으로도 에르메스 미술상은 한국 현대미술의 생산과 담론을 심화·확장시키는 한편, 브랜드의 문화적 후원을 단발적 이미지 전략이 아닌 지속 가능한 예술 지원 체계로 정착시키는 데 중요한 준거로 기능할 것으로 전망된다.

data and algorithms. His *Studies* is an integrated video installation that combines an approximately sixty-minute single-channel video with a game engine, 3D graphics, and sound. Here, Kim articulates a distinctly post-Internet mode of visual experience, in which the boundary between the virtual and the real has become blurred in an environment where social-media networks are woven into everyday life. The work unfolds as a virtual narrative of a fragmented subject, centering on the anxiety and fear of a high-school wrestling coach suffering from severe depression as he confronts the serial disappearance of his athletes and the loss of his own memory. The disappearance, suggestive of the deletion or corruption of data, resonates with the contemporary experience of losing one's identity amid an overflow of data. Kim frames his foregrounding of the horror genre as a "study": an unfinished experiment and a process of learning. The nonlinear structure of *Studies*, where repetition and rupture intersect, operates as a meta-strategy that both points to the incompleteness of algorithms and reveals the conditions under which the subject of learning expands from human to machine.

Closing: The Future Path of the Hermès Foundation Missulsang

As the twenty-five-year trajectory of exhibitions from Young-Hae Chang to Heecheon Kim demonstrates, the Hermès Foundation has served as an institutional base for the continued discovery and support of young Korean artists gaining attention both at home and abroad. In the process, it has broadened the foundations of Korean contemporary art, built substantive networks with the global art world, and established the Missulsang as a prestigious art prize. Indeed, although the prize is dedicated to Korean artists, its operation within an international framework under the support of a French brand foundation has given it particular significance as an institutional bridge connecting Korean art to the global art world.

At the same time, the laureates and nominated artists have brought new impulses and alternative possibilities to existing art through experimental, forward-looking practices that diverge from the established genealogy of Korean art and from the work of earlier generations. Extending this current, future laureates of the Hermès Foundation Missulsang are expected to emerge as potential agents who will generate new artistic scenes shaped by the sensibilities of new generations and the conditions of their time. Their creative practices and artistic achievements will serve as an index of the expanding competence of Korean art and of its standing more broadly. In this sense, the future of the Hermès Foundation Missulsang is closely bound up with the direction of the Korean art scene itself.

In closing, I would like to emphasize what sets the Hermès Foundation Missulsang apart from other art prizes established by fashion and high-end brands: its distinctive mode of support and the role it has played in the growth of its laureates. In the case of Hermès, the Foundation itself directly serves as both organizer and operating body of the prize, maintaining a consistent direction and identity through an autonomous structure centered on the Foundation. Other overseas brands, by contrast, often operate their art prizes through partnerships with external institutions such as museums, galleries, and art fairs. Such arrangements can secure international visibility and discursive reach within a relatively short period. Yet because the operating body is dispersed, they make it difficult to accumulate a long-term curatorial vision or operational philosophy, and the identity of the prize may shift according to the character or strategy of the partner institution.

The Hermès Foundation Missulsang also distinguishes itself through its mode of support. Once the nominating committee and jury have selected the artist, the Hermès model provides not only prize money but also subsequent support for the exhibition and the production of new work. Rather than presupposing direct compensation or the ownership of the resulting work, it focuses on sustaining the artist's creative practice. Many art prizes established by fashion and high-end brands likewise rely on nomination and jury systems, but they are often structured around open calls or competitive evaluation. Some adopt more market-oriented models, including the acquisition or purchase of the winning work for a collection. By contrast, the Hermès Foundation Missulsang maintains a certain distance from the logic of competition and reward, pointing instead toward a system of support with less strings attached—in other words, a traditional model of patronage.

Despite differences in their support structures and methods, these art prizes, including Hermès, share a common ground: they connect the fashion and high-end industries with contemporary art in ways that exceed conventional patronage. This can be read as a strategy through which corporations position themselves as cultural producers by actively engaging with contemporary art, using the "prize" to shape and accumulate their aesthetic preferences, values, and ultimately cultural authority. In supporting the prizes, the brands hopes to sustain the dialogue between brand and art, positioning it not merely as a producer of consumer goods, but as a cultural actor capable of intervening in discourse and institutions.

Among these commonalities, what deserves particular attention is that the Hermès Foundation Missulsang is devoted specifically to Korea. Whereas other art prizes often function as global platforms open to artists regardless of nationality, the Missulsang is based in Korea and supports the international advancement of Korean contemporary artists. In doing so, it has developed a close relationship with the contemporary art of a specific region and fostered a mutually generative exchange between the two. Looking ahead, the Hermès Foundation Missulsang will continue to offer an important point of reference for deepening and expanding the production and discourse of Korean contemporary art, while helping to establish the brand's cultural support not as a short-term branding gesture, but as a sustainable system of artistic support.

예술은 영구적으로 개정된다

윤원화
미술비평가

ART IS UNDER PERMANENT REVISION

Wonhwa Yoon
Art Critic

동시대 미술의 이미지들

나는 에르메스 재단 미술상이 세기 전환기 한국 동시대 미술의 이미지를 만들었다고 기억한다. 이 문장은 부연이 필요하다. 무엇보다도, '동시대 미술의 이미지'란 무엇인가? 이 표현은 중국의 미술 비평가이자 큐레이터인 캐롤 잉화 루가 2009년에 발표한 「동시대로 되돌아가기: 하나의 동시대적 야망, 다수의 세계들」에서 일부 빌려온 것이다. 그는 이 글에서 중국 동시대 미술의 전환기, 특히 《중국/아방가르드》(중국국립미술관, 베이징)와 《지구의 마법사들》(퐁피두센터, 파리)이 연이어 개막했던 1989년 전후의 상황을 되돌아본다. 당시 두 전시에 관여했던 큐레이터 페이 다웨이는 장 위베르 마르탱에게 중국 작가들을 소개하면서 "중국 미술에서 동시대적인 것의 이미지를 어떻게 만들어 보일 것인가"를 고민했다.[1] 여기서 '이미지'란 큐레이션을 통해 일깨워지는 어떤 직관적 인상에 가까울 것이다. 다웨이는 중국 미술이 토착적 전통과 서구 모더니티의 이분법을 넘어, 스스로 다른 시대들과 지역들과의 창조적 대화 속에서 동시대적인 것으로 발돋움하고 있었음을 보이려 했다. 이는 프랑스와 중국 미술계 양쪽 모두를 염두에 둔 행동이었다. 중요한 것은 단순히 세계 관객을 향해 자국의 동시대 미술을 대표하는 작가를 추려내는 게 아니라, 글로벌한 세계에서 서로 다른 지역에 기반한 미술가들과 큐레이터들이 어떻게 동시대 미술을 재정의할 수 있는지 비전을 제시하는 것이었다.

무엇을 지향할 것인가? 이는 흔히 문화적 차이와 동일시되는 정체성과는 또 다른 의미에서, 프로이트가 '자아 이상(ego-ideal)'이라고 불렀던 바람직한 자기 이미지와 연관된다. 아시아 동시대 미술이 무엇이 될 수 있을까, 비서구권의 미술 실천가들이 세계 시민으로서 글로벌 미술장에 어떤 기여를 할 수 있을까 하는 희망 섞인 궁금증은 세기 전환기의 실험적 미술 실천과 제도적 변환에 강력한 원동력을 제공했다. 2000년 출범한 에르메스 재단 미술상 또한 그런 기대감으로 충전된 시대 분위기 속에서 한국 동시대 미술의 이미지를 그려 나갔다. 한국어로 '미술상'을 소리 나는 대로 쓴 'Misulsang'이라는 독특한 명칭은 이 제도가 문화적 교류와 번역 속에서의 '미술(Misul)'을 추구했음을 추측할 수 있게 한다. 에르메스 재단 미술상은 한국 출신의 유망한 작가들을 소개하고 신작 제작을 지원하는 데 그치지 않고, 그들의 활동을 지금 이 순간 형성되고 있는 미술의 새로운 패러다임들을 보여주는 것으로 제시했다. 초창기에는 아트선재센터에서, 2006년부터는 아뜰리에 에르메스에서 진행한 미술상 전시는 나를 비롯한 후속 세대에게 동시대 미술이란 무엇인가에 대해 개념적 이해에 선행하는 복합적인 인상을 남겼다. 과거의 범주들로 더는 재단할 수 없는 유동적인 상황을 날카롭게 찢고 나오거나 또는 그 불확실성 속으로 침잠함으로써 혼란스러운 현재를 돌아보게 하는 작품들은 동시대 미술이 단일한 형식으로

1
Carol Yinghua Lu, "Back to Contemporary: One Contemporary Ambition, Many Worlds", *e-flux Journal* 11, December 2009, https://www.e-flux.com/journal/11/61349/back-to-contemporary-one-contemporary-ambition-many-worlds.

Images of Contemporary Art

The Hermès Foundation Missulsang, as I remember it, contributed to producing an image of Korean contemporary art at the turn of the century. This statement surely requires elaboration. First of all, what is an "image of contemporary art"? The phrase is partly borrowed from "Back to Contemporary: One Contemporary Ambition, Many Worlds", published in 2009 by the Chinese art critic and curator Carol Yinghua Lu. In that essay, Lu looks back on a transitional moment in Chinese contemporary art, especially the context around 1989, when *China/Avant-Garde* at the National Art Museum of China in Beijing and *Magiciens de la Terre* at the Centre Pompidou in Paris opened in close succession. Fei Dawei, the curator involved in both exhibitions, introduced Chinese artists to Jean-Hubert Martin while considering "how to formulate the image of the contemporary in Chinese art."[1] Here, "image" would be close to an intuitive impression awakened through curatorial work. Dawei sought to show that Chinese art, moving beyond the binary of indigenous tradition and Western modernity, was emerging as contemporary in its own right through creative dialogue with other times and regions. This was an action undertaken with both the French and Chinese art worlds in mind. What mattered was not simply to select artists who would represent one's national contemporary art before a global audience, but to offer a vision of how artists and curators based in varying regions might redefine contemporary art within a global world.

What should we aspire to? In a sense distinct from identity, which is often equated with cultural difference, this question concerns a desirable self-image, what Freud called the "ego-ideal." The hopeful inquiry over what Asian contemporary art could become, and what art practitioners from the non-Western world could contribute to the global art field as world citizens, supplied a powerful driving force for experimental artistic practices and institutional transformations at the turn of the century. Founded in 2000, the Hermès Foundation Missulsang likewise drew an image of Korean contemporary art within an atmosphere charged with such expectations. Its distinctive name, "Missulsang", a phonetic rendering in English of the Korean word for "art prize", suggests that the institution pursued "misul"—art— in the midst of cultural exchange and translation. The prize did not merely introduce promising artists from Korea and support the production of new work; it presented their practices as demonstrations of new paradigms of art at work at that very moment. The Missulsang exhibitions, held in the early years at Art Sonje Center and, from 2006, at Atelier Hermès, left on the following generation, including myself, a complex impression that preceded any conceptual understanding of what contemporary art was. Works that cut sharply through a fluid situation no longer measurable by the categories of the past, or

1
Carol Yinghua Lu, "Back to Contemporary: One Contemporary Ambition, Many Worlds", *e-flux Journal* 11, December 2009, https://www.e-flux.com/journal/11/61349/back-to-contemporary-one-contemporary-ambition-many-worlds.

고정되거나 국가별로 간단히 분류될 수 없음을 분명히 했다. 그와 동시에, 미술상이라는 제도는 물질과 데이터의 특정한 순환 속에서 출현하는 '세계'의 공간으로 용해되지 않는 서울 미술계의 현황이 지속적으로 기입되는 하나의 장부로서 로컬의 맥락을 반영하고 구성해 왔다.

2009년 에르메스 재단 미술상 10주년을 기념하여 출간된 『이미 없는 낡음과 아직 없는 새로움의 구분 사이에서 끊임없이 싸우는』은 이런 양가성을 증언한다. 당시 아뜰리에 에르메스 서울의 디렉터였던 김성원은 국가라는 정치경제적 단위가 미술의 영역에서는 큰 의미가 없다고 썼다.[2] 작가의 정체성은 그들의 개별적인 궤적 속에서 축적되는 것이지 국적에 의해 결정되는 게 아니며, 국가 정체성을 탐구하는 것이 예술적 실천의 목표가 될 수도 없다는 것이었다. 그는 '한국 미술'이라는 라벨이 이미 오래 전에 지정학적 제약과 역사적 무게에서 벗어나 자유롭게 세계를 활보하는 작가들을 옭아매는 시대착오적 족쇄가 아닌지, 궁극적으로 미술을 국가 브랜드를 홍보하기 위한 마케팅 도구로 격하시키는 게 아닌지 의심했다. 역대 수상자들의 작업이 한국적 맥락으로부터 완전히 자유로웠다고 하긴 어렵겠지만, 그들이 문화적 특수성들을 비판적으로 재검토하고 유희적으로 재조합하면서 민족주의적 열망이나 근본주의적 고착에 거리를 두었던 것은 사실이다. 그것은 개개인의 선택 이전에 1989년 이후의 새로운 세계 질서에 대한 반응이었다. 김성원이 '한국'이라는 기표에 의구심을 표하면서도 90년대 이후 한국 동시대 미술의 상황을 설명해야 했던 건 결국 작가들이 놓인 공통의 역사적 조건이 있었기 때문이다. 그들은 그 전까지 확고한 진리로 여겨지던 것들과 결별하고 글로벌화의 흐름에 합류하면서 어떤 종류의 뿌리 뽑힘을 통과했다. 현실과 환상 사이에서 가속되어온 동아시아 모더니티의 운동이 탈구되는 동시에 더 광범위한 규모로 재개되었던 그 과도기적 시간은 해방적인 것과 트라우마적인 것을 구별하기 어려운 열광과 혼란 속에서 경험되었다.

각각 2005년과 2004년 수상자였던 구정아와 박찬경은 이 같은 상황에 대응하는 상반된 방식을 보여준다. 당시 구정아는 유럽에서 작가로 이름을 알리면서 미국과 아시아로 활동 범위를 넓히기 시작한 상태였고, 광주비엔날레에 참여했던 걸 제외하면 한국에서 볼 기회는 많지 않았다. 평범하고 무상한 재료를 써서 건축적 공간을 누구나 자신의 상상과 기억을 투영할 수 있는 삼차원 스크린으로 변모시키는 그의 작업은 분명 역사적 조건에 구속되지 않는 개인적이고 상호주관적인 영토를 지향했다. 하지만 그건 자유의 이념을 구현하는 세계 시장이나 미술 제도로 그냥 주어지는 게 아니라, 일상의 비가시적인 규율과 통제에 미세하게 개입함으로써 잠시 개방되는 연약한 영역이었다. 구정아의 미술상 전시는 최소한의 설치물로 전시 공간 자체를 노출시켜 이를 드러냈다. 무언가를 보여주기보다는 조금은 딴청 부리는 태도로 배치된 작은 스크린과 드로잉들, 그리고 각설탕을 쌓아 올려서 만든 낮고 긴 장벽 같은 것이 바닥에 놓여 있었는데, 어딘가 리처드 세라의 〈기울어진 호〉의 축소 모형처럼 보이는 그 위태로운 설치물은 비어 있는 공간의 편안하지만은 않은 조건을 두드러지게 했다. 이는 박찬경이 전시장을 미디어 아카이브로 변모시켜 역사적, 허구적 정보로 충전시켰던 것과 뚜렷하게 대조되었다. 그는 주로 사진과 영상 매체로 한국의 집단 기억, 특히 수잔 벅 모스가 '꿈세계(dreamworld)'라고 불렀던 20세기 대중 유토피아의 비전과 그 파국적 잠재력을 국가 분단이라는 지역적 맥락 속에서 반추해 왔다.[3] 구정아가 시적 자유를 추구했다면 박찬경은 시적 정의를 갈망했다고 할 수도 있을 텐데, 그는 다양한 출처에서 수집하거나 직접 촬영한 이미지들을 이어 붙이고 병치해서 역사를 좀 더 나은 버전으로 고쳐 쓰려고 했다. 하지만 그가 조성한 미디어 룸에서

2
김성원, 「Korea 2009: Situating the Contemporary Art」, 『이미 없는 낡음과 아직 없는 새로움의 구분 사이에서 끊임없이 싸우는』 (서울: 에르메스 재단, 2009), 46–48.

3
Susan Buck-Morss, *Dreamworld and Catastrophe: The Passing of Mass Utopia in East and West* (Cambridge: MIT Press, 2002).

that sank into its uncertainty in order to reflect on a bewildering present, made clear that contemporary art could not be fixed into a single form or neatly classified by nation. At the same time, the institution of the Missulsang reflected and constituted the local context as a kind of ledger in which the conditions of the Seoul art scene were continually inscribed: a scene that resists dissolving into a "world" understood as a space emerging from specific circulations of material and data.

The 2009 publication *Endless Battling between Distinguishing Oldness That No Longer Exists and Newness That Does Not Yet Exist*, issued to mark the tenth anniversary of the Hermès Foundation Missulsang, attests to this ambivalence. Sung Won Kim, then director of Atelier Hermès Seoul, wrote that the nation as a politico-economic unit had little meaning in the field of art.[2] An artist's identity, Kim argued, accumulates through their individual trajectory. It is not determined by nationality, nor can the exploration of national identity be the goal of artistic practice. She further wondered whether the label "Korean art" was an anachronistic shackle binding artists who had long since mobilized freely through the world beyond geopolitical constraint and historical weight, and whether, ultimately, it reduced art to a marketing tool for promoting a national brand. It would be difficult to say that the works of past Missulsang winners were entirely detached from the Korean context. Yet it is true that, by critically reexamining and playfully recombining cultural specificities, they kept their distance from nationalist aspirations or fundamentalist fixations. Rather than a mere matter of individual choice, this was a response to the new world order after 1989. Kim had to explain the state of Korean contemporary art after the 1990s even as she expressed doubt toward the signifier "Korea", because the artists were, in the end, situated within common historical conditions. They parted ways with what had until then been regarded as firm truths and joined the currents of globalization, passing through a certain kind of uprooting. This transitional moment, in which the movement of East Asian modernity—accelerating between reality and fantasy—was at once dislocated and resumed on a broader scale, was lived through as a heady mixture of exhilaration and confusion, one in which the emancipatory could scarcely be distinguished from the traumatic.

Jeong A Koo and Chan-kyong Park, winners in 2005 and 2004 respectively, embody opposing responses to this situation. At the time, Koo had made her name as an artist in Europe and was beginning to expand her practice to the United States and Asia. Apart from her participation in the Gwangju Biennale, there had been few opportunities to see her work in Korea. Using ordinary and ephemeral materials, her work transformed architectural space into a three-dimensional screen onto which anyone could project their own imagination and memory, clearly aiming toward a personal and intersubjective territory unconstrained by historical conditions. Yet this was not simply granted by the world market or the art institution as embodiments of the idea of freedom; it was, rather, a fragile zone opened only momentarily through minute interventions into the invisible disciplines and controls of everyday life. Koo's Missulsang exhibition made this visible by exposing the exhibition space itself with minimal installations. Rather providing something to see, it placed small screens and drawings with a somewhat distracted air, along with a low, elongated wall built from sugar cubes on the floor. This precarious installation, which looked somehow like a scale model of Richard Serra's *Tilted Arc*, underscored the disquieting conditions of the empty space. It stood in clear contrast to Chan-kyong Park's transformation of the gallery space into a media archive charged with historical and fictional information. Working primarily in photography and video, Park has reflected on Korea's collective

2
Sung Won Kim, "Korea 2009: Situating the Contemporary Art", in *Endless Battling between Distinguishing Oldness That No Longer Exists and Newness That Does Not Yet Exist* (Seoul: Hermès Foundation, 2009), 46–48.

관객의 역할이 작가의 목격자인가 아니면 그저 개정된 역사를 투영하기 위한 살아 있는 스크린인가는 종종 불분명하게 느껴졌다.

빠져나올 것인가 뛰어들 것인가

많은 것이 모호한 상태로 남아 있었음을 인정해야 한다. 동시대 미술은 직관적으로 판단하기에는 너무 많거나 너무 적은 정보를 주며, 그에 응답하기 위해서는 어느 정도 공모자가 되지 않을 수 없다. 다소 농담을 섞어 말하자면, 관객 입장에서 전시를 보러 다니는 일은 쥐덫의 입구를 서성거리는 것에 가깝다. 의심과 이끌림 사이에서 머뭇거리다가 결국 작품이 '작동'했음을 스스로 증명하고 마는 관객의 존재 양식은 지금 시점에서 조금 구시대적으로 보인다. 그것은 아도르노가 『미학 이론』에서 에두아르트 뫼리케의 시 「쥐덫의 노래(Mausfallen-Sprüchlein)」를 인용하면서 제시한 모더니즘 예술의 이미지, 어리석고 수수께끼 같은, "광대처럼 사람을 조롱"하는, 개념이 결여된 예술 작품들과 공명한다. 일반적으로 동시대 미술은 그보다는 더 명확하고 세속적이고 수다스럽다. 그럼에도 에르메스 재단 미술상의 역대 수상자 명단을 늘어놓고 보면, 이곳은 아도르노가 말하는 "알아맞추기 그림", "해독 불가능하게 된 상형 문자" 같은 작품들을 좀 더 애호하는 경향이 있었음을 깨닫게 된다. 모더니즘의 비판적 갱신으로서 동시대 미술을 그 사회적 효력보다 미학적 혁신의 측면에서 평가해 왔다고 할 수도 있겠다. 아도르노는 "예술은 현실의 속박을 반복하고 그것을 영상으로 승화시킴으로써 동시에 그와 같은 속박으로부터 벗어나는 경향을 지닌다"라고 썼는데, 이것은 아주 오래된 문장이지만 동시대 미술의 어떤 계열을 설명하는 데 여전히 유용하다. 물론 속박이 어떻게 해방으로 전환되는가를 해명하는 것은 관객의 몫으로 남는다. 아도르노가 예술을 이뤄질 수 없는 소망의 표현이자 갚을 수 없는 죄와 결부된 것으로 이해했음을 알면서 그의 말을 인용하는 데는 약간의 용기가 필요하며, 그것이 쥐덫에 제 발로 들어간다는 것의 한 가지 의미다.[4]

"퍼즐을 한 판에 맞추려고 할수록 그것은 불가능한 일이 될 수 있습니다."

전소정은 그의 2020년 미술상 전시 《새로운 상점》(Au Magasin de Nouveautés)에 관한 인터뷰에서 이렇게 말했다.[5] 이 프로젝트는 건축가이자 시인이었던 이상이 1932년에 발표한 동명의 시를 출발점으로 삼았다. 근대식 백화점으로 대표되는 식민지기 서울의 변화상을 암호문 같은 난해한 문장들과 일견 모순되어 보이는 기하학적 이미지로 압축한 백 년 전의 실험적 시는 서로 다른 장소들, 시간들, 매체들을 가로지르는 전시의 알레고리적 청사진으로 쓰였다. 사각형 안에 사각형이 거듭 반복되는 가운데 지구본을 본뜬 지구가 출현하고 상승과 하강의 운동이 교차하는 시인의 착란적 비전은 쇼윈도 같기도 하고 철창 같기도 한 공간 설치와 조각, 비디오와 출판물로 확장되었다. 전소정은 모더니티의 포획 장치를 변조하여 모종의 탈출구를 개방하려는 아방가르드의 전통을 따랐다. 서울, 도쿄, 파리의 도시 풍경은 가변성의 한계를 시험하려는 듯이 각기 다른 관점들의 연쇄 속에서 해체, 재조립되었는데, 그 사이에서 눈에 들어왔던 것은 새로운 것보다 오히려 변하지 않는 것들이었다. 한편에는 끊임없이 신상품으로 채워지는 거대한 상점이 된 세계가 있고, 다른 한편에는 상품화에 끈질기게 저항하거나 또는 과잉 순응하여 통제불능의 이질성을 획득한 유기적이고 무기적인 몸들이 있다. 그들은 탈출할 수 있을까, 아니면 반대로, 그들이 사로잡힌 틀에 눌어붙어 그것을 일그러뜨릴 순 없을까? 역사학자 해리 하루터니언은 21세기 초반의 협소한 현재주의를 비판하면서, 서구 중심의 단일하고 불연속적인 시대 구분에 부합하지 않는, 비동시적인 것의 동시성으로 포화된 글로벌 자본주의의 역사적

4
T. W. 아도르노, 『미학 이론』, 홍승용 역 (서울: 문학과지성사, 1984), 191–218.

5
『전소정: 새로운 상점』, 제18회 에르메스 재단 미술상 전시 도록 (서울: 아뜰리에 에르메스, 2020), 31.

memory—particularly the visions of 20th century mass utopia and their catastrophic potential that Susan Buck-Morss called the "dreamworld"—within the regional context of national division.[3] While Koo pursued poetic freedom, Park was thirsty for poetic justice. He stitched together and juxtaposed images collected from diverse sources or shot by himself in an effort to rewrite history into a better version. Yet in the media rooms he created, it often felt unclear whether the viewer's role was to serve as witness to the artist, or merely as a living screen onto which a revised history might be projected.

To Get Out, or to Dive In

Much of the Missulsang exhibition's ambiguity, however, remained unresolved. Contemporary art offers either too much or too little information to be grasped at a glance, and any attempt to respond to such work requires one, to some extent, to become complicit. Half in jest, visiting exhibitions as a viewer is rather like loitering at the entrance to a mousetrap. The viewer's mode of existence —hesitating between suspicion and attraction, only to prove in the end that the work has "worked" —now seems somewhat outdated. It resonates with the image of modernist art that Adorno proposed in *Aesthetic Theory* where he cited Eduard Friedrich Mörike's poem "Mousetrap Rhyme": artworks that are ridiculous, enigmatic, "clownishly cavorting", and lacking the concept. In general, contemporary art is clearer, more worldly, and more talkative than that. Yet a look at the list of past winners of the Hermès Foundation Missulsang suggests the prize's tendency to favor works closer to what Adorno called "picture puzzles" and "hieroglyphs whose code has been lost." In this sense, the prize has approached contemporary art as a critical renewal of modernism, assessing it less by its social efficacy than by its aesthetic innovations. According to Adorno, "By reenacting the spell of reality, by sublimating it as an image, art at the same time liberates itself from it." Old as this sentence may be, it remains useful for thinking through a certain strand of contemporary art. Of course, it is left to the viewer to clarify how the binding spell gives way to liberation. There is a certain boldness involved in quoting Adorno here, knowing that he understood art as the expression of an unrealizable wish, bound up with a guilt that can never be repaid. This, too, is what it means to walk willingly into the mousetrap.[4]

"Yet, it would be impossible to put all the puzzle pieces on a single board." The remark comes from an interview with the artist Sojung Jun about her 2020 Missulsang exhibition *Au Magasin de Nouveautés*.[5] The project took as its point of departure the poem of the same title, published in 1932 by Yi Sang, an architect and a poet. The experimental poem from a century ago, which compressed the transformations of colonial-period Seoul represented by the modern department store into cryptic, cipher-like sentences and seemingly contradictory geometric images, served as the exhibition's allegorical blueprint across different places, times, and media. The poet's delirious vision—in which squares repeat within squares, a globe-like earth appears, and movements of ascent and descent intersect—expanded into spatial installation and sculpture, video and publication: a space that seemed at once a shop window and iron cage. Jun followed the avant-garde tradition of reworking modernity's apparatuses of confinement to navigate possible exits. The urban landscapes of Seoul, Tokyo, and Paris were dismantled and reassembled through a succession of shifting viewpoints, as though to test the limits of variability itself. What came into view in the interval, however, was not so much the new as the unchanging. On one side is a world transformed into a vast department store, ceaselessly replenished with new commodities. On the

3
Susan Buck-Morss, *Dreamworld and Catastrophe: The Passing of Mass Utopia in East and West* (Cambridge: MIT Press, 2002).

4
Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, trans. Robert Hullot-Kentor (London & New York: Continuum, 2002), 118–136.

5
Sojung Jun: Au Magasin de Nouveautés, exhibition catalogue for the 18th Hermès Foundation Missulsang exhibition (Seoul: Atelier Hermès, 2020), 31.

현재에 어떻게 미래의 개념을 재도입할 수 있을지 질문한 바 있다.[6] 전소정의 작업은 바로 그 질문을 형상화했고, 미래에 대한 확고한 믿음을 피력하기보다는 구불구불하게 뒤엉킨 회의주의 속에서 가느다란 소망의 실을 자아냈다.

그렇지만 희망은 때로 치명적인 덫으로 이어지는 미끼로 밝혀지기도 한다. 2012년 미술상 수상작인 구동희의 〈헬터 스켈터〉(Helter Skelter) 연작은 출구 없는 미로로 빠져드는 불길하고도 최면적인 운동을 암시하는 유무형의 사물들로 가득 차 있었다. 사랑에 빠진 남자의 마음을 빙글빙글 돌아가는 미끄럼틀을 탈 때의 현기증에 비유하는 비틀즈의 노래는 살인마 찰스 맨슨의 묵시론적 망상과 그를 추종하는 광신적 집단과 연결되었고, 그것은 다시 매캐한 연기를 내면서 타 들어가는 모기향, 공회전하는 바퀴, 그리고 게임이 불가능한 체스 판의 이미지로 치환되었다. 여기서 작가와 관객은 모두 역사의 소용돌이를 꿰뚫어본다고 주장하는 명랑한 편집증 환자와 그 착란적 비전을 애써 재구성하려는 우울한 탐정의 술래잡기 사이에 갇힌 듯했다. 영웅적인 모험가들이 미궁에 남긴 아리아드네의 실들이 무수히 밟히고 꼬이면서 개미집 같은 공간을 만들어냈다고 상상해 보라. 얼마나 많은 시체들이 그 안에 파묻혀 있을 것이고, 어떤 새로운 미노타우로스가 그 부드러운 장소에 둥지를 틀었을 것인가? 구동희는 거창한 질문에 짓눌리기보다 특이한 우연의 일치와 사고의 비약을 따라 경쾌하게 움직이는 편을 택했지만, 그 여정은 정신분석에서 상징적 해석의 한계를 표시하는 어떤 '배꼽(navel)'으로 수렴하는 경향이 있었다. 알렌카 주판치치는 그 우발적인 절단면을 자기의 숙명으로 의미화하는 비극적 주체와 유희적 대상으로 외재화하는 희극적 주체를 구별하면서, 후자가 이전과 이후를 구별하는 시간적 논리를 병렬과 접속의 공간적 논리로 대체한다고 지적했다.[7] 그렇다면 예고도 없이 갑자기 시작되고 끝나는 삶들의 엮임으로서 역사의 근본적인 무의미를 강박적으로 웃어 넘기는 것은 말도 안 되는 시간으로부터 한 걸음 비켜나려는 예술적 술책으로 볼 수도 있을 것이다. 하지만 그렇게 만들어진 작은 은신처 또는 함정은 밀폐된 공간이 아니며, 그래서 자꾸만 어딘가에서 으스스한 공기가 새어 들어온다.

예술의 연습

두려움과 불안은 우리 시대의 정서적 배경음을 이룬다. 베를린 장벽 붕괴와 9.11의 충격으로 특징지어진 세기 전환기는 얼마간 과거와 미래 모두와 단절된 영원한 현재처럼 인식되었다. 그럼에도 우리는 언제부턴가 역설적인 미래의 과잉과 맞닥뜨리고 있다. 기후 위기의 징후들, 거듭되는 전쟁들, 고삐 풀린 기술 혁신 속에서 미래는 아직 도래하지 않은 미증유의 사건으로 현재에 그림자를 드리운다. 파국적인 미래의 전망들이 다수의 통약 불가능한 세계들, 브뤼노 라투르가 2020년 타이페이 비엔날레에서 사용한 표현을 빌리자면 낯선 "행성들"을 증식시킬 때,[8] 우리의 시대는 너무 많은 미래들과 과거들에 휩쓸려 거의 형체를 알아볼 수 없이 찢겨 나간다. 라투르는 혼란스러운 현재에서 서로 다른 미래들을 향한 갈림길을 식별하기 위해 예술과 과학을 동원했다. 불가해한 세계에 인식 가능한 형식을 부여하는 것은 언제나 예술의 임무였다. 그렇지만 나는 한 예술가 집단이 모든 최악의 일들이 전부 일어난 상황을 예측한 미래 시나리오를 본 적 있는데, 그에 따르면 파국으로 치달은 세계는 많은 존재자들과 더불어 예술의 개념 자체를 삼켜버렸다. 모든 것을 고려할 때, 지금 상황에서 예술을 위한 시공간을 요구하는 것은 확실히 조금 사치스럽게 느껴진다. 그럼에도 지나간 것과 도래할 것의 어긋남을 의식하는 정신, 또는

6
Harry Harootunian, "Remembering the Historical Present", *Critical Inquiry* 33 (Spring 2007), 471–494.

7
Alenka Zupančič, *The Odd One In: On Comedy* (Cambridge: MIT Press, 2008), 177–182.

8
Bruno Latour and Martin Guinard, "You and I don't live on the same planet: New Diplomatic Encounters", curatorial statement, Taipei Biennial 2020, https://www.taipeibiennial.org/2020/en-US/TB20/Intro_Content.

other are organic and inorganic bodies that stubbornly resist commodification, or else acquire an untamable heterogeneity through excessive compliance. Can they escape? Or, conversely, can they stick to the frames that capture them and distort them from within? Criticizing the narrow presentism of the early 21st century, the historian Harry Harootunian once asked how the concept of the future might be reintroduced into the historical present of global capitalism, saturated by the simultaneity of the nonsynchronous and irreducible to a single, discontinuous, West-centered periodization.[6] Jun's work gave form to precisely that question; rather than professing firm belief in the future, it spun a slender thread of wish from a winding skein of skepticism.

Yet hope sometimes turns out to be bait leading to a fatal trap. Donghee Koo's *Helter Skelter* series, the winning work of the 2012 Missulsang, was filled with tangible and intangible objects suggesting an ominous, hypnotic movement into an exitless maze. The Beatles song that compares a man in love to the dizziness of riding a spiraling slide became linked to the apocalyptic delusions of the murderer Charles Manson and the fanatical group that followed him; this, in turn, was transposed into images of a mosquito coil burning with acrid smoke, wheels spinning idly, and a chessboard on which the game is impossible. Here, both artist and viewer seemed trapped between a cheerful paranoiac who claims to see through the vortex of history and a melancholic detective who struggles to reconstruct that delirious vision. Imagine that Ariadne's countless threads, left in the labyrinth by heroic adventurers, have been trampled and tangled until they form an anthill-like space. How many corpses would be buried within it, and what new Minotaur would have nested in that soft bedding? Rather than be crushed by grand questions, Koo chose to move nimbly, following peculiar coincidences and leaps of thought. Yet her journey tended to converge on a certain "navel" that marks the limit of symbolic interpretation in psychoanalysis. Alenka Zupančič distinguishes the tragic subject, who gives meaning to this contingent cut as their destiny, from the comic subject, who externalizes it as a playful object; she notes that the latter replaces the temporal logic that distinguishes before and after with a spatial logic of parallelism and connection.[7] If so, compulsively laughing off the fundamental meaninglessness of history as the entanglement of lives that begin and end suddenly and without warning may also serve as an artistic trick for stepping aside from a nonsensical time. Yet the small refuge, or trap, thus produced is never a closed chamber. Somewhere, somehow, an uncanny draft continues to seep in.

Exercises in Art

Fear and anxiety form the affective background noise of our time. The turn of the century, marked by the fall of the Berlin Wall and the shock of 9/11, was for a time perceived as an eternal present severed from both past and future. Yet at some point we found ourselves confronting a paradoxical excess of the future. Amid signs of climate crisis, repeated wars, and unchecked acceleration of technological innovation, the future casts its shadow over the present as an unprecedented event that has not yet arrived. When catastrophic prospects of the future proliferate into multiple incommensurable worlds —or, to borrow Bruno Latour's formulation for the 2020 Taipei Biennial, unfamiliar "planets" —our era is swept up by too many futures and pasts, torn almost beyond recognition.[8] Latour mobilized art and science to identify, within a confused present, the branching paths toward different futures. It has always been the task of art to give recognizable form to an unknowable world. And yet I once saw a future scenario by a collective of artists that predicted a situation in which all the worst things had already happened; according to that scenario, the world rushing toward catastrophe had

6
Harry Harootunian, "Remembering the Historical Present", *Critical Inquiry* 33 (Spring 2007), 471–494.

7
Alenka Zupančič, *The Odd One In: On Comedy* (Cambridge: MIT Press, 2008), 177–182.

8
Bruno Latour and Martin Guinard, "You and I don't live on the same planet: New Diplomatic Encounters", curatorial statement, Taipei Biennial 2020, https://www.taipeibiennial.org/2020/en-US/TB20/Intro_Content.

그저 기계적 인과 관계를 굴절시키는 다공성의 불투명한 몸들은 역사적 시간으로 환원되지 않는 어떤 자기생산적 균열을 내포한다. 한나 아렌트는 이 간격을 "시간의 심장부에 마련되는 작은 비-시공간(non-time-space)"이라고 부르면서, "새로운 세대가, 사실상 새로 태어난 모든 사람이 무한한 과거와 무한한 미래 사이에 자신을 밀어 넣고 스스로 찾아내어 고생스럽게 새로 만들어야 하는" 잠재적 통로로 묘사했다.[9] 우리는 이 은밀한 틈새를 예술의 재개와 영구적인 개정을 위한 최소한의 여지로 이해할 수도 있을 것이다.

이런 점에서 에르메스 재단 미술상 전시가 종종 예술의 연습을 표방했던 것은 의미심장하다. 각각 2018년과 2024년 수상자였던 오민의 〈연습곡〉(Étude)과 김희천의 〈스터디〉(Studies)는 둘 다 완성 이전의 변동 가능한 상태에 초점을 맞췄으나 그 방향은 서로 달랐다. 오민은 완벽한 공연이라는 불가능한 목표를 추구하는 예술가들이 그 자체로 아름다울 뿐만 아니라 유의미한 연구 주제라고 여겼다. 더 나은 결과를 내기 위해 과거, 현재, 미래를 명징하게 인식하는 법을 훈련하는 오민의 '에튀드'들은 상호 참조적 폐쇄 회로로 설계됐지만, 그것을 수행하는 몸들은 아무리 애를 써도 정확히 요구받은 대로 움직일 수는 없었으며, 그럼으로써 의도치 않은 차이를 만들어냈다. 반면 김희천은 기술이 준자율적인 완벽성을 향해 매진하는 곳에서 인간이 해내야만 하는 무엇이 남아 있는가 하는 회의감에서 공포영화를 연구했다. 허술한 특수효과와 설정 구멍에도 불구하고, 때로는 바로 그 뻔뻔스러운 공백으로 인해 우리의 이해를 넘어서는 미지의 힘에 대한 으스스한 감각을 불러일으키는 공포영화는 기술적 장치들로 포화된 세계에서 그나마 시도해볼 만한 예술의 한 가지 양식으로 고려되었다. 김희천은 완전함을 모든 것이 행해진 상태, 더는 아무 일도 일어날 수 없는 사실상의 죽음으로 보고, 예술이 그 불모함을 벗어나는 탈출구를 열어 주기를 기대했다. 이는 오민이 완전함을 예술의 생동적 운동을 가능하게 하는 기원이자 목적으로 간주했던 것과 대조되었다. 그러나 두 작가 모두 예술을 그 부재 속에서 사유했다는 점, 작품을 통해 그 공백을 채우기보다 그 자체를 하나의 빈 터로서 가리켜 보이려 했다는 점에서는 일치했다. 습작으로 제시되는 작품의 존재는 예술과의 불일치 속에서 독특한 간격을 발생시켰는데, 이는 두 가지 다른 관점에서 해석될 수 있었다. 한편에서, 예술은 그 측량할 수 없는 거리의 저편에서 향수와 욕망, 의구심이 뒤섞인 복잡한 감정을 불러일으킨다. 다른 한편에서, 예술은 바로 그 거리감 속에서만 개시되는 생성적 사건으로서 갈망에 의해 추동되고 그 에너지가 소진되지 않는 한에서만 살아 있다. 어느 쪽이든 습작으로서의 작품들은 그 파편적 상태 속에서 아직 고갈되지 않은 어떤 예술의 이상을 탐색하고 있었다.

습작의 완성도나 질을 평가한다고 하면 다소 모순적으로 들리지만, 에르메스 재단 미술상은 종종 동시대 미술의 조건을 반추하게 하는 흥미로운 습작 같은 것들, 피터 오스본(Peter Osborne)의 표현을 빌리자면 "미래의 파편들"을 들여다볼 수 있는 기회를 제공했다. 오스본은 이 표현을 낭만주의 시인이자 비평가였던 프리드리히 슐레겔에게서 차용했는데, 그는 과거의 파편들 즉 폐허가 불러일으키는 미지의 시간을 향한 충동을 미래로 향하게 하여 새로운 예술의 개념을 형상화했었다. 오스본은 이 오래된 아이디어를 지금 시간으로 가져와서, 동시대 미술 작품이 완결된 대상이 아니라 완성의 이상적 이미지를 불러일으키는 불완전하지만 자족적인 프로젝트로서 사후적으로 해석되고 구성되는 미래성을 함축하며, 오로지 그런 식으로만 온전히 존재한다고 주장했다.[10] 완성의 전망과 생성의 잠재력이 서로를 무효화하지 않고 한 작품에 공존하는 것이 가능할까 싶지만, 2007년 수상작인 김성환의 〈게이조의 여름 나날: 1937년의 기록〉은 정확히 그런

9
한나 아렌트, 『과거와 미래 사이: 정치사상에 관한 여덟 가지 철학 연습』, 서유경 역 (파주: 한길사, 2023), 92–93, 번역 일부 수정.

10
Peter Osborne, *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art* (London and New York: Verso, 2013), 168–170.

swallowed up, along with many beings, the very concept of art itself. All things considered, to demand time and space for art under present conditions seems almost an indulgence. Nevertheless, a mind conscious of the misalignment between what has passed and what is to come—or simply porous, opaque bodies that refract mechanical causality—contains an autopoietic fissure irreducible to historical time. Hannah Arendt called this interval "a small non-time-space in the very heart of time" and described it as a potential passage that "each new generation, indeed every new human being as he inserts himself between an infinite past and an infinite future, must discover and ploddingly pave anew."[9] We might understand this secret gap as the minimum margin for the resumption and permanent revision of art.

In this respect, it is significant that Missulsang exhibitions have often presented themselves as exercises in art. Min Oh's *Étude* and Heecheon Kim's *Studies*, the winning exhibitions of 2018 and 2024 respectively, both focused on a mutable state prior to completion, though they pursued this condition in markedly different directions. Oh regarded artists who aim for the impossible goal of perfect performance as not only beautiful in themselves but also meaningful objects of study. Her *études*, which involves a training to perceive past, present, and future clearly in order to produce better results, were designed as self-referential closed circuits. Yet the bodies performing them, however hard they tried, could not move exactly as required, thereby generating unintended differences. Kim, by contrast, studied horror films from a skepticism about what remains for humans to do in places where technology advances toward a quasi-autonomous perfection. Horror films, despite their crude special effects and plot holes—and sometimes precisely because of those shameless gaps—evoke an eerie sense of unknown forces beyond our understanding. This is precisely why they may be one possible mode of art still worth attempting in a world saturated with technological devices. Kim saw perfection as a state in which everything has been done, a de facto death in which nothing more can happen, and hoped that art would offer an escape plan out of that desolation. This contrasted with Oh's view of perfection as both the origin and goal that enables art's vital movement. Yet the two artists coincided in that both thought art through its absence, and in that, rather than filling that void through the work, they sought to point to the void itself as an empty site. The existence of the work presented as a study generated a distinctive interval within its noncoincidence with art, giving way to two different interpretations. On the one hand, art summons from beyond that immeasurable distance a complex feeling in which nostalgia, desire, and doubt are entangled. On the other, art is a generative event inaugurated only within that very distance, alive only insofar as it is driven by longing and there still remains its motivational force. Either way, the works as studies were exploring, in their fragmentary state, an ideal of art not yet depleted.

To assess the completion or quality of a study may sound paradoxical. Yet the Hermès Foundation Missulsang has often offered encounters with precisely such compelling studies: works that lead us to reflect on the conditions of contemporary art and to glimpse, in Peter Osborne's phrase, "fragments of the future." Osborne borrows the phrase from the Romantic poet and critic Friedrich Schlegel, who redirected toward the future the sense of unknown time awakened by fragments of the past—that is, by ruins—and in doing so gave shape to a new concept of art. Osborne brings this older idea into the present by arguing that the contemporary artwork exists not as a completed object, but as an incomplete yet self-sufficient project. Such a work bears a futurity that is interpreted and constructed only retrospectively, through the ideal image of completion it summons. For Osborne, it is only in this sense that the work fully

9
Hannah Arendt, *Between Past and Future: Six Exercises in Political Thought* (New York: Viking Press, 1961), 13.

양가성을 구현하고 있었다. 백 년 전 서울, 또는 당시 일본어로 '게이조'라고 불리던, 지금 우리는 볼 수 없는 과거의 도시를 방문했던 한 이방인의 여행기와 거기서 언급되는 장소들의 현재 모습을 병치하는 비디오는 어딘가 앞뒤가 맞지 않는 꿈처럼 흘러간다. 미묘하게 어긋나는 이미지, 사운드, 텍스트의 간격은 과거도 현재도 아니고 현실도 허구도 아닌 시간의 주름을 잡는다. 거기에는 작가의 후속 프로젝트들, 이미 실현된 가능성들과 미처 발견되지 않은 경우의 수, 서로 만나지 못했거나 심지어 아직 태어나지 않은 이들의 기억이 중첩되어 있다. 나는 늘 이 작품이 환생을 기다리는 노인이자 어린이의 꿈처럼 보인다고 생각했다. 그것은 현재가 무엇보다도 살아 있는 자들의 시간임을 부정하지 않지만, 현재의 우리 자신을 가능한 여러 버전들 중 하나로 생각할 수 있게 해주고, 그럼으로써 현실의 구속을 얼마간 완화시킨다. 그 약간의 여지에서 싹트는 다른 가능성들의 총체로서 예술은 아직 다 드러나지 않았지만 이미 거기에 있다.

exists.[10] The prospect of completion and the potential of becoming may seem unlikely to coexist in a single work without cancelling each other out. Yet Sung Hwan Kim's 2007 winning work, *Summer Days in Keijo — Written in 1937*, does precisely that. The video, which juxtaposes the travelogue of a stranger who visited Seoul a century ago—a past city then called "Keijo" in Japanese and no longer visible to us—with the present appearance of the places mentioned there, unfolds like a dream in which something is out of joint. The subtly dislocated intervals among image, sound, and text gather folds of time that are neither past nor present, neither reality nor fiction. Within them are layered the artist's subsequent projects, already realized possibilities and still undiscovered variables, and the memories of those who never met or who were not even yet born. I have always thought this work looked like the dream of an old person who is also a child, waiting for reincarnation. It does not deny that the present belongs, above all, to the living. Yet it allows us to imagine our present selves as only one version among several possible ones, thereby loosening, if only slightly, the constraints of reality. Art, understood as the constellation of other possibilities that begin to germinate in that small opening, has not yet fully come into view, but it is already there.

10
Peter Osborne, *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art* (London and New York: Verso, 2013), 168–170.

기억은 삶의 한 형태이다

메누 드 바젤레르
에르메스 문화유산 디렉터

MEMORY IS A FORM OF LIFE

Menehould de Bazelaire
Director of Cultural Heritage, Hermès International

안소연 오랜 시간 에르메스의 문화 활동을 지켜봐 오신 것으로 알고 있습니다. 에르메스에 입사하신 시기와 그동안 맡아 오신 역할, 그리고 지금의 직책을 중심으로 자기소개를 부탁드립니다.

메누 드 바젤레르 저는 1986년 4월 1일에 에르메스에 입사했습니다. 올해로 메종과 함께한 지 40년이 됩니다. 처음 맡았던 일은 창립자 티에리 에르메스의 손자인 에밀 모리스 에르메스(1871–1951)가 19세기 말부터 20세기 초에 걸쳐 수집한 개인 미술관, 그러니까 에밀 에르메스 컬렉션을 관리하는 일이었습니다. 에밀 에르메스가 모으고 이후 후계자들이 이어 발전시켜 온 회화, 판화, 서적 컬렉션인데, 말(馬)이라는 주제, 더 넓게는 여행의 기술을 위한 장인정신을 중심으로 이루어져 있습니다. 흥미로운 점은 이 컬렉션에 에르메스가 직접 만든 물건은 하나도 없다는 사실입니다. 메종에 영감을 줄 수 있는 오브제들, 다시 말해 메종의 기원과 정신을 끊임없이 되새기게 하는 사물들입니다.

에르메스는 마구(馬具)를 만드는 회사로 출발해서, 말을 탔든 아니든 사람들, 특히 파리 시민들의 이동을 도왔습니다. 이 컬렉션에는 에밀 모리스 에르메스의 열린 정신이 그대로 담겨 있습니다. 그는 미래를 창조하기 위해 기원전 3000년부터 오늘날에 이르기까지 다른 여러 문화에, 그리고 이동을 위한 정교하고 아름다운 장인 기술의 신비에 관심을 기울였습니다. 그에게 이 컬렉션은 언제나 영감의 원천, 미래를 창조하는 샘이어야 했습니다. 이는 유산을 바라보는 에르메스만의 특별한 방식이라 할 수 있습니다. 그가 에르메스 이전 시대의 오브제, 그리고 세계 각지의 사물들을 수집한 이유 역시 메종의 호기심을 언제나 열어 두기 위해서였습니다. 제가 지금도 에르메스에서 맡고 있는 역할 역시 바로 그 정신을 이어가는 것입니다. 유산을 살아 숨 쉬게 하고, 열린 가능성으로 유지하는 일입니다.

올해의 테마는 '대양의 부름(L'appel du large)'입니다. 열린 세계를 뜻하지요. 영어로 옮기기 쉽지 않은 표현인데, 광활한 세계의 부름에 귀 기울이고 마음을 열어 둔다는 의미입니다. 중요한 것은 여행 그 자체가 아니라, 세상을 향해 나아가려는 정신, 그리고 세계의 광대함을 발견하려는 태도입니다. 에르메스의 연간 테마에는 언제나 메종의 정신이 담깁니다. 지금까지 바다, 대양, 오리엔트, 강 등이 테마가 되었는데, 강은 수많은 사람과 문화를 이어주는 존재라는 의미에서 선택되었습니다. 매년의 테마는 에르메스가 늘 눈과 귀를 열고 호기심을 유지할 수 있도록 해줍니다. 장-루이 뒤마가 제게 한국과 인도를 찾아가 달라고 부탁했던 것도 아마 같은 이유였을 것입니다.

Soyeon Ahn Menehould, I understand that you have witnessed the cultural activities of Hermès over many years. Could you introduce yourself by telling us when you joined Hermès, the roles you have held over the years, and your current position?

Menehould de Bazelaire I joined Hermès on April 1, 1986. This year marks my 40th year with the house. My initial responsibility was to oversee the private museum—the Émile Hermès Collection—assembled by Émile Maurice Hermès (1871–1951), the grandson of the founder Thierry Hermès, at the turn of the 19th and 20th centuries. It is a charming collection of paintings, prints, and books, gathered by Émile Hermès and later expanded by his successors around the theme of the horse and more broadly around craftsmanship for the art of travel. Notably, the collection contains nothing produced by Hermès itself; rather, it comprises objects capable of inspiring the house—a means of remembering the company's origins.

Hermès began as a harness-making company serving the movement of people, Parisians in particular, whether with or without horses. The collection reflects the open-mindedness of Émile Maurice Hermès, who took an interest in many other cultures and in the mystery of ingenious and beautiful craftsmanship in the service of movement, from three thousand years ago to the present day. His vision of the collection was that it should always serve as a source of inspiration; a spring from which to create the future. This represents a very particular relationship with heritage. He collected objects made before Hermès and from all around the world, because his intention was to keep the house curious and open. That remains my mission at Hermès today: to keep its heritage alive and open.

Our theme this year is *L'appel du large* in French, or the call of the open sea; the open world. The phrase is difficult to translate into English. It means hearing the sound of the vast world and keeping one's ears open. It is not about travel as such, but about maintaining the spirit of travel, of movement, of discovering the immensity of the world. Each year's theme carries meaning for the spirit of Hermès: past themes have included the sea, the ocean, the Orient, and the river—the river chosen because it carries the country along with it. Each annual theme reminds Hermès to remain curious and keep its eyes and ears open. It was likely for this reason that Jean-Louis Dumas asked me to travel to Korea, and to India.

Soyeon Ahn I understand that you have long been involved with the Émile Hermès Collection, which consists largely of antique and classical art and objects. I am curious as to what prompted Hermès to take an interest in contemporary art around the year

안소연 오랫동안 에밀 에르메스 컬렉션을 담당해 오셨는데, 이 컬렉션은 대부분 고미술과 고전 미술품, 오브제로 이루어져 있는 것으로 알고 있습니다. 2000년 무렵 에르메스가 동시대 미술에, 특히 프랑스 밖 각 지역의 창작자들에게 관심을 갖게 된 계기가 궁금합니다. 유럽과 아시아 여러 도시에 전시 공간을 만들게 된 이유도 듣고 싶습니다.

메누 드 바젤레르 에르메스는 3대째부터 고미술과 고전 미술에 관심을 가져왔지만, 에밀 모리스 에르메스는 동시대를 예리한 시선으로 바라보며 당대 예술가들의 작품을 꾸준히 수집했습니다. 앞서 말씀드렸듯 에밀 에르메스 컬렉션의 정신은 다양한 문화와 인간의 이동, 그리고 탐구를 향해 늘 열려 있습니다. 이러한 개방성과 호기심은 오늘날까지 이어지는 에르메스 창조 정신의 근간이기도 합니다. 1928년에 제작된 작은 카탈로그 한 권이 이를 잘 보여 줍니다.

이 카탈로그는 회사 창립 100주년을 거의 10년이나 앞서 기념하며 인쇄되었습니다. 일부러 장난스럽게 시간을 비튼 것이지요. 프랑스어로 '데칼레(décalé)'라고 하는데, 정면으로 나아가기보다 한 걸음 비껴서는 태도를 뜻합니다. 이런 유쾌한 비틀기는 에르메스다운 방식입니다. 약간의 유머와 상상력을 품되, 어떤 것도 지나치게 무겁게 받아들이지 않는 태도 말입니다. 100주년을 맞는다는 것은 다소 지나치게 엄숙하게 느껴졌습니다. 그래서 거의 10년 앞서 이를 기념했고, 에밀 에르메스 개인 컬렉션의 소장품을 통해 에르메스의 유산과 미래를 잇는 연결, 다시 말해 전통과 과거의 고전 미술, 그리고 새로운 창조 사이의 연결을 기념했습니다. 그 작품들은 당시로서는 놀라울 만큼 시대를 앞서 있었습니다.

여성을 위해 제작한 이미지 가운데에는 비행기를 조종하는 젊은 여성의 모습도 등장합니다. 고전적인 배경 속에 있지만, 그녀는 분명 미래를 향한 여성이었습니다. 1928년에 에르메스는 여성 비행사를 위한 가죽 의복을 만들기 시작했는데, 여성의 삶에 작은 혁명과도 같은 일이었습니다. 그래픽 모티프를 적용한 강인하고 간결한 디자인은 당시 여성들에게 매우 혁신적이었으며, 에르메스는 이미 그 시절부터 동시대의 변화와 미래를 향한 움직임에 민감하게 응답하고 있었습니다.

에밀 에르메스 컬렉션을 살펴보면 아시아의 흔적을 곳곳에서 발견할 수 있습니다. 에르메스는 언제나 다른 문화에 깊은 호기심을 품어 왔습니다. 말은 에르메스의 첫 번째 고객이자 인간의 이동을 가능하게 한 최초의 동반자였습니다. 실제로 동양과 서양 세계의 첫 만남도 말이 준 선물이었습니다. 말은 에르메스의 첫 고객이었고, 동양과 서양을 이어 준 동물이었습니다.

안소연 현재 에르메스 재단은 브뤼셀, 도쿄, 서울에서 현대미술 전시 공간을 운영하고 있습니다. 서울의 경우 2006년 에르메스 메종 도산 안에 전시 전용 공간인 아뜰리에 에르메스가 문을 열기 전부터, 2000년에 미술상을 제정하는 아주 적극적인 방식으로 한국 미술계와 인연을 맺었는데요. 그 배경을 알고 계시다면 들려주시겠습니까?

메누 드 바젤레르 끝없는 창조는 에르메스 전통의 핵심입니다. 한국에서의 창조적 활동 역시 그 연장선에 있는 하나의 도전이었습니다. 우리의 전통은 과거를 박물관이나 무덤, 사원처럼 보존하는 것이 아니라 창조를 통해 이어 가는 것입니다. 에르메스는 예술가가 아니라 장인들로 이루어진 회사지만, 예술가와 장인이 만나면 더 멀리 갈 수 있습니다.

2000, particularly in local creators outside France. I would also like to know the reasons behind establishing exhibition spaces in various cities across Europe and Asia.

Menehould de Bazelaire Hermès has been engaged with antique and classical art since the third generation, yet Émile Maurice Hermès was himself a keen observer of his contemporaries and also collected works by contemporary artists. As noted earlier, the spirit of the Émile Hermès Collection is broadly open to other cultures and to the movement and inquiry of human beings, and that openness lies at the heart of the creative spirit of Hermès. A small catalogue, written in 1928, illustrates this well.

It was printed nearly 10 years ahead of the company's 100th anniversary—a deliberately playful gesture. The French word "décalé" describes it well: not quite straightforward, a step to the side. This is highly characteristic of Hermès—a touch of fantasy, a refusal to take matters too seriously. The prospect of turning 100 seemed rather too solemn for the house, and so the anniversary was anticipated and celebrated almost a decade early, using items from Émile Hermès's private collection to celebrate the link between the heritage of Hermès and its future—the link between tradition, the classical art of the past, and new creation. These pieces were remarkably avant-garde.

Among the images intended for women is that of a young lady piloting an airplane—a woman of the future, even within that old-fashioned setting. In 1928, Hermès began creating leather garments for female aviators, which amounted to a small revolution in women's lives: new, strong, simple creations with graphic motifs. Those garments were innovative for women even in the early 20th century, a time when Hermès was already attentive to the future and to contemporary culture.

A visit to the Émile Hermès Collection reveals that Asia is omnipresent within it. Hermès has always possessed a strong curiosity about other cultures, and the horse was its first customer—the original companion of human movement. Indeed, the first relationship between the Far East and the West came about because of the horse, with the animal forging bonds between the two worlds.

Soyeon Ahn Currently, the Hermès Foundation operates contemporary art exhibition spaces in Brussels, Tokyo, and Seoul. In the case of Seoul, even before the dedicated exhibition space Atelier Hermès opened within Maison Dosan in 2006, Hermès had established a connection with the Korean art scene through the notably proactive initiative of launching an art prize in 2000. If you are aware of the background behind that decision, could you tell us about it?

Menehould de Bazelaire Endless creation is the tradition of Hermès—including its creative engagement in Korea, which presented a challenge of its own. Our tradition is not to preserve the past as a museum, a tomb, or a temple would, but to extend tradition through creativity. Hermès is composed of craftsmen rather than artists, but through encounters between artists and craftsmen we are able to go further; such encounters between craftsmanship and art have always been essential for us. When Jean-Louis Dumas and I worked together to launch the Missulsang, he wished to pay homage to artists and to express his admiration for them.

We cannot invent as Picasso did, because as craftsmen our mission is to create useful accessories for the everyday life and movement of our customers. We admire artists, however, for their vision and creative freedom, unbound by the obligation to make utilitarian objects. We needed such encounters and wished to express our admiration and encouragement for artists. We began in Korea because Hyung-sun Jun,

장인정신과 예술의 그런 만남이 우리에게는 늘 필요했습니다. 장-루이 뒤마와 제가 함께 미술상을 만들 때, 그는 예술가들에게 경의를 표하고 그들에 대한 존경을 표현하고 싶어 했습니다. 그가 주시한 것처럼 에르메스는 예술가가 아니라 장인들로 이루어져 있고, 장인은 일정한 제약 안에서 유용한 물건을 만드는 사람들이니까요.

우리는 피카소처럼 발명할 수 없습니다. 우리의 사명은 고객의 일상과 이동을 위한 유용한 물건을 만드는 것이기 때문입니다. 그래서 우리는 예술가들을 존경합니다. 그들이 지닌 새로운 시선, 그리고 어떤 기능이나 목적에도 얽매이지 않는 창작의 자유를 존경하기 때문입니다. 우리에게는 그런 만남이 필요했고, 예술가들에 대한 존경과 격려를 표현하고 싶었습니다. 한국에서 이 일을 시작하게 된 것은 당시 에르메스 코리아를 이끌던 전형선 사장이 회의에서 들려준 이야기 때문이었습니다. 한때 한국 예술가들을 후원하던 대기업들이 경제 위기를 거치며 지원을 중단했고, 많은 예술가들이 아무런 지원 없이 남겨졌다는 것이었습니다. 에르메스는 결코 스폰서 기업이 되고 싶지 않았습니다. 장-루이 뒤마에게 아주 중요한 구분이었지요. 그는 에르메스는 스폰서가 아니고, 예술가를 홍보 수단으로 쓰지 않는다고 강조했습니다.

안소연 당시 예술가를 선정하던 방식과 심사 과정을 기억하십니까?

메누 드 바젤레르 처음에는 후보가 45세 미만이어야 했고, 완전한 신인이 아니라 이미 어느 정도 작업 세계를 갖춘 작가여야 했습니다. 그리고 심사위원회에 '카르트 블랑슈(carte blanche)', 다시 말해 전적인 판단의 자유를 부여하고자 했습니다. 예술가들이 에르메스의 코드나 기대에 얽매인다고 느끼지 않기를 바랐기 때문입니다. 그 원칙은 지금까지도 변함없이 이어지고 있습니다.

우리는 예술가에게 브랜드와 관련된 무언가를 만들어 달라고 요구하는 일을 결코 추구하지 않았습니다. 예술가의 창작의 자유와 독립성을 존중하는 것, 그것이 무엇보다 중요한 원칙이었습니다. 심사위원의 3분의 1 정도는 한국인으로 구성하도록 했고, 니콜라 부리오나 프랑크 고트로 같은 프랑스 비평가들, 그리고 알리스 모르겐이 함께했습니다. 지금은 은퇴한 알리스 모르겐은 동시대 미술 분야에서 아주 활발히 활동한 비평가이자 저널리스트였습니다. 에르메스 재단의 브뤼셀 전시 공간에서 전시를 기획했고 미술상 심사위원으로도 한 해 참여해 작품들에 깊은 관심을 보였지요. 나중에는 한국 예술가들에 대한 관심과 놀라움을 글로 남기기도 했습니다. 해마다 심사위원단은 한국 비평가들과 프랑스를 비롯한 국제적인 평론가들이 함께하는 자리였습니다.

안소연 미술상이 제정되었을 때 장-루이 뒤마 회장이 직접 한국을 방문해 수상자에게 상을 수여했습니다.

메누 드 바젤레르 그것은 장-루이 뒤마 회장에게 매우 중요한 일이었습니다. 앞서 말씀드렸듯 그는 이 미술상에 깊이 관여했고, 이 상이 진정성을 지니기를, 그리고 에르메스의 정신, 다시 말해 그가 소중히 여긴 창조와 가문의 정신을 온전히 담아 내기를 바랐습니다. 바쁜 일정 속에서도 그는 반드시 직접 참석하겠다고 했습니다. 마지막 한국 방문 때는 투병 중이었음에도 서울을 찾았고, 신라호텔에서 한국의 현대미술가들과 에르메스의 전통을 잇는 자신의 비전에 대해 오랜 시간 이야기했습니다.

who led the Hermès Korea team, explained in a meeting that Korean artists had been abandoned by the large corporations that had once sponsored them. During the economic crisis, these corporations left them without support. Hermès never wished to act as a sponsor—a distinction of great importance to Jean-Louis Dumas. He insisted that Hermès was not a sponsor and did not use artists as a means of advertising.

Soyeon Ahn Do you recall the criteria and selection process used to choose the artists at that time?

Menehould de Bazelaire At the outset, candidates were required to be under 45 years of age and to have an established body of work, rather than being complete beginners. We also wished to grant the committee carte blanche—the freedom to choose — because we did not want artists to feel bound by the codes of Hermès, and we have endeavored to maintain that approach ever since.

We never wished to instruct an artist to create something connected to our brand; the principles of freedom, independence, and respect for the artist were essential. Approximately one-third of the jury was required to be Korean, serving alongside international writers and French critics such as Nicolas Bourriaud and Franck Gautherot, as well as Alice Morgaine. Alice Morgaine, now retired, was a highly active critic of contemporary art and a journalist. She had curated exhibitions in Brussels and also served for one year on the Missulsang jury, where she took a deep interest in the works. She later wrote of her interest in, and astonishment at, Korean artists.

Soyeon Ahn When the Missulsang was established, President Jean-Louis Dumas visited Korea and personally presented the award to the recipient.

Menehould de Bazelaire That was of deep importance to President Jean-Louis Dumas. As noted earlier, he was closely involved with the award. He wanted it to be honest and faithful to the spirit of Hermès—a spirit of creativity and family that he himself embodied. He insisted on attending in person, which was significant given the demands on his time. On his final visit, despite his illness, he traveled to Seoul and, at the Shilla Hotel, devoted considerable time to explaining his vision of a bridge between contemporary artists in Korea and the tradition of Hermès.

He devoted his heart, his vision, and his personality to the award. Journalists who interviewed Jean-Louis Dumas came away with a deep understanding of Hermès, for it is a mysterious company, unlike other luxury houses. In every endeavor we undertake, we insist on authenticity, seeking an honest connection with the countries in which we begin commercial activity. That spirit informs everything we do.

Soyeon Ahn I have also heard that Madame Rena Dumas took a particular interest in contemporary art. Did she influence the establishment of the museum and Atelier Hermès?

Menehould de Bazelaire It is likely that she encouraged her husband. She had a deep appreciation for architecture, being an architect herself, and she came to Seoul for the opening, to which she contributed a great deal of her creativity; she was visibly delighted to attend. Before the opening, Rena came to assist in arranging the paintings and art objects on the walls of Maison Dosan—an experience I treasure, as I learned a

그는 이 미술상에 자신의 마음과 신념, 그리고 비전을 담았습니다. 장-루이 뒤마를 인터뷰한 기자들은 모두 에르메스에 대한 깊은 이해를 얻고 돌아갔습니다. 에르메스는 다른 럭셔리 브랜드와는 결이 다른, 신비로운 메종이기 때문입니다. 우리는 어떤 일을 하든 진정성을 가장 중요하게 여기며, 새로운 나라에서 활동을 시작할 때에도 그 사회와 진실된 관계를 맺고자 합니다. 그 정신은 오늘날까지 에르메스의 모든 활동에 이어지고 있습니다.

안소연 르나 뒤마 여사도 동시대 미술에 특별한 관심을 가지셨다고 들었습니다. 미술관과 아뜰리에 에르메스의 설립에 영향을 미쳤을까요?

메누 드 바젤레르 아마 남편을 독려했을 것입니다. 그녀는 스스로 건축가였으니 건축에 깊은 애정이 있었고, 개관식에도 직접 서울을 찾아와 큰 창의력을 보태 주었습니다. 참석하는 내내 정말 기뻐했지요. 개관에 앞서서는 에르메스 메종 도산에 회화와 미술품을 배치하는 작업을 함께했는데, 저는 그 과정에서 르나에게 정말 많은 것을 배웠습니다. 지금도 매우 소중한 기억으로 남아 있습니다. 그녀는 균형과 조화에 대한 뛰어난 감각을 지니고 있었고, 모든 작품이 제자리를 찾았을 때 비로소 완벽한 조화가 이루어졌다고 말했습니다. 1970년대부터 에르메스 매장 디자인에 참여하며 메종의 전통에 현대적인 감각을 더해 온 인물이기도 합니다. 그런 그녀가 전통 회화와 드로잉에도 깊은 애정을 갖고 있었다는 사실은 제게도 놀라운 큰 기쁨이었습니다.

그녀는 과거와 미래를 잇는 다리 같은 존재였습니다. 서울에서는 함께 리움미술관을 찾았습니다. 세 명의 건축가가 참여한 진정한 건축의 걸작이었지요. 서울과 부산의 여러 갤러리도 함께 둘러보았고, 한국 직물의 전통도 발견했습니다. 특유의 여밈(고름)이 있는 전통 의상은 그 자체로 하나의 예술이었습니다. 또 한국 영화인들의 놀라운 창의성과 독창성에 깊은 인상을 받아 한국의 영화제를 후원하기도 했습니다. 그 영화제의 트로피였던 감독의자는 르나 뒤마가 직접 디자인한 것으로 기억합니다.

안소연 당신도 그때 한국을 방문하셨던 것으로 알고 있습니다. 당시 한국 미술계의 분위기와 수상 작가와의 만남을 기억하신다면 들려주시겠습니까?

메누 드 바젤레르 첫 수상자는 웹을 예술적 표현의 매체로 탐구하고 있었습니다. 우리에게는 낯설면서도 매우 신선한 시도였고, 큰 자극이 되었습니다. 장-루이 뒤마와 함께 시상식을 준비하면서 우리는 웹이 21세기의 말(馬)과도 같은 존재라는 생각에 이르렀습니다. 극동과 서양을 연결하고, 소통하고 교류하며 빠르게 이동하는 수단으로서 강한 에너지와 신선한 시각을 전해주었기 때문입니다. 아마도 그런 이유에서 에르메스와 한국의 현대미술의 인연도 더욱 깊어질 수 있었던 것 같습니다. 서울의 갤러리를 처음 방문했을 때, 한국 예술가들이 정말 기발하고 재치 있고 상상력이 풍부하다는 것을 알게 되었습니다.

한국의 창조성은 놀라웠습니다. 한국은 흔히 중국과 일본이라는 큰 나라들 사이에 놓인 작은 나라로 이야기되곤 하지만, 강한 문화적 정체성을 바탕으로 예술가들의 창조성과 상상력, 그리고 독립적인 정신을 길러 온 나라였습니다. 그 독립적인 정신은 에르메스가 소중히 여기는 가치와도 깊이 맞닿아 있었습니다. 거대한 럭셔리 산업이 점점 비슷한 모습을 띠어 가는 가운데에서도, 우리는 언제나 스스로를 조금 다른 존재로 여겨

great deal from her. She possessed a strong sense of balance and harmony, and once everything had been placed, she declared that the arrangement was perfect.

She had collaborated on Hermès stores since the 1970s, bringing a touch of modernity to the house's strong sense of tradition. I was surprised to discover that she also held a deep affection for traditional painting and drawing.

She embodied the bridge between past and future. In Seoul, we visited the Leeum Museum together—a true masterwork of architecture involving three different architects. Together we toured art galleries in Seoul and Busan, and we also discovered the tradition of Korean fabric: the traditional costume with its distinctive bow, which is an art form in itself. We supported the Korean film festival as well, having found Korean filmmakers to be remarkably strong and original. The trophy for that festival—an armchair—was, I believe, designed by Rena Dumas.

Soyeon Ahn I believe you were also in Korea at that time. If you recall the atmosphere of the Korean art scene then, and your meeting with the laureate artist, could you share your recollections?

Menehould de Bazelaire The first laureate was exploring the web as a medium of artistic expression. This was unfamiliar and novel to us, yet deeply interesting and stimulating. While preparing for the award ceremony with Jean-Louis Dumas, we arrived at the idea that the web was a kind of horse for the 21st century, forging bonds between the Far East and the West—a means of communicating, exchanging, and moving swiftly, one that conveyed strong energy and a fresh vision. This may explain why Hermès's engagement with contemporary art in Korea proved so profound. On my first visit to an art gallery in Seoul, I discovered that Korean artists were highly whimsical, witty, and imaginative.

The creativity in South Korea was remarkable. The country was at times described as a small shrimp between the great powers of China and Japan—a small country with a strong culture that had nevertheless cultivated among its artists a genuine spirit of creativity, imagination, and independence. That spirit of independence was closely aligned with the spirit of Hermès. We have always considered ourselves somewhat different within the vast world of luxury, where everything increasingly resembles everything else, and we wish to preserve our independence, our story, and our vision. In South Korea, people were able to understand what set Hermès apart.

Among the artists, I particularly remember Yiso Bahc. Jean-Louis Dumas, our chairman, Yiso Bahc and I met on one occasion, and the artist explained that the name he had chosen meant different—to be different. This was deeply meaningful for Hermès. He was a great artist; although he has since passed away, he was driven by a powerful creative energy, and his work carried many messages that remain profoundly moving. He once placed a camera atop a tall building in San Francisco to film the subtle changes in the light of the sky, and he also sent a camera out onto the ocean to capture its movement.

Many memories remain. As noted earlier, each encounter was genuinely meaningful—a human encounter, not simply the giving of funds to an artist on account of his renown or his representation by leading galleries. On each occasion, we sought something particular, drawn from the encounter between the story and tradition of Hermès and the artist's personal world. I also remember Do Ho Suh's work, a pink staircase made of very fine fabric, much of it bound together; he explained that it recalled the dark basement in which he had first lived in New York.

왔고, 우리만의 독립성과 고유한 이야기, 그리고 우리만의 비전을 지키고자 해왔습니다. 한국 사람들은 에르메스를 특별하게 만드는 것이 무엇인지 자연스럽게 이해해 주었습니다.

예술가들 중에는 특히 박이소가 기억에 남습니다. 우리 회장 장-루이 뒤마와 박이소 작가, 그리고 제가 한자리에서 만난 적이 있는데, 그는 자신이 택한 이름이 '다르다', 남과 다르게 존재한다는 뜻이라고 설명해 주었습니다. 에르메스에게도 깊은 의미가 있는 말이었지요. 그는 위대한 예술가였습니다. 지금은 세상을 떠났지만 강력한 창조의 에너지로 움직였고, 그의 작품에는 지금도 깊은 울림을 주는 메시지가 많습니다. 샌프란시스코의 높은 건물 위에 카메라를 설치해 하늘빛의 미묘한 변화를 찍기도 했고, 바다 위로 카메라를 내보내 바다의 움직임을 담기도 했습니다.

많은 기억이 남아 있습니다. 앞서 말했듯 모든 만남은 진정으로 의미 있는, 사람과 사람의 만남이었습니다. 유명한 작가이거나 유력 갤러리 소속이라는 이유만으로 지원한 적은 없었습니다. 우리는 언제나 에르메스의 이야기와 전통, 그리고 예술가 한 사람의 고유한 세계가 만나는 지점에서 탄생하는 특별한 무언가를 찾고자 했습니다. 서도호 작가의 작품도 기억납니다. 아주 고운 천으로 엮어 만든 분홍빛 계단이었는데, 뉴욕에서 처음 살았던 어두운 지하 공간을 떠올리게 하는 작품이라고 설명해 주었습니다.

안소연 흔히 쓰는 '아트 어워드(Art Award)' 대신 한국어 발음을 그대로 옮긴 '미술상(Missulsang)'을 공식 명칭으로 채택한 것도 무척 특별한데요. 그 선택에는 어떤 의미가 담겨 있었습니까?

메누 드 바젤레르 '아트 어워드(Art Award)' 대신 한국어 '미술상'을 그대로 쓰기로 했습니다. 첫 트로피로는 에르메스의 4대 회장이자 에밀 에르메스의 사위인 로베르 뒤마가 1950년대에 디자인한 눈 모양의 돋보기를 사용했는데, 제가 장-루이 뒤마에게 이것을 미술상의 특별한 트로피로 삼자고 제안했습니다. 예술가의 눈은 신선한 눈이라는 생각이 바탕에 있었습니다. 우리는 세상을 끊임없이 새롭게 바라보는 법을 예술가들에게서 배웁니다. 에르메스처럼 오래된 메종, 끊임없이 시선을 새롭게 해야 하는 메종에는 특히 중요한 일이지요.

트로피 이름은 돋보기에 새기기로 했습니다. 공방에서 은을 조각하던 장인이 한국어를 정확하게 새기려고 아주 세심하게 신경을 썼습니다. '에르메스 미술상'과 연도를 한글로 새기고 싶었기 때문입니다. 유럽인인 우리에게는 결코 간단한 일이 아니어서, 글자 방향이 맞는지 한국인 친구에게 확인을 부탁했던 기억이 납니다. 그래도 결국 해냈고, 트로피에 '에르메스 미술상'이라는 한글을 새긴 것은 우리에게 매우 뜻깊은 일이었습니다.

안소연 2000년에 제정된 에르메스 코리아 미술상은 에르메스 재단이 설립되면서 2008년 에르메스 재단 미술상으로 재정립되었습니다. 에르메스 재단의 역할과 활동을 소개해 주시겠습니까?

메누 드 바젤레르 재단은 6세대 경영자인 피에르-알렉시 뒤마가 설립했습니다. 재단이 생기기 전에는 '메세나(mécénat)'라고 부르는 메종의 후원 활동을 제가 담당했는데, 지금보다 규모도 작고 눈에 덜 띄었고 재원도 적었습니다. 피에르-알렉시 뒤마는 진정한

Soyeon Ahn It is also quite distinctive that, instead of the commonly used term "Art Award", the Korean transliteration "Missulsang" was officially adopted. What meaning was intended by this choice?

Menehould de Bazelaire For the first trophy, we used the eye-shaped magnifying glass designed in the 1950s by Robert Dumas, the fourth chairman of Hermès and son-in-law of Émile Hermès. I proposed to Jean-Louis Dumas that it be adopted as a special trophy for the Missulsang. The idea underlying this choice was that the artist's eye is a fresh one: it is from artists that we learn to see the world differently—as endlessly new—which matters especially for a house as old as Hermès, which must continually refresh its gaze.

We decided to engrave the name of the trophy on the magnifying glass. In the atelier, the craftsman engraving the silver took great care to render the Korean text precisely, as we wanted "Hermès Missulsang" and the year inscribed in Korean. This was no simple matter for us as Europeans—I recall asking a Korean friend to confirm the correct orientation of the text—but it was accomplished, and it was of great importance to us that the trophy bear the words "Hermès Missulsang" in Korean script.

Soyeon Ahn The Hermès Korea Missulsang, established in 2000, was redefined in 2008 as the Hermès Foundation Missulsang following the creation of the Hermès Foundation. Could you introduce the role and activities of the Hermès Foundation?

Menehould de Bazelaire The Foundation was launched by Pierre-Alexis Dumas, of the sixth generation. Prior to its creation, I was responsible for what we called the mécénat—the house's patronage activities —though with less prominence, less visibility, and less funding. Pierre-Alexis Dumas wished to create a Foundation with genuine visibility. It was initially led by Catherine Tsekenis, with whom I collaborated beginning in 2008. However, I serve only on the administrative council and do not work for the Foundation directly.

The Foundation is genuinely separate from the Hermès company—an important distinction. It supports creation, craftsmanship, education, and the preservation of biodiversity and nature. When the Missulsang began, the Foundation did not yet exist, and circumstances were somewhat different. As Hermès grew as a company, the Foundation gave that work structure and architecture, building something that had not existed before.

Soyeon Ahn Lastly, could you introduce the Émile Hermès Collection, which you have long overseen?

Menehould de Bazelaire For many years, we displayed the collection there, in Seoul, in the form of a temporary museum designed by Hilton McConnico. It has since closed, though a great deal of time and care were devoted to it. The theme of that small museum was the forest—a "forest of memory"—with a long corridor lined in a special blue leather fabric called Vibrato. Memory is a form of life, and that idea held deep meaning for both the story of Hermès and the story of South Korea: memory and innovation. To create, we require memory. Creation cannot be born of amnesia.

가시성을 갖춘 재단을 만들고 싶어 했습니다. 재단은 까뜨린느 츠키니스가 이끌기 시작했고 저는 2008년부터 그녀와 협력했습니다. 저는 이사회에만 참여할 뿐 재단에서 직접 일하지는 않습니다.

재단은 에르메스라는 기업과는 독립적으로 운영됩니다. 이 점이 무엇보다 중요합니다. 재단은 창작과 장인정신, 교육, 그리고 생물다양성과 자연환경의 보전을 지원하고 있습니다. 미술상이 시작될 때는 재단이 아직 없었고 상황도 지금과는 조금 달랐습니다. 에르메스가 회사로서 성장하면서, 재단이 그 활동에 구조와 뼈대를 만들어 주었습니다. 이전에는 없었던 구조를 갖추게 된 것입니다.

안소연 마지막으로, 오랫동안 관리해 오신 에밀 에르메스 컬렉션을 소개해 주시겠습니까?

메누 드 바젤레르 여러 해 동안 우리는 서울에서 이 컬렉션을 힐튼 매코니코가 설계한 임시 미술관 형태로 선보였습니다. 지금은 문을 닫았지만 많은 시간을 쏟은 공간이었습니다. 그 작은 미술관의 주제는 숲, '기억의 숲'이었습니다. 긴 복도는 비브라토(vibrato)라고 부르는 특별한 푸른 가죽 소재로 덮여 있었지요. 기억은 삶의 한 형태입니다. 이 생각은 에르메스의 이야기에도, 한국의 이야기에도 깊은 의미가 있습니다. 기억과 혁신. 창조하려면 기억이 필요합니다. 창조는 망각에서 태어날 수 없기 때문입니다.

미래를 위한 기억
에르메스 재단 미술상
25년

기록되지 않은 이야기:
아티스틱 디렉터들과의 인터뷰

MEMORIES
FOR THE FUTURE
25 YEARS OF
HERMÈS FOUNDATION
MISSULSANG

UNRECORDED RECORDS:
INTERVIEWS WITH
THE FORMER ARTISTIC
DIRECTORS

비범한 작명에 깃든 에르메스 정신

김성원
리움미술관 부관장

안소연 김성원 디렉터는 2006년 아뜰리에 에르메스의 초대 아티스틱 디렉터가 되기 전부터 에르메스 재단 미술상 운영에 관여했기 때문에 미술상의 초기 단계에 대해 잘 알려지지 않은 부분을 증언해 주실 수 있을 것 같습니다. 본인 역시 2000년부터 국내에서 미술계 커리어를 시작했기 때문에 당시 상황에 대해 남다른 기억을 가지고 계실 것 같은데요, 새로운 밀레니엄 시작 시점의 한국 미술계의 상황에 대해, 그리고 에르메스 재단 미술상의 새로운 출발에 대해 느꼈던 점을 공유해주십시오.

김성원 새로운 밀레니엄이 열리던 2000년 전후, 한국 현대미술 현장은 더없이 역동적이었습니다. 대안공간이 잇따라 문을 열고, 비엔날레가 자리를 잡아가고, 기획전과 사립 미술관이 곳곳에서 새롭게 들어서던 시기였죠. 제도와 시장보다 실험과 담론이 앞서 있던, 가능성과 미숙함이 공존하던 때였습니다. 다만 미술계의 하드웨어가 빠르게 늘어난 데 비해, 그 질적 성숙은 아직 그 속도를 따라가지 못하던 때이기도 했습니다.

미술상은 바로 이런 풍경 속에서 출발했습니다. 단발성 행사가 아니라, 한국 현대미술의 동시대성과 실험성을 꾸준히 지지하고 작가와 그 작업에 지속적으로 기여하겠다는 의지에서 비롯된 제도였습니다.

그리고 그 남다른 출발은, 돌이켜보면 상의 이름에서부터 이미 드러나 있었습니다. 제가 에르메스 코리아 미술상에서 비범한 작명이라 생각하는 지점이 바로 이 '미술상'입니다. 이 상은 한국어로도 영어로도 똑같이 '미술상(Missulsang)'으로 불립니다. 제가 알기로는, 이 제도를 신설할 당시 장-루이 뒤마 회장이 '에르메스 아트 프라이즈(Hermès Art Prize)'로 번역하지 말고, 영어권에서도 그대로 '미술상'이라 부르자고 했다고 합니다.

언뜻 평범한 결정처럼 보이지만, 저는 여기에 에르메스의 정신이 압축되어 있다고 봅니다. 보편적으로 통용되는 'Art Prize'라는 번역어를 택하는 대신, 한국어 고유명사를 그대로 세계에 내보낸 것이죠. 이것은 단순한 작명이 아니라, 에르메스가 한국 현대미술이라는 특정한 현장에 뿌리내려 그 맥락 안에서 기여하겠다는 의지의 표명이 아니었을까요... 번역하지 않는다는 것은, 한국 현대미술을 보편의 언어로 환원하지 않고 그 고유한 자리 그대로 존중하겠다는 태도였던 셈입니다.

그리고 실제로 그렇게 되었습니다. '미술상'은 이후 국내는 물론 해외에서도 'Missulsang'으로 불리며, 에르메스의 한국 현대미술 지원을 가장 상징적으로 입증하는 이름이 되었습니다.

SPIRIT OF HERMÈS IN A SINGULAR NAMING

Sung Won Kim
Deputy Director,
Leeum Museum of Art

Soyeon Ahn Before being appointed the first artistic director of Atelier Hermès in 2006, you had already been involved in the operation of the Hermès Foundation Missulsang, which means you can speak to aspects of the prize's early years that are not widely known. You also began your career in the Korean art scene in 2000, so I imagine you have distinct memories of that moment. Could you share your thoughts on the Korean art scene at the beginning of the new millennium, and on what the launch of the Hermès Foundation Missulsang meant at the time?

Sung Won Kim Around the turn of the millennium, the Korean contemporary art scene was extraordinarily dynamic. Alternative spaces were opening one after another, biennales were taking root, and new curated exhibitions and private museums were emerging across the country. It was a time marked by both great possibility and a certain lack of sophistication. While the infrastructure of the art scene was expanding rapidly, its level of maturity had not yet caught up with the pace.

The Hermès Foundation Missulsang emerged against this backdrop. It was not conceived as a one-off event, but as a structure shaped by a commitment to provide sustained support for the contemporaneity and experimental spirit of Korean contemporary art, and to make an ongoing contribution to artists and their work.

In retrospect, the name itself already tells us what made the prize so singular. What I find remarkable about the name Hermès Korea Missulsang is the word Missulsang itself, which remains the same in Korean and English. As far as I know, when the prize was first established, Jean-Louis Dumas suggested that it not be translated as the "Hermès Art Prize", but instead be called Missulsang even in English-speaking contexts.

At first glance, this may seem like a simple decision, but I think it condenses something essential about the spirit of Hermès. Rather than choosing the universally legible translation "Art Prize", Hermès allowed a Korean proper noun to enter the world as it was. This was not simply a matter of naming. It was, perhaps, an expression of Hermès's commitment to take root in the specific context of Korean contemporary art and to contribute from within that context. To leave the word untranslated was, in effect, to refuse to reduce Korean contemporary art to a universal language, and to let it remain grounded in its own context.

And that is exactly what happened. Over time, Missulsang became the name by which the prize was known both in Korea and abroad, and the clearest symbol of Hermès's support for Korean contemporary art.

안소연 자체 내 전시공간을 갖지 않은 프랑스 패션 브랜드가 한국 현대미술을 지원하기 위해 미술상을 설립한 것에 대해 어떤 생각을 했었는지요? 해외 미술상 사례와 비교해주실 수 있을까요?

김성원 글쎄요, 처음에는 다소 의외의 행보였죠... 미술관도, 컬렉션도, 자체 전시공간도 갖지 않은 프랑스 패션 브랜드가 한국 현대미술을 지원하겠다며 미술상을 만든다는 건 당시로서는 낯선 그림이었죠.

당시 해외 사례들과 견주어보면, 에르메스의 선택이 이례적이긴 합니다. 가장 오래된 모델인 영국의 터너상은 국제 현대미술계의 가장 권위 있는 미술관 가운데 하나인 테이트 미술관이 주관합니다. 심사제도에 대한 디테일은 차치하더라도, 후보 작가들의 작품을 전시하고 동시대 담론을 확장하는 현장이 되는 거죠. 즉 미술관의 권위가 상의 토대입니다.

또 다른 사례로는 자체 공간이 없기에 솔로몬 R. 구겐하임 재단과 협업한 구겐하임 휴고 보스 상(Guggenheim Hugo Boss Prize)의 경우입니다. 세계적 미술관의 권위를 빌리고 그 공간에서 수상자 개인전을 열었죠. 말하자면, 검증된 무대에 브랜드의 이름을 새기는 방식이었습니다. 국적과 매체에 제한을 두지 않은 글로벌한 상이었던 것도 같은 맥락입니다—이미 세계적인 작가들을, 세계적인 미술관의 무대에서 호명하는 구조였으니까요.

에르메스는 이 두 길 중 어느 쪽도 택하지 않았습니다. 그리고 저는 바로 그 점이 에르메스 재단 미술상을 특별하게 만든다고 생각합니다. 에르메스는 한국 현대미술의 현장 그 자체로 직접 걸어 들어왔습니다. 2000년 당시 한국 현대미술은 아직 세계에 거의 알려지지 않았고, 한국 현대미술 현장도 아직 충분히 형성되지 않은 때였습니다. 여타의 상들이 '이미 만들어진 무대'에 올라탔다면, 에르메스는 '아직 만들어지지 않은 무대'에 함께 서기로 한 셈입니다. 무대를 빌리는 일과 무대를 함께 만드는 일은 전혀 다른 선택이죠.

게다가 이 상은 전 세계를 향한 글로벌 어워드가 아니라, 오직 한국 작가를 위한 상이었습니다. 실제로 에르메스 재단이 한 나라의 작가를 위해 미술상을 운영하는 경우는 전 세계에서 한국이 유일합니다. 자체 공간이 없다는 것은 분명 약점일 수 있었지만, 에르메스는 그 약점을 '특정한 현장에 대한 헌신'으로 바꾸어냈습니다. 줄 수 있는 것이 미술관의 후광이 아니라 작가와 그 작업에 대한 지원 그 자체였기에, 오히려 '지원'이라는 말의 본래 의미에 더 가까이 설 수 있었던 것입니다. 돌이켜보면 이것은 앞서 말씀드린 '미술상'이라는 명칭의 태도와 정확히 같은 자리에서 나온 결정입니다. 한국이라는 구체적인 현장에 뿌리내려 그 맥락 안에서 기여하겠다는 것이죠.

안소연 2000년에서 2002년까지 갤러리현대에서 1인 시상으로 진행되던 미술상이 2003년부터 아트선재센터로 장소를 바꾸면서 전시 시스템을 정비해 나갑니다. 어떻게 의견들이 개진되었는지 기억하시나요?

김성원 앞서 잠시 미뤄둔 이야기를 여기서 이어가야겠네요. 초기 3회, 그러니까 2000년부터 2002년까지 미술상의 전시와 시상은 갤러리현대에서 열렸습니다. 자체 공간이

Soyeon Ahn What did you make of the fact that a French fashion house, one without a physical gallery in Korea at the time, established an art prize to support Korean contemporary art? Could you also compare it with examples of art prizes abroad?

Sung Won Kim Well, at first it did seem somewhat unexpected. At the time, it was hardly an obvious model for a French fashion house with no museum, no collection, and no exhibition space of its own to establish an art prize in support of Korean contemporary art.

Compared with other international examples, Hermès's decision was unusual. The Turner Prize in the UK, one of the oldest models, is organized by Tate, among the most prestigious museums in international contemporary art. Leaving aside the details of its jury system, the prize creates a platform where the shortlisted artists' work is introduced and contemporary discourse is expanded. In other words, the museum's prestige is what gives the prize its weight.

Another example is the Guggenheim Hugo Boss Prize. Because Hugo Boss did not have its own art space, it worked with the Solomon R. Guggenheim Foundation. The prize drew on the institutional standing of a major international museum and presented the winner's solo exhibition within that museum. In a sense, it was a way of inscribing the brand's name onto an already established stage. The fact that it was a global prize, without restrictions on nationality or medium, followed the same approach. It was a structure that named artists who were already internationally visible on the stage of a world-class museum.

Hermès chose neither of these two paths, and I think that is precisely what made the Hermès Foundation Missulsang so special. Hermès chose to engage directly with the Korean contemporary art scene. In 2000, Korean contemporary art was still barely known internationally, and the Korean contemporary art scene itself had not yet fully taken shape. While other prizes attached themselves to already established platforms, Hermès chose to commit to a scene that was still in the making. Joining an existing platform and helping one come into being are fundamentally different choices.

Moreover, this was not a global award addressed to artists around the world. It was a prize created specifically for Korean artists. In fact, [South] Korea is the only country in the world where the Fondation d'entreprise Hermès has operated an art prize for artists of a single nation. Not having its own exhibition space could certainly have been seen as a weakness, but Hermès transformed that weakness into a commitment to a specific context. Since what it could offer was not the aura of a museum but support for artists and their work, it was in fact closer to the original meaning of support. Looking back, this decision came from exactly the same position as the attitude embodied in the name Missulsang: a commitment to take root in the concrete context of Korea and contribute from within it.

Soyeon Ahn From 2000 to 2002, the award exhibition was held at Hyundai Gallery as a solo presentation by the winning artist. Beginning in 2003, it moved to Art Sonje Center and began to develop a more structured exhibition system. Do you remember what kinds of discussions took place around that change?

Sung Won Kim Perhaps this is where I should return to the point I set aside earlier. For the first three editions, from 2000 to 2002, the exhibition and award ceremony were held at Hyundai Gallery.

없던 시절, 한국을 대표하는 화랑 중 하나가 신생 미술상에 무대를 내어준 것은 분명 고마운 일이었고, 그 명성과 기여를 폄훼할 생각은 전혀 없습니다.

다만 시간이 지나면서, 이 상이 표방하는 '지원'의 성격과 전시가 놓이는 자리 사이의 관계를 다시 생각해보게 되는 분위기가 있었던 것으로 기억합니다. 작가 지원을 목적으로 하는 상이 마켓과 직접 맞닿은 공간에서 작동할 때, 그 상의 정신이 어떻게 읽힐 수 있는가—당시에 이 질문이 아주 날카롭게 조준되었다고 말하기는 어렵습니다. 우리 미술 현장 전체가 아직 그런 문제의식을 충분히 인식하기 전이었으니까요. 그렇지만 상이 거듭되고 작가군이 쌓이면서, 에르메스 재단 미술상에 더 어울리는 자리는 어디인가를 자연스럽게 묻게 되었다고 생각합니다.

2003년 아트선재센터로 옮겨간 것은 그런 흐름 속에서 나온 결정이었습니다. 상업 화랑에서 비영리 미술기관으로 무대를 옮긴 것이죠. 이것은 단순히 장소를 바꾼 일이 아니라, 미술상이 작동하는 '맥락' 자체를 바꾼 일이었습니다. 비영리 기관은 작품의 판매가 아니라 작가의 작업과 그 실현을 목적으로 움직이는 곳이니까요. 미술상이 자신이 처음부터 표방했던 '지원'이라는 정신에 더 잘 맞는 자리를 찾아간 셈입니다. 제가 이 시기에 아트선재에 있었기 때문에 상황을 기억합니다. 우리는 이 시기 미술상의 시스템을 개편하는 것도 제안했죠. 그전까지는 한 차례의 추천과 심사로 수상자 한 명을 선정한 뒤 전시와 시상을 진행하는 방식이었는데, 아트선재센터와 공동 주관하면서 추천위원이 후보군을 추리고, 심사위원이 최종 후보 3명을 선정한 후, 그들의 신작 제작을 지원하고 전시한 뒤 최종 수상자를 정하는 구조로 바뀌었습니다. 사실, 저는 최종 수상자 없이 3명의 선정된 작가가 신작 제작 지원을 받아 전시하는 걸로 제안했는데, 아무래도 기업에서는 '흥행'을 완전히 포기하기는 어려웠던 모양입니다. 그래도 2003년부터 미술상은 단순히 결과를 시상하는 상에서, 작가가 새로운 작업을 실현하는 과정을 지원하고 그 과정을 통해 평가하는 상으로 옮겨간 것입니다.

저는 이 전환이 에르메스 재단 미술상의 성격을 결정지은 중요한 분기점이었다고 봅니다. 앞서 '미술상'이라는 이름에 담긴 헌신, 그리고 자체 공간 없이 현장에 직접 들어온 선택을 말씀드렸는데, 2003년의 이 이동은 그 정신이 구체적인 시스템으로 자리를 잡아가며 역사를 만드는 과정이었다고 생각합니다. 말하자면, 이름으로 선언한 것을 제도로 증명하기 시작한 시점이었던 거죠.

안소연 에르메스 재단 미술상은 작가들은 물론, 추천위원과 국내외 심사위원 등 다수의 미술계 구성원들이 협업한 결과물이란 점에서 의미가 있습니다. 최종 후보작가 3인의 전시도 경합의 분위기는 아니었던 걸로 기억합니다.

김성원 에르메스 재단 미술상의 가장 큰 의미 중 하나는, 그것이 특정 기관이나 한 사람의 결정이 아니라 여러 미술계 구성원의 협업으로 이루어진다는 점에 있습니다. 작가들은 물론이고 추천위원, 그리고 국내외 심사위원까지—서로 다른 시선과 기준이 한자리에 모여 만들어내는 결과물이죠.

그래서 최종 3인의 전시제도가 더욱 흥미로웠던 것이죠. 물론 최종적으로 한 명의 수상자를 정하는 방식을 유지하는 한, 경합 구도를 완전히 피할 수 없었습니다. 그래서 제가 늘 경계했던 것은, 그 유의미하지 않은 경합 구도 때문에 정작 이 상의 본질인 '지원'의 의미가 변색되지 않을까 하는 것이었죠.

At a time when the newly established prize had no gallery space, it was certainly meaningful that one of Korea's leading galleries offered them a stage. I have no intention of diminishing the gallery's reputation or contribution.

At the same time, as the prize continued, I remember there being a growing sense that we needed to reconsider the relationship between the kind of support the prize stood for and the kind of space in which its exhibitions were presented. When a prize intended to support artists operates in a space directly connected to the market, how does that shape the way the prize is perceived? I would not say that this question was being posed with great precision at the time. The Korean art scene as a whole had not yet fully recognized such concerns. Still, as the prize continued and its group of artists gradually grew, it became increasingly natural to ask where its exhibitions truly belonged.

The move to Art Sonje Center in 2003 came out of that broader shift. The exhibition moved from a commercial gallery to a nonprofit art institution. This was not simply a change of venue, but rather, a change of the very context in which the prize operated. A nonprofit institution is not driven by the sale of works, but by an artist's practice and the conditions needed to realize it. In that sense, the Missulsang had found a setting more closely aligned with the idea of support it had claimed from the beginning. I remember this period because I was at Art Sonje at the time. We also proposed restructuring the Hermès Foundation Missulsang system. Until then, the winner had been selected through a single round of nominations and jury deliberation, followed by the exhibition and award ceremony. Once the prize was co-organized with Art Sonje Center, the structure changed. The nomination committee drew up a pool of candidates, the jury selected three finalists, and the prize then supported the production of new work by those artists, presented their works in an exhibition, and only afterward selected the final winner. In fact, I proposed that there be no final winner, and that the three selected artists simply receive support to produce new work and present it in an exhibition. But perhaps, for a corporation, it was difficult to give up the element of public attention altogether. Even so, from 2003 onward, the Hermès Foundation Missulsang shifted from simply naming a winner to supporting the process through which artists developed and produced new work, and evaluating that work through the exhibition.

I see this transition as a decisive turning point in defining the nature of the Hermès Foundation Missulsang. Earlier, I spoke about the commitment embedded in the name Missulsang, and about Hermès's decision to enter the scene directly despite not having a space of its own. I think the move in 2003 was the moment when that spirit began to take shape in the actual structure of the prize and, in doing so, began to make history. In other words, this was when the prize began to prove, through its institutional structure, what it had always declared through its name.

Soyeon Ahn What stands out about the Missulsang is that it was shaped through a collaborative process involving many art professionals, including the artists, nominators, and jury members from Korea and abroad. As I remember it, the exhibition of the three finalists was not framed primarily as a competition.

Sung Won Kim One of the most important aspects of the Hermès Foundation Missulsang is that it was not the decision of a single institution or individual, but the product of collaboration among many art professionals. It brought together artists, nominators, and jury members from Korea and abroad, each with different perspectives and standards.

저는 이 세 작가를 '후보'라고 부르지 않았습니다. 엄밀히 말해 이들은 후보가 아니니까요. 상이라는 것은 그 시점의 심사위원이 누구인가—그들의 비평적 기준과 입장이 무엇인가—에 따라 달라지는 것입니다. 거기에 작가들 사이의 우열이 있을 수 없습니다. 단지 한 명을 선정해야 하는 구조이기 때문에 누군가가 선정되는 것일 뿐이죠.

흥미롭게도, 세 작가의 전시로 바뀐 뒤로 사람들이 기억한 것은 꼭 최종 수상자가 아니었습니다. 세 사람을 함께 기억하거나, 수상자가 아닌 누군가를 기억하는 경우도 많았죠. 승자를 가리는 일보다 여러 작가의 작업이 동시에 진지하게 조명되는 것—저는 그것이 이 상이 우리 미술계에 남긴 더 값진 결과였다고 봅니다.

안소연 초기에 수상작가는 물론 함께 전시했던 후보 작가들이 2000년대에 한국 현대미술을 견인했는데요, 그들의 에르메스 재단 미술상 수상 이후 활약상에 대해 소개해주세요.

김성원 초기 수상자들은 물론, 함께 전시했던 작가들의 면면을 보면 2000년대 한국 현대미술을 이끈 이름들이 그대로 들어 있기는 합니다. 장영혜, 김범, 박이소, 서도호, 박찬경을 비롯해, 이후 한국 동시대 미술을 국제 무대에서 대표하게 되는 작가들이 이 상의 초기 역사와 함께 있었죠. 이들이 에르메스 재단 미술상의 지원으로 신작을 제작하고 전시를 열었던 경험은 각자의 커리어에서 분명 의미 있는 한 시기였을 것입니다. 하지만 작가의 성취와 성공은 그 작가의 것입니다. 미술상은 그 여정의 한 시점에서 곁에 서서 무언가를 더했을 뿐이고, 그 역할은 그 자리에 머물러 있을 때 가장 아름답다고 생각합니다. 좋은 지원이란, 작가의 성취를 자신의 공로로 가져오지 않을 때 비로소 빛난다고 생각합니다. 에르메스 재단 미술상이 한국 현대미술에 기여한 바가 있다면, 특정 작가들을 '배출'했기 때문이 아니라, 결정적인 시기에 여러 작가의 작업이 실현될 수 있도록 조용히 받쳐주었기 때문일 것입니다. 그리고 무엇보다, 이토록 훌륭한 작가들과 한 시기를 함께할 수 있었다는 것—저는 그 사실 자체가 이 상이 받은 가장 큰 선물이 아닐까 합니다.

안소연 2006년에 에르메스 메종 도산이 건립되고 아뜰리에 에르메스라는 전시공간이 생기면서 비로소 에르메스가 주관하는 미술상으로서의 아이덴티티가 강화되었다고 생각합니다. 이전 아트선재센터에서의 전시와 달라진 점이 있었을까요? 그리고 미술상 전시는 아뜰리에 에르메스의 전체 전시 프로그램 중에서 어떤 비중과 의미를 가지게 되었는지 궁금합니다.

김성원 말씀하신 전제를 조금 다르게 보고 싶군요. 저는 에르메스 재단 미술상의 정체성이 장소를 통해 강화되었다고 보지는 않습니다. 엄밀히 말하면, 미술상은 장소와 별개로 그 자체의 정체성과 역사를 만들어온 실험적 제도입니다. 2006년에 아뜰리에 에르메스가 문을 열었기 때문에 미술상을 그곳에서 열기로 한 것은 아니었던 걸로 기억합니다. 미술상은 아트선재센터에서도 충분히 지속될 수 있었을 것이라고 봅니다.

다만 공교롭게도 2005년 아트선재센터가 잠정적으로 문을 닫게 되었고, 미술상은 자연스럽게 아뜰리에 에르메스로 옮겨오게 되었습니다. 그러니까 이 이동은

This is what made the exhibition of the three finalists especially interesting. Of course, as long as the structure ultimately required the selection of a single winner, it was impossible to leave a competitive framework altogether. I was always cautious that this ultimately unproductive framework of competition might distort the meaning of support, which was the true essence of the prize.

I did not think of these three artists simply as finalists. Strictly speaking, that term did not quite fit. A prize depends on who sits on the jury at that particular moment, and on the critical criteria and positions they bring to the process. There can be no hierarchy among the artists themselves. If one artist is ultimately chosen, it is only because the format requires a final decision.

Interestingly, once the prize shifted to a three-artist exhibition, it was not necessarily the final winner who stayed in people's memory. Often, the three artists were remembered together, or attention remained with an artist who had not received the prize. For me, the more valuable outcome was not the naming of a winner, but the fact that several artists' practices could receive full attention at the same time. I think that is the more lasting contribution the prize made to the Korean art scene.

Soyeon Ahn In the early years, not only the winning artists but also the other artists who exhibited alongside them went on to play a leading role in Korean contemporary art in the 2000s. Could you speak about their trajectories after their participation in the Missulsang?

Sung Won Kim When you look at the early winners, as well as the artists who exhibited alongside them, many of the names that would come to lead Korean contemporary art in the 2000s are already there. Young-Hae Chang, Beom Kim, Yiso Bahc, Do Ho Suh, Chan-kyong Park, and others were all part of the prize's early history, including artists who would later come to represent Korean contemporary art on the international stage. Producing new work and participating in the prize exhibition with the support of the Hermès Foundation Missulsang must certainly have marked an important moment in each of their careers. But an artist's achievements and success belong to the artist. The prize simply stood alongside them at one point in that journey and added something to it. I think that supportive role matters most when it knows how to remain in its place.

Support is at its best when it does not claim the artist's achievements as its own. If the Missulsang contributed to Korean contemporary art in any way, it was not because it could claim credit for the artists who passed through it, but because it quietly supported the realization of their work at decisive moments. And above all, to have shared a period of time with such remarkable artists may itself have been the greatest gift the prize received.

Soyeon Ahn With the establishment of Maison Dosan in 2006 and the opening of Atelier Hermès, the prize's identity took clearer shape. Were the exhibitions at Atelier Hermès different from those previously held at Art Sonje Center? And what place and significance did the Missulsang exhibition come to have within Atelier Hermès's overall exhibition programme?

Sung Won Kim I would suggest a different take on this question. I do not think the identity of the Hermès Foundation Missulsang was strengthened through its venue. To be precise, the Missulsang was an experimental initiative that had built its own identity

'자기 공간을 갖게 되면서 정체성이 강화되는' 과정이라기보다, 그 무렵의 상황이 우연히 겹치며 이어진 자연스러운 수순에 가까웠습니다.

결과적으로는, 미술상이 에르메스의 공간에서 열리면서 '에르메스 재단 미술상'으로서 한층 또렷하게 자리 잡은 면이 있습니다. 대외적인 인식과 인지도 면에서는 분명 영향을 주었죠. 그 점은 인정합니다.

저는 아뜰리에 에르메스의 전시 프로그램과 에르메스 재단 미술상을 별개로 생각합니다. 두 가지는 성격이 다릅니다. 아뜰리에 에르메스의 기획전은 한 작가의 신작 프로젝트를 지원하고 선보이는 1인 개인전이라는 단일한 방향성으로 나아갔습니다. 반면 미술상은 1년마다 돌아오는, 말하자면 초청 그룹전에 가까운 성격이었죠.

안소연 2008년에 파리에 에르메스 재단이 설립되면서 '에르메스 코리아 미술상'은 '에르메스 재단 미술상'으로 명칭을 바꾸게 됩니다. 재단의 출범은 아뜰리에 에르메스와 미술상 운영에 어떤 영향을 미쳤다고 생각하시는지요?

김성원 문자 그대로 보면, 2008년 이후 미술상은 운영 주체가 에르메스 코리아에서 에르메스 재단으로 옮겨간 것이라 할 수 있습니다. 2008년에 에르메스는 에르메스 재단이라는 기업재단(fondation d'entreprise)을 출범시켰고, 전 세계 에르메스 지점들이 운영하던 전시공간과 미술상 같은 활동들이 모두 이 재단 산하로 들어오게 되었죠. '에르메스 코리아 미술상'에서 '에르메스 재단 미술상'으로의 명칭 변경은 그 변화를 그대로 반영한 것입니다.

다만 운영의 틀이 글로벌 재단으로 정비되었다고 해서, 로컬과 글로벌의 관계 자체가 크게 달라지지는 않았다고 생각합니다. 특히 에르메스 재단 미술상은 '한국 현대미술 지원'이라는 분명한 정체성을 처음부터 지니고 있었기 때문에, 재단의 출범과 미술상이 가야 할 방향 사이에 상충하는 지점은 거의 없었습니다.

오히려 재단이라는 상위 틀 안으로 들어가면서도 미술상이 그 고유한 지역적 정체성을 그대로 유지했다는 점—저는 그것이 더 의미 있다고 봅니다. 운영 주체는 파리의 재단으로 바뀌었지만, 미술상이 바라보는 자리는 변함없이 한국 현대미술의 현장이었으니까요.

and history apart from any particular place. As I remember it, the prize was not moved there simply because Atelier Hermès opened in 2006. I think it could have continued perfectly well at Art Sonje Center.

That said, Art Sonje Center happened to close temporarily in 2005, and the Missulsang naturally moved to Atelier Hermès. So I would not see this move as a sign that the prize gained a stronger identity by acquiring a space of its own. I would see it instead as a natural course of events shaped by the circumstances of that particular moment.

In the end, however, once the Missulsang was held in an Hermès space, it did settle more clearly into public consciousness as the Hermès Foundation Missulsang. That certainly had an impact in terms of public perception and recognition, and I acknowledge that.

For me, Atelier Hermès's exhibition programme and the Hermès Foundation Missulsang were distinct in character and should be understood accordingly. The curated exhibitions at Atelier Hermès moved in a single direction: supporting and presenting a new project by one artist in the form of a solo exhibition. The Missulsang, by contrast, was a recurring annual exhibition, closer in character to a group show of invited artists.

Soyeon Ahn In 2008, with the establishment of the Fondation d'entreprise Hermès in Paris, the Hermès Korea Missulsang was renamed the Hermès Foundation Missulsang. How do you think the launch of the Foundation affected the operation of Atelier Hermès and the Missulsang?

Sung Won Kim In literal terms, 2008 marked a shift in the operation of the Missulsang from Hermès Korea to the Fondation d'entreprise Hermès. In 2008, Hermès established the Fondation d'entreprise Hermès, and the exhibition spaces and art prizes that had been run by Hermès branches around the world came under the Foundation. The change in name from the Hermès Korea Missulsang to the Hermès Foundation Missulsang directly reflected that shift.

That said, I do not think the relationship between the local and the global changed significantly simply because the operational framework was reorganized under a global foundation. From the beginning, the Missulsang had, in particular, a clear identity as a prize supporting Korean contemporary art, so there was little conflict between the launch of the Foundation and the direction the prize was meant to take.

What I find more significant is that, even as the Missulsang entered the larger framework of the Foundation, it retained its regional identity. The operating body may have shifted to the Foundation in Paris, but the prize's focus remained firmly on Korean contemporary art.

신 속 함 과 유 연 함 의 미 덕

박만우
평화박물관, 스페이스99 관장

VIRTUE OF AGILITY AND FLEXIBILITY

Manu Park
Director,
Space 99, Peace Museum

안소연 박만우 디렉터는 언제 어떤 계기로 아뜰리에 에르메스에 합류하게 되었는지 궁금합니다. 프랑스에서의 오랜 경험도 아뜰리에 에르메스와 연결되는 데 무관하지 않았겠지요?

박만우 2010년 여름 국내외 미술계 여러 인사들의 추천이 있었기에 당시 공석이었던 아뜰리에 에르메스 디렉터 일을 이어받게 된 것 같습니다. 지금 회고해보면 2002년 제3회 에르메스 재단 미술상 심사위원으로 참여했던 것이 인연의 시작이었던 것 같네요. 저와 함께 심사위원으로 참여했던 알리스 모르겐은 파리에 거주하며 큐레이터로 활동하는 분이었는데 그가 연결고리 가운데 하나였습니다. 그는 이후 2008년 에르메스 재단 설립 시점부터 에르메스 재단의 미술전시 공간으로 편입된 벨기에 브뤼셀 소재 라 베리에르의 디렉터로 일하셨죠. 이분은 현대미술 분야 이외에도 사진 그리고 건축 및 디자인 분야에서도 전시 기획 및 출판 관련 왕성한 활동을 하셨습니다. 알리스 모르겐은 2002년 이후 기회가 있을 때마다 프랑스의 여러 미술작가, 디자이너, 컬렉터 및 문화예술 기관 등을 저에게 소개해주었고 제가 독립 큐레이터로 활동할 시기에도 프랑스와 관련된 협력 프로젝트 등이 있으면 물심양면으로 도움을 주시기도 했습니다. 그런데 나중에 보니 그분을 통해 알게 된 모든 프랑스 문화예술계 인적 네트워크 중심에 메종 에르메스가 있었습니다. 그 많은 프랑스의 작가, 기획자, 컬렉터의 삶의 궤적에 에르메스와의 소중한 인연이 자리 잡고 있다는 사실이 매우 흥미로웠습니다.

제3회 에르메스 재단 미술상 수상자인 박이소의 개인전이 2003년 갤러리현대에서 열렸는데 개막식에 맞춰 서울에 오신 당시 메종 에르메스의 장-루이 뒤마 회장님을 만날 수 있었던 것도 소중한 인연 가운데 하나였습니다. 소탈한 성격의 회장님 인품도 커다란 매력이었지만 프랑스도 아닌 유독 한국에 미술상을 설립한 동기와 현대미술 작가들에 대한 애정 그리고 창의력 풍부한 도시 서울에 대한 관심을 저에게 들려주셨을 때 뒤마 회장님으로부터 개인적으로 잊을 수 없을 만큼 깊은 인상을 받았습니다. 이미 오래전에 박이소 작가와 뒤마 회장님 모두 고인이 되셨지만 에르메스와의 인연을 회고하자니 떠올리지 않을 수 없는 인물들입니다. 그리고 2010년 가을 당시 에르메스 재단 이사장이었던 피에르-알렉시 뒤마를 만나서 직접 얘기를 듣고 보니 제가 그 자리에 있을 수 있었던 이유 가운데 하나가 역시 알리스 모르겐이었습니다. 알리스는 피에르-알렉시의 유아 세례식에 대모였을 정도로 아버지 뒤마 회장님 그리고 어머니 레나 뒤마의 오랜 친구였음을 알게 되었습니다. 레나 뒤마 여사는 지금의 에르메스 메종 도산 건물을 설계한 저명한 실내 건축가이기도 했는데 2010년 피에르-알렉시 뒤마 이사장이 이러한 인연의 한

Soyeon Ahn Could you tell us how and when you came to join Atelier Hermès? I imagine your extensive experience in France also played some part in your connection to Atelier Hermès.

Manu Park I believe it was in the summer of 2010 that I was invited to assume the then-vacant position of director of Atelier Hermès following recommendations of a few professionals, both in Korea and abroad. Looking back now, my first connection with Hermès probably began in 2002, when I served on the jury for the third Hermès Foundation Missulsang. One of my fellow jurors was Alice Morgaine, a curator based in Paris, and she became one of the important links. Later, from the time the Fondation d'entreprise Hermès was established in 2008, she served as director of La Verrière in Brussels, Belgium, which became one of the Foundation's exhibition spaces for the visual arts. Beyond contemporary art, she was also very active in photography, architecture, and design, organizing exhibitions and publishing extensively in those fields. After 2002, whenever there was an opportunity, Alice introduced me to artists, designers, collectors, and cultural institutions in France. During my years as an independent curator, she also supported me generously whenever I was involved in collaborative projects related to France. Later, I realized that Maison Hermès stood at the center of nearly all the French cultural networks I had come to know through her. I found it fascinating that Hermès occupied such an important place in the lives and trajectories of so many artists, curators, and collectors in France.

Another important connection was meeting Jean-Louis Dumas, then chairman of Maison Hermès, when he came to Seoul in 2003 for the opening of Yiso Bahc's solo exhibition at Gallery Hyundai. Bahc was the recipient of the third Hermès Foundation Missulsang. Dumas's unpretentious character was deeply appealing in itself, but I was especially struck by what he told me: why Hermès had established the Missulsang specifically in Korea, rather than in France, his affection for contemporary artists, and his interest in Seoul as a city full of creative energy. Both Bahc and Jean-Louis Dumas have passed away, but when I look back on my relationship with Hermès, they are still the first people who come to mind. Then, in the autumn of 2010, when I met Pierre-Alexis Dumas, then President of the Fondation d'entreprise Hermès, and heard the story directly from him, I learned that Alice Morgaine was again one of the reasons I had come to be there. Alice had been such a close friend of Jean-Louis Dumas and his wife Rena Dumas that she had served as godmother at Pierre-Alexis's baptism. Rena Dumas was also the renowned interior architect who designed the present Hermès Dosan Park building. When Pierre-Alexis Dumas told me about this connection in 2010, his

자락에 대해 들려줄 시점에는 자신의 어머니가 이미 한 해 전에 작고하셨기에 그때의 만남은 자연스럽게 고인이 되신 그의 부모님을 회고하는 자리가 되기도 했습니다.

안소연 이전에 주로 비엔날레와 같은 큰 규모의 일을 했었습니다. 기관과 전시의 규모 차이가 본인에게 어떤 다른 경험을 가져다 주었는지 궁금합니다.

박만우 아무래도 이전에 제가 일했던 광주비엔날레, 부산비엔날레 또는 하노버엑스포 주빈국행사 현대미술전 그리고 경기도미술관 국제교류프로젝트 등이 공공기관 행사였기에 그곳에선 의사 결정과 예산집행 절차가 더디어 애를 먹은 적이 많았습니다. 이에 반해 아뜰리에 에르메스는 민간 기업의 운영 방식이 적용되어 모든 것이 신속하고 유연했습니다. 이런 경험은 이후에 제가 개인적으로 민간기업에서 설립한 미술기관에서 일하는 데 큰 자산이 되었다고 생각합니다. 그 외에도 대규모 전시를 기획할 때는 전시 자체보다 그 전시를 조직하는 과정에 오히려 많은 시간과 노력을 투여할 수밖에 없었던 데 반해서 아뜰리에 에르메스에서는 오롯이 작가와 작품에만 집중할 수 있어서 좋았습니다.

안소연 짧은 재직 기간 때문에 직접 실현을 하지는 않았지만 2011년 미술상 준비에는 참여하셨습니다. 과정에서 특별히 느낀 점과 경험담을 공유해주세요.

박만우 2000년 설립되어 이미 과거 10년을 거치면서 에르메스 재단 미술상은 한국의 동시대미술 작가들을 대상으로 운영되는 가장 권위 있는 상 가운데 하나로 자리 잡고 있었습니다. 다만 이전과 다른 점이 있다면 작가 포트폴리오를 통해 수상작가를 선정해서 그다음 해에 개인전을 개최했던 미술상 초기 운영방식이나 아뜰리에 에르메스 자체 전시 공간이 아닌 외부 공간을 빌려 전시를 진행했던 점과 달리 2007년부터는 새로운 자체 건물에서 미술상 최종 후보 3인(팀)의 전시를 거쳐서 그 가운데 최종 수상자를 심사하는 형식을 취하고 있었다는 겁니다. 미술상 운영 방식이나 전시 공간과 같은 외재적 요인 외에도 기존의 수상 작가들이 대부분 해외에서 거주하며 활동하거나 아니면 국내에서 거주하더라도 활동 기반이나 인정과 평가가 해외에서 주로 이루어진 작가들이라는 점을 감안해서 2011년 미술상은 가급적 한국의 사회·역사적 맥락에 천착하는 작가들에 초점을 맞추려고 의도했습니다. 아울러 이미 인정받은 작가군보다는 40세 미만의, 이른바 떠오르는 작가를 대상으로 하길 원했습니다. 그러기 위해서는 미술상 후보 작가 추천인들과 1차 심사위원들도 비교적 동일한 세대의 젊은 평론가나 큐레이터 가운데서 초청해야 했습니다.

2011년 미술상 심사과정과 관련해서 여전히 제 기억에 생생한 일화 하나를 소개하겠습니다. 전시에 참여한 최종 후보 3인(팀) 작가는 파트타임 스위트, 최원준 그리고 김상돈이었는데 내국인 심사위원들 사이에서도 의견이 다소 갈리기는 했지만 해외에서 참여한 두 분의 심사위원들 가운데 한 분의 경우 한국의 사회·역사적 맥락을 배경으로 작업하는 특정 작가의 작품에 대해 이해하기 어렵다는 난색을 표하기도 했습니다. 제가 심사위원들의 최종 숙의 과정에 참여하지 않았으므로 심사과정에 대해 세세하게 밝힐 수도 없고 그래서도 안 되겠지만 하나의 교훈을 얻은 것은 분명했습니다. 이미 그 활동이 해외에도 많이 알려지거나 그 결과 다양한 비평작업이 형성되어 있는 국내 작가가 아닐 경우 해외 심사위원들이 그들의 작업을 해석하거나 평가하기에는 애당초 무리가 따른다는

mother had already passed away the previous year, so our conversation naturally turned, in part, to memories of his late parents.

Soyeon Ahn Before Atelier Hermès, much of your work had been on a large scale, including biennials. How did the difference in institutional and exhibition scale affect your experience?

Manu Park Many of the projects I had worked on before—such as the Gwangju Biennale, the Busan Biennale, the contemporary art exhibition for the Korean Pavilion at Expo 2000 Hannover, and the international exchange projects at Gyeonggi Museum of Modern Art—were public-sector projects. In those settings, decision-making and budget execution often moved slowly, and that could pose certain difficulties. Atelier Hermès, by contrast, operated according to the logic of a private company, so everything was quick and flexible. I think that experience later became a great asset when I worked at a privately-owned art institution. Another difference was that, when organizing large-scale exhibitions, so much time and energy inevitably went into the process of organizing the exhibition itself. At Atelier Hermès, I was able to focus entirely on the artists and their work, which I appreciated.

Soyeon Ahn Because your tenure was brief, you were not able to see it through yourself, but you did take part in preparing the 2011 Missulsang. Could you share what you found especially meaningful or memorable in that process?

Manu Park Founded in 2000, the Hermès Foundation Missulsang had, over the course of its first decade, already established itself as one of the most prestigious awards for contemporary artists in Korea. What had changed by then was the structure. In the early years, the awardee was selected on the basis of an artist portfolio and then presented a solo exhibition the following year. The exhibitions were also held in external venues, rather than in Atelier Hermès's own exhibition space. From 2007 onward, however, the prize took a new form: three shortlisted artists or teams presented an exhibition in the new Hermès building, and the final recipient was selected from among them.

Beyond these external factors—the structure of the prize and the exhibition space—we also took into account the fact that many of the previous recipients either lived and worked abroad, or even if they were based in Korea, had built much of their professional foundation, recognition, and critical reception overseas. For the 2011 Missulsang, we wanted, as much as possible, to focus on artists deeply engaged with Korea's social and historical contexts. We also wanted to look not at artists who were already well established, but at emerging artists under the age of forty. To do that, the nominators and the first-round jurors also needed to be drawn from a relatively younger generation of critics and curators.

There is one episode from the 2011 jury process that I still think about. The three shortlisted artists or teams in the exhibition were Part-time Suite, Onejoon Che, and Sangdon Kim. Opinions differed somewhat even among the Korean jurors, but one of the two international jurors had difficulty understanding the work of a particular artist whose practice was grounded in Korea's social and historical context. I did not take part in the final deliberations of the jury, so I cannot, and should not, go into the details of the judging process. Still, I did come away with a clear lesson. Unless a Korean artist's work was already widely recognized abroad, or had generated a

현실적 인식이었습니다. 이후 국내 작가를 대상으로 해외 미술전문가를 초빙해서 심사하는 미술상을 직접 운영한 경험이 있습니다만 위에서 언급한 문제는 여전히 넘기 어려운 장벽이었던 것이 사실입니다.

안소연 아뜰리에 에르메스 이후에 미술계에서 어떤 활동을 하셨는지 소개해 주십시오.

박만우 아뜰리에 에르메스에서 활동을 시작한 지 얼마 되지 않은 2011년 3월 백남준아트센터 관장으로 임명되어 메종 에르메스와의 소중한 인연이 저의 실질적인 활동을 통해 오래 지속될 수는 없었습니다. 2009년 개관해서 당시 여전히 신생 기관이었던 백남준아트센터의 여러 기본적 토대를 갖추는 일에 전력했던 기억입니다. 그 시기 가장 아쉬웠던 점은 백남준아트센터를 산하에 둔 경기문화재단의 재정 지원 부족과 재단 수장의 잦은 교체 등으로 인해 운영에 말할 수 없는 어려움을 겪었던 점입니다. 백남준아트센터와 같은 신생 기관이 제대로 궤도에 오르기 위해서는 집중적으로 자원이 투여되었어야 하는데 그렇게 되지 못했던 사정이 지금까지 크게 달라지지 않은 걸로 알고 있습니다.

2015년까지의 공공기관의 씁쓸한 경험을 뒤로하고 그 이후 3년간 백지에 밑그림을 그리는 단계부터 개관 이후까지 민간기업에서 설립한 사립미술기관인 플랫폼엘 컨템포러리 아트센터 창립 관장으로 일했습니다. 건물 건립 과정부터 새로운 아트센터를 선보이기까지 작은 미술기관이지만 다원예술 분야를 위한 특성화 공간으로 정체성을 잡았던 부분도 소중한 경험 가운데 하나였습니다. 2018년 하반기부터는 약 2년간 대전문화재단 대표이사로 활동하면서 주로 문화정책 분야에서 활동했습니다. 대전문화재단 산하 미술작가 창작레지던시를 운영했고 연례적으로 과학·기술과 현대미술과의 융합프로젝트 전시를 개최하면서 미술 영역과도 일정한 접촉을 유지할 수 있었습니다. 그 이후에는 평화박물관의 스페이스99라는 미술 전시공간 디렉터로서 전시기획 및 교육 활동을 지속하고 있습니다.

substantial body of critical writing, international jurors found it difficult to interpret and evaluate the work on its own terms. I later had the opportunity to run an art prize for Korean artists that invited international art professionals as jurors, and the same issue remained a very difficult barrier to overcome.

Soyeon Ahn Could you tell us what you have been working on since Atelier Hermès?

Manu Park Soon after I began working with Atelier Hermès, I was appointed director of the Nam June Paik Art Center in March 2011, so I was not able to remain meaningfully involved with Maison Hermès for very long. I remember devoting myself to building the basic foundations of Nam June Paik Art Center, which had opened in 2009 and was still a young institution at the time. What I found most difficult then was the lack of financial support from the Gyeonggi Cultural Foundation, under which the Art Center was placed, as well as the frequent changes in the leadership of the Foundation. These circumstances made it extraordinarily difficult to keep the institution running. For a new institution like Nam June Paik Art Center to find its footing, resources should have been concentrated there, but that did not happen. As far as I know, those circumstances have not changed very much even now.

After that difficult period in public institutions, which lasted until 2015, I spent the next three years as the founding director of Platform-L Contemporary Art Center, a private art institution established by a private company. I was involved from the earliest stage, when the blueprint was still being drawn, through the construction of the building and the opening of the space. Although it is a small institution, helping to define it as a space dedicated to interdisciplinary arts was another valuable experience. From the second half of 2018, I spent about two years as president of the Daejeon Culture and Arts Foundation, working mainly in the field of cultural policy. I also maintained a connection with the visual arts by running an artist residency under the Foundation and by organizing an annual exhibition project that brought together science, technology, and contemporary art. Since then, I have continued curatorial and educational work as director of Space 99, an exhibition space operated by the Peace Museum.

후 원 문 화 와 교 양

백지숙
기획, 평론

안소연 백지숙 디렉터는 미술평론가이자 기관 큐레이터로서 오랜 기간 활동했습니다. 외부인의 시선에서 2000년대의 에르메스 재단 미술상을 어떻게 평가하고 있었는지 궁금합니다.

백지숙 2000년대 초반, 에르메스라는 브랜드에 대해서 전혀 모르던 차에 장영혜, 김범, 박이소 작가가 에르메스 재단 미술상이라는 걸 연달아 수상하면서 이게 무슨 '사건'인가 하며 관심을 두게 되었습니다. 마침 한국문화예술위원회 인사미술공간 큐레이터로 기관 소속으로는 처음 일을 시작해서 다른 공모나 수상 제도에 대해서도 살펴볼 기회가 생겼던 시기였습니다. 세 작가와 인연이랄까, 장영혜중공업이 되기 전 장영혜 작가의 개인전에 대해서 글을 쓰기도 했고 김범 작가의 독특한 유머 지수에 대해서 짧은 글을 더하기도 했습니다. 박이소 작가는 박모라는 이름으로 활동하던 시기에 뉴욕 브루클린 스튜디오를 방문한 적이 있었고 그 이후 학계와 현장에서 핵심적인 활동을 펼친지라 계속 눈여겨봤지요. 미술 쪽에서 활동하는 사람이라면 저뿐 아니라 누구라도, 예술의 촌철살인하는 시적인 힘과 능청스러운 변신 가능성을 체화해서 이를 각자의 미술 언어로 조탁해내는 작가들이라고 생각했을 겁니다. 그러니 대체 이들을 알아보고 지원한다는 에르메스 재단 미술상의 선구안은 어디서 나온 거야 하며 주목하게 된 거죠. 미술상이 지금처럼 많지도 않았지만 있다 해도 선정된 작가들이 전혀 새롭지 않았고 대체로 거기서 거기인 작가들이 몇몇 상을 돌려가며 받는 데다가 상금과 수상 혜택도 미미해서 수상 제도라는 게 큰 의미가 없다고 여겼는데 그런 선입관이 단번에 깨졌습니다. 국내에는 에르메스가 운영하는 미술 공간이 따로 없었는데도 수상과 전시를 연결하는 방식이 신선했고, 심지어 미술상 영어 표기가 award가 아니라 Missulsang이라고요?

한마디로 에르메스 재단 미술상은 수상 제도의 기획과 운영에서 전례 없는 참신함과 공정성으로 두각을 나타냈고 큰 파장을 불러일으켰다고 하겠습니다. 제정 이후 어느새 첫 사반세기가 지났으니 기회에 어떤 영향을 미쳤는가를 미술사적 디테일로 되돌아볼 필요가 있겠네요. 물론 브랜딩 제고에도 큰 도움이 되었겠지요? 지금이야 에르메스를 모르는 사람이 없겠지만 그때는 미술상을 받은 작가들 덕분에 에르메스라는 브랜드를 알게 되었다고나 할까요. 물론 이른바 명품에 문외한이었던 제게만 해당하는 이야기일 수도 있겠습니다만.

P A T R O N A G E
A N D C U L T U R E

Jee-sook Beck
Project Director, Art Critic

Soyeon Ahn You have long been active as an art critic and institutional curator. Before joining Atelier Hermès, how did you perceive the Hermès Foundation Missulsang in the 2000s?

Jee-sook Beck In the early 2000s, when I knew almost nothing about the brand Hermès, Young-Hae Chang, Beom Kim, and Yiso Bahc won the Hermès Foundation Missulsang one after another, and I began to pay attention, wondering what kind of event this was. It was also around the time when I had just begun my first institutional position as curator at Insa Art Space of the Arts Council Korea, which gave me opportunities to look into other open-call and award systems. I had crossed paths with all three artists in different ways: before Young-Hae Chang Heavy Industries was formed, I had written about Young-Hae Chang's solo exhibition, and I had also contributed a short text on Beom Kim's unique sense of humor. As for Yiso Bahc, I had visited his studio in Brooklyn, New York, when he was still working under the name Bahc Mo, and I continued to follow his work closely as he became a key figure in both academic and artistic circles. Anyone working in the art field, not just myself, would have recognized them as artists who knew how to turn art's incisive poetic force and playful mutability into distinctive languages of their own. So I naturally became interested in the question: where did the Hermès Foundation Missulsang's foresight come from, to identify and support artists like these? There were not as many art prizes then as there are now, but even when prizes did exist, the artists selected were not particularly new. More or less the same artists would rotate among a handful of awards, and the prize money and benefits were minimal. I had thought that award systems did not carry much significance, but the Hermès Foundation Missulsang changed that view almost immediately. Even though Hermès did not yet have a dedicated art space in Korea, I was struck by how original it was to make the award inseparable from its exhibition. And on top of that, it was not given "Award" in English but Missulsang.

In short, the Hermès Foundation Missulsang stood apart for the originality of its conception and the integrity of its operation, creating a model unlike anything that had preceded it and generating a considerable impact. Now that the prize has completed its first quarter-century, it seems important to look back, in art-historical detail, at the impact it has had. Of course, it must have also helped raise the brand's profile considerably. Today, of course, everyone knows Hermès, but back then, it was through the prize-winning artists that I first came to know the brand. However, that may only have been true for people like me, who were somewhat ignorant of so-called luxury goods.

안소연 아뜰리에 에르메스에 합류하기 이전인 2009년에 에르메스 재단 미술상 10주년 기념 도록 제작에 편집자로 참여했습니다. 그 일을 맡게 된 계기와 진행하시면서 기억에 남는 일이 있었다면 공유해 주세요.

백지숙 2006년 에르메스 메종 도산을 개관하는 과정이 순조롭지만은 않았던 걸로 알고 있습니다. 그럼에도 당시 장-루이 뒤마 회장의 주도하에 전형선 에르메스 코리아 사장이 플래그십 스토어 윈도는 물론이고 지하 상설 전시장과 3층 아뜰리에 에르메스를 운영하면서 미술 지원과 수용 방식을 다각화했지요. 저는 2004년 미술상 작가 추천 위원으로 전형선 사장과 처음 인사를 나누었고, 이후 에르메스 코리아가 2009년 미술상 10주년을 앞두고 행사를 기획하는 와중에 10주년 기념 아카이빙 논의가 나왔던 듯싶습니다. 공공 기관이 아닌지라 본격 아카이브 작업을 하기에는 한계가 있었고 기념 도록 정도로 준비를 하게 되었지요. 이 시기 알게 된 당시 김주연 이사와 유주연 과장이 이후에도 아뜰리에 에르메스와 미술상은 물론 미술과 브랜드를 연결하는 정교하고도 복잡한 매개 작업을 위해 많은 힘을 실어 주었습니다.

이번 에르메스 재단 미술상 20주년 기념을 계기로 온라인 아카이빙을 구축하게 되었다니 무엇보다 반가운 소식입니다. 10주년 기념 도록뿐 아니라 미술상 도록과 전시 출판물 등 텍스트 산물이 다수 제작되었고 이를 찾는 연구자들이 꽤 많은 걸로 알고 있는데요. 절판 등으로 입수할 수 없다고 안타까워하는 소식을 직간접적으로 들었던 터라 더욱 기대됩니다.

안소연 에르메스 재단 미술상은 외부 추천위원단과 심사위원들이 협업하여 작가를 선정하고, 선별된 3인 작가가 함께 전시를 만들며 선의의 경쟁을 한다는 포맷으로 미술계의 주목을 받아 왔는데요, 당시 내부적으로 어떤 논의가 있었는지 궁금합니다.

백지숙 그보다는, 미술상이나 공모제도를 운용하는 기관이 항상 마주하는 도전일 텐데, 한국의 작가층이 두텁지 못해서인지 수상 작가를 통해서 프로덕션과 전시가 관객과 평단 모두에게 자극과 울림이 있는 기조를 매해 유지하기가 불가능하다는 자각이 더 컸습니다. 10여 년이 넘어가면서 자연스레 이런저런 대안이나 개선 방향에 대해서 의견이 있었지요. 수상작가 국적을 별도의 에르메스 미술 전시장이 없는 나라까지 확대하자는 안에서부터 격년제로 운영하자, 3인 경쟁 체제보다는 한 작가를 집중적으로 지원하자 등등으로요. 국공립기관이라면 이런 논의가 있다고 해도 한번 정착한 수상 제도를 바꾸기가 쉽지 않을 텐데, 미술상은 2016년부터 미술 생태계의 변화와 요구를 전향적으로 수용했다고 봅니다. 알려진 바대로 2년마다 1명의 수상자만 선정하고 이를 파리 레지던시 지원과 연계하는 내용이 그것인데, 수상 제도 자체를 지나치게 경쟁적인 구도로 조망하기보다는, 계속해서 상의 실질적인 권위와 역사를 축적해갈 수 있도록 개별 진화할 필요가 있겠지요.

안소연 아뜰리에 에르메스에서는 2011년부터 2014년까지 4년을 아티스틱 디렉터로 일했고 총 4회의 미술상 전시를 진행하셨습니다. 기억에 남는 전시와 에피소드가 있다면 공유해 주십시오.

Soyeon Ahn Before joining Atelier Hermès, you participated as editor of the catalogue commemorating the tenth anniversary of the Hermès Foundation Missulsang in 2009. Could you share how you came to take on that work, and whether anything from the process remains particularly memorable?

Jee-sook Beck From what I understand, the opening of Hermès Maison Dosan in 2006 came with its share of difficulties. Even so, under the leadership of then-chairman Jean-Louis Dumas, Hyung-sun Jun, then Managing Director of Hermès Korea, expanded the company's modes of artistic support and presentation, operating not only the flagship store windows but also the permanent exhibition space in the basement and Atelier Hermès on the third floor. I first met Managing Director Jun in 2004, when I served on the artist nomination committee for the Missulsang. Later, as Hermès Korea began planning events ahead of the prize's tenth anniversary in 2009, I believe that was when discussions around commemorative archiving first began. Since Hermès was not a public institution, there were limits to undertaking a full-scale archival project, so we prepared something closer to a commemorative catalogue. Ju Youn Kim, then Communication Director, and Jee H. Lew, then Exhibition Coordinator, whom I came to know during this period, continued afterward to provide substantial support for the delicate and often complex work of bridging Atelier Hermès, the Missulsang, the art field, and the brand.

It is especially welcome news that an online archive has now been created to mark the twentieth anniversary of the Hermès Foundation Missulsang. In addition to the tenth-anniversary catalogue, many text materials have been produced, including catalogues for the Hermès Foundation Missulsang and exhibition publications, and I know that quite a number of researchers try to locate them. I had often heard from researchers, both directly and indirectly, that they were disappointed not to be able to access some of these materials because they were out of print. This makes me look forward to the archive even more.

Soyeon Ahn The Hermès Foundation Missulsang drew attention in the art world for its distinctive format. Artists were selected through the collaboration of external nomination and jury committees, and the three shortlisted artists would then present an exhibition together, engaging in a form of constructive competition. What kinds of internal discussions took place at the time?

Jee-sook Beck Perhaps I was simply insensitive, but I do not think we felt any particular tension because of the Korea Artist Prize that came later. What I felt more strongly was the difficulty that any art prize or open-call system eventually runs into. Perhaps because Korea's artist base was not yet broad enough, it was hard to sustain the same level of production and exhibition every year, one that would be stimulating for audiences and meaningful to critics alike. After more than ten years, there were naturally various opinions about alternatives and directions for improvement. These ranged from expanding the nationality of awardees to include countries where Hermès did not have a dedicated art exhibition space, to making the prize biennial, to shifting away from a three-artist competitive structure and focusing support on a single artist. For a national or public institution, even if such discussions took place, it would not be easy to change an award system once it had taken root. But I think that from 2016 onward, the Missulsang proactively accepted changes and demands within the art ecology. As is known, this meant selecting only one awardee every two years and connecting the

백지숙 에르메스 재단 미술상 전시 이외에 기억에 가장 남는 전시는 홍승혜 작가의 《광장사각》(2012년 4월 5일–6월 12일)입니다. 에르메스 메종 도산 3층 아뜰리에 에르메스의 정방형 공간을 일종의 광장으로 설정하고 여러 요소와 기능을 갖춘 디자인과 수행을 시도한 작업입니다. 벤치와 야외용 재떨이, 테이블 등 가구와 기물은 물론이고 화장실과 전시 간판, 방향을 지시하는 가로등 디자인을 창안하는가 하면 음료가 있는 바Bar를 한시적으로 운영하기도 했습니다. 이제는 중견이 된 박광수, 심래정 작가와 협업으로 제작한 작품들도 눈길을 끌었고, 전시 종료 후 일부 가구와 디자인 작업은 리움미술관에 소장되어 실제로 장기간 사용되기도 했습니다.

《크리스 마커와 코레안들》(2013년 4월 5일–6월 11일)은 한국과 프랑스를 연결하는 기획으로 열린 전시였는데요. 크리스 마커의 사진 에세이 『북녘 사람들』이 워낙 유명했고 그의 에세이 영화 〈환송대〉는 영화와 미술을 가릴 것 없이 중요한 고전으로 작가들에게 영향을 미친 바 있습니다. 전시를 준비하는 도중에 작가가 타계해서 안타까웠고, 전시 프레임의 야심(?)에 비해 사전 리서치와 작품 섭외, 한국 작가 커미션 진행 등에 제 한계가 있어서 여러모로 아쉽게 되었습니다. 나중에라도 다시 시도해보고 싶은 프로젝트 중 하나입니다. 사진집의 원제 『Coréennes』에서 백인 남성 작가의 여성-오리엔탈리즘적 시선이 여전히 잔존하는 것 아닌가 하는 의구심으로, 참여작가들을 남성으로 제한하며 '코레안들Coréens'이라는 살짝 비튼 제목을 붙였는데 의도처럼 잘 읽히지는 않았던 듯싶고요.

하지만 아뜰리에 에르메스에서 일하면서 가장 많이 배운 것은 전시 콘텐츠나 기관 운영에 대한 것이 아니라, 문화 지원의 방식이나 후원 문화 그 자체에 요구되는 교양이라고 할 수 있겠습니다. 재직 기간 중에 피에르-알렉시 뒤마 에르메스 총괄 아티스틱 디렉터가 서울을 방문해서 한국 작가들을 만나고 몇몇 전시를 관람할 때 수행한 적이 있습니다. 이때 만남이 유독 기억이 남아 있는데요. 총괄 아티스틱 디렉터로 상징되는 에르메스 재단이 예술을 아끼고 사랑하는 태도와 작가를 존중하는 마음이 가감 없이 그대로 전달되었기 때문입니다. 그때나 지금이나 한국은 기업이든 공공 기관이든 간에 여전히 작가나 작품을 지원하는 과정에서 마치 자기 돈으로 시혜를 베푸는 듯한 태도를 보인다고 느낍니다. 후원회가 지원을 빌미로 전시 콘텐츠를 재단하거나 공공 기관이 지원금 정산을 명목으로 과도한 회계규정을 강요할 때, 특히 요즈음 K아트의 글로벌 대유행과 더 큰 시차가 벌어진 걸 체감하며 민망해지곤 합니다.

안소연 아뜰리에 에르메스 이후 어떤 활동을 하셨는지 정보를 공유해 주십시오.

백지숙 아뜰리에 에르메스에서 일하던 시기와 일부 겹치지만 2014년에서 2015년까지는 안양공공예술프로젝트APAP 예술감독을 했고요, 2016년 서울미디어시티 비엔날레 예술감독을 거쳐, 2019년에서 2023년까지 서울시립미술관장으로 일했습니다. 미술관장 재직 당시 에르메스 재단 후원으로 미술관의 한정된 예산으로는 실행하기 힘든 프로젝트들을 'SeMA-프로젝트 S'라는 이름으로 진행할 수 있었습니다. 맨 처음 프로젝트로 세계를 무대로 활동하고 있는 이미래 작가의 키네틱 작품 〈같이 있고 싶다고〉가 푸하하하 프렌즈가 재설계한 서울시립미술관 서소문본관 로비에 상당 기간 상설로 전시되었습니다. 오해를 피하고자 밝혀두자면 재단 후원은 제가 관장으로 취임하기 전에 결정되었고, 저는 재단과 미팅 이후 후원 콘텐츠를 기획 제작했더랬습니다. 더불어

prize to support for a Paris residency. Each prize needs to continue evolving in its own way, building its own institutional weight and history over time.

Soyeon Ahn At Atelier Hermès, you worked as artistic director for four years, from 2011 to 2014, and organized a total of four Missulsang exhibitions. Could you tell us about any exhibitions or moments from that period that stand out in your memory?

Jee-sook Beck Apart from the Hermès Foundation Missulsang exhibitions, the exhibition I remember most is Seung-Hye Hong's 'Square Square' (April 5–June 12, 2012). It was a project that set the square-shaped space of Atelier Hermès on the third floor of Hermès Maison Dosan as a kind of public square, and attempted forms of design and performance with various elements and functions. In addition to furniture and objects such as benches, outdoor ashtrays, and tables, the artist devised designs for the restroom, exhibition signage, and streetlamps used for wayfinding, and even operated a temporary bar serving drinks. Works produced in collaboration with Park Kwangsoo and Sim Raejung, who have since become mid-career artists, also stood out. After the exhibition, some of the furniture and design works entered the collection of the Leeum Museum of Art and were actually used there for an extended period.

'Chris Marker and the Coréens' (April 5–June 11, 2013) was organized as a project connecting Korea and France. Chris Marker's photo-essay *Coréennes* was, of course, widely known, and La Jetée had long been a touchstone for artists working across film and contemporary art. It was unfortunate that the artist passed away while we were preparing the exhibition. I still have some regrets about that exhibition. The frame was ambitious, but I could not push the preliminary research, the selection of works, or the commissions with Korean artists as far as I had hoped. It is one of the projects I would like to attempt again someday. The original title of the photo book made me wonder whether something of a white male artist's Orientalizing view of women still remained. I therefore limited the participating artists to men and gave the exhibition a slightly twisted title, 'Coréens', or 'Koreans'. However, I do not think the intention was understood quite as I had hoped.

But what I learned most while working at Atelier Hermès was not about exhibition content or institutional operations, but rather about what it means to support culture, and about the kind of sensibility and refinement that genuine patronage requires. During my tenure, I accompanied Pierre-Alexis Dumas, Artistic Director of Hermès, when he visited Seoul to meet Korean artists and see several exhibitions. That encounter remains especially memorable, because the Artistic Director clearly demonstrated the Foundation's genuine affection for art and deep respect for artists. Then as now, I have often felt that in Korea, corporate and public support for artists still tends to carry a patronizing attitude, as if the support were a personal act of generosity. It is disheartening when patrons' groups use their support as grounds for interfering with exhibition content, or when public institutions demand excessive accounting procedures under the guise of grant reporting. These practices feel especially out of step now, amid all the talk of K-art's global rise.

Soyeon Ahn What have you been working on since your time at Atelier Hermès?

Jee-sook Beck Although it partly overlapped with the period when I was working at Atelier Hermès, I served as artistic director of the Anyang Public Art Project (APAP) from 2014 to 2015, then as artistic director of the Seoul Mediacity Biennale in 2016, and

국내 미술관에서는 처음으로 에르메스 신사복 컬렉션 전시와 런웨이를 서소문본관에서 진행했는데, 그 때문에 서울시의회에서 공격을 많이 받았던 게 새삼스럽게 생각나네요.

2024년부터 미술관에서 틈틈이 구상하던 여성작가 다큐멘터리 영화 제작을 본격적으로 시작했습니다. 간간이 글도 쓰고 작가에 관한 출판물도 준비하고 있습니다.

as director of the Seoul Museum of Art from 2019 to 2023. During my tenure as museum director, with support from the Hermès Foundation, we were able to carry out projects that would have been difficult to realize within the museum's limited budget, under the name SeMA-Project S. As the first project, internationally recognized artist Mire Lee's kinetic work *i wanna be together* was installed semi-permanently for an extended period in the lobby of the Seoul Museum of Art's Seosomun Main Branch, redesigned by FHHH Friends. To avoid misunderstanding, I should clarify that the Foundation's support had been decided before I was appointed director; after meeting with the Foundation, I developed and carried out the project. In addition, for the first time at a Korean art museum, we held an exhibition and runway show for the Hermès menswear collection at the Seosomun Main Branch. I am now reminded, somewhat anew, of how much criticism I faced from the Seoul Metropolitan Council because of that.

Since 2024, I have been focusing more seriously on making documentary films about women artists, something I had been thinking about on and off while I was at the museum. I also continue to write from time to time and am preparing publications on artists.

변 화 를 포 착 하 여 비 평 적 으 로 읽 어 내 는 일

김윤경
기획, 평론

안소연 김윤경 큐레이터는 2015년 아뜰리에 에르메스에 합류하기 전에 어떤 일을 하셨었는지 소개해주십시오.

김윤경 1997년 아트선재센터의 전신인 선재미술관에서 큐레이터로 첫발을 내디뎠습니다. 2000년대 초반 학업을 위해 잠시 휴지기를 가졌고, 2006년부터 본격적으로 전시 기획과 비평 활동을 재개하면서 비영리 전시 공간과 대안공간 네트워크, 그리고 공공미술 프로젝트 등 다양한 현장에서 기획자로 참여했습니다.

안소연 재임 기간 중에 여러 변화를 겪으셨는데요, 우선 에르메스 메종 도산의 레노베이션과 아뜰리에 에르메스의 공간 이전이 큰 도전이었을 것 같습니다. 3층에서 지하 1층으로 이전한 공간을 어떻게 이해하고 수용하셨는지, 그리고 전시의 효과나 관객과의 커뮤니케이션 측면에서 어떤 차이점을 경험하셨는지 말씀해 주세요.

김윤경 메종 도산 3층에서의 마지막 전시는 2013년 말에 열린 《nnncl & 믹스라이스》였고, 지하 1층으로 이전한 후의 첫 전시는 2014년 10월의 《컨덴세이션》이었습니다. 제가 아뜰리에 에르메스에 합류하기로 결정된 것은 2014년 초였는데, 공간 이전은 이미 확정된 상태였습니다. 3층에서의 전시와 지하 1층 새 공간에서의 전시를 모두 이미 관람객으로서 경험했기에, 공간 이전 자체가 제게 큰 도전으로 다가오지는 않았습니다. 처음부터 지하 1층 공간을 염두에 두고 전시를 기획했기 때문에 변화된 조건도, 큰 도전도 없었던 셈입니다. 제게 주어진 공간은 이미 이전을 마치고 전시가 열리고 있던 지하 1층의 공간이었던 것이죠.

새로운 전시 공간은 사실상 거의 동일한 평면의 공간이 3층에서 지하 1층으로 수직 이동한 것이라 전시에 큰 영향을 주었다고 보기는 어렵습니다. 옆에 '카페 마당'이 자리 잡았다는 점이 새로운 환경이었을 뿐, 전시 공간의 면적이나 조건 자체는 크게 변하지 않았으니까요. 오히려 개인적으로는 사방에서 자연광이 들어오는 장식적인 3층보다는 중성적인 공간으로 탈색된 지하 1층이 전시 기획과 관람의 집중도 측면에서 훨씬 우호적인 조건을 갖추고 있다고 생각합니다. 관람객의 접근성 면에서도 메종 도산의 매장 계단을 통해 3층까지 걸어 올라가야 했던 일종의 '의례적 입장(ritualistic entry)'에 비해, 엘리베이터를 통해 바로 지하 1층으로 진입하는 방식이 한결 수월했을 것입니다.

안소연 공간의 의미를 재고하는 재개관 기념 전시를 기획했습니다.

S E N S I N G S H I F T S I N T H E A R T S C E N E , R E A D I N G T H E M C R I T I C A L L Y

Yunkyoung Kim
Independent Curator,
Art Critic

Soyeon Ahn Could you begin by telling us about your work prior to joining Atelier Hermès in 2015?

Yunkyoung Kim I began my career as a curator in 1997 at Sonje Museum, the predecessor of Art Sonje Center. In the early 2000s, I took a brief pause to pursue my studies. From 2006, I returned more fully to exhibition-making and art criticism, working as a curator across a range of contexts, including nonprofit exhibition spaces, alternative-space networks, and public art projects.

Soyeon Ahn During your tenure, Atelier Hermès went through several changes. I imagine the renovation of Maison Dosan and the relocation of Atelier Hermès presented a particular challenge. How did you approach the new B1 space, and how did the move affect the exhibitions and the way visitors experienced them?

Yunkyoung Kim The last exhibition held on the third floor of Maison Dosan was "nnncl & mixrice", which opened at the end of 2013. The first exhibition after the move to B1 was "Condensation", in October 2014. It had been decided in early 2014 that I would join Atelier Hermès, but by then the relocation had already been confirmed. I had already seen exhibitions both on the third floor and in the new B1 space as a visitor, so the move itself did not feel like a major challenge for me. From the beginning, I planned exhibitions with the B1 space in mind. In that sense, there was no major shift in conditions, nor any particular challenge. The space given to me was simply the B1 space, where the relocation had already been completed and exhibitions were already taking place.

In practical terms, the new exhibition space was not so different from the previous one. It had almost the same floor plan, only relocated from the third floor, so I would not say the move had a major impact on the exhibitions themselves. The new circumstance was the presence of Café Madang next door. Personally, I found the B1 space, with its more neutral character, much better suited to the focus required for both curating and viewing exhibitions than the more decorative third-floor space, where natural light came in from all sides. Also, in terms of visitor access, it seemed much easier to take an elevator directly to B1, instead of having to use the stairs inside Maison Dosan to reach the third floor.

Soyeon Ahn You organized a reopening exhibition that reconsidered the meaning of the space.

김윤경 재개관 기념전인 《오 친구들이여, 친구는 없구나》는 아뜰리에 에르메스가 주목해야 할 다음 세대를 제안하려는 의도가 투영된 전시였습니다. 아뜰리에 에르메스가 개관하고 10년이 흐르는 동안 세상도, 미술도 빠르게 변화하고 있었지만, 미술 제도 내에서는 상대적으로 동시대 미술의 새로운 목소리가 충분히 가시화되지 못하고 있다는 인상을 받곤 했습니다. 초기의 역동적인 출발과는 달리, 아뜰리에 에르메스 역시 생동하는 젊은 미술을 담아내기보다 검증되고 안전한 선택을 반복하고 있는 것이 아닌가 하는 의구심도 들었습니다. 다행히, 개편된 에르메스 재단 미술상의 첫 수상자로 선정되어 2016년에 개인전을 선보인 정금형 작가를 통해 아뜰리에 에르메스의 새로운 방향성을 가늠해볼 수 있었고, 재개관 기념전을 통해 그 가능성을 시험해보고자 했습니다. 주로 개인전을 중심으로 운영되어 왔던 아뜰리에 에르메스에서 드물게 시도된 그룹전이었는데, 당시 매우 긍정적인 평가를 받았던 것으로 기억합니다. 전시에 참여했던 작가 중 김민애 작가는 이듬해에 바로 개인전 《기러기》를 개최하며 자신의 작업 세계를 개념적으로 더욱 심화하는 유의미한 실험을 선보이기도 했습니다.

안소연 이후에도 전시를 기획할 때 과거의 또는 잠재적인 에르메스 재단 미술상 후보, 수상작가들에 대해 어떤 고려를 하게 되었는지요?

김윤경 잠재적인 미술상 후보나 수상작가를 특별히 고려하고 전시를 기획하지는 않았습니다. 솔직히 말하자면, 미술상을 받은 모든 작가가 수상 이후에도 늘 주목할 만한, 흥미로운 행보를 이어가는 것은 아니라고 생각했기 때문입니다. 게다가 미래의 잠재적인 후보들을 미리 예측하며 전시를 기획하는 것 또한 본질적으로 불가능한 일입니다. 다만, 아뜰리에 에르메스의 설립 취지이기도 한 "예술 그 자체보다 더 흥미로운 삶으로서의 예술"을 추구하는 작가들을 찾아 그들과 협업할 수 있는 기회를 만들고자 노력했습니다. 물론, 함께 작업할 작가를 선정하는 기준은 (다소간의 편견을 지닌) 기획자 개인으로서의 비평적 관점과 태도에 근거한 것이었지만, 동시대를 공유하며 눈앞의 세상에 대해 크게 다르지 않은 문제의식을 지닌 관람객들에게는 이 전시들이 의미 있는 경험의 장으로 작동했을 것이라 믿습니다. 돌이켜보니, 2015년에 《장미로 엮은 이 왕관》을 함께 선보였던 전소정 작가, 2017년에 《오 친구들이여, 친구는 없구나》에 참여했던 김희천 작가가 이후 미술상을 수상하기도 했네요.

안소연 당시 에르메스 재단 미술상의 형식에도 변화가 있었습니다. 매년 3인의 최종 후보를 함께 전시하고 전시 말미에 수상자를 선정하는 방식에서 2016년 제16회 미술상부터는 격년제로 수상자의 개인전을 하는 방식으로 바뀌었죠. 당시에 내부적으로 어떤 논의나 사례 조사를 통해 이런 결정에 도달하게 되었는지 궁금합니다.

김윤경 아쉽게도, 미술상의 제도적 변화가 도입된 내부적인 논의 과정이나 사례 조사 내용에 대해서는 구체적인 답변을 드리기 어렵습니다. 이러한 논의와 실질적 변화는 제가 아뜰리에 에르메스에 합류하기 전에 이미 진행되어 결정된 사안이었고, 저는 변경된 새로운 틀 안에서 전시를 기획하고 실행하는 역할에 집중했기 때문입니다.

다만 2008년에 미술상 추천위원으로 처음 인연을 맺었던 외부자의 시선, 그리고 이후 큐레이터로 합류해 실무를 치러낸 경험을 바탕으로 되짚어볼 수는 있을 것 같습니다.

The reopening exhibition "O Friends, There Are No Friends", reflected my intention to propose the next generation that Atelier Hermès should pay attention to. In the ten years since Atelier Hermès first opened, both the world and art had changed rapidly. Yet, I often felt that newer voices in contemporary art were not finding enough space. Unlike its dynamic beginnings, I also wondered whether Atelier Hermès had begun to repeat choices that were already validated and safe, rather than making room for younger, more vital practices. Fortunately, through Geumhyung Jeong, who was selected as the first winner of the restructured Hermès Foundation Missulsang and presented a solo exhibition in 2016, we were able to get a sense of a new direction for Atelier Hermès. With the reopening exhibition, I wanted to test that possibility. It was one of the rare group exhibitions at Atelier Hermès, which had mostly focused on solo presentations up until then, and as I recall, the response at the time was very positive. Among the participating artists, Kim Minae went on the following year to present her solo exhibition "GIROGI", a meaningful experiment that gave greater conceptual depth to her practice.

Soyeon Ahn After that, to what extent did former or potential Missulsang nominees and winners factor into your exhibition planning?

Yunkyoung Kim I did not organize exhibitions with any special consideration for potential Missulsang candidates or past winners. To be honest, I do not think every artist who receives the prize necessarily continues afterward on a path that is noteworthy or interesting. And it is essentially impossible to predict in advance who might become a future candidate. What I tried try to do was find artists pursuing the founding spirit of Atelier Hermès: art as a life more compelling than art itself. I wanted to create opportunities to work with such artists. Of course, my choices were shaped by my own critical perspective as a curator, including whatever biases that perspective may have carried. Still, I believe these exhibitions became meaningful spaces of experience for viewers who shared the same time as us and who were not so different in their sense of the world unfolding before them. Looking back, Sojung Jun, with whom I presented "This Rose-garland Crown" in 2015, and Heecheon Kim, who participated in "O philoi, oudeis philos" in 2017, both later became Missulsang winners.

Soyeon Ahn The format of the Missulsang also changed during that period. Until then, three finalists had shown together each year, with the winner selected toward the end of the exhibition. Beginning with the 16th Missulsang in 2016, the format shifted to a biennial solo exhibition by the winner. I am curious—what internal discussions or case studies led to that decision at the time?

Yunkyoung Kim Unfortunately, it is difficult for me to speak in detail about the internal discussions or research that led to the institutional changes in the Missulsang. Those discussions, and the actual shift, had already taken place and been decided before I joined Atelier Hermès. My role was to focus on planning and carrying out exhibitions within the new framework.

Still, I can look back on the change from both sides. I first encountered the prize from the outside, as a nomination committee member in 2008, and later worked on it from within as a curator at Atelier Hermès. Over roughly a decade from 2003, as the prize repeatedly selected three finalists each year and chose the winner through a competitive exhibition, I often had the impression that the pool of compelling artists

2003년부터 10여 년 동안 매년 3인의 최종 후보를 선정하고 경쟁전을 통해 수상자를 결정하는 방식을 되풀이하는 과정에서 주목할 만한 작가군이 빠르게 소진되고 있다는 인상을 받곤 했습니다. 미술상 역시 이전과 같은 긴장감을 유지해야 하는 과제를 안고 있었을 것입니다.

그런 점에서 공개 경쟁 체제를 벗어나 수상작가에게 집중적인 지원의 폭을 확대하고, 격년제 운영을 통해 속도를 조절하기로 한 결정은 유의미한 전환이었다고 생각합니다. 실무적으로는 2014년 말, 이미 확정되어 있던 최종 후보 3인(슬기와 민, 여다함, 장민승)과 함께 마지막 경쟁전을 치렀고, 이후 2015년과 2017년, 2019년에 격년제로 바뀐 시스템에 따라 수상자 1인을 선정하는 심사 과정을 진행하면서, 당시의 전환이 충분히 의미 있는 선택이었다는 점을 확인할 수 있었습니다.

안소연 5년 재임 기간 동안 제16회, 제17회 에르메스 재단 미술상 전시를 실행하셨고 제17회, 제18회 미술상을 준비하셨는데 미술상이 당시 미술계의 변화를 반영하는 바로미터가 되었다고 생각하시는지요? 미술상 전시를 진행하면서 기억에 남는 장면들이 있다면 공유해주세요.

김윤경 2014년 12월에는 마지막 최종 후보 3인과 함께 제15회 미술상 전시를 치렀고, 이후 제16회 수상자인 정금형 작가, 제17회 수상자인 오민 작가의 수상 기념 개인전을 실행했습니다. 또한 이들이 수상자로 선정되었던 제16회, 제17회 미술상과 전소정 작가가 수상자로 선정된 제18회 미술상의 추천 및 심사 과정을 함께했습니다.

미술상과 미술계의 흐름이 완전히 동떨어질 수는 없겠지만, 미술상이 매번 당시 미술계의 변화를 대변하는 바로미터였다고 생각하지도 않습니다. 공모제가 아닌 추천제로 진행되는 미술상의 경우, 결과에 가장 중요한 영향을 미치는 것은 추천위원의 구성과 역할이었다고 생각합니다. 결국 후보군의 성격은 미술계의 변화를 민감하게 포착하고 그 방향을 비평적으로 읽어낼 수 있는 추천위원들의 감각과 문제의식에 크게 좌우되기 때문입니다. 그래서 미술상을 준비하면서 추천위원을 선정하고 그 구성을 조율하는 일에 특별히 많은 노력을 기울였던 것으로 기억합니다.

미술상 전시의 경우, 최종 후보 3인의 경쟁전과 수상작가 개인전을 모두 경험했는데, 가장 기억에 남는 전시는 미술상 수상작가로 선정된 후에 자신의 첫 개인전을 개최하게 되었던 정금형 작가와의 작업입니다. 퍼포먼스를 중심으로 활동해 온 정금형 작가는 간간이 단체전을 통해 퍼포먼스나 영상 작업을 선보이곤 했지만, '개인전'이라는 형식으로 자신의 작업을 펼쳐낸 경험이 전무했습니다. 작가와 관객이 공유하는 시공간 속에서 실시간으로 휘발되는 공연과 달리, 2개월이라는 (상대적으로) 긴 시간 동안 작가가 부재하는 전시 공간에서 무엇을 보여줄 수 있을지 작가와 함께 치열하게 고민했습니다. 정금형의 '파트너'로 공연에 등장했던 온갖 장치와 오브제들을 전시장으로 모두 가져와 정금형만의 '경이로운 방(Wunderkammer)'을 구성했던 시도는 이후 미술계에서 본격적인 행보를 이어가게 된 정금형 작가의 전시 문법에 중요한 프로토타입이 되었고, 작가가 자신의 작업 세계를 전시의 언어로 확장하는 계기 중 하나가 되었다고 생각합니다.

안소연 아뜰리에 에르메스 이후 어떤 활동을 하고 어떤 관심사를 가지고 계신지 궁금합니다.

was being exhausted rather quickly. The Missulsang, too, must have faced the challenge of sustaining the same level of anticipation it had generated in the past.

In that sense, I think it was a meaningful shift to move away from an open competition format, provide more focused and substantial support to the awardee, and slow the pace by moving to a biennial structure. In practical terms, at the end of 2014 we held the final competitive exhibition with the three finalists who had already been selected: Sulki and Min, Daham Yeo, and Minseung Jang. Afterward, in 2015, 2017, and 2019, I took part in the jury process under the new biennial system, which selected a single winner. That process confirmed for me that the shift had been a meaningful one.

Soyeon Ahn Over your five years at Atelier Hermès, you organized the 16th and 17th Missulsang exhibitions and prepared the 17th and 18th editions of the prize. Do you think the Hermès Foundation Missulsang served as a barometer for changes in the art scene at the time? Are there any moments from the Missulsang exhibitions that have stayed with you?

Yunkyoung Kim In December 2014, we held the 15th Missulsang exhibition with the three finalists. After that, I organized the solo exhibitions of the 16th winner, Geumhyung Jeong, and the 17th winner, Min Oh. I also took part in the nomination and jury processes for the 16th and 17th Missulsang, as well as for the 18th Missulsang, which selected Sojung Jun.

The Missulsang could never be completely detached from the broader currents of art, but I do not think it always functioned as a barometer of what was changing at the time. Because the Hermès Foundation Missulsang was based on nomination rather than open call, the composition and role of the nomination committee had the greatest effect on the outcome. In the end, the candidate pool depended largely on the nominators' ability to sense shifts in the art scene and read them critically. For that reason, I remember paying particular attention to choosing the nominators and putting together the right group for each edition of the prize.

As for the exhibitions, I experienced both the competitive exhibitions of three finalists and the solo exhibitions of the winning artists. The exhibition that remains most memorable for me was the one I worked on with Geumhyung Jeong, who presented her first solo exhibition after receiving the prize. Jeong had been working primarily in performance, and although she had occasionally shown performances or video works in group exhibitions, she had never presented her practice in the form of a solo exhibition. Unlike a performance, which takes place in real time within a shared space between artist and audience and then disappears, this exhibition had to consider what could be shown in the artist's absence, over the relatively long span of two months. The artist and I grappled with that question throughout the process. We brought into the exhibition space the many devices and objects that had appeared in Jeong's performances as her partners, creating her own Wunderkammer. I think that experiment became an important prototype for Jeong's later exhibitions, helping her translate her practice from performance into exhibition form.

Soyeon Ahn Could you tell us what you have been pursuing since your time at Atelier Hermès, and what concerns or interests are shaping your work today?

Yunkyoung Kim I still visit exhibitions, talk with artists about their work, and write. When opportunities arrive like gifts, I sometimes give form to what I have been carrying

김윤경 전시를 보고, 작가들과 작업에 대해 이야기를 나누고, 글을 쓰는 일을 여전히 이어가고 있습니다. 좋은 기회가 선물처럼 찾아오면 일상에서 지속하던 일들을 전시나 책을 통해 발표하곤 하지만, 새로운 기회를 만들기 위해 특별히 노력을 기울이고 싶지는 않습니다. 작년과 올해는 그 선물 같은 기회들이 우연처럼 이어지면서, 오랜 인연을 다양한 결과물로 펼쳐보는 행복한 시간을 보내고 있습니다. 겹겹이 쌓인 시간의 결 속에서 흩어졌던 관계와 인연, 공감과 기억의 편린들이 예상치 못한 방식으로 다시 연결되는 듯한 기운을 감각하면서 말이죠.

그리고 최근에는 무엇보다도 훌륭한 관람객이 되기 위해 더 많은 공을 들이고 있습니다. 세상이라는 무대 위에 펼쳐진 모든 것들을 '예술'로 경험하며, 삶의 순간순간을 변화시켜 나가려는 태도, 이것이 최근 제가 가장 관심을 두고 추구하는 활동입니다.

with me in everyday life through exhibitions or books. But I do not feel compelled to actively seek out new opportunities. Last year and this year, those gift-like opportunities have continued, almost by chance, and it has been a joy to see long-standing relationships take shape in different forms. It feels as though relationships, memories, and moments of shared understanding that had drifted apart over time are now finding their way back to one another in unexpected forms.

These days, more than anything, I find myself wanting to become a better viewer. What interests me most now is the practice of experiencing what unfolds in the world as art and allowing that experience to change the way I move through life.

제 1 회
에 르 메 스 재 단 미 술 상
2 0 0 0

장 영 혜

T H E 1 S T
H E R M È S F O U N D A T I O N
M I S S U L S A N G
2 0 0 0

Y O U N G - H A E C H A N G

제1회
에르메스 재단 미술상
2000

전시
2001년 10월 30일–11월 4일
갤러리현대

수상자
장영혜

추천위원
김종근 (홍익대학교 겸임교수)
노준의 (토탈미술관 관장)
박찬경 (작가)
서정국 (계원예술대학교 교수)
오상길 (미술평론가)

심사위원
강태희 (한국예술종합학교 교수)
김정희 (미술평론가)
박영택 (미술평론가)
심상용 (동덕여자대학교 교수)

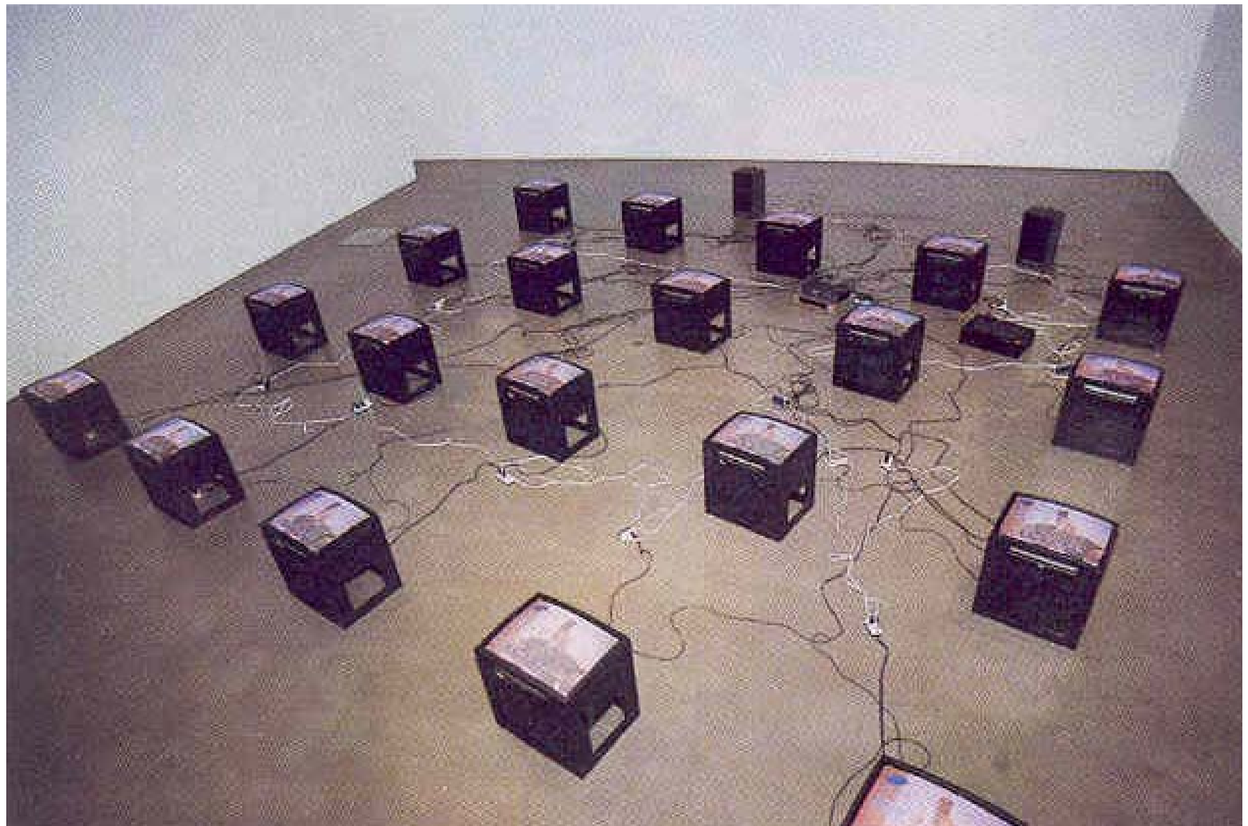
The 1st
Hermès Foundation Missulsang
2000

Exhibition
30 October – 4 November, 2001
Gallery Hyundai

Winner
Young-hae Chang

Nominating Committee
Kim Chong-Geun (Adjunct Professor, Hongik University)
Joon-Eui Noh (Director, Total Museum of Contemporary Art)
Chan-kyong Park (Artist)
Jung-Kug Seo (Professor, Kaywon University of Art & Design)
Sang-Ghil Oh (Art Critic)

Judging Committee
Taehi Kang (Professor, Korea National University of Arts)
Jung-Hee Kim (Art Critic)
Young-Taik Park (Art Critic)
Sang-yong Shim (Professor, Dongduk Women's University)



1

1 장영혜, 전시 전경, 2000

1 Young-hae Chang, exhibition view, 2000

제 2 회
에 르 메 스 재 단 미 술 상
2 0 0 1

김 범

THE 2ND
HERMÈS FOUNDATION
MISSULSANG
2001

BEOM KIM

제2회
에르메스 재단 미술상
2001

수상자
김범

추천위원
서성록 (안동대학교 교수)
유진상 (계원예술대학교 교수)
이건수 (전 월간미술 편집장)
이수균 (대림미술관 학예실장)
이영준 (계원예술대학교 교수)
정영목 (서울대학교 교수)

심사위원
김원방 (독립 큐레이터)
성완경 (인하대학교 명예교수)
유재길 (홍익대학교 교수)
최인수 (서울대학교 교수)

The 2nd
Hermès Foundation Missulsang
2001

Winner
Beom Kim

Nominating Committee
Sung-Nok Seo (Professor, Andong National University)
Jinsang Yoo (Professor, Kaywon University of Art & Design)
Kun-shu Lee (Former Editor-in-Chief, Monthly Art Magazine)
Sou-Kyoun Lee (Chief Curator, Daelim Museum)
Young-Joon Lee (Professor, Kaywon University of Art & Design)
Young-Mok Jung (Professor, Seoul National University)

Judging Committee
Won-bang Kim (Independent Curator)
Wan-Kyung Sung (Emeritus Professor, Inha University)
Jae-Gil Yu (Professor, Hongik University)
Insu Choi (Professor, Seoul National University)

1

2

1 제2회 수상자 김범 작가와 장-루이 뒤마 당시 회장
2 김범, 「파란 그림」, 1995, 캔버스에 잉크, 77 × 55 cm

1 Beom Kim, winner of the second Hermès Korea Missulsang, with Jean-Louis Dumas, then president of Hermès
2 Beom Kim, Blue Painting, 1995, ink on canvas, 77 × 55 cm

낯 선 조 각 들

김범
작가

U N F A M I L I A R P I E C E S

Beom Kim
Artist

움직이지 않고 숨소리를 죽인다. 모든 계절과 기후의 변화를 무시하고 아무런 생각도 하지 않는다. 만일 폭우 등의 물리적인 힘이 가해져 그에 의해 자리가 움직여지거나 아래로 구르게 되는 경우가 생기더라도, 개의치 않고 본래의 자세를 흩뜨리지 않는다. —『바위가 되는 법』 중에서

2001년의 어느 날 내가 제2회 에르메스 재단 미술상의 수상자로 선정되었다는 연락이 왔다. 내게는 아주 피곤하고 정신없이 지내던 시절이었다. 미술작업에 있어서도 나는 충분히 노력하지 못하고 있었고, 남에게 보일 만한 성과가 없다고 생각하고 있었다. 그때엔 특히 그랬다. 그래서 과분한 행운이 왔는데, 내가 느끼는 나의 상황과는 어울리지 않는다고 생각했다.

당시에 나는 직업 작가로서 살 수 있다고 생각지 않았다. 관련된 노력도 종종 했었지만 잘 되지 않았다. 가장으로서 그때그때 가능한 수입을 위해 일했고, 미술작업은 내 가정의 생계에 충분한 도움이 되지 않았다. 근근이 작업을 계속해가려는 나 자신에 대해서는 노력하는 사람인지, 책임감과 능력이 부족한 사람인지 혼란과 자괴감이 있었다. 물론 내 주변에 그러한 상황의 작가는 나뿐만이 아니었다. 우리는 혼란과 자괴감을 나누며 인사도 하고 이런저런 대화도 나누었다. 특별히 잃을 것도 없는 가운데 작업을 할 때에는 새로운 관점, 새로운 모습을 원했고 희미한 꿈들을 뒤쫓았다. 내일이 어제와 다르기를 바랐다.

양복을 입고 시상식장에서 상을 받았다. 상을 받는 사람의 입장에서 불평할 수 없지만 정말 어려운 일이었다. 그런 상황을 나보다 더 힘들어하는 수상자들도 보았다. 자랑스러움을 느낀다는 것은 생각도 하기 어려운 일이며, 그 자리의 많은 사람들이 모르는 나 자신을 잘 아는 입장으로서 식은땀을 흘릴 뿐이었다. 내가 감춘 지나치게 과분함, 또는 부당함을 누군가 보았을지 모두가 보았을지 나는 모른다.

사실 나는 그때까지 에르메스라는 브랜드에 대해 모르고 있었다. 내게 상을 준 분들은 내게 에르메스의 회사의 가게와 상품들을 보여주었다. 그때에 장 루이 뒤마 회장님도 잠시 뵐 수 있었는데, 아주 소탈하고 겸손한 분이었다. 그분은 나의 변신술이라는 책을 전달받아 읽었고 좋아하신다면서 그 책 속에 언급된 바위가 되는 흉내도 내셨다. 당시 한국 에르메스에서 이 상을 추진하고 진행해온 분들은 장인적 생산문화와 예술적 의미를 잇고자 하는 이 회사의 노력을 설명해 주었다. 나는 꿈을 꾸듯이 거기에 있는데, 문득 그런 자리에 내가 선택되었다는 것이 정말 맞는 건가 싶기도 했다. 일단 나는 조용히 나도 거기에 적합한 척하자, 잘못 온 것은 아닌 척하자는 심산이었다.

Remain still and hold your breath. Ignore the changes of the seasons and the weather, and do not think at all. Even if it happens that a physical force such as a heavy rain will shake you and roll you down, do not be concerned about it. Just keep your original posture. —from *How to Become a Rock*

One day in 2001, word came that I had been selected as the laureate of the second Hermès Foundation Missulsang. It was an exhausting, disorienting time in my life. Even in my work, I felt I had not made enough effort, and I thought I had produced nothing worth showing anyone. That was especially how it felt then. So when this excessive stroke of fortune arrived, it seemed out of keeping with the situation as I understood it.

At the time, I did not believe I could live as a professional artist. I had made efforts in that direction now and then, but they had not come to much. As my family's breadwinner, I worked for whatever income I could find, from one moment to the next, and my art did little to support my family's livelihood. As for myself, someone barely managing to keep the work going, I felt confusion and self-reproach: was I someone who was trying, or someone lacking in responsibility and ability? Of course, I was not the only artist around me who was in such a state. We shared our confusion and self-reproach, exchanged greetings, talked of this and that. With little left to lose, when we worked, we longed for a new perspective, a new appearance of things, and chased after faint dreams. We wanted tomorrow to be unlike yesterday.

I wore a suit and received the award at the ceremony. As the person receiving it, I could hardly complain, but it was a truly difficult thing. I saw other laureates who found the occasion even harder than I did. To feel proud was almost unthinkable. Knowing myself as I did, a self unknown to most of the people in that room, I could only break into a cold sweat. Whether anyone, or everyone, saw the excessive, undeserved nature of it, the unfairness I was hiding, I do not know.

In truth, until then I had known almost nothing about Hermès as a brand. The people who gave me the award showed me the company's stores and products. I was also able to meet Jean-Louis Dumas, then chairman of Hermès, briefly; he was an unaffected, modest man. He had received and read my book The Art of Transforming, and, saying that he liked it, even acted out becoming a rock, as described in the book. Those who had proposed and carried this award forward at Hermès Korea explained the company's effort to connect a culture of artisanal making with artistic meaning. I stood there as if in a dream, and all at once I wondered whether it could really be right that I had been chosen for such a place. For the moment, I quietly resolved to behave as though I too belonged there, as though I had not somehow come to the wrong place.

Looking back on those somewhat awkward moments, I find myself thinking about the people who, back then, went to the trouble of creating a Hermès Foundation

그때의 다소 어색했던 장면들을 되돌아보며 생각하게 되는 것은, 당시 굳이 젊은 작가들을 위한 에르메스 재단 미술상을 추진하여 만드신 분들, 그리고 아직 널리 검증되지 않았던 작가들을 심사해 오신 분들에 대한 것이다. 매 해 낯선 조각들을 하나씩 맞추어가는 그 상이 지닐 수 있는 역할, 성격과 의미는, 그 각각의 시기로서는 희미했던 오늘을 향하는 방향성을 지닌 것이었다. 우리 문화계에서 이루어져 온 빠른 변화 역시 어제와 다른 내일을 원해온 많은 분들이 그 희미한 꿈들을 쫓은 흔적들이기도 하다. 비록 내게 과분한 것일지언정, 그 조각들 가운데 하나로서 그분들이 만들어온 변화의 한 장면에 나도 있었음이 무척 기쁘다. 그리고 오늘에까지 나의 근근이 이어온 작업이 계속되도록 큰 힘이 되어주고, 미지와 불확실성 앞에 용기를 내도록 북돋워 준 격려에 대해 진심으로 감사드린다.

(2026년)

Missulsang for young artists, and those who served as judges of artists not yet widely recognized. The role, the character, and the meaning that such an award could hold, as it fit its unfamiliar pieces together one at a time, year by year, pointed toward a present that, at each of those moments, was still faint. The rapid changes that have taken place in our cultural scene are likewise traces left by the many people who wanted a tomorrow unlike yesterday, and who chased those same faint dreams. Undeserved as it may be for me, I am deeply glad that, as one of those pieces, I too was part of the change they brought about. And, I offer my sincere thanks for the encouragement that has been such a great force in allowing my own work, barely sustained, to continue to this day, and that has emboldened me to find courage before the unknown and the uncertain.

(2026)

제 3 회
에 르 메 스 재 단 미 술 상
2 0 0 2

박 이 소

THE 3RD
HERMÈS FOUNDATION
MISSULSANG
2002

YISO BAHC

제3회
에르메스 재단 미술상
2002

전시
2002년 10월 26일–11월 3일
갤러리현대

수상자
박이소

추천위원
김미경 (강남대학교 교수)
김미진 (홍익대학교 교수)
이영철 (계원예술대학교 교수)
정헌이 (미술평론가 / 한성대학교 교수)
최금수 (네오룩 소장)
최태만 (국민대학교 교수)

심사위원
김홍희 (서울시립미술관 관장)
박만우 (백남준 아트센터 관장)
송미숙 (성신여자대학교 명예교수)

The 3rd
Hermès Foundation Missulsang
2002

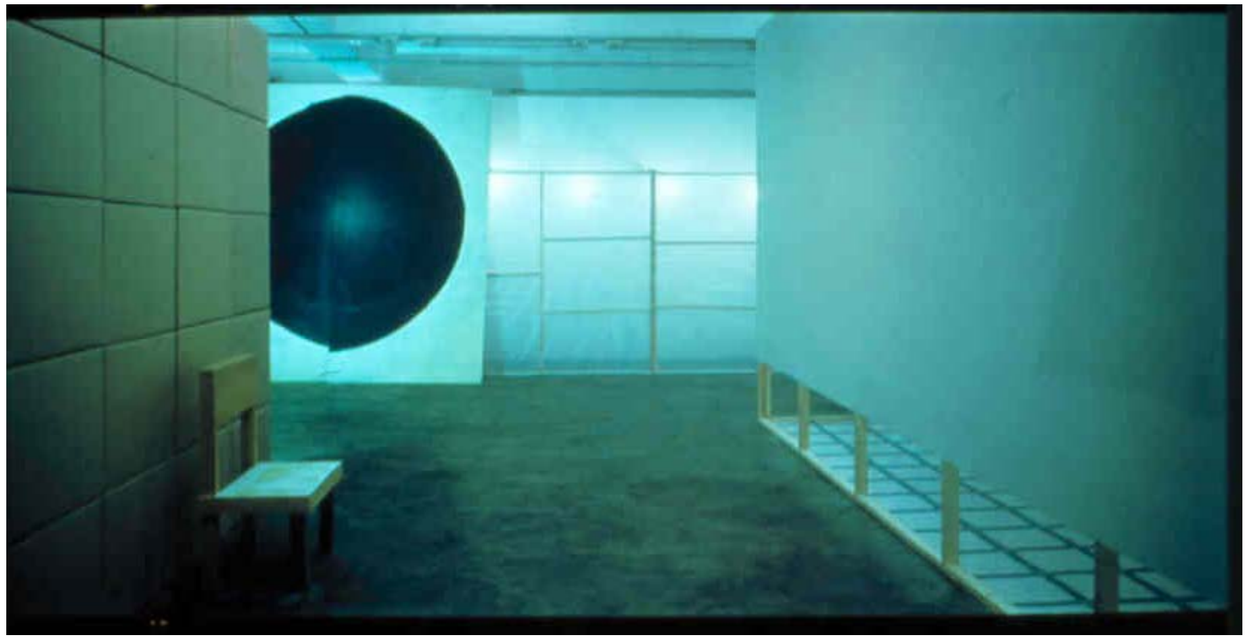
Exhibition
26 October–3 November, 2002
Gallery Hyundai

Winner
Yiso Bahc

Nominating Committee
Mi-Kyung Kim (Professor, Kangnam University)
Mijin Kim (Professor, Hongik University)
Youngchul Lee (Professor, Kaywon University of Art & Design)
Hunyee Jung (Art Critic / Professor, Hansung University)
Geum-soo Choi (Director, Neolook)
Tae-man Choi (Professor, Kookmin University)

Judging Committee
Hong-hee Kim (Director, Seoul Museum of Art)
Manu Park (Director, Nam June Paik Art Center)
Mi-Sook Song (Emeritus Professor, Sungshin Women's University)

1



2

1 제3회 수상자 박이소 작가와 장-루이 뒤마 당시 회장
2 박이소, 《박이소전》 전시 전경, 갤러리현대, 2002

1 Yiso Bahc, winner of the third Hermès Korea Missulsang, with Jean-Louis Dumas, then president of Hermès
2 Yiso Bach, installation view of Yiso Bach Solo Exhibition, Gallery Hyundai, 2002

3

3 박이소, 《박이소전》 전시 전경,
갤러리현대, 2002

3 Yiso Bahc, installation view of Yiso
Bach Solo Exhibition, Gallery Hyundai,
2002

제 4 회
에 르 메 스 재 단 미 술 상
2 0 0 3

서 도 호
양 혜 규
홍 승 혜

THE 4TH
HERMÈS FOUNDATION
MISSULSANG
2003

DO HO SUH
HAEGUE YANG
SEUNG-HYE HONG

제4회
에르메스 재단 미술상
2003

전시
2003년 9월 27일–11월 9일
아트선재센터

수상 후보
서도호
양혜규
홍승혜

수상자
서도호

추천위원
강승완 (국립현대미술관 학예연구사)
김승덕 (르 콩소르시움 국제 전시기획 디렉터)
김애령 (독립 큐레이터)
김현도 (미술평론가)
이원일 (서울시립미술관 학예실장)

심사위원
김영호 (아트 컬렉터)
윤난지 (이화여자대학교 교수)
윤동구 (한국예술종합학교 교수)
니콜라 부리오 (팔레 드 도쿄 공동 디렉터)
유코 하세가와 (일본 21세기 현대미술관 수석 큐레이터)

전시 도록
내려받기 (PDF, 17.3 MB)

The 4th
Hermès Foundation Missulsang
2003

Exhibition
27 September–9 November, 2003
Art Sonje Center

Shortlisted Artists
Do Ho Suh
Haegue Yang
Seung-Hye Hong

Winner
Do Ho Suh

Nominating Committee
Seungwan Kang (Curator, National Museum of Modern and Contemporary Art)
Seung-Duk Kim (International Project Director, Le Consortium)
Airyung Kim (Independent Curator)
Hyun-Do Kim (Art Critic)
Wonil Lee (Chief Curator, Seoul Museum of Art)

Judging Committee
Young-Ho Kim (Art Collector)
Nan-Jie Yun (Professor, Ewha Womans University)
Dong-Koo Yun (Professor, Korea National University of Arts)
Nicolas Bourriaud (Co-Director, Palais de Tokyo)
Yuko Hasegawa (Chief Curator, 21st Century Museum of Contemporary Art)

Exhibition Catalogue
Download (PDF, 17.3 MB)

1

2

1, 2 서도호, 〈계단–II〉, 2003,
폴리에스테르 직물, 스테인리스 관,
케이블, 아트선재센터, 전시 전경

1, 2 Do Ho Suh, *Staircase – II*, 2003,
polyester, stainless steel tubes, cable,
Art Sonje Center, installation view

3

4

3 홍승혜, 〈유기적 기하학〉, 2003, 벽에 스티커, 아트선재센터, 전시 전경. 사진: 이종명

4 양혜규, 〈비타 악티바 – 자유롭게 종사하기〉, 2003, 발견된 가구, 녹음 장비, 빌린 책, 뜨개질 도구로 구성된 세 개의 스테이션, 아트선재센터, 전시 전경. 사진: 이종명

3 Seung-Hye Hong, *Organic Geometry*, 2003, stickers on wall, Art Sonje Center, installation view. Photo: Jong-myeong Lee

4 Haegue Yang, Vita Activa – The Human Condition, 2003, three work stations equipped with found devices, recording equipment, borrowed books, and knitting tools, Art Sonje Center, 2003, installation view. Photo: Jong-Myeong Lee

서 도 호

강승완
국립현대미술관 학예연구사

현재 뉴욕에 거주하며 작업 활동을 하고 있는 서도호는 2001년 베니스 비엔날레 한국 대표작가로 참가했으며, 2002년에는 영국의 서펜타인 갤러리에서 개인전을 갖는 등, 이미 국내외적으로 높은 인지도와 명성을 갖고 있는 중견 작가이다.

서도호의 관심사는 개인과 개인, 또는 개인과 집단이라는 자아와 타자와의 관계와 그 경계를 뛰어넘는 소통에 있다. 그것은 특정한 공간과 지역을 초월하여 개인과 개인의 관계를 연결시켜주는 문제에 대한 것이다. 즉, 개인과 그 개인이 귀속된 물리적 환경으로 인해 규정되는 경계들은 매우 유동적이며 가변적인 관계 속에서 재 규정된다는 확신에 관한 탐구이다. 이는 유목민화되고, 글로벌리즘화된 현 세계에서, 개인의 정체성의 문제와 개인과 집단의 상호작용에 대한 문제를 제기한다.

자아는 타자를 통해, 타자의 공간을 통해 새로운 세계를 체험할 수 있다는 아이디어는 〈서울 집〉 〈L.A. 집〉 〈뉴욕 집〉〈시애틀 집〉 〈런던 집〉과 같은 일련의 '집 시리즈'에서 구체화된다. 한복을 만드는 천인 은조사를 집 형태로 재단해서 천장에 끈으로 매달아 채처럼 늘어뜨린 작품들은 '옷' 이라는 가장 사적인 대상의 의미를 확대시켜 사적인 공간인 '집' 의 형태로 만든 것이다. 침실, 거실, 부엌, 욕실, 복도와 같은 은밀한 공간들은 타자인 관람객들을 통해 경험되며, 〈서울 집〉이 뉴욕으로, L.A.로 옮겨져 전시됨으로써 집이라는 개인과 가족, 민족이 속해 있는 상징적 공간의 이동이 이루어지며 이를 통해 사회 문화적 전이가 이루어진다.

서도호가 처해 있는 이질적 혹은 동질적인 문화 속에서의 '자아'의 존재에 대한 본질적 의문은, 관람객들로 하여금 플라스틱으로 만든 수 만, 수 십만의 인간 군상들이 손으로 떠받치고 있는 유리판 위를 걸어가도록 하는 작품 〈Floor〉나 군번 인식표 10만개를 비늘처럼 엮어 갑옷으로 만든 작품 〈Some/One〉, 수 만 명의 남녀노소의 초상들을 반복적으로 배열한 벽지작업 〈Who Am We?〉에서 볼 수 있다. 〈Who Am We?〉에서 개별 초상들은 점과 같이 패턴화된 모습으로 개인과 집단, 정체성과 익명성에 대한 문제를 제기하고 있다. 고도의 테크놀로지 사회, 정보화 사회, 글로벌리즘의 세계에서 살아가고 있는 현대인들의 정체성에 관한 문제는 현대 미술의 첨예한 관심의 대상으로 충분한 공감대를 형성한다.

D O H O S U H

Seungwan Kang
Curator,
National Museum of Modern
and Contemporary Art

New York-based artist Do Ho Suh has, at mid-career, already received a good share of international recognition. In 2001 he was chosen to participate in the Korean Pavilion of the Venice Biennale, and in 2002 he had a solo show at the Serpentine Gallery.

Suh is interested in communication going beyond the relation between the self and the other, the individual and the group, the individual against the individual. He tries to link individuals together by transcending the frontiers of region and space. His research is based on the certainty of frontiers defined by a physical environment where one individual belonging to another is redefinable in a flexible and changing relationship. It expresses the problem of how an individual and a group function mutually, and of individual identity, in today's globalized, nomadic world.

The idea that the self can experience a new world in the space of the other becomes clearer in the series *Seoul Home*, *L.A. Home*, *New York Home*, *Seattle Home*, *London Home*. These works, in the shape of 'houses' made of the silky rayon fabric used in Korean traditional clothing, are hung from the ceiling and fall in a tent like 'fashion', creating an exceptionally personal space out of an exceptionally personal item. The spectator, the other, experiences each intimate space: bedroom, living room, kitchen, bathroom, and hallway. By presenting *Seoul Home* in New York or Los Angeles, the artist transfers the symbolic space not only of people, family, and an individual, but of an established society and culture.

Essential doubts on the existence of the 'self' in the artist's homogeneous and strange culture is evident in *Floor*, an installation consisting of a glass floor supported by tens of thousands of statuettes of plastic men on which the spectator walks, or *Some/One*, a work of scaly armor created by a hundred thousand sewn-together dog tags, or *Who Am We?*, wallpaper depicting the portraits of ten thousand men and women. Each of the work's tiny portraits suggests the problem of anonymity, group, and individual identity, in a pattern that appears to be mere points. This problem of man's identity, in our globalized society of high-tech information, is at the origin of our sympathy for such a passionate work.

제 5 회
에 르 메 스 재 단 미 술 상
2 0 0 4

박 찬 경
정 연 두
플 라 잉 씨 티

THE 5TH
HERMÈS FOUNDATION
MISSULSANG
2004

CHAN-KYONG PARK
YEONDOO JUNG
FLYINGCITY

제5회
에르메스 재단 미술상
2004

전시
2004년 10월 23일–12월 5일
아트선재센터

수상 후보
박찬경
정연두
플라잉씨티

수상자
박찬경

추천위원
김학량 (서울시립미술관 학예연구원)
박영란 (국립현대미술관 준학예사)
백지숙 (문예진흥원 마로니에미술관
수석 큐레이터)
이지은 (명지대학교 교수)
진휘연 (삼성디자인교육원 교수)

심사위원
김용익 (경원대학교 교수)
정헌이 (한성대학교 부교수)
홍라영 (리움미술관 부관장)
마리-클로드 보 (룩셈부르크 그랑 뒤크 장
근대미술재단 관장)
데이빗 엘리엇 (모리미술관 관장)

전시 도록
내려받기 (PDF, 22.3 MB)

The 5th
Hermès Foundation Missulsang
2004

Exhibition
23 October–5 December, 2004
Art Sonje Center

Shortlisted Artists
Chan-kyong Park
Yeondoo Jung
flyingCity

Winner
Chan-kyong Park

Nominating Committee
Hang-Nyang Kim (Associate Curator,
Seoul Museum of Art)
Young-Ran Park (Assistant
Curator, National Museum
of Contemporary Art)
Jee-sook Beck (Chief Curator,
Marronnier Art Center of the Korean
Culture and Arts Foundation)
Ji-Eun Rhee (Assistant Professor,
Myongji University)
Whui-Yeon Jin (Professor, Samsung
Art and Design Institute)

Judging Committee
Yong-ik Kim (Professor,
Kyungwon University)
Hunyee Jung (Associate Professor,
Hansung University)
RaYoung Hong (Deputy Director,
Leeum, Samsung Museum of Art)
Marie-Claude Beaud (Director, Fondation
d'Art Moderne Grand-Duc Jean)
David Elliott (Director, Mori Art Museum)

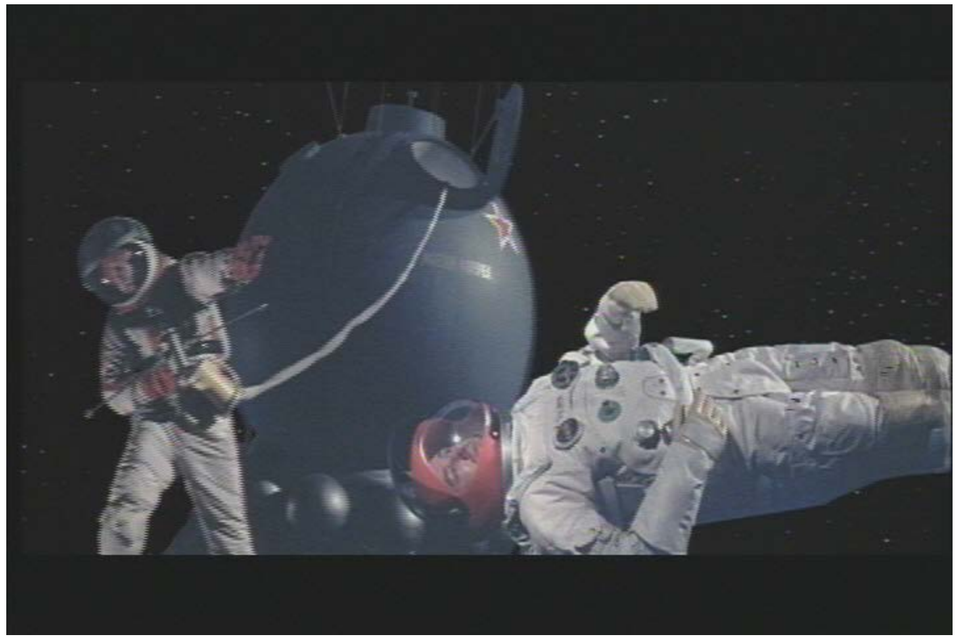
Exhibition Catalogue
Download (PDF, 22.3 MB)

1

2

1, 2 박찬경, 〈파워 통로〉, 2004, 빔 프로젝션, 약 15분, 패널에 이미지 3점, 가변 크기

1, 2 Chan-kyong Park, *Power Passage*, 2004, beam projection, approx. 15 min, three images on panel, dimensions variable



3

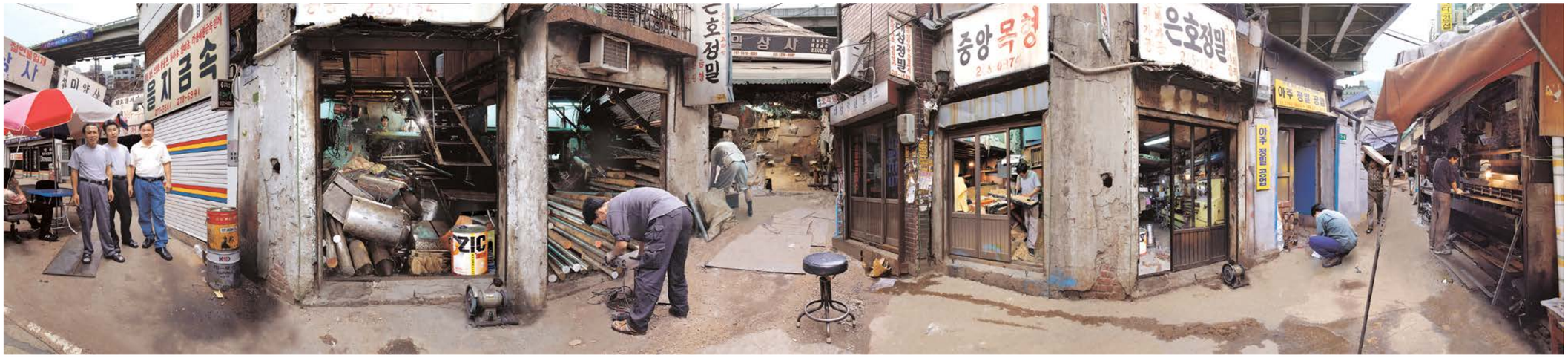
4

5

3, 4, 5 박찬경, 〈파워 통로〉, 스틸 이미지

3, 4, 5 Chan-kyong Park, *Power Passage*, still images

6 플라잉시티, 〈청계천의 힘〉, 2003, 디지털 합성 사진, 80 × 358 cm
7 정연두, 〈내 사랑 지니〉, 2001, 멀티 슬라이드 프로젝션



6

7

6 flyingCity, *Power of Cheonggyecheon*, 2003, digital composite photography, 80 × 358 cm
7 Yeondoo Jung, *BeWitched*, 2001, multi-slide projection

박 찬 경 의 냉 전 드 라 마

백지숙
문예진흥원 마로니에미술관
수석 큐레이터

정치적 입지로 보자면 보수와 혁신, 예술 이념상으로 보자면 순수주의와 현실주의라는 이분법적 대립구도는, 한국현대미술의 정체성을 구현하는 과정에서 특히 모더니티와 모더니즘 문제를 구술하기 위한 미술언어 일반을 획득하기 어렵게 만들었다. 단적으로 말해 1970년대 한국 주류 모더니즘 미술에서는 서구 모더니즘의 사상적 핵이라 할 만한 자기 지시성과 비판성, 그리고 사회적 성찰성 등의 제 가치를 찾아보기 힘들다. 반면 모더니즘의 추상성과 비현실성에 반발하여 보다 자생적인 미술언어를 구축하려고 시도했던 민중미술은 궁극적으로 전통주의로 환원함으로써 본질주의의 혐의로부터 자유롭지 못하다는 한계를 갖는다.

이념적 대립의 구조를 중층화함으로써 일종의 상황적 리얼리티를 제시하고 있는 박찬경의 작업들은 이런 역사적 맥락 속에서 살펴볼 필요가 있다. 박찬경은 스스로 분단국가의 이중간첩을 롤 플레잉하면서, 이념적인 대립구조가 일상 속으로 침투해 시민의 의식은 물론 공간의 의식을 지배해 온 과정을 간결하게 코드화한다. 그 중에서도 〈미디어_시티 서울 2000〉에 출품했던 작품 〈세트〉는 시사적이다. 이 작품은 북한의 조선영화촬영소 서울 거리, 남한의 서울종합촬영소에 있는 영화 〈공동경비구역 JSA〉를 위한 판문점 세트, 남한 군부대 안의 시가전 훈련장 등을 찍은 슬라이드 사진을 벽으로부터 과장되게 돌출되어 있는 스크린에 연대순으로 디졸브해서 연속 투사하는 것이다. 상호 교류가 통제되고 있는 남과 북 양쪽의 영화 세트 혹은 군사 훈련장이라는, 실재하는 허구의 장소들을 가상의 연대기로 재구성한 이 작품은 무엇보다 사진과 영화 미디어의 일반 속성에 대한 비판성을 견지한다. 나아가 그 자체로 이미 사진적이거나 영화적인 공간들을 마치 매직 랜턴처럼 다시 되살려냄으로써 낯설고도 친숙한 냉전의 양상을 반추하게 한다. 그리하여 영화 세트 속의 이 넓고 황량한 무인도시(無人都市)는 그 안에서 살아가고 있는 인물들, 다름 아닌 분단국가의 관객 자신을 무덤으로부터 호출된 좀비와 같은 존재로 각성시키는 효과를 갖는다. 결국 여기서 시뮬라크르는 남한의 포스트 모던한 조건이 강력한 현실적 동기를 갖고 있다는 사실을 드러내 주는 지극히 비판적인 계기로 인식되는 것이다.

박찬경의 최근 작업 〈독일로 간 사람들〉은 분단의 경험이 더 이상 지리적 개념에 얽매이는 것이 아니라는 사실을 보여준다. 독일로 이주해간 남한 사람들이, 또 다른 분단국가의 역사를 갖고 있는 독일 사회의 삶 속에서 어떤 이념적이고도 감성적인 기억의 직조물을 만들어내는가를 작가는 생생히 보여준다. 독일의 작가 레지던스 프로그램에 초대되어 일 년여간 여간 머무르면서 박찬경은 사십 여년전 근대 한국의 건설을 위해 광부, 간호사로 독일로 향했던 사람들을 인터뷰한다. 그와 함께 관련 텍스트와 직접 찍은 사진을

D R A M A O F T H E C O L D W A R B Y C H A N - K Y O N G P A R K

Jee-sook Beck
Chief Curator,
Marronnier Art Center of the Korean Culture and Arts Foundation

In discerning the identity of Korean modern art, the dichotomies of conservatism versus radicalism from a political viewpoint and purism vs. realism from an artistic ideological viewpoint have rendered difficult any effort to discover commonality in the language of art, particularly when describing modernity and issues related to modernism. One would be especially hard-pressed to find the self-referentiality, criticality, and social reflexivity that are the core theoretical values of Western modernism, in the mainstream modern art of the 1970s in Korea. Minjung Art (People's art), on the other hand, attempted to build its own native language for art as a refutation against modernism, which it considered to be too abstract and unrealistic. But this led to a reversion back to traditionalism, sparking criticism against its proponents as being shackled to essentialism.

It is in this historic context that we should understand the works of Chan-kyong Park, who takes a unique approach to the situational reality by layering ideological confrontations. Chan-kyong Park himself plays the role of double-agent in the divided country and describes through simple and succinct codes how ideological confrontation permeated everyday life to dominate both the civic consciousness and unconsciousness of the spaces people inhabit. Of these works, *SETS*, which Park exhibited at *Media_City Seoul 2000*, was a very timely piece. Slides of streets of Seoul as they exist in the Chosun Movie Studio in the North Korea, DMZ set used in the movie *Joint Security Area* in the Seoul Movie Studio Complex, and the street battle training site at a South Korean military base are dissolved in chronological order for continuous projection onto a screen that protrudes in an exaggerated way out of wall. The work, recomposed in simulated chronological order, fabricated locations that actually exist as movie sets or military training grounds from two countries that are barred from making exchanges. Interestingly, the work denotes the artist's critical look at the hidden intent embedded in media like photography and film. Moreover, by recreating, like a magic lantern, spaces that exist as photographs or movies, Park causes us to reflect on the uncanny aspect of the Cold War that is alien yet familiar. As a result, the old and deserted no-man's land that is a movie set recasts the exhibition visitors or those living in such no-man's land or our divided country as zombies called out from their graves. In other words, simulacra serves the very critical role of exposing the strong realistic motivation behind post-modern conditions in South Korea.

Park's most recent work *Koreans Who Went to Germany* shows that the experience of living in a divided country is no longer something to be defined within the realm of geographical boundaries. Park vividly shows the ideological and emotional patterns weaved by those who emigrated to Germany as people living in a society that also has a history of division. Park lived in Germany for over a year as a participant in

결합하여 그 결과물들을 책과 전시의 형태로 남겼다. 전혀 다른 문화적인 컨텍스트로 이동한 사람들의 기억 속에 타임캡슐처럼 남아있는 국가적 정체성의 문제와 분단 조국의 정치적인 사안에 의해 끊임없이 직간접적 영향을 받는 이들의 디아스포라적 상황을 특유의 촘촘하게 늘어진, 그러니까 일종의 형용모순적 텍스츄어로 제시하는 것이다.

실재와 허구, 상상과 현실, 픽션과 논픽션, 영화와 다큐멘터리, 이미지와 사운드 등을 뒤섞어서 그 자체로 대단히 모험적인 '냉전' 스토리를 구성해 온 박찬경의 작업방식은 이번에 새로 제작한 〈파워 통로〉를 통해 이제 우주라는 공간으로까지 확장될 것이다. 사실 이것은 단순한 확장은 아니다. 그가 소재로 하고 있는 아폴로-소유즈 테스트 프로젝트(ASTP, Apollo-Soyuz Test Project)는 미소 데탕트 시기의 심미적인 상징인 동시에 실패한 기념비이다. 특히 그것의 실패는 우주 공간의 숭고미가 한국적 냉전의 정치 공간과 만나서 추락할 때 더욱 극적으로 드러난다. 이 경우, 이를테면, 미소의 우주선은 급전직하하여 남북의 땅굴과 콜라주 된다. 이렇게 추락하는 숭고미의 가속도에서 체감하는 신체적 해체의 경험은 짜릿한 데카당스이자 명백한 쥬이상스로 우리 몸에 각인된다.

(2004년)

the Artist Residence Programme of Germany and interviewed Korean miners and nurses who had come to Germany more than four decades ago with dreams of building modern Korea. The interviews and photographs he recorded and took himself were combined into a book and exhibit piece. Questions on national identity and politics in the divided home country reside like time capsules in the minds of people who have transported into a totally different cultural context, still exerting direct as well as indirect influence on Korean émigrés. And their Diaspora-like situation is captured as a kind figurative contradiction in Park's own unique loosely and/or tightly weaved fabric.

In Park's work, real and fabrication, imagination and reality, fiction and non-fiction, movie and documentary, image and sound are all intermingled together to portray a very adventurous story of the "Cold War", and such attempts now seem to be extended to the space of the Universe with his new work of *Power Passage*. This is more than just a simple extension. ASTP (Apollo-Soyuz Test Project), from which the theme of his work is based, is an aesthetical symbol of the detente era of the U.S. and the former Soviet Union as well as a failed monument. And the failure is all the more dramatically expressed when the sublime of the space encounters the political sphere of the Cold War on the Korean peninsula at super-high velocity. Here, for example, the spacecraft of the U.S. and Soviet Union spiral down to a collage with underground tunnels in South and North Korea. This experience of body deconstruction accelerated by crashing sublime beauty is burned in our body as a thrilling decadence and clear jouissance.

(2004)

2004년 에르메스 재단 미술상

박찬경
작가

2004년에는 미술상이 그리 많지 않았다. 있었다고 해도 에르메스 재단 미술상은 다른 미술상에 비해 미술계의 주목을 더 많이 받았던 것 같다. 에르메스 재단 미술상이 시작된 2000년부터 2003년까지 수상자가 장영혜, 김범, 박이소, 서도호였으니 그럴 만도 하다. 이 작가들에 비하면 나는 작업해온 햇수도 길지 않고 작품 수도 많지 않았기 때문에 후보자 중의 하나로 전시에 참여하게 된 것만으로도 충분히 고마운 일이었다.

그래서 그런지 당시에 사람들이 2004년 에르메스 재단 미술상 결과에 대해 댓글로 남겼던 말들이 아직도 기억난다. 그중의 하나는 '이 사람 작가였어?' 였다. 작품보다 글 발표가 더 많았으니 그럴 만도 하다. '박찬경한테 공로상을 준 것 아니겠나?' 나름대로 미술 제도를 바꿔보자고 바쁘게 보냈던 탓에 공로를 인정해 준 거라는 얘기다. 내게 무슨 쥐꼬리만 한 공로랄 게 있다면 그것도 다행이라는 생각에 전혀 불쾌하진 않았다. 글이든 액티비티든, 사실 그건 핑계고 그냥 생활에 치여 정작 작업할 시간을 내기 어려웠던 것 같다. 작가로서는 주종이 바뀐 것 같은 이런 상황에서는 에르메스 재단 미술상의 후보가 된 것만으로도 일정 기간 작업에 집중할 기회가 주어졌다. 누군가에겐 평론가에게 준 공로상으로 보였을지 몰라도 내 실상에서는 '작업할 기회를 주는 상'에 가까웠다.

창작 환경을 탓하기 전에, 나도 누구처럼 껌 종이나 담뱃갑에라도 그림을 그리면 된다고 생각은 한다. 좋은 생각이긴 하지만 나한테 막상 껌 종이에 볼펜으로라도 그리라고 한다면 짜증부터 낼 것이다. 더구나 미술시장과 거리가 있는 프로젝트형의 작업이라면 제작 지원 없이는 실현하기가 거의 불가능하다. 아마 에르메스 재단 미술상이 국내에서는 처음으로 이런 제작 지원 방식을 택하지 않았나 한다. 요즘 들어 작품 제작 지원을 하고, 그 결과에 따라 수상자를 결정하는 방식이 일반화된 것에는 에르메스 재단 미술상이 역할도 클 것이다.

요즘엔 일상어가 된 '프로젝트'는 한국 미술에서는 90년대 말이나 2000년대 초반에 쓰이기 시작한 것으로 기억되고, 이는 에르메스 재단 미술상이 시작된 시기와 대체로 일치한다. 이런저런 창작 지원제도가 작가들의 프로젝트를 낳은 것인지, 프로젝트형 미술이 후원의 중요성을 높인 것인지는 선후는 모르겠지만 그 관계는 상호적일 것이다. 당시 수상 후보로서 같이 전시한 플라잉시티와 정연두 작가도 당시 대표적인 '프로젝트형' 미술을 하는 작가였다고 생각된다.

이후 에르메스 재단 미술상 수상자의 면면을 보아도 창작 지원과 비상업적인 예술 프로젝트와의 관계가 깊어지는 양상을 생각하게 된다. 시상제도는 물론이고 창작 지원제도에 대해서도 회의하고 걱정하는 사람이 많다. 각종 기금 신청이 절박한 일이 되다 보니 지원 신청서가 거꾸로 작품의 내용에 크게 영향을 미치는 상황에 이르렀다고 한다.

THE 2004 HERMÈS FOUNDATION MISSULSANG

Chan-kyong Park
Artist

In 2004, there were not many art awards. Even among those that did exist, the Hermès Foundation Missulsang seemed to draw more attention from the art world than most. From the prize's beginning in 2000 through 2003, the laureates had been Young-Hae Chang, Kim Beom, Bahc Yiso, and Do Ho Suh, so it was no wonder. Compared with these artists, I had neither a long history of making work nor a large body of work, so simply being included in the exhibition as one of the nominees was already more than enough reason to be grateful.

Perhaps for that reason, I still remember some of the comments people left online about the results of the 2004 Hermès Foundation Missulsang. One of them was, "Wait, this person was an artist?" Since I had published more writing than artwork, it was a fair question. "Must be some kind of service award for Park Chan-kyong, no?" The idea was that, having kept myself busy trying, in my own way, to change the art system, I was being recognized for that service. If I had even a scrap of merit to my name, I thought, then so much the better, and I wasn't offended in the least. Writing, activism: those were really just excuses. The truth is that, worn down by daily life, I could hardly find the time to make work. In a situation where the essential and the incidental seemed to have traded places for me as an artist, simply being nominated for the Hermès Foundation Missulsang gave me a stretch of time to concentrate on making work. To some it may have looked like a service award handed to a critic, but in my actual circumstances it was closer to a prize that gave me the chance to work.

Before blaming my circumstances, I do tell myself that I could simply draw on gum wrappers or cigarette packs, the way some people do. It is a fine idea, but if someone actually told me to draw with a ballpoint pen on a gum wrapper, my first reaction would be irritation. And for project-based work, far removed from the art market, realization is all but impossible without production support. The Hermès Foundation Missulsang was, I believe, the first in Korea to adopt this kind of production-support model. That practice of supporting the making of new work and then selecting the laureate on the strength of the results, has since become commonplace, and owes a great deal to the Hermès Foundation Missulsang.

The word "project," now part of everyday language, began to be used in Korean art, as I recall, in the late 1990s or early 2000s, roughly the same period in which the Hermès Foundation Missulsang began. Whether the various support systems gave rise to artists' projects, or project-based art raised the importance of patronage, I cannot say. But the relationship must be reciprocal. flyingCity and Jung Yeondoo, nominated and exhibited alongside me that year, were, I think, also emblematic of the "project-based" art of the time.

작업이 '당첨률'이 높은 주제에 맞춰가기도 한다. 더 근본적으로는 미술작품에 대해 객관적으로 평가한다는 것 자체가 말이 안 된다고 볼 수도 있다. 이는 시비 가리기 어려운 세상에서는 더욱 당연하고 건강한 비판이다. 그러나 이런 비판이 현실에서 얼마나 절실한 것인지는 모르겠다. 나는 여러 부작용이 있더라도 작가들을 위한 지원제도는 계속 늘어야 하고, 너무 선정적인 경쟁 프로모션만 아니라면 상도 많아지고 규모도 커졌으면 좋겠다. 특히 미술시장과 거의 무관한 작업을 하는 작가에게는 이런 기회가 가뭄에 단비 같은 것이다. 너도나도 문화예술이 중요하다고 떠드는 데 비하면 심각한 작업을 하는 작가를 후원하고 지원하는 일은 너무 적다.

2004년 에르메스 재단 미술상 수상 소감을 말하라고 해서 얼떨결에 이렇게 말했던 기억이 난다. '항상 벌을 받고 사는 느낌인데 상을 받게 되어 너무 기쁩니다.' 작가만 유독 벌받는 느낌으로 사는 것도 아니고, 불쌍한 척해 봐야 좋을 건 없다. 그래서 썰렁한 말을 했구나 싶어 곧바로 후회하긴 했지만 적어도 솔직한 소감이긴 했다. 작가의 몹쓸 버릇은 사실 이런 자기연민보다는 남다른 인정 욕구에 있는지 모르겠다. 누군가에게 작품을 보여주는 것이 주업인 이상, 인정받고 싶은 욕구는 작가에게 좀 내재적인 직업병에 해당할 것이다. 물론 거의 해탈에 이른 미술 제도를 상상할 수는 있다. 추첨으로 지원해 주고 수상자를 '뽑기'로 결정한다면 하나의 놀이로 승화된 인정 시스템이 될 것이다. 그러나 그렇게 해탈에 이르기 이전에, 나는 인정 시스템이 가져오는 여러 부작용보다는 좋은 작가들이 너무나 인정받지 못하고 있는 사회가 훨씬 더 밉다. 작가들이 인정받을 기회가 더 많아지기를 바란다. 비록 평론해서 받은 공로상이었는지는 아직도 모르겠지만 이십여 년 전에 내게 에르메스 재단 미술상은 그런 의미가 있었다.

(2026년)

Looking at the later roster of Hermès Foundation Missulsang laureates, too, one sees the deepening relationship between production support and non-commercial art projects. Many people are skeptical and uneasy about award systems, and about support systems as well. As applying for various grants has become a matter of urgency, the application form has reportedly come to exert a strong influence, in reverse, on the content of the work itself. Work even gets tailored to themes with better odds of being selected. More fundamentally, one might argue that to evaluate a work of art objectively makes no sense at all. In a world where right and wrong are hard to tell apart, that is an all the more natural and healthy criticism. Yet I am not sure how pressing this criticism really is in practice. For my part, whatever the side effects, I think support systems for artists should continue to expand and — so long as they do not turn into overly sensational competitions or promotions — I would be glad to see more awards, and on a larger scale. For artists whose work has almost nothing to do with the art market, in particular, such opportunities are like a welcome rain in a drought. For all the talk about the importance of culture and the arts, far too little is done to champion and support artists doing serious work.

When I was asked to give my acceptance remarks for the 2004 Hermès Foundation Missulsang, I remember blurting out something like this: "I always feel as if I am living under punishment, so I am overjoyed to be receiving a prize." Artists are not the only ones who go through life feeling punished, and there is nothing to be gained by playing the pitiful one. I regretted it at once, sure I had said something rather flat, but at least it was honest. An artist's bad habit may, in fact, lie less in this kind of self-pity than in an unusual craving for recognition. Since showing one's work to others is the very heart of the job, the desire to be acknowledged is something of an occupational disease, inherent to the artist. One can, of course, imagine an art system that has all but attained enlightenment: support granted by lottery, laureates chosen by drawing lots, a recognition system sublimated into a kind of game. But before reaching that enlightenment, I find a society in which good artists go so unrecognized far more hateful than the many side effects of the recognition system itself. I hope artists will have more chances to be recognized. Whether it was a service award given for criticism, I still cannot say; but that is what the Hermès Foundation Missulsang meant to me, some twenty years ago.

(2026)

제 6 회
에 르 메 스 재 단 미 술 상
2 0 0 5

구 정 아
김 소 라
니 키 리

T H E 6 T H
H E R M È S F O U N D A T I O N
M I S S U L S A N G
2 0 0 5

J E O N G A K O O
S O R A K I M
N I K K I S . L E E

제6회
에르메스 재단 미술상
2005

전시
2005년 10월 22일–12월 11일
아트선재센터

수상 후보
구정아
김소라
니키 리

수상자
구정아

추천위원
안소연 (리움미술관 선임 큐레이터)
이관훈 (프로젝트 스페이스 사루비아다방 수석 큐레이터)
이정우 (미술/디자인 평론가)
정도련 (워커 아트센터 어시스턴트 큐레이터)
조광석 (경기대학교 교수)

심사위원
김영순 (예술의전당 예술감독)
이영준 (계원예술대학교 교수)
임히주 (현대미술관회 부회장)
콱 키안 차우 (싱가포르 국립미술관 관장)
프랑크 고트로 (르 콩소르시움 공동 디렉터)

전시 도록
내려받기 (PDF, 53.7 MB)

The 6th
Hermès Foundation Missulsang
2005

Exhibition
22 October–11 December, 2005
Art Sonje Center

Shortlisted Artists
Jeong A Koo
Sora Kim
Nikki S. Lee

Winner
Jeong A Koo

Nominating Committee
Soyeon Ahn (Senior Curator, Leeum, Samsung Museum of Art)
Kwan-Hoon Lee (Chief Curator, Project Space Sarubia)
Chung-Woo Lee (Art and Design Critic)
Doryun Chong (Assistant Curator, Walker Art Center)
Kwang-Suk Jo (Professor, Kyonggi University)

Judging Committee
Young-Soon Kim (Art Director, Seoul Arts Center)
Young-Joon Lee (Professor, Kaywon University of Art & Design)
Hee-Joo Lim (Vice Chairman, The Membership Society of National Museum of Contemporary Art)
Kwok Kian Chow (Director, Singapore Art Museum)
Franck Gautherot (Co-Director, Le Consortium)

Exhibition Catalogue
Download (PDF, 53.7 MB)

1

1 구정아, 〈씨사이(Ssisai)〉, 2005,
아트선재센터, 전시 전경.
사진: 에르메스 코리아

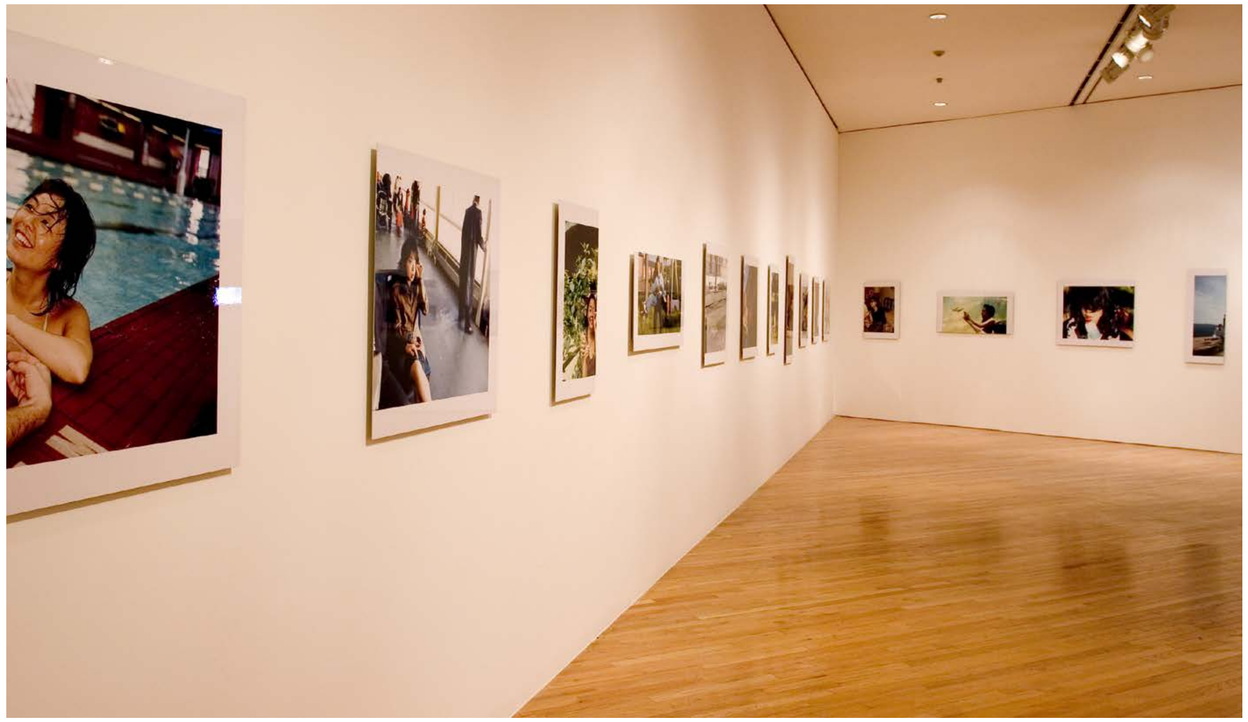
1 Koo Jeong A, Ssisai, 2005, Artsonje
Center, Seoul, installation view.
Photo: Hermès Korea

2

2 구정아, 전시 전경, 2005

2 Jeong A Koo, exhibition view, 2005

3



4

3 김소라, 〈신탁의 밤〉, 2005,
아트선재센터, 전시 전경.
사진: 에르메스 코리아

4 니키리, 〈파트〉 시리즈, 2002–2003,
아트선재센터, 전시 전경, 2005.
사진: 에르메스 코리아

3 Sora Kim, The Night of Oracle, 2005,
Artsonje Center, installation view.
Photo: Hermès Korea

4 Nikki S. Lee, Parts series, 2002–2003,
Art Sonje Center, 2005, installation
view. Photo: Hermès Korea

(거의) 보이지 않는 야심

정도련
워커 아트센터
어시스턴트 큐레이터

구정아는 1967년 서울 출생으로, 지난 10여 년 간 파리를 기반으로 활동했다. 그의 작품은 세계 여러 곳의 비엔날레를 비롯해 비엔나의 Secession, 파리의 ARC, 미니애폴리스의 Walker Art Center 등 세계 여러 곳의 중요한 현대 미술 전시공간에서 널리 전시된 바 있다.

그의 작품은 종종 '고요한', '친밀한', '비밀에 싸인', '(거의) 감지할 수 없는' 등의 형용사를 동반하며, 이러한 표현들은 어느 정도 사실이기도 하다. 아스피린 가루로 아주 작은 크기의 산의 지형을 만들어 낸다던가 각설탕을 쌓아서 미니어처 집을 만들고 플라스틱 빨대의 종이 포장을 벗겨 마루에 흩어 놓는 것처럼 구정아가 다양한 공간에서 보여준 '장소특정적(site-specific)' 행위들은 신비로운 동시에 난해한 것이었다. 하지만 우리는 이 외관상의 혼돈 속에서도 구정아가 주어진 공간과 대상/제재를 변형시키면서 드러내는 섬세함과 정확성을 느낀다. 만약 관객이 구정아의 각 작품이 놓여 있는 (비)가시성의 입구를 인식하고 그곳에 들어가고자 한다면, 물리적이면서 심리적인 공간과 스케일, 그리고 시각과 물질성에 대한 새로운 깨달음을 얻게 된다. 작가의 이러한 행위와 이로 인한 명제는 자의적인 동시에 매우 용의주도하게 보인다. 작품이 조각, 드로잉, 사진, 설치 등 그 어떤 형태를 하고 있든 간에, 구정아의 예술행위는 타동사적이 아니라 자동사적이다. 즉, 그의 만든다고 하는 행위는 오브제의 제작 과정에 달려있는 것이 아니다. 그의 작품은 그 자체에 있다.

그의 작품은 '친밀' 하거나 혹은 사소한 것들에 대한 작품으로 보이기는 하지만, 한편으로는 위대한 야심 또한 느낄 수 있다. 구정아가 보여주는 작은 틀의 시야와 겸손한 몸짓들은 연쇄적이고 복합적으로 훨씬 큰 하나의 세계, 대상들이 축적되어 생긴 세계가 아닌, 유형과 무형 사이에서 신기루처럼 나타나는 세계를 만들어낸다. 구정아가 창조해낸 〈The Land of Ousss〉(2002)는 그 자체의 지리를 갖췄으며, 작가가 아기들이 쓰는 영어와 한국어를 섞어서 창안해 낸 자체의 언어도 갖추고 있는 세계로서, 그 곳에서 우리는, 우리가 도달할 수 없는 깊은, 심지어는 무한하기까지 한 내면성(interiority)을 느낀다. 파리 퐁피두 센터의 Espace 315에 전시되었던 최근 설치 작품에서 구정아는 하얀 육면체의 넓은 갤러리를 한산 가구(일시적 잔재들로 드문드문 표시하고 채워 넣은 책장, 제도 책상 등)로 채웠다. 또한 기능적으로 보이기도 하는 가구 몇 점들(설치 작업을 하는 동안 작가에게 신체적 편안함을 주었을 것으로 보이는 침대와 걸상)도 있었다. 매우 높은 한쪽 벽에는 떨어지는 눈송이들과 같이 순간적이면서도 정체를 알 수 없는 수백 장의 사진들이 똑같은 모양의 하얀 사진틀 속에 끼워져 벽면을 완전히 채웠다. 전체적으로 이 모든 것들의 물리적인 존재감은 압도적인 반면, 그 중간에 위치한 시공간에 던져진 무의미할 정도로 미약한 시선은 우주의 무한한 팽창을 제안하고 있다.

(ALMOST) INVISIBLE AMBITION

Doryun Chong
Assistant Curator,
Walker Art Center

Born in 1967 in Seoul and based in Paris for the past decade or so, Koo Jeong-a has shown extensively at many major venues of contemporary art around the world, including the Secession, Vienna, ARC, Paris, Walker Art Center, Minneapolis, as well as in a number of biennials around the world.

Some of the adjectives that frequently accompany her work are "quiet", "intimate", "surreptitious" and "[almost] imperceptible." These descriptors are true to a certain extent. The 'site-specific' gestures she has enacted in various spaces – such as grounding aspirin pills to create a tiny topography of mountains, stacking up sugar cubes into a miniature house, stripping the paper wrappings of plastic straws and scatter them on the floor – are at once mysterious and hermetic. In the midst of seeming chaos, however, one senses the delicacy and exactitude with which she transforms given spaces and objects/materials in them. There, if the viewer is willing to acknowledge and engage with the threshold of (in)visibility where each of her work is situated, it brings a new awareness of space and scale (both physical and psychic), and of vision and materiality. Her gestures and resulting propositions also appear arbitrary but at the same time completely thought out. Whether it takes the form of sculpture, drawing, photography, or installation, her artmaking is not transitive but intransitive – that is, its act of making does not rely upon the production of an object. It stands as it is, by itself.

While her art seems, again, "intimate" or about small things, there is also a sense of great ambition. Her small framed views and modest gestures successively and compositely make up a much larger world – not a world constituted by an accumulation of objects but rather a world emerging, like a mirage, between the material and the intangible. When she created *The Land of Ousss* (2002) – a Lilliputian world with its own geography and perhaps its own language, invented by the artist mixing baby English and Korean, we sense a deep, even infinite interiority to which we have no access. In her recent installation at Espace 315 at the Centre Pompidou, Paris, she filled a spacious white-cube gallery with white furniture (bookcases, drafting table, etc. sparsely marked and occupied by ephemeral detritus), as well as vaguely functional-looking pieces of furniture (a bed and a stool that may have provided the artist with some bodily comfort during the period of installation). One very tall wall was completely parqueted with hundreds of photos in identical white frames – pictures of the ephemeral and enigmatic, like falling snow flakes. Altogether, the overall physical presence was an overwhelming one, while little, almost insignificant glimpses into that in-between time-space suggested an indefinable expanse of the universe.

This intransitive, surreptitious, but thoroughly engaging way of making art has expectedly provoked interpretative attempts, in turn oblique and overbearing. Surprisingly comparing Koo's sculptural practice to Bernini's Baroque sculptural

자동사적이고 은밀하면서도 완전히 흡입력있는 예술 창작의 방식은 완곡하거나 압도적인 표현으로 여러가지 해석적 시도를 감행해 왔다. 프란체스코 보나미(Francesco Bonami)는 구정아의 조각 작업을 베르니니(Bernini)의 역동적인 바로크 조각품에 비교하며 "구정아는 자아 내면에 있는 종교성의 권위에 복속한다. 이 자아는 새롭게 발견된 은하계와 소립자가 지각 가능한 우주를 확장한 세계 안에 위치한다"고 주장한다. 한편 보나미처럼 구정아의 예술을 해석하려는 사람들은(대부분은 유럽인들인데) 예술가의 알 수 없는 주체성을 아시아인이며 여성인 '타자'로서 위치시켜 작품의 의미를 파악하고자 한다. 구정아의 작품을 다소 어긋난 창조적 멜랑콜리아/마니아(creative melancholia/mania)라는 개념으로 읽는 다니엘 번바움(Daniel Birnbaum)은 "창조성에 대한 유럽적인 관점을 지배하는 멜랑콜리라는 모델은...20세기 말 아시아 여성 작가의 작업에 얼마나 잘 맞아 떨어지는가?"라고 말하기도 한다. 그러나 이 질문에 대한 비평가 자신의 답은 애매모호하다. 그는 예술가의 주체성이 확인불가하고 불가해하다고 특정짓는 것에 대해서는 꺼려하면서도, 동시에 "아마도, 질 들뢰즈가 푸코에 대한 자신의 책에서 아시아적 주체성 즉, 주체의 부재를 '공허를 흡입하려는 시도'로 본 것은 옳았을 지도 모른다"라는 황당한 주장만을 또한 펼친다.

이러한 발언이 수많은 문화적, 정치적인 착오들을 저지른 것은 말할 필요도 없는 사실이다. 그러나 이런 평가들이 드러내는 요점은 훨씬 더 복잡하다. 지난 십여 년간 구정아는 반낭만적인 동시에 매우 낭만적인 작품세계를 구축해 왔고, 그 과정에서 그의 작품을 전승받은 조각과 개념적 비물질화의 전통들을 넘어설 수 있는 효과적인 방법론으로 바라보는 미술관과 갤러리들을 변형시켜왔다. 동시에 구정아의 예술을 둘러싸고 벌어지는 논평들은 이 예술가가 현대 미술의 큰 부분을 지배하는 이론과 브랜드화의 구속을 얼마나 지혜롭게 피해왔는지를 입증해 준다. 그가 한국인이라는 것은, 또한 한국 여성작가라는 것은 현재의 후기 다문화적이며 글로벌한 예술 및 문화 현장에서 쉽게 상품화될만큼 명백한 것은 아닌듯 하다. 대신 그 사실은 예기치 않게, 그리고 적절한 방식으로 나타난다. 구정아는 사적인 세계를 한번에 하나씩 일시적인 출현으로 나타내고서는 이것들의 반향만을 남기며 모호한 어둠 속으로 물러나게 한다. 그러나 잊으면 안되기에 다시 한번 말하자면, 그의 예술은 야심차다. 내가 아는 그 어떤 작가보다 더욱 그렇다.

(2005년)

tableaux vivants, Francesco Bonami asserts that "[Koo] is committed to the authority of the inner religiosity of the self in a world where newly discovered galaxies and subatomic matter have extended the perceptible universe." At the same time, there is a sense that (mostly European) interpreters of her art like Bonami, are trying to grasp it by means of positing an unknowable subjectivity of the artist as an 'other' – an Asian and a woman. Attempting to read Koo's work through the rather misplaced notion of creative melancholia/mania, Daniel Birnbaum quibbles, "How well does this model of melancholy, which tends to dominate the European view of creativity... fit an Asian woman artist's work at the end of the 20th century?" His answer to his own question is equivocal. While he rightfully is leery of casting the artist's subjectivity as unidentifiable and mystifying, he also makes a stultifying claim: "Or perhaps Gilles Deleuze is right in his book about Foucault when he speaks about Asian subjectivity, or absence of the subject, as an 'attempt to inhale emptiness.'"

There are, needless to say, a number of cultural and political fallacies the statement makes. The point that this assessment brings up for me is more complex, however. In the past decade or so, Koo has built up a rich body of work, simultaneously anti-romantic and utterly romanticist, transforming in the process many important institutions, which saw in her work an effective methodology of superseding received traditions of sculpture and conceptualist dematerialization. At the same time, the incredible spillage of ink and portentous acts of reading around her art are testaments to how wisely the artist has circumvented the straitjacket of theories and branding that governs much of contemporary art. Her being Korean – a Korean female artist – is never so obvious as to be readily commodified in the current post-multicultural, globalist arena of art and culture but rather manifests itself unexpectedly, in most poignant manners. She builds up temporary manifestations of a private world, one gesture at a time, only to let them retreat back into obscurity, leaving remarkably sonorous resonances. But lest we forget, let me say again, her art is ambitious. More ambitious than that of most working artists I know of.

(2005)

제 7 회
에 르 메 스 재 단 미 술 상
2 0 0 6

김 상 길
배 영 환
임 민 욱

T H E 7 T H
H E R M È S F O U N D A T I O N
M I S S U L S A N G
2 0 0 6

S A N G - G I L K I M
Y O U N G - H W A N B A E
M I N O U K L I M

제7회
에르메스 재단 미술상
2006

전시
2007년 1월 20일–3월 18일
아뜰리에 에르메스

수상 후보
김상길
배영환
임민욱

수상자
임민욱

추천위원
김장언 (미술평론가, 독립 큐레이터)
서진석 (대안공간 루프 디렉터)
우혜수 (리움미술관 선임 큐레이터)
이은주 (큐레이터, 브레인팩토리)
이지윤 (독립 큐레이터)

심사위원
김희령 (일민미술관 수석 큐레이터)
설원기 (한국예술종합학교 교수)
이건수 (월간미술 편집장)
존 암리더 (작가)
만레이 슈 (미술평론가/독립 큐레이터)

전시 도록
내려받기 (PDF, 107.5 MB)

The 7th
Hermès Foundation Missulsang
2006

Exhibition
20 January–18 March, 2007
Atelier Hermès

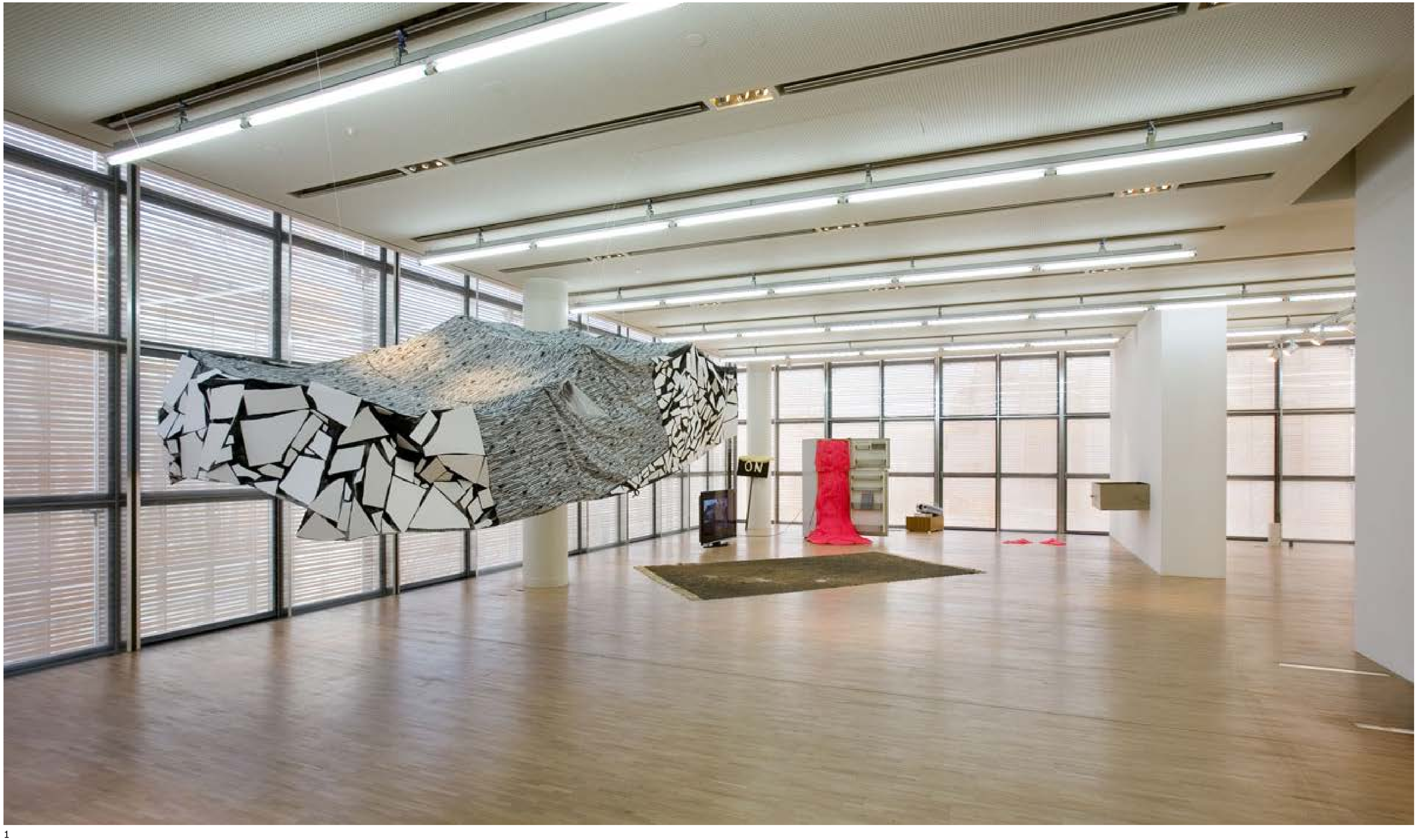
Shortlisted Artists
Sang-gil Kim
Young-whan Bae
Minouk Lim

Winner
Minouk Lim

Nominating Committee
Jang Un Kim (Art Critic/
Independent Curator)
Jin-Suk Suh (Director, Alternative
Space Loop)
Hyesoo Woo (Senior Curator, Leeum,
Samsung Museum of Art)
Eun Joo Lee (Curator, Brain Factory)
Jiyoon Lee (Independent Curator)

Judging Committee
Hee-ryung Kim (Chief Curator,
Ilmin Museum of Art)
Won-gi Sul (Professor, Korea
National University of Arts)
Kun-shu Lee (Editor-in-Chief,
Monthly Art Magazine)
John Armleder (Artist)
Manray Hsu (Art Critic/
Independent Curator)

Exhibition Catalogue
Download (PDF, 107.5 MB)



1

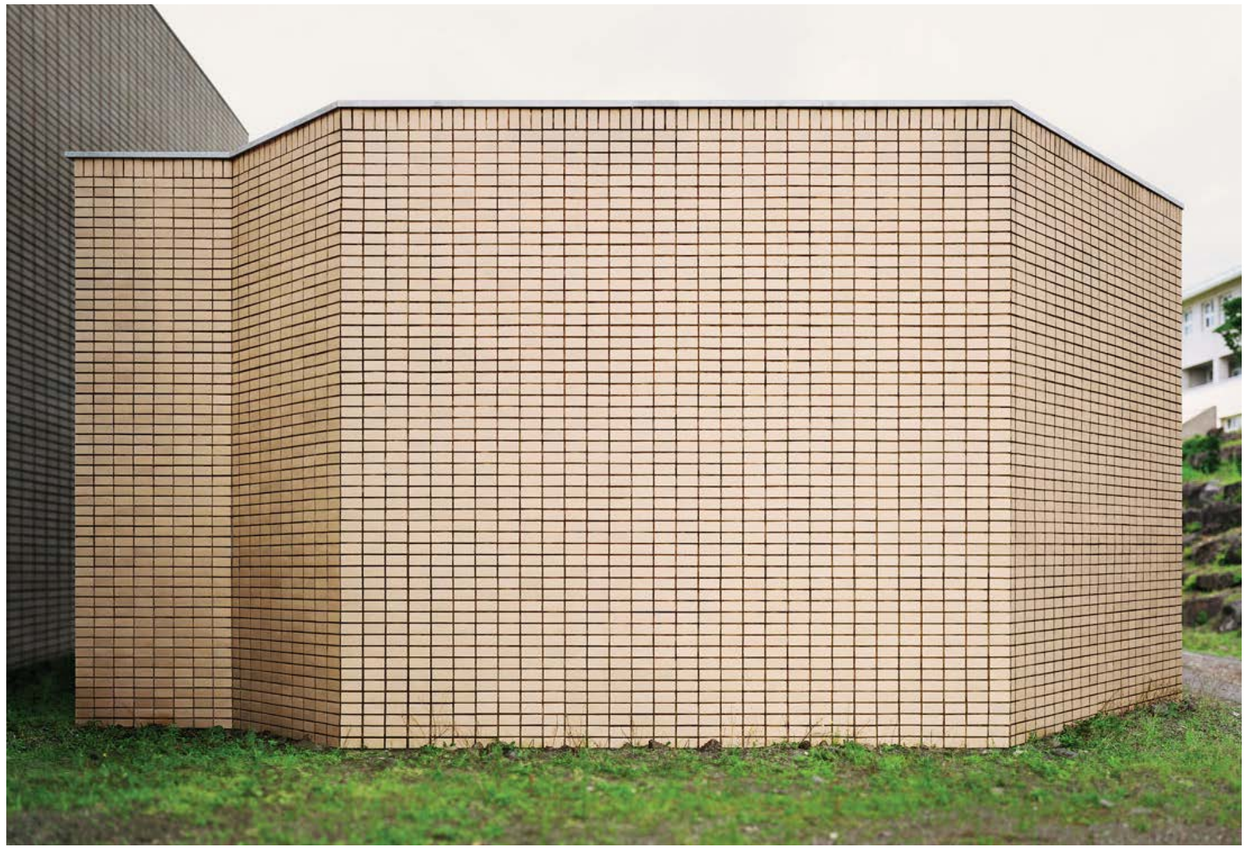
1 임민욱, 〈너무 이르거나 너무 늦은 아틀리에〉, 2007. 전시 전경

1 Minouk Lim, Too Early or Too Late Atelier, 2007. Installation view

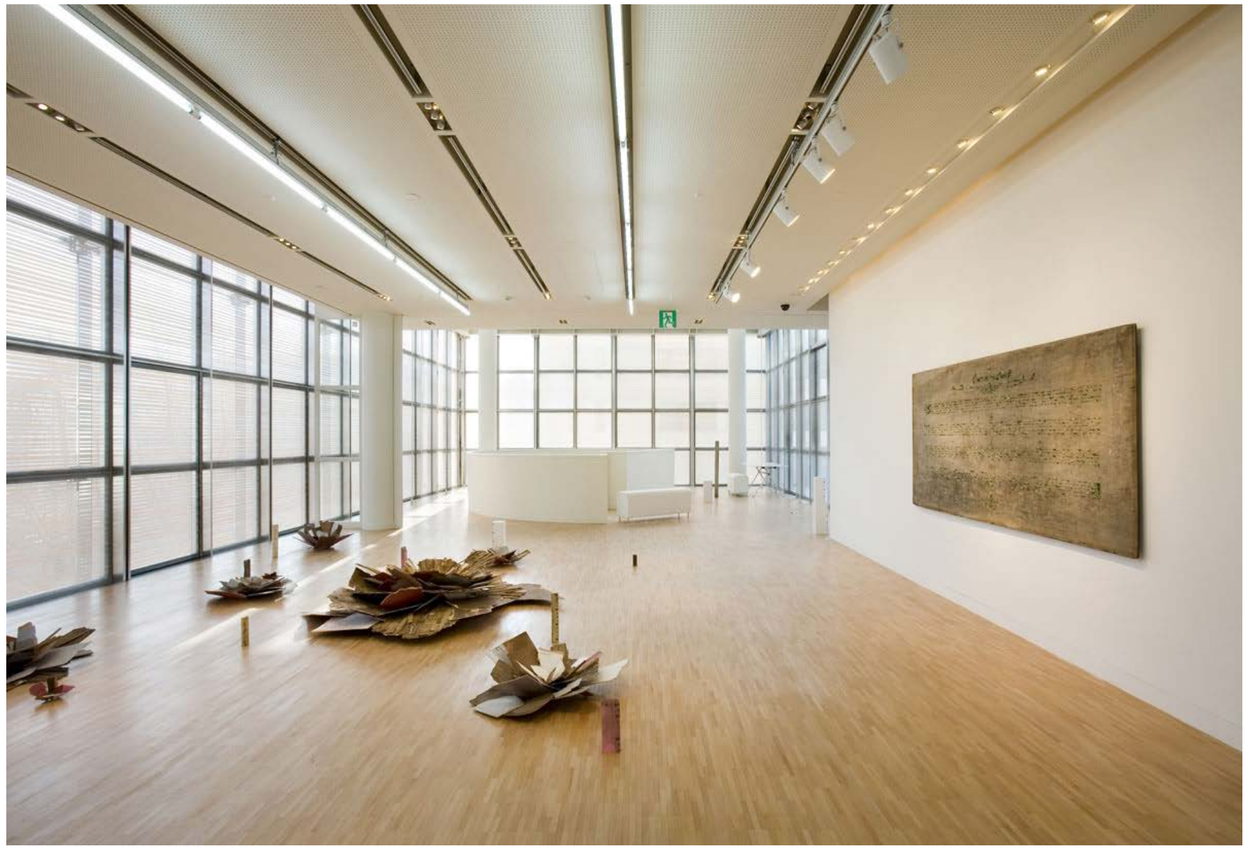
2

2 임민욱, 〈너무 이르거나 너무 늦은 아틀리에〉, 2007. 전시 전경

2 Minouk Lim, Too Early or Too Late Atelier, 2007. Installation view



3



4

3 김상길, 〈Mode〉, 2006, C프린트,
180 × 220 cm
4 배영환, 〈바보들의 배(나렌쉬프)〉, 2007,
버려진 나무, 작가가 제작한 자.
전시 전경

3 Sang-gil Kim, *college of economics and commerce, department of tourism management*, 2006, C-print,
180 × 220 cm
4 Young-whan Bae, *Ship of Fools (Narrenschiff)*, 2007, abandoned trees, rulers made by the artist.
Installation view

상 황 에 대 한 진 실 은 없 다

김장언
미술평론가, 독립 큐레이터

우리는 작가 임민욱의 이름 보다는 오히려 '임민욱 & 프레디릭 미숑'이나 혹은 '피진(pidgin) 컬렉티브'라는 이름으로 더욱 익숙하게 그를 알고 있다. 따라서 작가 임민욱하면 떠오르는 작업이 없을 수도 있다. 그러나 어떤 명칭으로 진행했던지 간에 그가 참여하고 기획했던 프로젝트들은 언제나 우리들에게 미술이라는 제도적 장치가 구축해 내었던 관례적인 미술의 개념들을 확장시키며, 사회 내부에서 새로운 미술의 개념을 보여주는 매우 인상적인 프로젝트 였다는 것을 부인할 수는 없다.

작가 임민욱의 이러한 변신은 동시대 예술이 프로젝트화되면서 쉽게 목격할 수 있는 프로젝트형 작업에 편승했다고 말할 수 없다. 임민욱의 변신은 언제나 근대 이후 미술이 제도적으로 구축해 놓은 미술 자신의 고유한 성(城)을 공격하면서, 미술의 외연과 내연을 확장하기 위한 노력이었다. 또한 이러한 그의 변신은 단순히 미술의 문제를 넘어, 사회 내부에서 명사적이고 고립된 창작행위가 아닌 동사적이고 개방된 창작행위를 적용시키기 위한 부단한 노력이었다.

임민욱이 '임민욱 & 프레디릭 미숑'이라는 이름으로 기획한 프로젝트 '주관적 이웃집' 역시 이러한 맥락을 정확하게 보여준다. 우선 임민욱은 이 프로젝트에서 '예술가 커플'이라는 용어가 함축하는 사회적 기이들에 대해서 관계 맺으면서도 사회가 상상하는 호기심의 차원을 배반했다. 그리고 이러한 관계를 사회적으로 확장했다. 그는 예술가와 미술제도(미술관), 고용자와 피고용자의 관계 등을 리서치한 이후, 그 관계들의 상투적 의미들에 부응하면서 배반하고 다시금 새로운 관계를 창조할 수 있는 장치를 건축적 공간으로 가시화했다. 그리고 모든 사회적 관계들이 만들어 내는 긴장관계의 진동을 새로운 오브제 형식으로 그 공간 내부에 삽입했다.

임민욱의 이러한 관계망에 대한 관심은 도시와 그 도시의 구성원의 관계로 확장된다. 〈우리는 운명과 협상하는가?〉는 강경이라는 도시의 의미를 기억하고 그 동시대적 의미를 돌출하기 위해 기획된 프로젝트였다. 이 프로젝트에서 임민욱은 강경이라는 도시가 갖고 있는 고유한 역사와 그 이미지를 재현하는 것에 그치는 것이 아니라, 그 도시의 특수성과 연결되는 동시대 사회 문화적 현상들에 접속한다. 그리고 그 접속을 통해 매우 분열적이고 자기 고백적인 다섯 개의 수사학을 창조했다. 그러나 이것은 강경이라는 도시의 구성원을 주인공으로 하는 하나의 영상 소설에 머무는 것이 아니라, 도시든 농촌이든 자본주의가 만들어낸 모든 공동체 공간이 야기할 우리의 갈등과 욕망을 은유적으로 암시하는 것이었다. 더욱이 작가는 '정지표지판'과 같은 사회적으로 공인된 픽토그램과 '성실시공'과 같은 아무도 믿지 않지만 당위적으로 명시해야 하는 사회의 상투적 표현 양식을 등장시키면서 전지구적으로 문제화되고 있는 문화의

THERE IS NO TRUTH IN OUR CIRCUMSTANCES

Jang Un Kim
Art Critic,
Independent Curator

We are more familiar with the artist group "Minouk Lim & Frederic Michon" or "Pidgin Collective" than her name Minouk Lim by itself. Accordingly, it's quite hard to think of any artworks associated with her name alone. Whatever group she was in or whatever name she has adopted, there is no denying that each and every art project she had participated or planned has always been so phenomenal that it expanded the notion of fine art amid all the institutionalized fine art regime or practice, suggesting new perspectives on fine art.

However, it is not quite correct to describe her art project as an accommodation of a rather trendy projects based art practice often found in contemporary art scene. Minouk Lim has always attempted to challenge against the fortress of fine art institutionally established since modernism, while expanding "extension (denotation)" and "intension" of fine art. Going beyond the subject matter regarding fine art, Lim's such attempt can be considered as her longue haleine for "verbal" and receptive yet non-isolated art making to be validated within our society.

The project *Subjective Neighbor* by Minouk Lim in conjunction with Frederic Michon also clearly conveys the context mentioned above; firstly, Lim associates with the "social signified" that the term "artists couple" implies and concurrently she betrays the dimension of curiosity that our society bears with regard to the term, through which she ends up extending the relationship to a broader or social level. After researching on a relationship between artists and art institutions (museums) and between employers and employees, Lim reconstructed and betrayed the trite meaning of such relationships and visualized them into an architectural space where new relationships can be established. Furthermore, she inserted an object that stands for an oscillation of tensional relationships of our society into the middle of the architectural space. Minouk Lim's such interest in "social network relation" subsequently expands to a city and its constituency. *Are We Negotiating with Our Destiny?* is an art project that was to commemorate the city of "Ganggyeong" and to project its contemporary denotation. In this project, Lim not only attempts to represent the unique history and the images of "Ganggyeong, " but also tries out a connection with contemporary cultural phenomena peculiar to the city. Followed by the connection, Lim created five different ruptured yet self-confessional rhetorics, which are not just animated novels that feature the constituency of Ganggyeong, but more like a metaphorical implication of our struggle and desire rendered among all the capitalized community including cities and farm villages. Furthermore, the artist criticizes against the cultural "hot potato" namely "globalization" by applying socially-accepted pictograms, such as "Stop" and "Sincere Construction", the trite expressions and terminologies that no one actually believes in but should be posted without any question. Lim also entitles those cliched complaints and

글로벌리즘을 비판한다. 또한 작가는 지식인이 갖고 있는 개발에 대한 상투적 불평과 불만을 지식인 특유의 나르시즘적이고 히스테리적인 발작으로 명명한다. 그럼에도 불구하고 이 영상 소설은 자본주의 체제가 만들어낸 공동체 혹은 그 공간 속으로 회귀할 수밖에 없는 우리의 운명에 대해서 그리고 그 운명과 협상할 수 있는지에 대해서 질문한다.

강경의 다른 버전이 바로 최근에 보여준 〈영등포 익스프레스〉였다. 이 프로젝트는 영등포 재개발이라는 경제개발논리와 그 지역 구성원이 맺어온 개인의 역사가 충돌하는 지점을 랩이라는 대중음악 형식으로 가시화 하고, 영등포 번화가에서 공연한 이후 뮤직비디오 형식으로 재편집한 것이다.

이러한 문제의식은 제3회 광주비엔날레의 부대 행사로 기획된 관광안내 책자인 〈Rolling Stock〉과 서울의 재발견 시리즈인 〈Pidgin Bus Tour—Garibong dong〉에서 보다 대중적인 형태로 나타난다. 이 두 작업 모두 관광안내책자의 형식을 빌어, 지역 사회가 당위적으로 인식하는 공간에 대한 개념을 전복하고 그 공간에 대한 새로운 의미들을 돌출하고자 한 것이다. 〈Rolling Stock〉은 한국이라는 이미지를 '이동'이라는 개념으로 새롭게 재현하는 것이며, 〈Pidgin Bus Tour—Garibong dong〉은 노동자 계층의 대표적 주거단지였던 가리봉동을 '다문화주의' 개념으로 해석하는 것이었다. 이 모두는 특정 공간의 맥락을 하나의 텍스트로서 재발견하고 새로운 컨텍스트를 삽입함으로써 구성원들과의 새로운 관계의 지점을 돌출하고자 한 것이다.

관계에 대한 임민욱의 관심은 이후 능동적/유기적 아카이브 혹은 사회적 플랫폼을 작동시키는 것으로 확대된다. 〈LOST?〉 프로젝트는 외형적으로 두 개의 컨테이너를 연결하여 미술관 앞에 설치한 것이다. 그러나 이 프로젝트가 단지 컨테이너 리노베이션에 그치는 것은 아니다. 임민욱은 이 컨테이너를 문화예술 작업자들이 대중들과 만날 수 있는 하나의 플랫폼으로 설정하고, 이 컨테이너를 중심으로 임시적이고 가변적인 문화예술행사를 기획했다. 그리고 이 프로젝트 내부에서 진행되는 프로그램을 통해서 작가 스스로도 대중들과 새로운 관계 맺기를 모색했다. 하자 센터의 지원을 받아 진행된 〈스크랩 프로젝트〉 역시 이와 유사한 프로젝트였다. 그 대상을 청소년들로 한정해 그들과 동시대 문화예술 작업자들이 만날 수 있는 장을 모색하면서 새로운 문화적 움직임을 조직하고자 했던 것이다. 이러한 그의 시도는 제도적 권위와 관행을 전복하면서 새로운 문화예술을 실험할 수 있는 사회적 장을 전략적으로 구축하고자 하는 하나의 실험실이었다.

결과적으로 임민욱은 프로젝트의 개념과 실천을 강조하거나 대안을 제시하는 것이 아니라 자신들의 수사학이 작동할 수 있는 최소공배수를 설정하고자 하며 그 설정 자체에 집중한다. 따라서 임민욱의 고안물은 선언된 실체 혹은 완결된 창작물이 아니라 무형의 기계장치이거나 혹은 동사적 작동원리이고 오픈 소스로서 프로그래밍 언어이다. 이러한 임민욱의 태도는 동시대 미술현장에서 프로젝트화된 작업의 물신화를 거부하고 사회 내부에서 예술가 스스로 물신의 상징물로서 유통되길 거부하는 하나의 생존방식이다. 이것은 어쩌면 예술가가 작업에 대한 기존의 미학적 가치를 거부하고 오히려 전술의 생산자로서 자신의 위치를 만들어가고자 하는 하나의 시도로 읽혀진다. 이러한 시도는 확장되고 유연화되고 있는 신자유주의 체제 내부에서 예술가의 새로운 생존조건을 탐색하기 위한 하나의 장치로도 읽혀진다. 이것은 궁극적으로 임민욱 스스로가 자신의 관심분야를 미학에서 윤리학으로 이동시키면서 우리가 처한 상황을 미학적으로

discontents of intellectuals toward "development" as "narcissistic and hysterical spasm" peculiar to the intellectuals. Then again, the animated novels throw a question if we can negotiate with our destiny for a regression to the community made under influence of capitalism.

Another version of Ganggyeong project would be her recent one *Youngdeungpo Express*. This project was an attempt to visualize the point where Youngdeungpo's capital-oriented developmental rationale and the personal histories of its constituency come to clash; while a rap music becomes a metaphor for the clashing point, Lim performed in the center of Youngdeungpo area and afterward reedited them in a music-video style.

This kind of her critical mind became manifested also in the traveler's guide-book *Rolling Stock* organized as a collateral programme of the 3rd Kwangju Biennale, as well as in *Pidgin Bus Tour—Garibong dong* of "Rediscovery of Seoul" series, yet this time in more popular format. Employing the format of a traveler's guidebook, these two projects attempt to subvert the notion of space that local communities tend to perceive as "Sollen (oughtness)", and at the same time suggest new meanings of the space. *Rolling Stock* is an attempt to newly represent an image of Korea using the notion of "locomotion", whilst *Pidgin Bus Tour—Garibong dong* project is a reinterpretation of Garibong dong, a typical residential district for laborers, in "multi-cultural" context. The two projects were intended to suggest brand new relationships and understandings by rediscovering the particular contexts of the spaces and conferring new contexts onto them.

Lim's attention on relations soon after expanded to an operation of active and organic archives or a social platform. In terms of its appearance, the project *LOST?* is an installation piece made of two containers connected to each other in front of a museum. But, the act of renovating the two containers does not necessarily explain this multifaceted project entirely. Minouk Lim arranged this container as a platform where cultural or art professionals can interact with general public and she organized temporary yet various art & cultural events around the container. Through on-going programmes within the project, the artist herself also groped for a new relation or connection with general public. Also, *Scrap Project* sponsored by Haja Center was a similar one to *LOST?*. This time, the project was targeted only for the youth but it was pretty much the same as *LOST?* in a sense that she created a place where the youth can interact with art professionals, through which she attempted to initiate a ground-breaking cultural movement. Lim's such attempt can be interpreted as a founding of a laboratory where she could systematically set up a social ground for alternative & experimental art practice, while subverting the institutional authorities and customs.

Consequently, Minouk Lim tends to focus on setting up the "least common multiple" that her rhetoric can be implemented rather than suggesting an alternative art project or emphasizing the concept and the execution of art projects. Accordingly, Lim's invention (art project) is neither a declared entity nor a complete work, but instead it is more like an immaterial device or a verbal operating principle and a programming language as an open source. Lim's such approach represents her own survival strategy that denies the fetishism toward project based art praxis in contemporary art scene, as well as the distribution of artists themselves as a metaphor for fetish within our society. This can probably be understood as an attempt to establish her own stance as a creator of tactics while refusing an aesthetic value of her artwork. Such attempt can also be interpreted as a device for artists to pursue the condition for survival within much expanded and lenient regime of neo-liberalism. Shifting her attention from aesthetics

해결하고자 하는 것이 아니라, 우리가 처한 상황에 윤리학적 물음을 던지고자 하는 것으로 이해해야 할지도 모른다. 동시대 미술 현장의 변화와 위기 속에서 임민욱의 이러한 시도는 충분히 의미심장하다.

(2006년)

to ethics, Minouk Lim might eventually throw an ethical question on our circumstance, rather than attempting to suggest an aesthetical solution for it. Amid all the rapid conversions and imminent crisis of contemporary art scene, Minouk Lim's such attempt or experiment is significant enough.

(2006)

너무 이른 혹은 너무 늦은, 아뜰리에

임민욱
작가

TOO EARLY OR TOO LATE, ATELIER

Minouk Lim
Artist

볕이 좋은 날이었다. 당신은 덜컹거리는 버스에 앉아 창문 바깥 풍경을 물끄러미 바라보고 있다. 전화벨이 울려서 엉겁결에 통화를 한다. “에르메스 재단 미술상 수상자로 선정되셨습니다.” “아, 네..”라고 대답한다. “별로 기쁘지 않으신가 봐요?” 이어서 들려오는 질문에 당황한다. 응답의 담담한 톤이 심드렁해 보였나 보다. 그럴 리가... 기쁘지 않아서가 아니라 버스 안이어서 그랬을 수 있다. 당신의 마음과 어긋난 반응은 그때도 찾아왔다. 기쁨의 대가를 우려하는 걸까. 불행 중 다행은 이상하게 운명을 건드리기도 하니까...

여러모로 힘든 시기였다. 얼굴은 웃고 있는데 마음은 울고 있었다. 다시 돌아간다면 더 충분히 기뻐하면서 감사한 마음을 제대로 전하지 못했던 사람들에게 더 많이 인사할 것이다. 뒤돌아볼수록 당신은 운이 좋은 사람이었다. 당신은 에르메스 재단 미술상 수상 이후로 소위 말하는 ‘잘나가는 작가’가 된다. 더 이상 글 쓰는 작가냐고 되묻는 사람도 없고, ‘설치류가 미술이냐”라고 썰렁한 농담을 내뱉는 사람도 사라진다. 이후에도 당신은 여러 번 수상 후보에 오르고 교수도 된다. 그리고 그 운 덕분에 작가적 삶이라는 행복한 불행의 길을 걷게 된다. 당신은 아이와 떨어져 살게 되리라고 짐작하지 못했다.

당신이 파리에서 돌아왔을 때 ‘여류 화가’로 분류한 기사를 접하는 것은 어렵지 않았다. 그 범주는, 교묘한 이미지를 덮어쓰고 있었다. 일상을 파괴하면서까지 작업을 이어가는 ‘팜므 파탈’에게 달아준 특가 라벨 같았다고 할까. 이젠 종적을 감춘 분류지만, 당신이 걸어간 삶의 고갱이들이 감내했던 음험한 시선과 아이를 키우는 여성작가들의 현실은 지금도 크게 달라진 것 같지는 않다. 작가가 된다는 것은 루머가 되고 일상이 엎어지는 일이었다. 양육도 분담하는 아티스트 컬렉티브는 없고, 백인 남성을 대하는 태도와 예술가 커플의 운동장은 기울어져 있었다. 뭔가 고립된 느낌은 죄책감과 함께 엄습했다.

〈너무 이른 혹은 너무 늦은 아뜰리에〉(2007)는 작가적 상황과 삶의 조건에 대한 에세이다. 에세이는 뭔가를 시도한다는 뜻을 어원으로 지닌다. 시도는 위험한 일이 될 수도 있다. 좋든 나쁘든 기회다. 어린이집에 아이를 데려다 주고 버스를 세 번 갈아타며 전시장에 도착하는 시간 동안 당신은 오롯이 작업을 생각한다. 불안정한 상황과 불안도 힘껏 끌어안는다. 당신은 매장 겸 전시장이 아직 문을 열지 않은 시각에 도착한다. 유난히 추운 겨울이었다. 잠시 도산공원에서 기다린다. 압구정동 아침의 낯선 공기를 전시 제목에 담는다. 제목 안에 쉼표를 찍었는데 크레딧에는 수용되지 않았다. 마침내 아뜰리에 문이 열리고 경호원들은 당신의 신분을 확인한다.

냉장고 몸체 측면에 소용돌이를 프로젝션 했다. 싱글채널비디오 〈제 2판의 1쇄〉는 멜 브룩스의 〈젊은 프랑켄슈타인〉(1974)을 인용하고 있다. 벽체를 뚫어 만든 서랍 속에는

It is a fine, sunny day. You are sitting on a rattling bus, gazing absently at the scenery beyond the window. The phone rings and catches you off guard. You take the call. “You have been selected as a laureate of the Hermès Foundation Missulsang.” “Ah, yes...” you respond. The question that follows flusters you. “You don’t seem very happy about it?” The composed tone of your reply must have come across as indifferent. As if that could be true... It was not that you weren’t glad; perhaps it was simply that you were on a bus. A reaction out of step with what you felt came to you then, too. Were you wary of the price of joy? A blessing in disguise has a strange way of touching fate...

It was a hard time in many ways. Your face was smiling while your heart was weeping. If you could go back, you would let yourself be more fully glad, and you would offer many more greetings to the people you failed to thank properly. The more you look back, the luckier you realize you were. After the Hermès Foundation Missulsang, you become what people call an artist who has “made it.” No one asked anymore whether you were “the one who writes,” and the people who used to throw around flat jokes — “since when did seolchi, which in Korean means both installation and rodents, have anything to do with art?” — disappeared too. After that, you were nominated for several more awards, and you became a professor. And thanks to that luck, you walk the happy misfortune that is an artist’s life. What you did not foresee was that you would come to live apart from your child.

When you returned from Paris, it was not hard to come across articles that classified you as a “female painter.” That category carried a sly image of its own. Call it a discount tag pinned on a “femme fatale” who carries on with her work, even at the cost of wrecking her daily life. The category has since vanished, but the insidious gaze that the very core of the life you led had to endure, and the reality faced by women artists raising children, do not seem to have changed much even now. To become an artist was to become a rumor, to have your daily life upended. There were no artist collectives that shared childcare; the treatment of white male artists and the playing field for artist couples were skewed. A certain feeling of isolation, together with guilt, swept over you.

Too Early or Too Late Atelier (2007) is an essay on an artist’s circumstances and the conditions of a life. “Essay” carries in its root the sense of an attempt. An attempt can be dangerous. For better or worse, it is also an opportunity. In the time it takes to drop your child at daycare and reach the exhibition space after changing buses three times, you think only of the work. You embrace, with all your might, even instability and anxiety. You arrive before the store and exhibition space have opened. It is an unusually cold winter. You wait for a while in Dosan Park. You put the strange morning air of Apgujeong-dong into the exhibition’s title. You place a comma inside the title, but

공사장 먼지 담요를 개어 두고, 흙바닥을 캐스팅한 카펫을 나무 바닥에 깔았다. 기둥 없는 지붕을 자투리 천으로 바느질해서 행잉하고, '아르떼 포베라' 같지만 내가 이름 붙인 '가사미술'이라고 굳이 설명한다. 당신은 프랑켄슈타인을 자주 떠올린다. 한계에 부딪칠 적마다 부서진 자기 이야기를 덧대어 나간다. 상품 최적화된 매장 내부에 맥락 특정적, 장소 특정적, 신체적, 촉각적 프로세싱으로 관객을 초대한다. 작품을 밟아 보거나 영상 속 탭 댄스 음악을 들을 수도 있다. 관객은 허리를 구부리고 고개를 돌리거나 머리를 숙여서 작품 속으로 진입한다. 삶 속에서 부딪친 추상적인 개념을 미학적으로 분리하지 않고, 남성중심담론의 근엄한 자세를 우회한다. 누가 작품을 봤을까.

냉장고 문은 열려 있고 발포 우레탄을 쏟아내고 있다. 열린 문 음료수 칸에는 작품의 제작 과정을 보여주는 드로잉 북 제록스 한 권을 배치해 두었다. 어느 날 이 유일한 한 권의 제록스를 누군가 훔쳐 갔다. 상품이 아니라서(?) 아무도 가져간 줄 모른다. 당신은 따지지도 못하고 울지도 웃지도 못한다. 내 작업을 하나하나 살펴본 유일한 관객일지도 모른다는 생각이 든다.

그 이후로 '유일한' 관객에 대해 상상한다. 단 한 명을 생각하면 구체적인 실천을 재촉하게 된다. 한 명의 관객과 장소, 한 시, 한 곳의 아포리아. 〈너무 이른 혹은 너무 늦은 아뜰리에〉, 비밀을 지닌 장소가 당신에게 열어 준 시간을 가리킨다. 엘리트 의식이 소외시킨 엄마, 언니, 할머니, 딸, 한 명, 한 사람을 관객으로 마중한다. 동맹 없이 걸어간 개인의 역사를 최선을 다해 선으로 이어보는 일. 당신이 겪은 이야기로 나를 데려간다. 프랑켄슈타인을 만나지 못한 시간 속에, 사적/공적, 개인적/정치적, 전문가/아마추어 같은 이분법과 싸우는 일로 당신은 표류하고 만 걸까. 쇄빙선이 북해를 떠돌고 있다. 다시 돌아갈 수 있을까. 2006년 에르메스 재단 미술상을 수상한 지 어느새 20년이 흘러가 버렸다. 소용돌이 속으로 기꺼이 뛰어들어 갔지만, 세상은 여전히 너무 이른, 너무 늦은 나를 흔들어 깨운다. 이젠 너무 늦지 않게 감사드리고 싶다.

(2026년)

the credits would not accommodate it. At last, the atelier doors open, and the guards confirm your identity.

Onto the side of a refrigerator, you projected a spiral. The single-channel video *The First Impression of the Second Edition* quotes Mel Brooks's *Young Frankenstein* (1974). In a drawer carved through the wall, you folded and placed a construction-site dust blanket, and over the wooden floor you spread a carpet cast from bare earth. You sewed a pillarless roof from scraps of cloth and hung it. It may look like Arte Povera, but I go out of my way to call it "domestic art." You think often of Frankenstein. Each time you hit a limit, you patch on another piece of your own broken story. Into the product-optimized interior of the store, you invite the viewer through context-specific, site-specific, bodily and tactile processes. The viewer can step on the work or listen to the tap-dance music inside the video. They bend at the waist, turn their head, or lower it to enter into the work. Without aesthetically separating out the abstract concepts you collided with in life, you sidestep the solemn posture of male-centered discourse. Who, I wonder, saw the work?

The refrigerator door stands open, spilling out polyurethane foam. On the beverage rack of the open door, you placed the only Xerox copy of a drawing book documenting the work's making. One day someone stole this one and only Xerox copy. Because it was not a product (?), no one even noticed it was gone. You can neither protest, nor cry nor laugh. It occurs to you that this person may have been the only viewer who looked at your work piece by piece.

You have imagined that "one" viewer ever since. To think of a single person urges concrete practice. One viewer, one place, one time: the aporia of a single site. Too Early or Too Late Atelier points to the time when a place with a secret opened up to you. You go out to meet, as your viewer, the "mother, sister, grandmother, daughter," the one person, the single human being whom elite consciousness pushed to the margins. The work of trying, as best one can, to trace with a single line the history of an individual who walked on without alliances. You take me into the story you lived through. In a time when Frankenstein never appeared, did you drift into the work of fighting binaries (private/public, personal/political, professional/amateur)? An icebreaker wanders the North Sea. Will it be able to return? Some twenty years have already passed since you won the 2006 Hermès Foundation Missulsang. You threw yourself willingly into the spiral, yet the world still shakes me awake — me, the one who is too early, too late. Now, before it is too late, I would like to give my thanks.

(2026)

제 8 회
에 르 메 스 재 단 미 술 상
2 0 0 7

김 성 환
S A S A [4 4]
이 주 요

T H E 8 T H
H E R M È S F O U N D A T I O N
M I S S U L S A N G
2 0 0 7

S U N G H W A N K I M
S A S A [4 4]
J E W Y O R H I I

제8회
에르메스 재단 미술상
2007

전시
2007년 8월 25일–10월 23일
아뜰리에 에르메스

수상 후보
김성환
Sasa[44]
이주요

수상자
김성환

추천위원
김인선 (대림미술관 수석 큐레이터)
김현진 (독립 큐레이터)
신보슬 (토탈미술관 큐레이터)
임근혜 (경기도미술관 큐레이터)
최빛나 (BAK현대미술센터 큐레이터)

심사위원
문범 (건국대학교 교수)
박신의 (경희대학교 교수)
박일호 (이화여자대학교 교수)
니콜라우스 샤프하우젠 (로테르담
현대미술관 Witte de With 관장)
벤자민 베일 (Artists Space Committee
총괄 디렉터)

전시 도록
내려받기 (PDF, 82.9 MB)

The 8th
Hermès Foundation Missulsang
2007

Exhibition
25 August–23 October, 2007
Atelier Hermès

Shortlisted Artists
Sung Hwan Kim
Sasa[44]
Jewyo Rhii

Winner
Sung Hwan Kim

Nominating Committee
Inseon Kim (Chief Curator,
Daelim Museum)
Hyun Jin Kim (Independent Curator)
Boseul Shin (Curator, Total Museum
of Contemporary Art)
Jade Keunhye Lim (Curator, Gyeonggi
Museum of Modern Art)
Binna Choi (Curator, Basis voor
Actuele Kunst [BAK])

Judging Committee
Beom Moon (Professor,
Konkuk University)
Shin-Eui Park (Professor,
Kyung Hee University)
Il Ho Park (Professor, Ewha
Womans University)
Nicolaus Schafhausen (Director, Witte de
With Center for Contemporary Art)
Benjamin Weil (Executive Director,
Artists Space Committee)

Exhibition Catalogue
Download (PDF, 82.9 MB)

1

2

1, 2 김성환, 〈게이조의 여름 나날—1937년의 기록〉, 스틸 이미지

1, 2 Sung Hwan Kim, *Summer Days in Keijo—Records of 1937*, still images

3

4

5

3 Sasa[44], 전시 전경, 2007
4,5 이주요, 전시 전경, 2007

3 Sasa[44], exhibition view, 2007
4,5 Jewyo Rhii, 2007

뱀처럼 구불구불 이야기하는 여자: 김성환의 이야기 – 장면

최빛나
BAK현대미술센터
큐레이터

우리는 어떤 뜻하지 않은 장면의 목격을 통해 삶의 강도를 체험한다. 추상적인 스펙타클과는 달리 '장면'은 삶이라는 광대하고 혼란스럽고 어지러운 광장을 일시적으로 구성하고 응축하여 도려내 드러낸다. 그리고 이야기를 풀어나기 마련이다. 오늘의 장면에는 어느 소설이나 회화에 곧잘 등장할 법한 흑인 성노동자가 출연한다. 자초지종은 모르겠으나 번잡한 암스테르담 홍등가 어느 거리에서 키가 크고 늘씬한 성노동자 여성이 말끔한 캐주얼 복장의 중년 백인 남성에게 "Are you crazy?"라고 퍼부어 대며 물을 끼얹고 사납게 덤벼든다. 마침 공사 중이라 좁아진 길가에는 여행객들이 줄을 진 채 거북이 걸음으로 홍등가 중심을 향해 전진해 가는데, 구경거리를 찾는 국제여행객이라는 이 "신인종"(new ethnic group) 앞에서 참으로 어색하게 '장면'이 펼쳐졌다가는 서서히 접어든다. 이제 질문은, 어떻게 이 장면을 붙잡을 것인가? 어떻게 이 한 토막의 이야기를 전개되는 삶에 작동할 것인가? 망각과 더불어 사창가에, TV 뉴스에, 광경에, 광장에 우리의 망막을 하염없이 노출할 양이 아니라면.

김성환의 근작 〈사령 고지의...부터〉 (From the Commanding Heights...)에도 장면들이 있다. 일관치 않은 속도로 단편의 이야기들을 풀고 감아가는 여러 장면들이 있다. 개중 한 장면: 암스테르담의 오랜 빌딩의 위풍당당한 파사드 앞에 "내"가 서 있다. 사건이 벌어졌던 그 공간으로부터 멀지 않은 이 자리는 "내"가 사는 아파트로 고백된다. 불순한 주변환경으로부터 외도하려는 듯 16mm 필름에 담긴 "나"의 아파트는 인공적으로 회고적이고 달콤하고 어여쁘다. 이 '환각'의 장소로부터 "나"는 암스테르담 시내 근처 과자점, 식물원, 동물원으로 산보를 간다. 그리고 "나"는 초초한 듯 주어진 짧은 거리를 반복해 걷는 동물을 지켜보며, 유리상자 안에 파드닥대는 나비를 바라보며 이야기 한다, "어떤 사람들은 잔인한 일이라고들 하지만, 내겐 보기 좋은 걸." 관객이라는 비사유적 집단을 창출하는 스펙타클과 달리 이 장면은 집중을, 환경-거리, 집, 동물원, 식물원 등등-과 환경 내 살아가는 존재들-나, 동물-에 대한 예민한 감각과 질문을 요청한다. 다치기 쉬운 개인과 보호와 구속이라는 이중명목을 한 구조물 사이에 긴장이 있다.

이러한 장면에 주변 세상으로부터 도피하는 허구적 유아독존의 위험이 없는 것은 아니다. 김성환의 퍼포먼스-비디오에는 단연 현실 참여나 변화의 의지보다는 몸과 타자의 시선으로 의식되는 자기와 이런 시선을 의식하는 자기 지각의 변환이 절대적으로 우선하는 듯하다. 그러나 그 변환은 이러한 의심에 맞서 우리에게 권력으로부터 오는 불확실성과 장애를 상기하고 마주하며 이에 대응하는 과정에 수반되는 일종의 연습과 수행으로 경험된다. 김성환에게 자기해방은 탈아나 절대자아라는 형이상학적 이상의 추구가 아니라 현실과의 접선에서 세계-내-공존 양식을 모색하는 방법의 일환이다.

SHE SPEAKS SERPENTINE SCENE AND STORY IN THE WORKS OF SUNG HWAN KIM

Binna Choi
Curator, Basis voor Actuele Kunst (BAK)

Witnessing an unexpected scene is a way of experiencing the intensity. Unlike an abstract spectacle, a 'scene' is a momentary composition and a condensation of the complex and chaotic flow called life; it is a carved slice of life, an articulation of a story. Imagine a scene--in more than one sense--that I recently witnessed, involving with a black sex worker who could easily be a character from a novel or a conversation. She is tall and stylish, and she is from a brothel located at the corner of the Amsterdam red light district. She is angry with a middle aged white man neatly dressed in casual clothing. She is shouting over and over again, "Are you crazy?" as she advances fiercely and pours water over him. On the street, road work is going on, and the traffic is slow. A long line of foot traffic moves slowly toward the center of the red light district, overlooking the not unusual spectacle. The 'scene' in my eyes unfolds awkwardly in front of the group of international sightseers, and then slowly folds back. Now the question is, how to capture this scene? If we are not content with endlessly exposing our eyes, along with our forgetfulness, to the red light district, to sightseeing, to TV news and spectacle in general, how can we integrate this piece of story into the duration of life, in the time of the subject?

Sung Hwan Kim's recent video work, *From the Commanding Heights...*, is structured by scenes that fold and unfold short stories at varying speeds. In the scene *From the Commanding Heights...*, the first-person narrator is standing in front of the magnificent facade of an old apartment building in Amsterdam. Where this "I" is standing is not far from where the sex worker from my own narrative created the scene; the house is a few meters from her brothel. "I" confesses to living in this apartment building. As if to make up for the seedy environment in which it is located, in the 16mm film this apartment is portrayed as excessively nostalgic, reflective, sweet and picturesque. From this hallucinatory place "I" is taking a walk to a confectionary, to a botanical garden and a zoo. "I" looks at the animals pacing the same short path repeatedly as if they are anxious and talks to the butterflies that flutter around inside a greenhouse "People say it is cruel, but I don't think so. You look good to me." Unlike spectacles, which produce the unthinking mass called the 'audience', such a scene requires speculation; it requires one to have an acute sensibility and a questioning attitude towards the surrounding - streets, houses, a zoo, a botanical garden, etc. - and the creatures that live in this environment, i.e. "me" and the animals. There is a tension between the fragile subject and the double structure of protection and restriction framing it.

Such scenes imply a risk: a risk of being insular and escapist. In Kim's performance video, the embodied subject--the self as the object of other's gaze--takes it upon itself to transform herself or himself into a strange and unfamiliar self. There seems to be no space for social participation. However, this transformation confronts

가령 김성환의 이야기-장면에 늘 끼어드는 요소가 있다. 그가 대학시절 떠나온 한국의 사회적, 역사적 사건들이 넌지시 구술되거나 아카이브 이미지나 소리로 지시되면서 (“퀴즈대왕” 최종 선발의 한 장면, 한국 전쟁 집단 폭탄 투하 영화기록 단편, 고 김선일이 울부짖으며 이라크참전 철퇴를 호소하는 목소리, 전 대통령 박정희 관련한 루머를 연상시키는 영화의 한 장면 등등) 이야기-장면의 매끄러운 지속을 방해하고 등장한다. 성장과 더불어 권력의 원형을 경험 했던 유년과 청년 시절의 공간이 알 수 없는 것, 할 수 없는 것 (혹은 할 수 있다는 것) 지시하는 권력 대상을 암시하며 등장하는 바, 온갖 소품 (종이, 거울, 선풍기, 구슬, 가면, 악기, 영화, 아카이브 등등) 과 온갖 도구(드로잉, 카메라, 노래, 음악 등등)을 동원한 이야기-장면 구성 방식으로서의 퍼포먼스는 이러한 권력 대상을 인지하고 다루고 극복하기 위한 실험적 방법론이다. 종종 믿거나 말거나 한 기괴한 이야기를 전하는 “나”라는 장면 속의 화자가 가면의 형태로, 혹은 영화 속의 한 인물로, 친구의 모습으로 교체되는 까닭도 “나-화자”라는 절대적인 주권의 불가능성을 포괄하며 동시에 차이의 시선, 타자와의 공존을 위한 운동을 담보하려는 데 있다.

장면-이야기가 전개되는 방식에도 동일한 논리의 운동이 있다. 김성환은 대위법이나 화해, 명징이 아니라 충돌과 도주와 정지, 그리고 나선형 귀환의 삐딱한 논리를 통해 장면과 장면을 구성하고 이어나간다. 그의 장면은 어떤 시선, 즉 특정한 지각의 범위를 포위하는 상황으로부터 이러한 상황을 간섭하고 외도하는 권력, 사건, 기억들을 주시하고, 변형하는 활동으로 점점이 펼쳐지고 포개지고 구축된다. 새로이 출현하는 혹은 미처 해소되지 못한 권력의 체험이나 사건의 기억 혹은 염려와 권태가 종종 주권과 자기 존엄을 위협하는 그런 삶의 조건에서 우리의 응답은 위축이나 보호가 아니라 타자가 자신을 대신하게 하고 타자에게 자신을 내맡기는 중첩과 연장을 통해 자기변신 더불어 관계 구축을 추구하는 것이다. 여기서 안다는 것과 통제할 수 있다는 것, 즉 지식과 권력은 알아가고 배워가고 교류하는 가운데 절대적인 타자를 제어하되 자신을 포함한 여러 불완전한 작은 타자들과의 공존을 모색하는 과정으로 대체된다.

피상적이고 교활한 이미지(혹은 이미지화된 온갖 사실 보도와 정보들)의 압도적인 범람과 권력, 그리고 이들 이미지를 조정하는 숨은 권력의 장치들을 우려하면서 한편에서는 이미지의 절대적인 절제를 다른 한편에서 권력 장치들의 정면 해부와 돌파를 요구한다. 과거의 대응책과 노력이 전혀 없지 않은 이러한 시대적인 과제 앞에서 김성환은 어떤 장르나 사조로 편입되기에는 아마도 이른 그런 독자적인 수행의 방법을 실천해 가고 있다. 마치 우리가 〈사령 고지의...부터〉에서 전해 듣는 “뱀처럼 구불구불 이야기 하는 여자” 처럼 그는 그의 “길고 큰 목”에 똬리를 튼 “뱀무리”를 큰 야단 없이 뱉어내며 구불구불 이야기를, 장면을 펼치고 접히며 구성해 나간다.

(2007년)

us with uncertainties and obstacles relating to power and the gaze; it is to be understood as performative practice. To Sung Hwan Kim, liberation of the self does not mean pursuit of metaphysical ideals, such as the detachment of an absolute or transcendental self; instead it entails contact with reality and “being-in-the-world.”

There is, for example, an element that always intervenes into or rather disrupts Kim’s narrative scenes. Events in Korea, where Kim spent his youth, are either shown visually on the screen, told as an aside in a story, or otherwise heard in sound. These events include a video clip from *The Quiz King*, a popular TV quiz show; documentary footage of bombing during the Korean War; the sound of the late Mr. Kim Sun-il pleading for the withdrawal of Korean troops from Iraq; and a rumor about former president Park Chung-hee told in the form of a voice-over on appropriated film footage. Why, one may well wonder, do these media memories keep on disturbing the continuity of Kim’s scenic story? As events representing structural power Kim performs around them with operations of every imaginable material and tool--including his own body. The performances are methodological experiments for recognizing and dealing with power relations that have shaped and constrained him. The “I” who is often played by his friends tells eerie stories on metamorphosis, disguises himself with a mask, or reenacts recollected memories in the name of the other. Thus there are ongoing transformation of the subject called “I”, acknowledging the impossibility of gaining the absolute sovereignty of a conventional first-person narrator. But the failure of the performance is only staged for the promise of enabling others to emerge in the “self.” This subject constituted by a multitude of others embodies counter-power.

The same logic is at work in the way that those performances are edited in the time-based medium of video. There is no even rhythm or gradual clarification in this video; instead Kim uses skewed logic to create collisions and suspensions, employing a spiral return to compose and stitch scenes. The scenes begin with a gaze and seize a situation that envelops a particular perceptual scope. As they are about to be lost to or diluted by some authority, power, spectacular events, they are reshaped, disguised, or transformed in non-linear time. The scenes persist and even thrive in the pursuit of building relations and effecting self-transformation through superimpositions and extensions in which the self is entrusted to the ‘other.’ Here, knowledge and governance or power are replaced by open-ended process of seeking co-existence with many incomplete small ‘others’ while eliminating the absolute ‘other’ in the process of learning and exchange.

We are inundated with superficial and cunning images? Or ‘facts’ and information based on images? That envelop our lives. Concerning this plethora of spectacle and the often invisible power mechanisms producing such images, some claim to abstain from image production itself while other require us to confront it by mocking and twisting the spectacle. Stepping aside from this usual course of resistance, Kim seems to walk unfamiliar paths as his works are not to be defined by any existing or currently fashionable style and genre. Perhaps one way to characterize this practice would be to refer to “she [who] speaks serpentine”, a figure that we see and hear from a scene in *From the Commanding Heights...*. In the scene a woman spews out a throng of snakes that have formed a pit in her long and great throat. Isn’t this precisely how Kim ravels and unravels stories and scenes?

(2007)

제 9 회
에 르 메 스 재 단 미 술 상
2 0 0 8

김 신 일
송 상 희
함 양 아

T H E 9 T H
H E R M È S F O U N D A T I O N
M I S S U L S A N G
2 0 0 8

S H I N I L K I M
S A N G H E E S O N G
Y A N G A H H A M

제9회
에르메스 재단 미술상
2008

전시
2008년 8월 30일–11월 9일
아뜰리에 에르메스

수상 후보
김신일
송상희
함양아

수상자
송상희

추천위원
강수미 (미학자/미술평론가)
김윤경 (몽인아트센터 디렉터)
안경화 (아르코미술관 수석 큐레이터)
이숙경 (테이트 리버풀 큐레이터)
유키에 카미야 (히로시마 시립 현대미술관 수석 큐레이터)

심사위원
김홍희 (경기도미술관 관장)
백지숙 (아르코미술관 관장)
최인수 (서울대학교 학장, 작가)
이브 오뻬띠딸로 (르 마가쟁 관장)
아구스틴 뻬레즈 루비오 (무사크 수석 큐레이터)

전시 도록
내려받기 (PDF, 22.1 MB)

The 9th
Hermès Foundation Missulsang
2008

Exhibition
30 August–9 November, 2008
Atelier Hermès

Shortlisted Artists
Shin il Kim
Sanghee Song
Yang Ah Ham

Winner
Sanghee Song

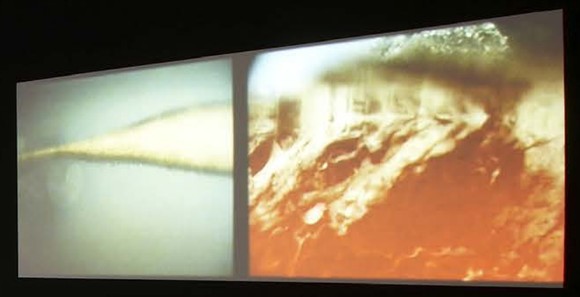
Nominating Committee
Sumi Kang (Aesthetician/Art Critic)
Yunkyoung Kim (Director, Mongin Art Center)
Kyunghwa Ahn (Chief Curator, Arko Art Center)
Sook-Kyung Lee (Curator, Tate Liverpool)
Yukie Kamiya (Chief Curator, Hiroshima City Museum of Contemporary Art)

Judging Committee
Hong-hee Kim (Director, Gyeonggi Museum of Modern Art)
Jee-sook Beck (Director, Arko Art Center)
Insu Choi (Dean, Seoul National University / Artist)
Yves Aupetitallot (Director, Le Magasin)
Agustín Pérez Rubio (Chief Curator, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León [MUSAC])

Exhibition Catalogue
Download (PDF, 22.1 MB)

모든혈육있는자의강포가땅에가득하고행위가
패괴하므로그끝날이앞에이르렀으니
내가그들을땅과함께멸하리라
기름을땅에일으켜무릇생명의기식있는육체를
천하에서멸절하리니
땅에있는자가다죽으리라

The end of all flesh is come before me
for the earth is filled with violence through them;
and, behold I will destory them with the earth
And, I do bring a flood of oils upon the earth,
to destory all flesh, wherein is the breath of life,
from under heaven; and everything that is in
the earth shall perish



1

1 송상희, 전시 전경, 2008

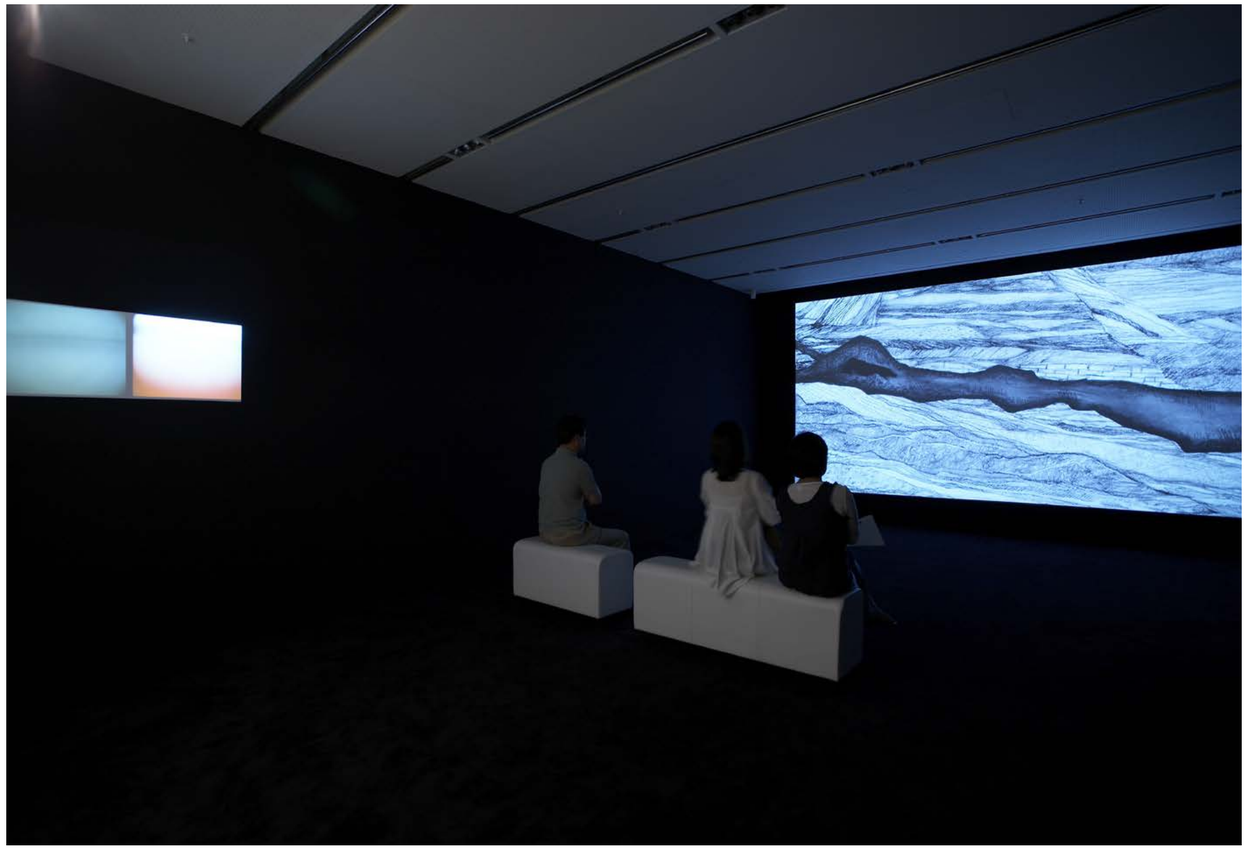
1 Sanghee Song, exhibition view, 2008

2

3

2 송상희, 〈책장〉, 2008, 혼합매체, 120×180 cm
3 함양아, 전시 전경, 2008

2 Sanghee Song, A Bookshelf, 2008, mixed media, 120×180 cm
3 Yang Ah Ham, installation view, 2008



4

5

4 함양아, 전시 전경, 2008
5 김신일, 〈Active Anesthesia—The Attitude of Cranial Revolution〉, 2008, DVD, 비디오 프로젝터, 서브우퍼, 모터 2대, 검은 거울, 두개골, 혼합 매체, 지름 610cm 원통형 공간, 610×300cm

4 Yang Ah Ham, installation view, 2008
5 Shin il Kim, Active Anesthesia – The Attitude of Cranial Revolution, 2008, DVD, video projector, subwoofer, two motors, black mirror, human cranium, mixed media, cylindrical room 610 cm in diameter, 610×300 cm

위 대 한　강 박

안경화
아르코미술관 학예연구팀장

G R E A T　O B S E S S I O N

Kyunghwa Ahn
Chief Curator, Arko Art Center,
Arts Council Korea

아티스트로 살아간다는 것은 사회적으로 당연하다고 생각되는 통념에 반론을 제기하는 불편한 삶을 선택하는 일이다. 송상희의 불편한 삶은 자신이 익숙한 대상이나 상황 앞에서 왜 그렇게 생각하며 행동하는지를 강박적으로 파헤치면서 시작되었다. 그리고 그 삶은 무의식적으로 작가의 이성을 이끌어가는 알 수 없는 힘의 압력을 감지하면서 더욱 복잡해졌다. 송상희의 작업은 흔히 두 갈래, 즉 페미니즘적 시각이 두드러진 작품들과 역사적인 내용을 차용한 작품들로 구별된다. 하지만 간혹 다른 지점을 향해 나아가듯 보이는 이 작품들은, 사실 자신이 살고 있는 시스템 안에서 30대의 대한민국 여성인 송상희가 인지하고 있는 압력의 서로 다른 양상들로 볼 수 있다.

〈착한 딸이 되기 위한 몸짓〉(2001)에서 송상희는 사회적으로 강요된, 여성이 갖춰야 할 단정한 몸가짐과 더불어 '착한 딸'이 되지 못한 이들의 정신적 고통을 사라지게 하는 도구를 제시한다. 때때로'착한 딸'은 온몸에 양면테이프를 감고 몸을 굴려가며 바닥을 청소한다(〈바닥청소〉). 그녀의 청소는 청소 그 자체이기 보다 여성으로서의 의무를 다하지 못한 것에 대한 자책 또는 자해로 여겨진다. 자신에게 가해지는 사회적 압력을 누구보다도 예민하게 체감하고 그것에 대항하면서도 그로 인한 상처를 극복하지 못하는, 심지어는 압력을 자연스럽게 받아들이지 못하는 스스로에 대하여 원죄 의식을 느끼는 이 혼란스러운 상황은 최근의 작업들에서도 간헐적으로 나타난다. 〈그녀의 장례식〉(2006)을 추모하기 위해 모인 문상객들은 그녀의 죄를 사하여달라고 신에게 기도한다. 그녀는 단지 '착한 딸'이 되지 못한 것뿐인데도 불구하고 문상객들은 마치 살인을 저지른 죄인이나 되듯이 그녀의 속죄를 청한다. 이렇게 '착한 딸'은 30대 중반을 넘어선 작가의 무의식 한 켠에 여전히 벗어나지 못한 굴레로서 존재한다.

〈착한 딸이 되기 위한 몸짓〉과 〈바닥청소〉에 여성적 시각에서 바라 본 강박관념이 보인다면, 비슷한 시기에 제작된 〈성공을 위한 몸 보정기〉(2001)에서는 현대인들에게 끊임없이 주입되는 성공에 대한 강박관념이 드러난다. 통념적으로 사회에서 성공했다고 인정받는 상태에 도달하기 위하여 우리는 슬프거나 아플 때도 얼굴을 찡그려서는 안 된다. 친절, 자신감, 웃음과 거리가 먼 사람이더라도 송상희가 고안한 몸 보정기의 도움을 받는 순간 웃음 띤 얼굴로 인사를 주고 받을 수 있다. 때로는 카리스마 넘치는 동작으로 상대를 제압할 수도 있다. 〈성공을 위한 몸 보정기〉를 통해 송상희는 가시화 할 수 없는 가치를 탐구하기 보다는, 마치 연예인처럼 외면적인 이미지에 집중함으로써 획득할 수 있는 성공의 허상을 유머러스하게 꼬집은 셈이다.

외부로 드러난 것만이 진실이 아니고, 더 나아가 진실이라고 믿고 있는 사실조차 조작되었을 수 있다는 송상희의 의심은 신화나 한국현대사를 소재로 한 일련의

Being an artist means choosing an uncomfortable life to raise questions to socially accepted ideas. Sanghee Song's uncomfortable life began as she obsessively sought why she thought and acted the way she did when confronted by familiar objects and situations. Her uncomfortable life became even more complicated when she recognized pressure of mysterious force that drove her rationality. Song's works are mostly in two mainstreams: one with evident feministic views, and the other, derived from the past, including the Korean modern history. The two mainstreams seem to head in different directions, but they are indeed the same pressure in different forms but equally recognized by the artist in the system she resides, as a Korean woman in her 30s.

In her work *Gesture to be a good daughter* (2001), Song presents proper attitudes for a lady, defined by the society, as well as a tool to get rid of mental distress of not-so-good daughters. Sometimes a good daughter would wrap her body with double coated tape and roll on the floor to clean it (*Cleaning*). Song's performance is understood as a torture or injury that is self-inflicted, rather than cleaning. She feels the social pressure on her more sensitively than anyone else, tries to resist it, but is not able to overcome the wounds it leaves. She even feels sinful for not accepting the pressure willingly. Such confusion is sporadically seen in her recent works, too. *Those who gathered at Her funeral* (2006) to mourn for her pray to God to forgive her sins. When she was just not a good daughter, these mourners ask God to forgive her as if she was a murderer. In her mid 30s, the artist still cannot free herself from the yoke of a good daughter in one corner of her unconsciousness.

While *Gesture to be a good daughter* and *Cleaning* are about an obsession from the feminist point of view, *Body Braces for Success* (2001), produced around the same time, reveals an obsession to be successful in the modern society. Generally you should not frown even when you are sad or in pain, in order to reach the status acknowledged as successful in the society. Even if you are someone who is seldom kind, confident and smiling, you can make a bow with a smiling face with the help of the body braces designed by the artist. You can even dominate the person you are talking to with a charismatic posture. Song humorously pointed out the false image of success that can be achieved by heavily investing in the appearances like celebrities, instead of pursuing values that cannot be visualized.

Her works based on mythology shows her suspicion that not only what shows is false, but also what one believes to be true may be false. The tiger of Dangun mythology came back to Bukhansan Mountain in 2004, 4,373 years after Dangun established Gojoseon, the very first kingdom in Korea (*Tiger Dreaming of Utopia*). Founding fathers, including Dangun, are heroes who won support from the people and established a

작업들에서도 발견된다. 예를 들어 2004년 서울의 북한산을 배경으로 펼쳐지는 〈태평성대를 꿈꾸는 호랑이〉에는 4,372년 전 고조선의 건국신화에 등장했던 호랑이가 다시 나타난다. 단군을 비롯한 대부분의 건국 시조들은 흩어진 민심을 규합하고 태평성대를 이룩한 영웅들이다. 신화를 차용한 송상희의 작업들은 과거의 영광을 현재에 되살리려는 작가의 애국심이 발현된 것으로 보여진다. 다른 한편으로는 신화와 현재를 연결 짓는 작품들의 허구성을 누구나 쉽게 감지할 수 있기 때문에, 관객들에게 신화 자체를 후대의 이야기꾼들이 꾸며낸 것은 아닌지 의심하도록 부추기기도 한다.

전쟁기념비의 형태를 여러 겹의 투명한 비닐랩으로 떠낸 〈신기루〉(2005)는 전국에 산재한 광개토대왕비를 본 뜬 기념비들로부터 착안한 작업이다. 고대부터 전쟁기념비는 승리의 찬양과 애국심의 고취를 목적으로 제작되었다. 전쟁을 이끌었던 인물들 역시 신화와 역사를 넘나드는, 신과 인간의 양면을 지닌 영웅으로 승격화되었다. 바로 이 지점에서 송상희는 질문을 던진다. 승자들의 기록인 역사에서 그들의 이야기가 과장되지는 않았는가. 또는 신기루와 같은 눈속임에 불과하지는 않은가. 광개토대왕비가 강조하는 애국심의 본질은 무엇인가.

송상희는 이미 유년 시절부터 역사 속의 영웅들에게 관심을 갖기 시작했다. 작가는 조국을 위해 목숨을 바치는 인물, 특히 여자 영웅이 등장하는 영화에 감동을 받았고 자신과 그 여인들을 동일시하는 상상을 즐겼다. 자신의 작업 안에서 송상희는 단군과 동등한 국모(國母)(〈어머니〉)로, 대통령의 부인(〈국립극장〉)으로, 1970년대의 산업역군인 버스차장(〈푸른 희망〉)으로 모습을 바꾼다. 육영수 여사의 저격사건을 재현한 〈국립극장〉은 저격장면과 영부인이 쓰러지는 장면이 18번 반복되는 영상작업이다. 송상희는 현재까지도 가장 이상적인 영부인으로 평가 받는 육영수 여사의 죽음을 통해 '착한' 여성의 삶을 되짚어보는 한편, 여전히 현재를 점령하고 있는 과거의 트라우마에 대한 공허한 제스처를 표현하고자 했다. 영부인과 함께 1970년대를 살았던, 사고로 한쪽 팔을 잃은 버스차장은 영부인과는 다른 맥락에서 이상적인 여성상으로 받들어졌다. 가족의 생활비를 벌기 위해 일터로 향했던 10대 소녀들은 조국의 경제성장을 위해 몸바친 영웅이라는 칭호와 자신들의 꿈을 맞바꾸어야만 했다. 버스차장은 모처럼 찾은 유원지에서 웃고 있지만, 그녀의 웃음은 공허하고 이루어질 수 없는 희망을 담은 듯해서 오히려 안쓰럽기 조차 하다.

송상희가 암스테르담에서 살기 시작한 2006년부터 새로운 소재들이 그녀의 작업에 등장하고 있다. 이 소재들은 압력, 강박, 죄의식, 혼란, 여성, 신화, 역사와 같은 기존의 키워드들과 어우러져서 재현된다. 작가가 만난 암스테르담의 성 매매 여성들은 〈동두천〉과 같은 이전 작업에서 그려진 한국의 성 매매 여성들과는 달리, 그들의 권리를 합법적으로 주장하며 자유로운 삶을 살고 있는 듯 했다. 송상희는 전 세계 성 매매 노동자 네트워크에 속한 여성들에게 그들이 직접 쓴 시를 요청하는 이메일을 보냈고, 그들 중 6명에게서 9편의 시를 받았다. 이 시들은 암스테르담의 홍등가 안에 위치한 교회의 내부와 담의 외벽에 전등 불빛과 함께 투사되었다. 이러한'시 그림자'들은 〈달맞이꽃〉이라는 작품 제목처럼 어두운 홍등가의 밤을 밝히는 꽃으로 피어났다.

고대 로마의 시인 오비디우스의『변신이야기』에서 형식을 빌어 온 최근 작 〈변신이야기 제16권〉은 인간, 고래, 공룡의 이루어질 수 없는 사랑을 큰 축으로 성경과 진화론, 석유와 생태파괴, 과학의 원리와 신화의 세계를 결합한다. 인간은 석유를 획득하기 위해 고래(자연)를 파괴하고 이 과정에서 고래는 서서히 죽어간다. 그리고 죽어가는 고래를

utopian world. While her works based on mythology may be interpreted as a realization of her nationalism to rekindle the past glory, they also make you wonder whether such mythology was made up by storyteller from the later era because anyone can tell the artists' images and texts that bridge the past and the present are fictional.

Mirage (2005), a war memorial in layers of plastic wrap, was inspired by war memorials all over the country that were modeled after the Monument of King Gwanggaeto the Great. War memorials were built to cherish the victory and to instill nationalism from the ancient days. War heroes were treated like demigods, crossing the boundary between history and myth. That is where Song asks questions: Weren't the hero stories exaggerated in the story of the winner, so called history? Weren't they illusions like mirage? What is the true nationalism stressed by the Monument of King Gwanggaeto the Great?

Song has taken great interest in heroes of history since her adolescence. She was impressed by movies with heroes, especially female heroes (heroine) who sacrificed their lives to save the mother country. She enjoyed having imaginations in which she played those heroes. In her works, she transforms herself from the mother of the state (*A Mother*) to a first lady (*The national theater*), and to a bus attendant, one of the important pillars of industrialization in the 70s (*Blue Hope*). In her video installation *The national theater*, Song revives the moment Yuk Young-soo, the wife of the former president Park Jung-hee, was shot dead by an assassin. The artist repeats the assassination scene 18 times. With the life of Yuk who is still viewed as the most ideal First Lady, Song intended to explore the life of a 'good' woman, the topic of persisting interest while making an empty gesture about the past trauma that still occupies today's world. A bus attendant with a missing arm, Yuk's contemporary in the 70s, was also lauded as an ideal woman, but in different context. Girls in their teens had to abandon their dreams to earn bread for their family in exchange for the title, hero in the national development. The bus attendant is smiling at an amusement park during her hard-earned vacation, but her smile has a pitiful tinge, seeming to display a hollow and unreachable hope.

Her works welcome new subject matters starting in 2006 when the artist moved to Amsterdam. These new subject matters are strongly interwoven with the existing ones such as pressure, obsession, guilt, confusion, femininity, and history, producing more solid artworks. The sex workers Song had talked to in Amsterdam seemed to live a liberal life claiming their rights, unlike those depicted in her former work *Dongduchun*. Song sent emails to women in the mailing list of the Sex Worker Network asking for poems they wrote, and received nine pieces of poetry from six ladies. The lamps she installed in the Red Light District of Amsterdam projected these poems onto a church and its outside wall. The poetry blossomed in the dark of Red Light District, like *Evening Primrose*.

Motivated by Publius Ovidus Naso's *Metamorphoses* of ancient Rome, Song recently created a story of hopeless love among a man, a whale and a dinosaur in *The sixteenth book of Metamorphoses*. It encompasses the Bible and Darwinism, natural gas and destruction of nature, and scientific principles and the world of mythology. A man destroys a whale (nature) to get natural gas, the process in which the whale perishes slowly. A dinosaur (natural gas) that was watching the dying whale retaliates on the man. Besides the fact that eco-friendliness and life were added to her subject matters, it is worth noticing her gentle hand drawings in this animation. Drawing provides deeper reality than photographs she occasionally used of 'plausible, ancient story' which was indeed the very intention of the artist. A cry of the whale also gives life to this

지켜보는 공룡(석유)은 인간에게 복수한다. 송상희의 관심사에 환경과 생명이
추가되었다는 점과는 별도로, 이 작업에서 주목하게 되는 것은 손맛의 부드러움이
전해지는 드로잉이다. 드로잉은 송상희가 즐겨 사용해 온 사진보다 오히려 '있을 법한
오래된 이야기'에 적합한 매체로서 기능하며, 작가의 의도에 사실감의 깊이를 더해준다.
드로잉으로 구성된 애니메이션에 첨가된 고래의 울음 소리 역시 작품에 생생함을 더한다.
지금, 송상희의 작업은 억압과 죄의식이 빚어내는 혼돈을 지나 회복과 상생이 힘을 발하는
어딘가를 향해 나아가고 있는 것이다.

(2008년)

animation made up of drawings. Now, Song's career is departing from confusion originating from pressure and guilt and heading towards somewhere recovery and mutual wholeness prevail.

(2008)

제 10 회
에르메스 재단 미술상
2009

남 화 연
노 재 운
박 윤 영

THE 10TH
HERMÈS FOUNDATION
MISSULSANG
2009

HWAYEON NAM
JAE OON RHO
YOON YOUNG PARK

제10회
에르메스 재단 미술상
2009

전시
2009년 9월 4일–11월 15일
아뜰리에 에르메스

수상 후보
남화연
노재운
박윤영

수상자
박윤영

추천위원
김희진 (인사미술공간 큐레이터)
류한승 (국립현대미술관 학예연구사)
반이정 (미술평론가)
태현선 (리움미술관 큐레이터)
한금현 (미술평론가)

심사위원
김선정 (한국예술종합학교 교수,
미술기획사 사무소 대표)
안소연 (전 리움미술관 학예연구실장)
이불 (작가)
크리스 데르콘 (하우스 데어 쿤스트 관장)
마크 올리비에 왈러 (팔레 드 도쿄 관장)

전시 도록
내려받기 (PDF, 15.1 MB)

The 10th
Hermès Foundation Missulsang
2009

Exhibition
4 September–15 November, 2009
Atelier Hermès

Shortlisted Artists
Hwayeon Nam
Jae Oon Rho
Yoon Young Park

Winner
Yoon Young Park

Nominating Committee
Heejin Kim (Curator, Insa Art Space)
Hanseung Ryu (Curator, National
Museum of Modern and
Contemporary Art)
Ejung Ban (Art Critic)
Hyunsun Tae (Curator, Leeum,
Samsung Museum of Art)
Keum Hyun Han (Art Critic)

Judging Committee
Sunjung Kim (Professor, Korea National
University of Arts / Director, SAMUSO)
Soyeon Ahn (Former Chief Curator,
Leeum, Samsung Museum of Art)
Lee Bul (Artist)
Chris Dercon (Director, Haus der Kunst)
Marc-Olivier Wahler (Director,
Palais de Tokyo)

Exhibition Catalogue
Download (PDF, 15.1 MB)

1

2

1 박윤영, 〈Salt or Tephra〉, 2009, 비단 병풍 위에 호분, 480 × 100 × 235 cm
2 박윤영, 〈Voice of the Black Bird〉, 2009, 종이에 먹, 의자, 크리스털 문진, 45 × 45 cm, 55 × 65 cm

1 Yoon Young Park, Salt or Tephra, 2009, paris white on ash-gray silk folding screen, black wood pedestal, 480 × 100 × 235 cm
2 Yoon Young Park, *Voice of the Black Bird*, 2009, ink on rice paper, chair, crystal paper weight, 45 × 45 cm, 55 × 65 cm

3

4

3 남화연, 전시 전경, 2009
4 노재운, 전시 전경, 2009

3 Hwayeon Nam, installation view, 2009
4 Jae Oon Rho, installation view, 2009

박 윤 영 의 몽 유 기

태현선
리움미술관 큐레이터

현실과 환상, 사회적 사건들과 개인의 경험, 종교와 문화, 문학과 예술이 촘촘히 엮인 박윤영의 동양화를 이해하는 데에는 공이 많이 든다. 그러나 그의 작업은 작가가 심어놓은 그림 속 단서들을 올올이 짚어가며 실마리를 풀고 이야기를 재구성해나가는, 그림 '읽는' 재미를 우리에게 되찾아 준다. 박윤영의 그림은 동양화의 현대화를 진일보시켰다는 평가를 받지만 사실상 박윤영은 서화일체(書畵一體), 즉 읽는 그림으로서의 동양화 전통을 재해석하고 그 안에서 자유로이 운신하고 있다고 보아야 할 것이다.

박윤영은 초기 작업인 〈국화벽지〉와 〈장판몽유〉 등의 시리즈를 통해 먼저 문인화의 엄숙한 무게와 사군자의 권위를 덜어버림으로써 동양화의 형식적인 굴레를 벗었다. 이어서 그는 동양화의 중요한 요소의 하나인 제발(題跋 inscription)의 형식을 차용하여 자신만의 그림문자로 새로운 상형의 세계를 보여주었다. 그의 픽토그램 작업은 한자 자체가 유구한 역사를 가진 상형문자라는 점에서 재치있는 선택이 아닐 수 없다. 2003년 뉴욕 체류 중 우연히 그는 세계 유수의 생수 회사들이 청정하고 이상적인 수질을 강조하기 위해 자연 속 산의 이미지를 회사의 로고로 사용한다는 사실을 간파하고, 관념적 이상향으로서의 동양 산수화와 생수 회사 로고 사이의 기묘한 일치를 발견한다. 그래서 탄생한 '로고산수' 시리즈 〈에비앙/볼빅〉은 동양화에 대한 그의 열린 시각과 태도로 얻은 수확이라고 볼 수 있다. 박윤영은 이렇게, 그림이 곧 글자가 되고 글이 곧 그림으로 되는 쌍방향의 묘수로 개성이 확연한 새로운 동양화의 세계를 우리에게 선보였다.

글과 그림을 자유자재로 넘나드는 그의 재주는 텍스트를 그림으로 시각화하는 데 더욱 크게 발휘된다. 그의 문자그림들이 비교적 경쾌한 단편이라면, 병풍 형식으로 전개되는 그림은 서사에 가깝다. 안견의 〈몽유도원도〉(1447년)를 800장의 생리대에 그려 충격을 안겨주었던 2004년의 〈몽유생리도〉는 그가 앞으로 전개할 작업의 무대 즉, 꿈과 현실의 구분이 가지 않는 몽롱한 상태에서 펼쳐질 이야기의 서막과도 같다. 최근까지 그의 작업은 바로 이 시기에 그가 몰두하고 있던 글쓰기를 바탕으로 이루어진 것이다.

이야기의 중심은 그가 거주하던 캐나다 벤쿠버 근방 픽톤 농장에서 벌어진 69명의 여성 연쇄살인사건으로, 그는 개인적인 호기심에 직접 현장을 방문하고 자료를 조사하여 이 희대의 살인사건을 자신만의 픽션으로 만들었다. 〈잠시 보였다가 사라지는 파란 기둥들〉이라 이름 붙인 이 글은 중심 소재인 픽톤 살인사건에 더하여 작가의 개인적인 경험, 자신이 알고 있는 시각적, 문화적 정보들을 편집하여 재구성한 글이다. 그의 글에 참조된 것들은 마법에 걸려 백조로 변한 공주의 이야기 〈백조의 호수〉, 아버지가 딸을 죽인 사건 이면의 인간의 탐욕을 드러낸 드라마 〈트윈픽스〉, 아버지에게 성적으로 학대당한 딸이 아버지를 죽이는—그러나 사실은 딸이 총에 맞아 죽은 사건에 기반한—에어로

YOON YOUNG PARK: WALKING IN THE DREAM

Hyunsun Tae
Curator,
Leeum Museum of Art

Yoon Young Park's paintings are so intricately entangled with reality and fantasy, social events and personal experience, religion and culture, and literature and art, that you could not understand them at sight. But, by the very reason of this difficulty, her works recover the old pleasure of reading a picture—finding clues hidden in the image and reconstructing its narrative. While she is often appreciated as contributing to 'modernization' of Korean traditional painting, Park actually reinterprets the East Asian tradition of the unity of calligraphy and painting or 'legible painting', and finds freedom in that legacy.

In early works such as *Chrysanthemum Wallpaper* and *Sleep-Walking on Bean Oiled Paper*, she undermines the heavy authority of East Asian Literarti Painting and Four Gentlemen, Sagunja[plum blossom, orchid, chrysanthemum, and bamboo], to liberate herself from the formal harness of Korean traditional painting. Then she appropriates the format of conventional inscription of Korean traditional painting to explore new horizon of hieroglyph in the "Pictogram" series, which draws attention in that modern pictogram and long-established Chinese characters are cleverly overlapped. *Logo Landscape series*, *Evian/Volvic* also result from her open perspective to Korean traditional painting, in which she happened to find a peculiar coincidence between Eastern and Western landscape painting as vision of an ideal world and the logo images of bottled water where natural landscape symbolizes an ideal purity of water, when she was in New York in 2003. In short, she creates an idiosyncratic world of new oriental painting of writing-becoming-painting and painting-becoming-writing.

Park is especially dexterous in painting as writing. If her pictogram is a short story, her folding screen work is a novel. *Sleep-Walking on Pad* (2004), based on Ahn Gyeon's 1447 masterpiece *Mongyu Dowon-do* (夢遊桃源圖)—*Mongyu* (夢遊) means 'walking in the dream', and *Dowon* (桃源) means 'the peach blossom garden', a sort of arcadia—is a sensational prelude of her following narratives between reality and fantasy. When making a wide screen out of 800 pieces of sanitary pads, and imitating the time-honored dreamscape, Park started a sort of 'writing' that would give birth to her later works.

The main narrative is a serial murder of sixty-nine women in Pickton pig farm near Vancouver, Canada. Motivated by personal curiosity, Park visited the site herself and researched the case firsthand, subsequently reworking this notorious crime into a fictional narrative of her own. In the story titled *Short Visit of the Blue Poles and Disappearing*, she makes a patchwork of personal experiences and other visual, cultural references as well as the Pickton Farm Incidents. There you could find at least eight stories: a princess transformed into a swan by evil curse in *Swan Lake*; a greedy father abusing and killing his own daughter in *Twin Peaks*; an abused daughter killing

스미스의 노래 〈Janie's Got a Gun〉, 흉한 몰골로 멸시를 받았던 기형 인간의 이야기 〈엘리펀트 맨〉 등 여덟 가지에 달한다. 자신만의 추리와 분석을 통해 픽톤 살인사건과 유비(類比)가 되는 사항들을 발췌하고 참조하여 무한한 상상력으로 상징과 은유를 포진시킴으로써 동서양과 시공을 가로지르고, 현실과 환상과 허구가 뒤얽힌 완전히 새로운 픽톤의 비극 〈잠시 보였다가 사라지는 파란 기둥들〉이 탄생했다. 박윤영의 글을 통해 우리는 '지상천국' 캐나다에서 일어난 끔찍한 살인사건이 특정한 하나의 사건이 아니라 동서양을 막론한 인간의 보편적인 비극으로 수렴되는 것을 볼 수 있다. 자유 연상을 넘어 마치 거의 유아들의 언어폭발 같이 쓰여진 그의 글은 생활 주변의 사물과 사건들, 영화와 음악, 동서고금의 문화와 사상과 종교를 종횡으로 포괄하는 텍스트와 하이퍼텍스트로 복잡하게 교차되어 있다. 그것은 리얼 픽션인 동시에 페이크 다큐멘터리이기도 하다. 꿈과 현실의 모호한 경계에서 탄생하는 이야기는 동서고금의 문학에 모두 존재하지만 박윤영은 이 몽롱한 상태를 자연 속에서 한가롭게 노닐며 그 안에서 이치를 깨닫는 동양 사상의 '몽유'로 이해하며 작업한다. 관람자 역시 논리와 이해보다는 작가의 무한한 몽유에 동행하기를 바라면서...

〈몽유생리도〉와 같이 생리대를 이용한 2004년작 〈픽톤 파라다이스〉가 이 이야기를 근거로 제작한 첫 작품이다. 그는 병풍에 한지 대신 생리대를 붙이고 픽토그램으로 제발을 그려넣고 병풍 주변에 '접근금지' 테이프를 두름으로써 픽톤의 살인사건 현장을 은유적으로 재연하였다. 머리 속에 맴도는 이야기와 이미지를 글로 붙잡아 둔 것이 〈잠시 보였다가 사라지는 파란 기둥들〉이라면, 또다른 병풍 작품 〈픽톤의 호수〉는 그 텍스트를 그림으로 시각화한 작업이다. 특이한 것은 작품의 형식이 되는 살구빛 병풍이다. 병풍은 이야기 속에서 화자인 자신이 죽음의 운명을 가진 제니를 만나는 공간에 반복적으로 언급되는 중요한 소품이다. 흥미로운 것은 병풍의 병(屛)자가 본래 가리개로 주검을 가리고 있는 형상을 본딴 한자라는 사실은 점으로, 이는 작가가 의도한 복선은 아니지만 희대의 살인사건을 다룬 그의 작업에 새삼 더욱 서늘한 기운을 더한다.

〈잠시 보였다가 사라지는 파란 기둥들〉의 2부 〈가로등 없는 캄캄한 로히드 하이웨이〉는 〈픽톤의 호수〉로 절정에 올랐던 픽톤 살인 사건의 본령을 지나 작가의 새로운 경험이 부가되고 오버랩되어 파생된 이야기이다. 어둔 밤, 집으로 가는 로히드 하이웨이, 근처의 리버뷰 정신병원 수용자들을 위해 가로등을 소등하여 칠흑 같이 어두운 길, 스피커를 통해 들리는 U2의 〈Until the End of the World〉와 〈Pride〉. 마침 U2의 노래들은 예수를 배반한 유다의 독백이고, 흑인을 구원한 마틴 루터 킹 암살에 대한 노래였다. 당시의 경험들을 종합하고 재구성하여 만든 2006년 작 〈아겔다마로의 여정〉에는 죽음, 폭력 등 인간 사회의 비극에 대한 통시적이고 다층적인 속죄와 참회, 인류 구원의 코드가 담겨 있다. 병풍의 검붉은 비단 바탕은 유다가 죄책감에 자살한 곳으로 '피밭'을 의미하는 아겔다마를 상징하는 한편, 당시 십이지장 질환으로 수술을 받았던 작가 자신의 고통스런 경험이 중첩되어 있으며, 이는 또한 병풍의 열 두 폭으로 은유되고 있다. 즉, 병풍 위에 펼쳐진 서사는 작가 개인의 고통과 사회의 비극에 대한 참회와 치유의 공간을 향해 가는 여정인 것이다.

그 여정은 '익슬란'에 다다른다. 2008년의 개인전 〈익슬란 스탑〉에서 그는 여러 가지 비극적인 살인 사건들을 재현하고 이를 북미 인디언의 주술적인 치료 식물들로 뒤덮어 일종의 치유의 의식을 치른다. 그리고 그 곳을 모든 비극의 근원인 욕망과 애착을 버려야 갈 수 있는 상징적인 공간으로, 카를로스 카스타네다의 책에서 차용한 '익슬란'이라

her father (but she was shot to death in reality) in *Janie's Got a Gun* by Aerosmith; and an ugly freak brought into contempt in *The Elephant Man*, for example. Through almost infinite imagination, the artist incessantly finds analogies among the Pickton Farm Incidents and other cultural references and creates new symbols and metaphors, to conjure up a wholly new tragedy of Pickton that traverses East and West, time and space, and intertwines reality and fiction.

Through Park Yoon-young's writing, we see that the horrific murders that took place in Canada, a "heaven on earth", are not confined to a single incident but converge into a universal human tragedy that transcends East and West. Written in a manner that goes beyond free association, almost like the "language explosion" of early childhood, her text forms a complex intersection of texts and hypertexts that crisscross everyday objects and events, films and music, and cultures, philosophies, and religions from across time and place. It is at once a 'real-fiction' and a fake documentary. Stories born in the ambiguous boundary between dream and reality can be found throughout the literary traditions of both East and West, but Park approaches this hazy state through the Eastern concept of mongyu, wandering freely through nature and attaining insight into its underlying principles. The viewer, too, is invited not so much to seek logical understanding as to accompany the artist on her boundless journey of dream-wandering.

Pickton Paradise is the first fruit of this narrative, a folding screen of sanitary towels (like *Sleep-Walking on Pad*), on which several pictograms are inscribed and the 'Caution Off Limits' plastic tapes are loosely stretched. While *Pickton Paradise* is a metaphoric reconstruction of the Pickton Farm Incidents, *Pickton Lake* is another folding screen work in which the multiple narratives of *Short Visit of the Blue Poles and Disappearing* are visualized. In this work, the folding screen is important not only in its 'body' but also in its 'meanings.' The orange-colored folding screen is the main body of the work; the folding screen also repeatedly appears when the 'I meet a mortal creature named Jenny' in the narrative; and the folding screen is written as '屛風', in which the Chinese character '屛' is a pictography depicting a screen concealing a corpse. Based on a notorious murder case, this non-intentional underplot initially adds a startling chill to the viewers.

In The Dark and Unlit Lougheed Highway, the second part of *Short Visit of the Blue Poles and Disappearing*, the narrative moves past the core of the Pickton Farm murders—which had reached its climax in *Pickton Lake*—and expands by overlapping with a new personal experience of the artist. On a dark night driving home along Lougheed Highway, the road is in pitch darkness because the streetlights have been turned off for the patients at the nearby Riverview Mental Hospital. Through the speakers, U2's *Until the End of the World* and *Pride* are playing. Fittingly, these songs echo the themes of the narrative: the former is the monologue of Judas Iscariot, who betrayed Jesus, while the latter is a tribute to Martin Luther King Jr., the savior of Black Americans who was assassinated.

Based on these compiled and reconstructed experiences, the artist diachronically integrates multi-layered codes of death, violence, and redemption in *Journey to Akeldama* (2006).

The dark red silk stretched over the folding screen symbolizes Akeldama, the "field of blood", where Judas Iscariot is said to have hanged himself out of guilt. At the same time, this color overlaps with the artist's own painful experience of undergoing surgery for a duodenal disease. This personal agony is metaphorically reflected in the twelve panels of the folding screen—playing on the Korean word for duodenum, "십이지장", which literally means "welve-finger intestine." In this manner, the narrative unfolding

이름 붙인다. 이 치유의 제(祭)를 끝으로 이제 그는 꿈에서 깨어나는 것인가, 새로운 곳에서 몽유할 것인가?

(2009년)

across the screen becomes a journey toward a space of repentance and healing for both personal suffering and societal tragedy.

At the end of this journey lies 'Ixtlan.' In her recent solo show *Ixtlan Stop* (2008), the artist reconstructs several tragic murder cases and covers them with shamanic healing plants used by Native Americans, thereby performing a ritual of purification and redemption.

She names this symbolic space 'Ixtlan', a term borrowed from the writings of Carlos Castaneda, representing a place one can only reach by casting away the desires and attachments that seed all human tragedy. Now that this ritual of healing has concluded, will she finally wake from her dream, or begin sleepwalking once again in a new world?

(2009)

제 11 회
에 르 메 스 재 단 미 술 상
2 0 1 0

박 진 아
배 종 헌
양 아 치

T H E 11T H
H E R M È S F O U N D A T I O N
M I S S U L S A N G
2 0 1 0

J I N A P A R K
J O N G H E O N B A E
Y A N G A C H I

제11회
에르메스 재단 미술상
2010

전시
2010년 7월 23일–9월 19일
아뜰리에 에르메스

후보 작가
박진아
배종헌
양아치

수상자
양아치

추천위원
구경화 (리움미술관 큐레이터)
신혜경 (독립 큐레이터)
양지윤 (독립 큐레이터)
이대범 (미술평론가)
호경윤 (아트인컬처 수석기자)

심사위원
노소영 (아트센터 나비 관장)
안규철 (한국예술종합학교 교수, 작가)
송미숙 (성신여자대학교 명예교수)
사스키아 보스 (쿠퍼 유니온 대학 학장)
스테파니 무아동 (독립 큐레이터)

전시 도록
내려받기 (PDF, 22.9 MB)

The 11th
Hermès Foundation Missulsang
2010

Exhibition
23 July–19 September, 2010
Atelier Hermès

Shortlisted Artists
Jina Park
Jong Heon Bae
Yangachi

Winner
Yangachi

Nominating Committee
Kyunghwa Koo (Curator, Leeum, Samsung Museum of Art)
Hye-Kyung Shin (Independent Curator)
Ji Yoon Yang (Independent Curator)
Daebum Lee (Art Critic)
Kyoungyun Ho (Senior Editor, Art in Culture)

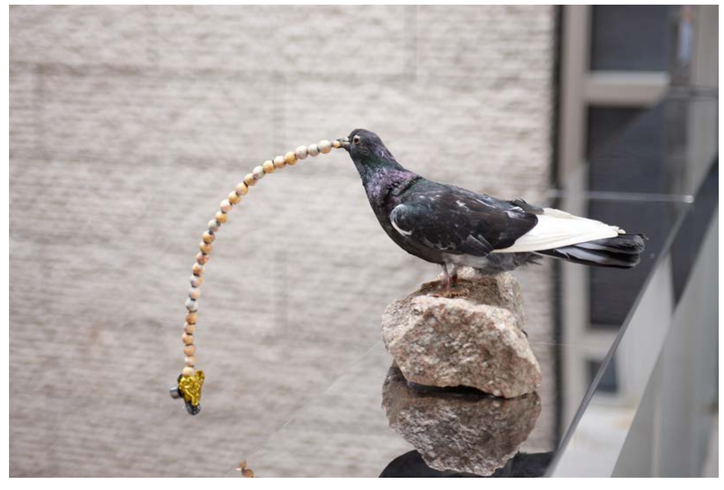
Judging Committee
Soh-Yeong Roh (Director, Art Center Nabi)
Kyuchul Ahn (Professor, Korea National University of Arts / Artist)
Mi-Sook Song (Emeritus Professor, Sungshin Women's University)
Saskia Bos (Dean, Cooper Union)
Stéphanie Moisdon (Independent Curator)

Exhibition Catalogue
Download (PDF, 22.9 MB)

1

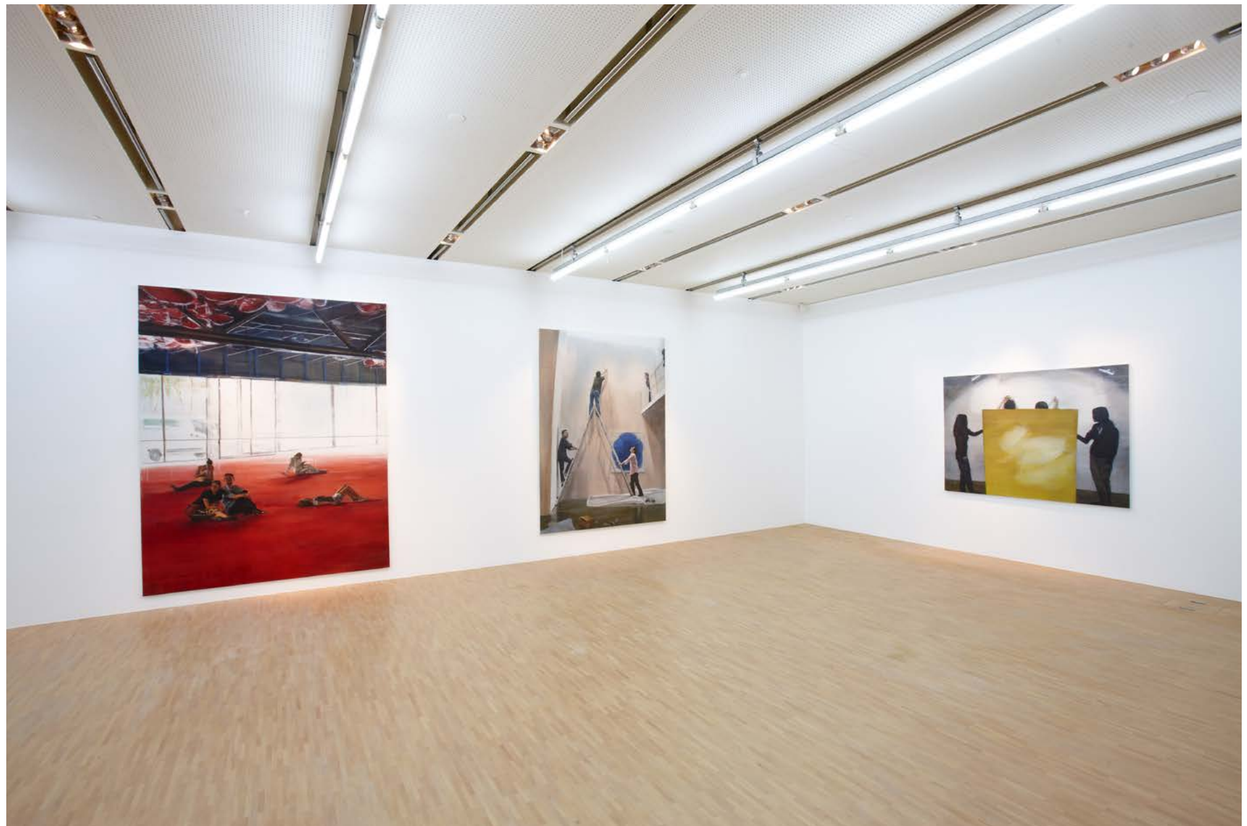
1, 2 양아치, 〈밝은 비둘기 현숙씨(비둘기 시선)〉, 2010, 영상 설치, 20분 30초
3 양아치, 〈밝은 비둘기 현숙씨〉, 2010, 박제, 조화, 카메라

2

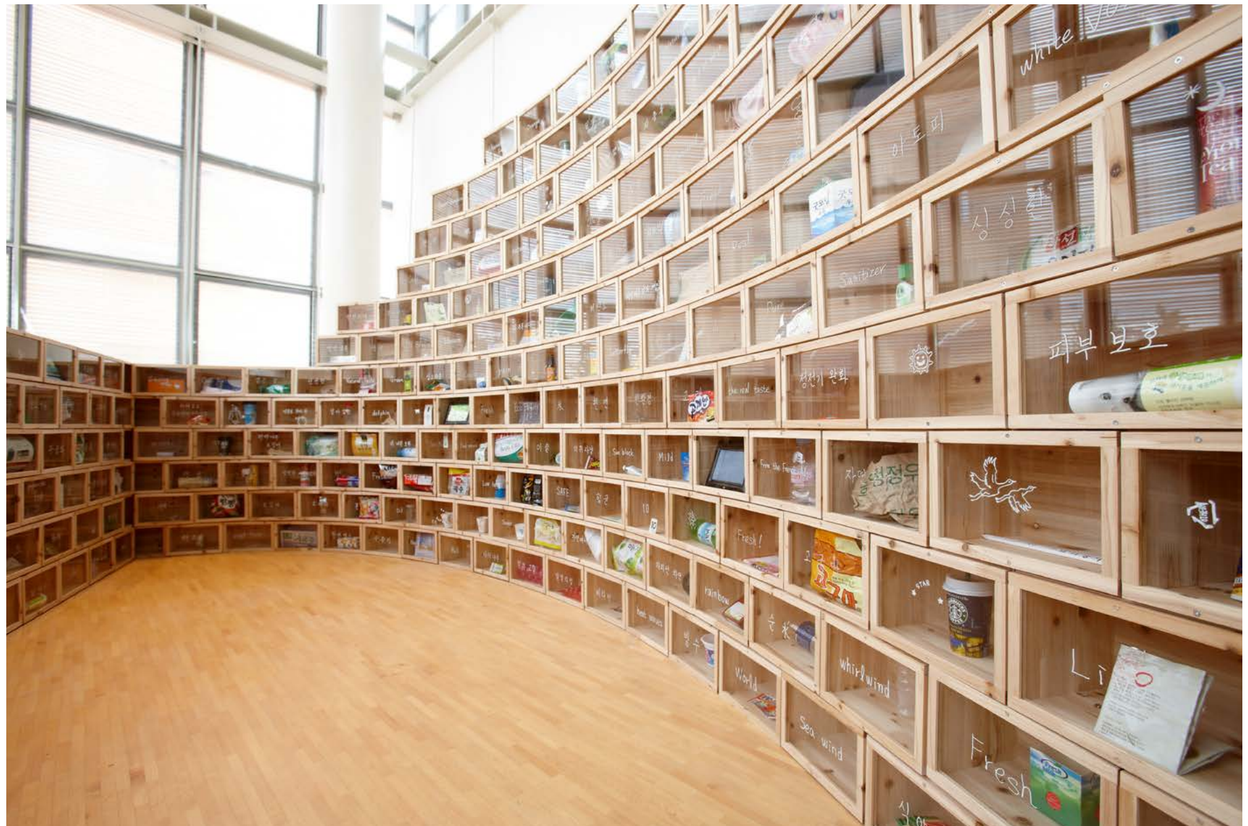


3

1, 2 Yangachi, *Bright Dove Hyunsook (Dove View)*, 2010, video installation, 20 min. 30 sec.
3 Yangachi, *Bright Dove Hyunsook*, 2010, taxidermied dove, artificial plant, camera



4



5

4 박진아, 전시 전경, 2010
5 배종헌, 설치 전경, 2010

4 Jina Park, installation view, 2010
5 Jong Heon Bae, installation view, 2010

‘새로운 농담’, 그 가상성의 힘

호경윤
아트인컬처 수석기자

작가 양아치가 최근 3년여 동안 집중했던 작업은 〈미들 코리아〉다. 다소 의미심장해 보이는 ‘미들 코리아’라는 말은 남한(South Korea)과 북한(North Korea) 사이의 국가를 의미한다. 그 국가는 분단된 영토의 통일이나 화합의 초석을 다지는 ‘중간 나라’가 아니다. 기존의 국가, 정부, 경제 등의 시스템에 불만을 가진 사람들이 현재의 국가를 파괴하고 만드는 새로운 국가다.

‘미들 코리아’에는 김씨 가족이 살고 있다. 김일수와 그의 두 아들 김이수와 김두수, 딸 김영이 주요 구성원이다. 이 가족은 미들 코리아 내에 ‘김씨 공장’을 세워 50년째 바이크(오토바이)를 생산하면서 살고 있다. 그런데 김씨 가족은 좀 특별한 바이크를 만든다. 할리 데이비슨을 훨씬 넘어설 만큼 정교한 수공 작업이 요구되는 최상급의 바이크를 소량씩 생산한다. 이 바이크에는 인공위성을 탑재할 수도 있고, 미사일을 장착할 수도 있다.

〈미들 코리아: 양아치 에피소드 I〉에서는 김씨 공장에서 생산한 ‘가미가제 바이크’를 중심으로 이야기가 흐른다. 미들 코리아에 국적을 ‘등록(신청)’한 가미가제 라이더들이 각자 파괴하고픈 시스템을 향해 전속력으로 달린다는 줄거리다. 〈미들 코리아: 양아치 에피소드 II〉에서는 가미가제 바이크 대신 ‘루머 건(rumor gun)’이라는 오브제를 중심으로 ‘저격수 차지량’ 등의 새로운 인물을 등장시켜 또 다른 이야기를 전개해 나갔다. 마지막으로 바로 얼마 전에 선보인 〈미들 코리아: 에피소드 III〉에서는 거대한 ‘황금 바다’를 통해 김씨 가족과 더불어 새로운 국가를 세우고 싶어했던 이들의 이상향을 보여주는 것으로 3부작의 긴 여정에 종지부를 찍는다. 그러나 허탈하게도 이 모든 이야기는 어디까지나 허구이다. 지난 몇 년 동안 작가는 실컷 농담만 늘어 놓은 것이다!

특히 완결 버전과 다름없는 최근의 마지막 에피소드에서 가짜 금박지를 사용해 만든 황금 바다, 황금 바위, 황금 버섯, 황금 폭포 등은 싸구려 재질의 표면에 비친 빛처럼 눈부시지만 지극히 황망한 감정을 선사한다. 기존의 시스템에 대해 정체와 환멸을 느낀 사람들이 파괴라는 극단적 선택을 통해서라도 갈구했던 신세계, 즉 ‘미들 코리아’의 모습은 결국 ‘가짜 황금’처럼 가볍고 조악한 몸이자, 동시에 〈미들 코리아〉 말고도 또 다른 작업에서 간간히 등장하는 엉성하게 쌓아 올린 기념비처럼 직립조차 불안해 보이는 몸을 가졌다. 이러한 외형은 애초부터 존재하지 않는 이야기라는 헛헛함을 더욱 부각시킨다.

사실 양아치는 작가 활동을 웹을 기반한 미디어아트 작업으로 시작했다. 당시 그는 웹을 사용하면서도 미디어 환경을 찬양하기보다는 그 속에 숨겨진 통제, 허위, 왜곡, 집단성 등을 공격하는 작품으로 주목을 받았다. 〈양아치조합(Yangachi Guild)〉, 〈eGovernment.co.kr〉, 〈하이퍼마켓〉 등을 제작하며 점점 그는 웹의 가상성과 알고리즘을 바탕으로, 점점 논픽션과 픽션을 자유자재로 넘나들 수 있게 되었다. 마침내 그는 〈미들

‘A NEW WAY OF JOKING’, THE POTENTIAL OF VIRTUALITY

Kyoungyun Ho
Senior Editor, *Art in Culture*

Artist Yangachi made a series of video works entitled *Middle Corea* for the last 3 years. The title means an imaginary country between South Korea and North Korea. Here, the “Middle Corea” does not represent a power mediating unification or reconciliation of the divided nation of Korea. This is a whole new world which is built on the destruction of old ones by people who are not satisfied with the existing system of government, economics, and so on.

The series of Yangachi is lead by a family living in this space of imagination. Gim Il Soo and his two sons (Gim E Soo & Gim Doo Soo) and daughter (Gim Young) are the members of the family. Gim’s family has run a motorcycle factory called “Gims Factory” in Middle Corea for about 50 years. The Factory’s products are special and high-quality bikes which require very sophisticated techniques and handicraft. There are the ones even loaded with satellites and missiles. The Gims make these special motorcycles in small quantities.

In the first episode of the series, *Middle Corea: Yangachi Episode I*, ‘Kamikaze Bike’ made by the Gims appears a main object around which the story is unfolded. The episode is about Kamikaze Bike riders who applied to get the citizenship of Middle Corea running at full speed toward the system they would like to destruct. *Middle Corea: Yangachi Episode II* is focused on ‘Rumor Gun’ and telling of new people like the sniper Cha Jiryang. The last episode, *Middle Corea: Yangachi Episode III*, is about Utopia in people’s mind who are hoping to construct a new world with Gim’s family through the enormous ‘Golden Ocean’. The three years’ trip ends with the search. However, the truth is that the whole episode is fictional. It turns out that Yangachi has been telling us a joke for the last three years!

Especially, the cheap settings for the last episode, the completion of the series, made with fake gold foil covering ocean, rocks, mushroom, and fall which are all glittering in golden light leave us the hollow sense of futility and disappointment. This is the moment that the new world which has been searched and longed for by people who suffered from the disenchantment with the old social orders and made a radical choice of destruction is turned out to be unstable, shoddy, coarse, and fake. The feeble body of this cheap golden world reminds us of Yangachi’s other works such as carelessly built up monuments and fortifies the emptiness we could have after watching these fictive episodes.

At first, Yangachi started working as a media artist based on web. At that time, he attacked the control, deception, distortion and collectivity of media space using web-based works and attracted lots of attention from the art world. Then, making works like *Yangachi-Guild, eGovernment.co.kr*, and *Hypermarket*, he came to have a special ability to talk about the fictional and the non-fictional freely through the

코리아〉에서 무한한 연속성을 가진 스토리텔링이라는 방식으로 작업의 전개를 이어가는 개념 뿌리이자 해석을 위한 단서를 제공했고, 여기서 파생된 시각적 결과물을 전시장에 가져다놓고 꽤 그럴싸해 보이는 '허구의 풍경'을 조성했다. 그 풍경은 센티멘탈하면서도 강렬하고, 어눌하면서도 팬시하다. 가상의 영토 위에서 벌어지는 민족적 경제적 정치적 갈등, 그리고 개인과 집단 사이의 어긋난 욕망을 상징화시킨 듯한 오브제들은 하나하나 보면 낯익지만, 이들이 모여 있는 모습은 매우 생경하다. 이는 각각의 오브제의 내부에는 복잡다단한 요소들이 아이러니하게 대구를 이루며 뒤섞여 있기 때문이다.

양아치의 작업이 흥미를 끄는 지점은 이러한 가시적 형태들이 작가의 태도를 그대로 반영하고 있다는 것이다. 그가 근저에 〈미들 코리아〉 외에 보여준 〈감시드라마〉 시리즈나 일련의 프로젝트형 작업에서도 마찬가지로 작업이 그의 태도를 완성시킨 것이 아니라, 그의 태도가 작업을 완성시키고 있는 것을 목격하게 된다. 과거 웹에서 기대했던 '가상성의 잠재적 힘'의 믿음을 여전히 간직하고 있는 작가는 하루 24시간 내내 무엇인가를 수용하고, 또 다시 전달하면서 거기에서 발생하는 루머와 반응을 살핀다. 양아치는 스스로를 대상화 구체화 실제화시키는 것을 반복 운동함으로써 자신의 작업에서 등장하는 모든 요소들에게 관계성을 부여하고 있는 것이다.

있을 법하지만 진짜가 아닌 이야기, 다시 말하자면 없는 이야기를 그럴싸하게 지어내기 위해 작가는 더욱 열심히 현실을 관찰한다. 그래서 그의 작업은 매우 현실지향적이지만 단, 거기에 대한 발언이나 개입은 일체 없다. '양아치'라는 가명에서부터 묻어나는 하위문화적 정서와 작품에서 드러나는 비겁해 보일 만치 치고 빠지는 듯한 태도는 그의 정체성을 회색주의자 혹은 아나키스트로 위치시킨다. 작가는 흑과 백, 좌와 우의 경계를 긋거나 혹은 한 쪽으로 치우치는 것이 오히려 현실을 정확하게 바라보는 데 방해가 됨을 너무도 잘 알고 있다. 결국 양아치는 세상에서 가장 온전한 '가운데'의 자리하면서 서로의 입장을 끊임없이 교란시키려고 하며, 이때 그가 즐겨 하는 방식은 다름아닌 '새로운 농담'이다.

(2010년)

virtuality and algorithm of web. In *Middle Corea*, in the end, he supplied the viewers with the conceptual source in developing his works in the way of infinite continuation of storytelling and the clue to read them. He exhibits the visual result from the process and builds a fictive landscape which looks quite real in the art gallery. The landscape feels strong and sentimental, looking awkward but fancy. Each object which may symbolize the national, economic, and political strikes and conflicting desires between the individual and group looks familiar but the whole collection of them is alien and new to us. This is because they are composed of intricate elements making ironic couplets.

What is interesting in Yangachi's works is that the visual forms are reflecting his attitude just as it is. Besides *Middle Corea*, his most recent work, the series of *Surveillance Drama* and some other projects also shows that the artist's own attitude completes the works not that the works completes the attitude. Yangachi who showed his belief in the potential of the virtuality in former web-related works and still has the belief keeps repeating the routine of accepting something and transmitting it for 24/7 and observes the rumors and reactions derived from the process. Repeating the process of objectifying, materializing, and realizing himself, he tries to grant all the elements composing his works with a link.

Yangachi creates stories which are plausible but not real. For this, he keeps observation on the real world.We could say that his works are based on the attitude of 'realism'. However, he does not seem to have an intention to make any intervention or statement on reality through them. The 'low-cultural' attitude revealed in the use of pseudonym of 'Yangachi' which is an actually slang (bum), and the sense of emptiness and futility we could have from his works locate him among the fence sitters or anarchists. The artist understands that drawing a line between black and white, or right and left, and becoming one-sided hinders the clear and correct observation on the real world. As a result, he chooses to sit on the 'middle' and tries to disturb the opposing positions. And here, the new way of joking is his favorite tool.

(2010)

400번의 구타, 유령, 렌더링 자본주의

양아치
작가

1번째 구타: 2010년 에르메스 재단 미술상 수상 **2번째 구타:** 그래. 백남준이 떠난 자리를 '미술'이라고 한다. **3번째 구타:** 예술이 '주변화된 다수'를 착취하는 것에 대해, 예술은 '주변화된 다수'를 젠더, 노동, 미디어, 자본, 환경, 주거, 기술, 이주, 교육, 장애, 돌봄 등으로 공론장으로 호명한다. '주변화된 다수'를 '사회 문제적 존재'로 호출한다. 그리고 예술은 '주변화된 다수'를 재현한다. 미술, 영화, 연극, 무용 등을 통해 '예술적 기호'로 연출한다. 그리고 예술은 '주변화된 다수'를 공론화한다. 전시, 공연, 상영, 토론 등을 통해 '우리는 이 문제를 고민해야 한다'라고 선언한다. 그리고 예술은 '주변화된 다수'를 방치한다. '주변화된 다수'의 최초의 사회적 위치로 돌아가게 한다. 그래서 예술은 '말해주기'가 아닌, 말하도록 하기, 비대리적 실천, 분산적 담론 형성, 비결정적 수행성, 말이 행동되기를, **4번째 구타:** 미디어 아티스트, 기회주의적 담론 차용 진행에 대해, 미디어 아티스트는 생태, 기후, 플랫폼, 젠더, 노동, 자본, AI, 데이터, 가상현실, 알고리즘, 탈중앙화, 로봇, 기계, 바이오, 신경망 등을 외주를 받는다. 미디어 아티스트는 신체성의 비증거화, 신체의 비물질성, 신체의 정치적 삭제, 신체의 대체성, 신체의 불가능성 등을 찾는다. 장착한다. 미디어 아티스트는 콜라주, 샘플, 부틀렉, 매시업, 시뮬레이션, 글리치, 데이터 벤딩, 하이브리드, 슬랩, 루핑 등을 리믹스한다. 납품한다. **5번째 구타:** 아시아인은 아시아인이 동물을 전시할 수 없도록 한다. 그리고 아시아인은 아시아인이 자본주의를 전시할 수 없도록 한다. 그리고 아시아인은 아시아인을 전시할 수 없도록 한다. **6번째 구타:** 프로토-시네마 Proto-Cinema **7번째 구타:** 페이스북에게, 나는 페이스북 데이터 생산자로서, 년간 $25을 요청합니다. **8번째 구타:** 그러니까, 좌측은 가속하는 눈, 우측은 감속하는 눈이랍니다. **9번째 구타:** 홍콩, hkmap.live **10번째 구타:** 예술이 기술로부터 스토킹 당할 때, **11번째 구타:** 노동은 노동자를 선택하지 않는다. **12번째 구타:** 새로운 사건이 새로운 텍스트를 구원하는 절체절명의 순간, **13번째 구타:** 혼자서 떼구르르, **14번째 구타:** 스스로 평화, 사랑, 우정 운동은 할 테니, 서로, 공동, 공공, 같이 하자는 말은 거두세요. **15번째 구타:** 어떻게 죽는 것보다, 어떻게 사라지는가, **16번째 구타:** 미디어 아트는 어뮤즈먼트 파크에서, **17번째 구타:** AI를 말하는 입에 '적옥춘'을 넣어주고 싶다. 잠시, 입을 다물테니까. (echo) **18번째 구타:** 예술이 이미지 내전을 치르는 동안, 기술은 모든 이미지를 압도하기 시작했다. **19번째 구타:** Bitcoin is essentially an energy currency. **20번째 구타:** Roy Betty, 나는 사물을 발행한다 혹은 신체를 발행한다. 내가 발행한 사물 혹은 신체는 그 세계의 Mineral Right를 가져야 한다. **21번째 구타:** 이더리움 신체는 노동하지 않는데, 56.52%가 올랐습니다. **22번째 구타:** 이 시대의 가장 지적인 현상, 인류세, AI, Mobility, Data, Crypto를 (어도비 가득한) 이미지의 미술이 이 모든 현상을 '이미지 내전'으로 휘발시키는 절체절명의

400 BLOWS, GHOSTS, RENDERING CAPITALISM

Yangachi
Artist

1st Blow: Winning the 2010 Hermès Foundation Missulsang. **2nd Blow:** Right. What fills the place Nam June Paik left behind is called "art." **3rd Blow:** On art's exploitation of the "marginalized many": art hails the "marginalized many" into the public sphere across gender, labor, media, capital, environment, housing, technology, migration, education, disability, care, and so on. It summons the "marginalized many" as "socially problematic beings." And art represents the "marginalized many." Through art, film, theater, dance, it stages them as "aesthetic signs." And art makes the "marginalized many" public. Through exhibitions, performances, screenings, debates, it declares: "We must reckon with this problem." And art abandons the "marginalized many." It returns them to their original social position. So art is not "speaking for", but letting speak; a non-vicarious practice, distributed discourse-formation, undecidable performativity, words becoming action. **4th Blow:** On the media artist, that opportunistic borrower of discourse: the media artist takes on outsourced ecology, climate, platforms, gender, labor, capital, AI, data, virtual reality, algorithms, decentralization, robots, machines, bio, neural nets, and so on. The media artist seeks, and loads in, the de-evidencing of corporeality, the immateriality of the body, the political deletion of the body, the substitutability of the body, the impossibility of the body. The media artist remixes, and delivers, collage, sample, bootleg, mashup, simulation, glitch, data-bending, hybrid, slap, looping. **5th Blow:** Asians keep Asians from exhibiting animals. And Asians keep Asians from exhibiting capitalism. And Asians keep Asians from exhibiting Asians. **6th Blow:** Proto-Cinema. **7th Blow:** To Facebook: as a producer of Facebook data, I request $25 a year. **8th Blow:** So, the left is the accelerating eye, the right the decelerating eye. **9th Blow:** Hong Kong, hkmap.live. **10th Blow:** When art is stalked by technology. **11th Blow:** Labor does not choose the laborer. **12th Blow:** The do-or-die instant when a new event redeems a new text. **13th Blow:** Rolling away, alone. **14th Blow:** I'll run the peace, love, and friendship campaign myself, so spare me the talk of together, in common, in public, side by side. **15th Blow:** Not how one dies, but how one disappears. **16th Blow:** Media art, at the amusement park. **17th Blow:** I'd like to slip a piece of jeokokchun candy into the mouth that speaks of AI so it will shut, for a moment. (echo). **18th Blow:** While art wages its image civil war, technology has begun to overwhelm every image. **19th Blow:** Bitcoin is essentially an energy currency. **20th Blow:** Roy Betty: I issue objects, or I issue bodies. The objects or bodies I issue must hold the Mineral Right to that world. **21st Blow:** The Ethereum body does not labor, yet it has risen 56.52%. **22nd Blow:** The do-or-die instant when an art of images (Adobe-saturated) volatilizes this age's most intelligent phenomena (the Anthropocene, AI, Mobility, Data, Crypto) into an "image civil war." **23rd Blow:** Right, a media art with the electric and the electronic stripped out. **24th Blow:** In 2002, I thought media art would fail at the hands of media artists. In 2022,

순간, **23번째 구타:** 그래, 전기, 전자가 배제된 미디어 아트 **24번째 구타:** 2002년, 나는 미디어 아트는 미디어 아티스트에 의해 실패할 것이라고 생각한다. 2022년, 예언이 옳다. **25번째 구타:** 좋은 사람이 좋은 사회를 만들고, 좋은 사회가 좋은 데이터를 만들고, 좋은 데이터는 좋은 Artificial Intelligence를 만들 수 있으니까, **26번째 구타:** 재현이 왜곡될수록, 진실은 신념이 된다. 현실을 정확하게 재현하는 자가 없으니, 현실을 정확하게 왜곡하는 자의 신념이 진실이 된다. 현실을 정확하게 왜곡하는 자들이 있다면, 현실에 정확하게 헛소리(On Bullshit)를 마술처럼 하는 자가 모든 것을 가져간다. **27번째 구타:** 라이더가 현실세계에서 가상세계에 로그인 하는 순간, 눈, 비, 바람, 도로, 트래픽, 데이터 트레킹, 데이터 마이닝, 지리정보시스템(GIS), 좋아요, ★★★☆☆ 등이 수량화된 일터, 공장, 작업장에서 평균 시속 40km/h, 시간당 3.8건으로 라이딩한 후 현실세계로 로그아웃한다. **28번째 구타:** 새로운 텍스트가 볼모로 잡혀있는 절체절명의 순간 **29번째 구타:** 용인 첨단 시스템반도체 국가산업단지 **30번째 구타:** 자동화, 중립적 기술이 아니고 모순적 기술이다. 그리고 새로운 착취 기술이고 새로운 통제 기술이다. 그러니까 탈자동화, 디지털 커먼즈, 노동자 소유 커먼즈, 인프라 커먼즈, 주권적 데이터 인프라, 데이터 트러스트 기술로 나아가자. **31번째 구타:** 렌더링 자본주의(Rendering Capitalism) **32번째 구타:** 그는 자신의 서사를 통해 세상을 재구성하지만, 그 서사는 타인의 이야기를 지우며 공존을 불가능하게 만든다. 공포와 희망을 정교하게 조율하여 감정을 지배하고, 이성을 무력화함으로써 권위를 유지한다. 그는 진리의 붕괴 속에서 새로운 현실을 창조하는 포스트-진실 시대의 창조자다. **33번째 구타:** 가속주의 도로에서 속도 경쟁으로 필연적으로 사고가 난다. 그래서 사고가 난 사람을 구하려는 앰뷸런스형 지식인이 먼저 도착해야지만, 렉카형 지식인이 경고등을 밝히면서 도착한다. **34번째 구타:** 테크노-퓨달리즘(Techno-feudalism)적 징후가 있는 절체절명의 순간, **35번째 구타:** GPU를 볼모로 삼는 개념들, 플랫폼 자본주의(Platform Capitalism), 데이터 식민주의(Data Colonialism), 클라우드 카르텔(Hyperscaler Cartels), 칩 지정학(Chip Geopolitics), 가속주의(Accelerationism), 레이턴시 정치(Latency Politics), 병렬주의 에토스(Parallelism Ethos), 자동화 편향(Automation Bias), 합성 리얼리즘(Synthetic Realism), AI-현상학(AI Phenomenology), 렌더링 자아(Rendering Self) 그리고 GPU 봉건제(GPU Feudalism) **36번째 구타:** 그러니까, 민주주의에서 연산주의로, From Democracy to Computationalism **37번째 구타:** 유령 자율주의(Ghost Capitalism), 그러니까, 관료주의보다는 가속주의(Speed over bureaucracy) **38번째 구타:** 그러니까, 살상이라는 판단의 자동화 **39번째 구타:** 렌더링 자본주의에서 포스트휴먼은 '노동을 수행하는 주체'가 아니라, '노동을 스스로 생산하는 네트워크'이다. **40번째 구타:** 그러니까, 미술관 외부는 플랫폼 자본주의, 인지 자본주의, 정서 자본주의, 알고리즘 자본주의, 감시 자본주의, 데이터 자본주의, 도파민 자본주의가 작동한다. 그러니까, 미술관 내부는 상징 자본주의만 작동한다. 그러니까, 미술관 내부자는 플랫폼 자본주의, 인지 자본주의, 정서 자본주의, 알고리즘 자본주의, 감시 자본주의, 데이터 자본주의, 도파민 자본주의를 직면할 때가 왔어요. (그르릉) **41번째 구타:** 그러니까, 글로벌 노스, 글로벌 사우스가 있다. **42번째 구타:** 시각의 부동산, Visual Real Estate, '잘 보이는 자리'를 희소 자원으로 판단한다. 임대한다. **43번째 구타:** 미술은 현실을 생산하는 것이 아니라 현실을 흡혈한다. 렌더링한다. 그러니까, 미술은 현실의 고통, 감정, 사건, 장소 등을 생산하는 것이 아니라 현실을 채굴한다. 렌더링한다. **44번째 구타:** 매대권력(Display Power)이 전시권력 (Curatorial Power)을 식민지하기로 했나봐요. 그래서 VIP는

the prophecy was right. **25th Blow:** Because good people make a good society, and a good society makes good data, and good data can make a good ***Artificial Intelligence***. **26th Blow:** The more representation is distorted, the more truth becomes belief. Since no one represents reality accurately, the belief of whoever distorts reality accurately becomes the truth. And if there are those who distort reality accurately, then whoever speaks accurate bullshit about reality, as if by magic, takes it all. (*On Bullshit*). **27th Blow:** The moment the rider logs in from the real world to the virtual one (snow, rain, wind, road, traffic, data-tracking, data-mining, GIS, likes, ★★★☆☆), they ride in a quantified workplace, factory, worksite, at an average 40km/h and 3.8 deliveries per hour, then log out to the real world. **28th Blow:** The do-or-die instant when a new text is held hostage. **29th Blow:** The Yongin Advanced System-Semiconductor National Industrial Complex. **30th Blow:** Automation is not a neutral technology but a contradictory one. And it is a new technology of exploitation, a new technology of control. So let us move toward de-automation, digital commons, worker-owned commons, infrastructure commons, sovereign data infrastructure, data-trust technologies. **31st Blow:** Rendering Capitalism. **32nd Blow:** Through his own narrative he reconstitutes the world, but that narrative erases the stories of others and makes coexistence impossible. By finely tuning fear and hope he governs emotion, and by disabling reason he preserves his authority. He is the creator of the post-truth age, fashioning a new reality out of the collapse of truth. **33rd Blow:** On the accelerationist road, the race for speed makes accidents inevitable. So the ambulance-type intellectual, rushing to save the injured, must arrive first, yet it is the tow-truck-type intellectual who shows up, hazard lights flashing. **34th Blow:** The do-or-die instant marked by symptoms of technofeudalism. **35th Blow:** Concepts that hold the GPU hostage: Platform Capitalism, Data Colonialism, Hyperscaler Cartels, Chip Geopolitics, Accelerationism, Latency Politics, Parallelism Ethos, Automation Bias, Synthetic Realism, AI Phenomenology, Rendering Self, and GPU Feudalism. **36th Blow:** So, from democracy to computationalism. **37th Blow:** Ghost autonomism (Ghost Capitalism); so, accelerationism over bureaucracy (Speed over bureaucracy). **38th Blow:** So, the automation of the judgment called killing. **39th Blow:** In rendering capitalism the post-human is not "a subject that performs labor" but "a network that produces labor of itself." **40th Blow:** So, outside the museum, platform capitalism, cognitive capitalism, affective capitalism, algorithmic capitalism, surveillance capitalism, data capitalism, and dopamine capitalism are at work. So, inside the museum, only symbolic capitalism is at work. So, the time has come for those inside the museum to face platform capitalism, cognitive capitalism, affective capitalism, algorithmic capitalism, surveillance capitalism, data capitalism, and dopamine capitalism. (a low growl). **41st Blow:** So, there is a Global North, and a Global South. **42nd Blow:** Real estate of the visual: it treats the "well-seen spot" as a scarce resource. It leases it out. **43rd Blow:** Art does not produce reality; it vampirizes it. It renders it. So, art does not produce reality's pain, emotions, events, or places; it mines reality. It renders it. **44th Blow:** Display Power, it seems, has decided to colonize Curatorial Power. And so the VIP flutters like a canary. **45th Blow:** I told you. The left eye sees the past, the right eye sees the future. **46th Blow:** Your task is very simple. To become a cheerleader for evolution. (to be continued)

(2026)

카나리아처럼 파닥거려요. **45번째 구타:** 내가 말했잖아요. 좌측 눈은 과거를 보고, 우측 눈은 미래를 본다니까요. **46번째 구타:** 당신의 임무는 아주 단순해요. 진화를 위해 치어리더가 되는 겁니다. (계속)

(2026년)

제 12 회
에르메스 재단 미술상
2011

김 상 돈
최 원 준
파 트 타 임 스 위 트

THE 12TH
HERMÈS FOUNDATION
MISSULSANG
2011

SANGDON KIM
ONEJOON CHE
PART-TIME SUITE

제12회
에르메스 재단 미술상
2011

전시
2011년 8월 9일–10월 4일
아뜰리에 에르메스

수상 후보
김상돈
최원준
파트타임스위트

수상자
김상돈

추천위원
클라라 킴 (워커 아트센터 선임 큐레이터)
문영민 (매사추세츠대학교 애머스트 부교수)
양정무 (한국예술종합학교 교수)
정서영 (작가)
조선령 (독립 큐레이터)

심사위원
강태희 (한국예술종합학교 교수)
김성원 (서울과학기술대학교 교수)
이영욱 (전주대학교 교수)
카트린 다비드 (독립 큐레이터)
바르토메우 마리 (바르셀로나 현대미술관 (MACBA) 관장)

전시 도록
내려받기 (PDF, 24.3 MB)

The 12th
Hermès Foundation Missulsang
2011

Exhibition
9 August–4 October, 2011
Atelier Hermès

Shortlisted Artists
Sangdon Kim
Onejoon Che
Part-time Suite

Winner
Sangdon Kim

Nominating Committee
Clara Kim (Senior Curator, Walker Art Center)
Young Min Moon (Associate Professor, University of Massachusetts Amherst)
Jeongmu Yang (Professor, Korea National University of Arts)
Seoyoung Chung (Artist)
Seon-Ryeong Cho (Independent Curator)

Judging Committee
Taehi Kang (Professor, Korea National University of Arts)
Sung Won Kim (Professor, Seoul National University of Science and Technology)
Young-wook Lee (Professor, Jeonju University)
Catherine David (Independent Curator)
Bartomeu Marí (Director, Museum of Contemporary Art in Barcelona (MACBA))

Exhibition Catalogue
Download (PDF, 24.3 MB)

1

1 김상돈, 전시 전경, 2011

1 Sangdon Kim, exhibition view, 2011

2

3

4

2 김상돈, 〈솔베이지의 노래 – 머리 꼬치〉, 2011, 혼합 매체(모자, 쟁반, 종, 철봉), 지름 40cm, 높이 160cm
3 김상돈, 〈솔베이지의 노래—이슬방울〉, 2011, 잉크젯 프린트, 80 × 160 cm
4 김상돈, 〈솔베이지의 노래—구름섬〉, 2011, 잉크젯 프린트, 100 × 160 cm

2 Sangdon Kim, Solveig's Song – Head Skewer, 2011, mixed media (hats, trays, bells, iron rod), diameter 40 cm, height 160 cm
3 Sangdon Kim, *Solveig's Song—Dew Drops*, 2011, photograph, inkjet print, 80 × 120 cm, 1/5
4 Sangdon Kim, *Solveig's Song—Cloud Island (for the Last Sigh)*, 2011, photograph, inkjet print, 100 × 150 cm, 1/5

5

6

5 최원준, 전시 전경, 2011
6 파트타임스위트, 〈13평 클럽(입구)〉, 2011, 폴리스티렌 터널, 앰프 내장 스피커, 테라스 설치

5 Onejoon Che, exhibition view, 2011
6 Part-Time Suite, *The 42 m^2 Club (Entrance)*, 2011, polystyrene tunnel, powered speakers, installed on terrace

원 하 지　않 던　고 향

문영민
매사추세츠대학교 애머스트
부교수

김상돈의 다채로운 작업은 특정 범주로 분류되거나 하나의 개념으로 환원되긴 힘들지만, 그의 작업은 주로 주어진 장소와 그 장소에 사는 사람들이 시간이 지남에 따라 어떻게 변하는지 오랜 시간 관찰을 해서 이루어진 것이며, 특정 장소의 심리지리적인 상황에 대한 그의 생각을 담고 있다. 사진, 조각, 설치, 퍼포먼스, 비디오를 활용하여, 협업과 개입, 대화의 미학을 추구하는 그의 작업은 한국에 존재하는 각기 다른 장소에서 발견되는 문화적, 지리적 현실의 괴리를 탐구한다. 그의 작업은 냉전과 신자유주의 갈등과 불협화음에서 비롯된, 거시적인 사회정치적 맥락에 정통한 그의 예리한 통찰력을 바탕으로 하고 있다. 동시에 작가는 그의 미시적 행동을 통해 삶의 작은 디테일을 지극히 친밀한 차원에서 검토한다. 작품의 주제는 산 자와 죽은 자, 그리고 무생물까지 아우른다.

주어진 맥락에 대해 미세한 제스처를 취하는 작가의 예민한 접근에는 형태의 차원에서뿐만 아니라 은유의 차원에서도 어떤 유기적인 면이 있다. 독일 유학시절에 작업한 그의 초기 작품 〈재생(Wiedererscheinen)〉(2002)은 삶에서 하찮아 보이는 것들을 고귀하게 다루는 그의 작업 성향을 압축적으로 보여준다. 작가는 자신의 대학교 뒷마당에서 벽화프로젝트 때문에 당장 사라지게 될 각종 화초와 잡초를 보게 된다. 그는 그곳에 있는 모든 식물을 기록하고, 사진을 찍고, 종이컵에 임시로 옮긴 다음, 벽화 프로젝트가 끝난 후 그 식물들이 원래 있었던 자리에 다시 심는 작업을 한다. 무언의 존재에 존재감을 불어넣은 이 작업은 그 당시 동료 학생들로 하여금 공적영역에 대한 개념과 전치(轉置)의 정치학에 대해 토론하게 하였고, 가치란 무엇인가에 대한 철학적 질문을 던지게 했다. 이 작품은 또 일반 개인이 집단(국가)적 목적을 이루기 위해 희생되는 것에 대한 저항을 은유적으로 표현한 것으로 해석할 수도 있을 것이다.

〈재생〉에서 작가가 벽화 작업에 참여하는 전통적인 예술 표현이 아닌 생명의 치유를 재실현한다는 어려운 문제를 끌어안았다면, 그의 다음 작품 〈크리스마스트리〉(2003)는 폴란드와 독일의 국경을 넘어 거래되는 크리스마스 장식용 나무의 거래 항로를 추적하며 전치에 대한 개념을 좀 더 심층적으로 탐구하는 것이었다. 작가는 이 과정에서 독일에서 명절을 기념하기 위해 사용되는 폴란드산 소나무의 일생을 살펴보면서, 눈에 보이지 않는 노동과 교환가치의 의미를 묻는다.

그의 작업이라고 표기되지도 않았고 거의 알려지지 않은 또 하나의 작업은 예술계 맥락의 바깥, 즉 서울의 위성도시이며 가구 공장과 이주 노동자가 밀집해 있는 마석에서 찾아볼 수 있다. 이것은 세 개의 각기 다른 농구대가 나란히 붙어있는 것으로, 마석초등학교 운동장에 반 영구적으로 설치되어 있다. 눈여겨 볼 점은 농구대의 백보드가 주위 가구공장에서 주워온 버려진 목재와 가구 조각들로 만들어졌다는 점이다. 여러 연령층을

U N W A N T E D　H O M E T O W N

Young Min Moon
Associate Professor,
University of Massachusetts
Amherst

The multi-faceted practice of Sangdon Kim's work resists categorization or reduction to a singular concept, but his work results from prolonged observation of how passage of time affects changes in a given space and its inhabitants, and his reflection on the psycho-geography of specific sites. Utilizing photography, sculpture, installation, performance, video, and collaborative, interventionist, and dialogical aesthetics, Kim's work investigates the incongruent cultural and geographical realities found in different localities in South Korea. Kim's work is informed by his astute understanding of the macro sociopolitical contexts that arise from the conflicts and dissonance of the Cold War politics and neoliberal economy. Simultaneously he presents intimate examination of minuscule details of life through his micro actions. The subject of his work encompasses the living, the deceased, and the inanimate.

Sangdon Kim's sensitive approaches in making his small gestures to given contexts has certain organic dimensions, in both figural and metaphorical senses. His early work from the years of his studies in Germany, *Wiedererscheinen* (2002) epitomizes his tendency in dignifying seemingly insignificant elements of life. In recognizing the imminent destruction of various plants and weeds in the small area of the backyard at his school due to a mural project, Kim exercised a deliberate care in documenting and photographing every single plant, temporarily transplanting them in paper cups, and replanting them at the original spots upon the completion of the mural. This act of giving recognition to the silent presences gave rise to a debate among students on the notions of public sphere, the politics of displacement, and philosophical inquiry of values. The work may also be seen as a metaphor of resistance against sacrifice of common individual for the sake of achieving collective (national) goal.

If *Wiedererscheinen* embraced the challenge in enactment of recuperation of life, rather than partaking in traditional creative expression in making a mural, in his subsequent work *Christmas Tree* (2003) Kim further investigated the notion of displacement by tracking the trading routes of Christmas trees across Germany and Poland. Kim explored the unseen labor and the meaning of exchange values through close look at the lifecycle of Polish pine trees used for seasonal celebration in Germany.

One can also encounter an unidentified and largely unknown work of Kim's outside the art world context in Maseok, a satellite city of Seoul with high concentration of furniture factories and migrant workers. The work is basketball hoops with triple backboards with different heights conjoined laterally, semi-permanently installed in the playground of Maseok Elementary School. What's remarkable about the hoops is that the backboards are made out of discarded lumbers and furniture that Kim salvaged from the neighboring factories. Consideration of different age groups aside, the pieces

고려하여 바스켓의 높이가 각기 다르다는 점은 굳이 언급하지 않더라도, 주워온 여러 조각으로 만들어진 백보드는 목재와 스타일도 색깔도 제 각각이어서, 이들의 화음 혹은 불협화음은 다민족이 거주하고 있는 마석이라는 하나의 소우주를 떠올리게 한다.

이들 초기작업을 관통하고 있는 것은 주어진 장소에 대한 연구, 주민들과의 대화, 퍼포먼스를 통해 이루어지는 작가의 사려 깊은 반응이다. 김상돈의 이후 협업 작업들에도 역시 같은 원리가 작동한다. 주한미군에 대한 2년여의 조사를 한 후, 김상돈은 평택, 여주, 양주, 동두천 등에서 주민들과 함께 협업 퍼포먼스를 펼친다.

그는 주민들과 대화를 나누면서 미군과 한국 정부를 상대로 한 주민들의 투쟁을 기리는 표지를 세우고 미군기지 이전에 대한 여러 형태들의 저항과 동두천 주민들과 미군 사이에서 벌어지는 갈등을 재실현했다. 이와 관련된 그의 조사와 일련의 활동은, 평택 시민들과 함께 참여한 집단 퍼포먼스 〈안녕하세요〉(2005)에서 정점에 이른다. 이 작업에서 작가는 혼성적 형태의 시위를 조직하는데, 이는 미군기지확장을 위해 빼앗긴 논가 신작로 위에 스프레이 스텐실 페인팅으로 모내기를 대체하는 단체 행위예술이었다. 김상돈은 일종의 모의의식과 같은 것이기는 했으나 농사를 짓고 싶어하는 농민들의 "간절한 소망을 풀어주고 싶었다"고 한다.

김상돈은 2007-8년에 다른 3명의 작가와 함께 한 협업 〈동두천: 기억을 위한 보행, 상상을 위한 보행〉(2008)에 참여하는데, 이는 뉴욕 뉴 뮤지엄에서 전시된 후 인사미술공간에서 전시된 바 있다. 이 작업을 위해 김상돈은 협업작업을 하는 동시에 여러 개의 비디오를 제작하기도 했는데, 이 비디오 작업은 동두천의 복잡한 역사와 정치적 맥락을 다루고 있다.

지역주민이 참여하는 워크숍인 〈디스코플랜〉에서 작가는 수 십년 동안 정부와 일반 대중으로부터 소외당하고 착취당한 경험으로 인해 외부인에 대해 뿌리깊은 불신을 가지고 있는 동두천 주민들과 대화를 시도한다. 미군기지 복귀에 대한 비판적 시각을 일깨우기 위해 그는 차량관리기지로 사용되었던 캠프 님블을 끌어들인다. 캠프 님블은 기름유출로 그 부지가 심각하게 오염되어 있는데, 작가는 주민들과의 워크숍을 통해 수십 개의 작은 비행물체를 만들어 굳게 닫힌 캠프 님블 안으로 날려 보낸다. 재활용품을 활용해 만든 그 비행물체는 오염된 땅을 치유할 수 있는 식물의 씨앗을 퍼뜨리기 위한 것이었다. 이 작업의 비디오 기록물을 보면 대부분의 비행물체는 안착에 실패한다. 김희진 큐레이터의 말에 따르면 그것은 차라리 "풍자적 블랙코미디, 신화적 드라마, 오래된 제의식"을 하나로 묶어놓은 것으로서 미군의 성범죄에 희생된 살인 피해자들을 추모하는 날 행해졌던 하나의 퍼포먼스였다.

〈4분간 숨을 참아라: 공동묘지〉(2008)는 1,000개 이상의 무연고의 묘지가 있는 동두천 상패동 공동묘지를 애잔한 마음으로 돌아보는 비디오 작품이다. 여기에 묻힌 자들은 클럽여성, 창녀, 이주노동자, 마약 거래자, 미군과의 사이에서 태어난 '사생아', 혹은 연고 없는 한국인들과 같이 소위 '사회 부적격자'들로 낙인 찍힌 사람들이다. 때문에 묘지명 하나 제대로 없는 이곳의 평화로움은 기만적이다. 그것은 평화가 아니라 방치이기 때문이다. 이 작업은 이름없고 벌거벗은 삶들의 죽음을 추모하는, 고요하지만 강렬한 느낌이 충전되어있는 장송곡이다.

동두천 프로젝트의 또 다른 비디오 작업인 〈외인 아파트〉는 위의 〈4분간 숨을 참아라〉에서처럼 집약된 세월의 흔적을 보여준다. 동두천 '외인 아파트'는 한때 미군을 위한 매춘업소로 공식 승인된 곳이었으나, 수 십년 동안 건물이 방치되면서 이제는 유령의

are mismatches in varying styles and colors, and their harmony or dissonance suggest the image of a microcosm of multi-racial demography of Maseok.

What unite these early works are his thoughtful response to the given site through research, dialogical engagement with the inhabitants, and performative intervention. Kim's subsequent and sustained collaborative projects would be based on these principles. After two years of research on the U.S. military operation in South Korea, Kim conducted a series of collaborative performances with the citizens of Pyeongtaek, Yeoju, Yangju, and Dongducheon.

Through dialogues with the residents Kim presented forms of resistance to the relocation of U.S. army base by initiating erection of signposts in memory of the struggles with the U.S. army and the South Korean government, and enactment of a battle between U.S. army and Dongduchoen citizens. His project culminated in his collective performance *Anyeonghaseyo* (Hello, 2005) with the citizens of Pyeongtaek. Kim organized a hybrid form of demonstration that involved spray-stencil painting of rice planting on paved road adjacent to the forcefully confiscated rice fields. Kim spoke of his wish to help the residents "release their yearning" for returning to the rice field, albeit in a mock ritual way.

In 2007–08, along with three other artists, Kim was invited to participate in a collaborative project *Dongducheon: A Walk to Remember, A Walk to Envision*, which was exhibited at the New Museum in New York and subsequently at Insa Art Space in Seoul. For this occasion Kim produced both collaborative project as well as several videos that probe the complex historical and political context of Dongducheon.

With *Discoplan*, a community workshop, Kim sought to open up conversation with the residents of Dongducheon who have become profoundly distrustful of outsiders after decades of systematic exploitation and exclusion by the government and the public at large. As a way to foster critical outlook on the politics surrounding the return of the U.S. military bases, Kim engaged the former Camp Nimble, the site of vehicle maintenance facility. In response to the heavily contaminated soil, Kim devised a workshop of constructing and dispatching flying gadgets—made of recycled materials–that disperse seeds in order to heal the land. The video documentation reveals that much of the attempts would utterly fail. As the curator Kim Heejin points out, the performance was a combination of "satirical black comedy, mythical drama, and ancient ritual" enacted on the day to commemorate the murder victims in sex crimes by U.S. soldiers.

Sangdon Kim's video *Hold Your Breadth for Four Minutes-The Cemetery* (2008) is a poignant reflection on the Sangpaedong cemetery where more than 1,000 unidentified deceased are buried. The dead are various social "deviants" – the club workers, prostitutes, migrant workers, drug dealers, "illegitimate" children of U.S. soldiers, and disenfranchised Koreans. The peaceful appearance of the cemetery is deceiving, partly because it has been neglected, with no tombstones. It is a quiet but powerfully charged requiem for the unknown bare lives.

Another video *Foreign Apartment* encapsulates the affect of time as seen in the cemetery in *Hold Your Breadth*. Once dedicated to the officially sanctioned prostitution for U.S. soldiers, the building has been deserted for decades to the extent that it appears as a haunted place. The building appears to be standstill in time, while everything surrounding it goes about its daily business. Sheer absence of life inside the building allows the viewer to become conscious of the artist as the trespasser in this forbidden zone that remains a mystery even to the residents of Dongducheon. However, Kim intends no moralizing or sentimentalizing; his work records the traces of life deeply entrenched in the relationship with the "ally."

집같이 되어 버렸다. 주변의 모든 것들이 일상을 유지하며 돌아가는데, 유독 건물만은 시간이 멈춘 공간 같다. 건물 안에는 그 어떤 삶도 존재하지 않은 철저한 부재 때문에 주변 주민들에게조차 신비한 곳으로 남아있는 이 금지구역을 찍은 비디오를 보는 동안 관객은 작가의 '침입'을 더욱 의식하게 된다. 그러나 이 작업에서 교조적이거나 센티멘탈한 감정의 흔적은 찾아 볼 수 없다. 작가는 오로지 '동맹국'과의 관계에 깊숙이 얽힌 삶의 흔적을 담담히 기록하고 있을 뿐이다.

〈장미의 섬〉(2009)에서 김상돈은 자신에게 익숙한 동네를 한국에서 잘 알려진 기념비와 관련지어 지리심리학적으로 탐구한다. 4개의 비디오로 만들어진 이 작업에서 작가는 시지프스 신화처럼 파열과 봉합의 역설적인 순환이라는 은유를 통해 국가 '성장'의 신화를 들여다 본다. 예를 들어 〈기념비〉는, 김상돈이 보기에 우리의 집단무의식에 아직도 존재하는 내면화된 미제국주의 의식을 들춰내 보여주고 있다. 이 비디오에서는 인천에 위치한 맥아더 장군 동상의 포즈와 그와 유사한 일반 시민들의 포즈를 병치한 다음, 실제로 맥아더 장군을 "구원의 신"으로 모시는 인천지역 한 무당이 그린 초상화를 그 위에 겹치게 한다. 믿기 어려울 정도의 이러한 섬뜩한 순간들은 나무에 매달려 있는 조각거울 하나에 비쳐진 아파트단지 모습과 언제라도 휘몰아칠 것 같은 호우를 예기하는 불길한 소음으로 이루어진 〈거울〉에서 절정에 이른다.

김상돈의 최근작 〈불광동 토템〉(2010)에서 볼 수 있듯이, 작가의 은유적 언어 사용은 깊이를 더하고 있다. 그의 사회비판적 방식은 자신의 예술적 자율성을 유지하면서도 계속되고 있다. 이런 점은 그가 단독 작업에서 보여주는 거슬리는 불편함과 더불어 부지불식간에 느껴지는 아름다움에서 분명해진다. 작가가 무언의 '타인'에게 가지고 있는 관심은 예술의 제의적 가치를 회복하려는 그의 시도에서 확연히 드러난다. 김상돈의 작품은 표준화된 집단기억과 사회체제와 거창함의 역사에 대한 작가의 혐오감을 구체화하고 있다. 동시에 그의 작품은 억압, 불평등, 차별, 폭력에 대한 우리 안에 잠복해 있는 두려움과 그것들에 대한 경멸감을 불러온다. 작가가 말했듯이, 그의 고향은 "두려움과 경멸감이 뒤섞인 체 잠복한 생명력과 사유가 교차"하며 침묵 속에서 숙성되는 곳이다.

필자노트: 이 글은 김희진 큐레이터의 통찰력 깊은 에세이 「마지막 춤은 두려움과 함께: 김상돈의 무당으로서의 작가적 실천」과 그가 기획한 〈동두천: 기억을 위한 보행, 상상을 위한 보행〉과 관련된 다수의 글로부터 많은 도움을 받았음을 밝힌다.

(2011년)

In *Rose Island* (2009) Sangdon Kim further scrutinizes psycho-geographical study of his own neighborhood in relation to a monument of renown. In the four part videos, the artist contemplates on the myth of the nation's "growth" through the paradoxical Sisyphean cycle of ruptures and reconciliations. For example, *The Monument* reveals the internalization of political and cultural imperialism of the U.S. that Kim finds still present in the collective unconscious of South Koreans. The video juxtaposes the pose of the general McArthur monument in Incheon with the similar poses of civilians, and overlaps the image of the monument with the painting of McArthur painted by a local shaman who actually worships the general for his "saving grace." Such uncanny moments of disbelief come to a climax in the *Mirror* in which a suspended piece of mirror by a tree reflects the image of the apartment complex, accompanied by disturbing noises caused by an impending rainstorm.

Sangdon Kim's use of metaphorical language is deepening in his most recent work of *Bulgwangdong Totem* (2010). His way of social critique continues to traverse with artistic autonomy, as amply evidenced by the jarring discomfort, as well as subliminal beauty offered in his non-collaborative work. His commitment to the silent Others manifest in an attempt to recuperate the ritual value in art. His work embodies his revulsion toward memory, social system, and history of grandiose. Simultaneously it invokes the latent fear of and contempt for oppression, injustice, discrimination and violence. As the artist himself notes, his hometown is "where the latent forces of fear and contempt intersect with thoughts", brewing in silence.

Author's note: I acknowledge my indebtedness to the curator Kim Heejin's insightful essay "Save the last dance for your fear: Shamanistic practice of Sangdon Kim" and the various publications from her curatorial project *Dongducheon: A Walk to Remember, A Walk to Envision*, conceived and realized for New Museum of Contemporary Art, New York, and Insa Art Space, Seoul, in 2008.

(2011)

사 냥 꾼 , 농 사 꾼 , 낚 시 꾼

김상돈
작가

나의 작업을 비유하자면 사냥꾼, 농사꾼, 낚시꾼이라는 서로 다른 태도를 통과하며 전개되어 왔다. 이 구분은 단계라기보다, 계획과 우연, 설계와 시간, 통제와 수용 사이에서 내가 이동해 온 좌표에 가깝다. 이 글은 그 이동의 흔적을 정리한 것이다. 각각의 시기는 분리되지 않고 겹치며 작동하고 있고, 현재의 작업 또한 그 위에서 계속 변형되고 있다.

사냥꾼 (2000–)
지역연구를 통해 현장에서 수집된 자료를 조합하여 작업을 해왔다. 두 개의 상이한 힘이 대립하고 충돌하는 긴장 속에서도 암암리에 혼합되고 은폐되는 '곳'이 관심 지역이었다. 미술 분야뿐만 아니라 타 학계에서도 얻기 힘들었던 정보들을 발견해 가는 재미가 쏠쏠했다. 하지만 그런 와중에 애써 외면하려는 그림자가 있었다. 7년간의 외국 생활을 끝내고 돌아와 직면하는 본격적인 정주 생활의 시작은 가히 만만치 않았다. 그림자와 나는 두 개로 분열되어 갈등하는 상태였고 위에서 언급한 관심 지역과 심리적으로 매우 닮아 있었다. 그러나 정작 본인의 삶은 혼합하는 과정과 합일의 방법을 알지 못했고 그 후 수년간은 분열로 인한 허기의 상태로 있어야만 했다. 그러던 와중에 사냥술을 알게 되었고 거기서 '우연한 먹잇감'이라는 개념을 알게 되었다. 내용인즉슨, 포획하고 싶은 먹잇감을 미리 조사하고 그에 맞는 연장을 준비해도 정작 사냥터에서 나타나지 않을 때 우연히 발견한 다른 것이라도 포획해야 하기 마련이다.

아무리 철저한 계획이라도 결과는 예상 밖에 존재한다는 것을 알게 되었다. 그렇지 않으면 부엌은 여전히 비어 있기 때문이다. 계획과 우연을 동시에 포획해야 하는 사냥터와 두 상이한 결과를 융합하는 장소 즉 부엌은 포획물을 분류하고 그에 맞는 조리법을 통해 요리로 이어지는 곳이다.

농사꾼(2009–)
겨울에는 그해 수확한 종의 씨앗을 걸러내 다음 봄에 파종한다. 그 후 씨알이 좋은 것들만 남기고 솎아내기를 한다. 논밭을 가꾸지만, 기후도 중요하다. 결국 땅과 함께하는 하늘을 살피며 그 안의 달과 별을 관찰해야 한다. 밤은 우주의 질서를 보여주는 도면이고 그것을 바탕으로 낮의 땅에 우주의 질서를 설계해야 한다.

이때도 주로 프로젝트 작업을 해왔다. 지역의 사연을 듣고 그것에 감응하며 조형적 만듦으로 이어갔다. 미술기획의 뒤편에서 여러 미술 공간과 협업과 조력을 하며 그들의 살림살이도 옆에서 관찰할 수 있었다. 또한 미대에서 강의하면서 예비 미술인들과 소통을 나누던 시기이기도 해서 복습과 예습을 하는 성실하고 즐거운 시간이었다. 비록

H U N T E R , F A R M E R , F I S H E R M A N

Sangdon Kim
Artist

If I were to describe my work through a metaphor, I would say it has unfolded by passing through three different attitudes: those of the hunter, the farmer, and the fisherman. These are less stages than coordinates, points through which I have moved: between plan and chance, design and time, control and acceptance. What follows is an attempt to set down the traces of that movement. The periods do not stand apart—they overlap and work together. My current work, too, continues to transform on the ground they have laid.

Hunter (2000 onward)
I have made my work by combining materials gathered in the field through local, site-based research. What drew me were places where two opposing forces, even within the tension of their collision, were secretly mixed together and concealed. There was real pleasure in discovering information hard to come by, not only in art but in other disciplines as well. And yet, through all of it, there was a shadow I worked hard to look away from. Returning after seven years abroad, I found that beginning a settled life in earnest was no small thing. The shadow and I had been split apart, in conflict with one another. This state closely resembled, in a psychological sense, the very places that had drawn me. Yet my life had no knowledge of the process of mixing or the way to union, and for years afterward I remained in a state of hunger brought on by that division. It was around then that I came to learn the art of hunting, and from it the notion of accidental prey. The idea runs like this: however carefully you research the prey you mean to take and prepare the tools to match, when it fails to appear in the hunting ground you must take whatever else you happen to find.

I learned that no matter how thorough the plan, the outcome lies beyond what one can foresee. There is the hunting ground, where plan and chance must come together. Then there is the kitchen, where the catch is sorted and, through the recipe that suits it, transformed into a dish.

Farmer (2009 onward)
In winter, you sort through the seeds harvested that year and set aside those to be sown the following spring. Then you thin them, keeping only the ones with good grain. You tend the fields, but the climate matters too. In the end you must watch the sky that keeps the earth company, and observe the moon and stars within it. Night is a drawing that lays out the order of the cosmos, and on its basis you must design that same cosmic order onto the daytime earth.

경제적 여유는 없었지만, 칠흑 같은 어둠 속에서 여러 훌륭한 선배 작가들과 작품들을 마치 밤하늘의 별자리로 만들어 볼 수 있는 시간이었다. 그런 와중에 빈번하게 사회-정치-경제는 곧 시스템-땅의 이야기에 고착되고 굳어지는 현실을 목격하게 되었다. 땅이 이렇게 놓인 처지 속에 천둥과 소낙비 같은 두드림이 필요했다. 광장은 예전의 카니발과 같은 예배의 원형으로서의 혼돈의 희열이 사라지고 질서정연한 멸균된 축제의 장이 되어가고 있었다. 관리되고 관찰되는 광장에선 연기와 불은 이젠 없다. 새로운 대중과 개인의 출현으로 이해의 어려움을 겪을 때 아뜰리에 에르메스에서 전시(2011)를 하게 되었다. 그때는 몰랐지만 아마도 잠시 연금술적인 상황을 경험했던 시간이었다. 그때의 화두는 "당신 스스로 진정한 당신이 되는 것이 무엇입니까. 솔베이지"라는 것이었고 정치적 담합으로 인해 뭉치고 분열되는 대중을 보며 진정 홀로 자신의 공간에서 광장의 원형을 만들어 가는, 연금술에서의 진정한 목적인 〈철학자의 돌〉을 구현해 보는 것이었다. 풍경을 뜯어보고 분류하고 다시 합치는 과정에서 풍경이 감추는 내면을 외부로 추출할 수 있었던 시간이었다.

낚시꾼 (2011 이후)

사냥꾼이 계획과 우연을 동시에 포획하는 법을 익히고, 농사꾼으로서 시간의 질서를 설계해 나갔다면, 그다음에는 물가에 앉는 법을 배워야 했다. 더 이상 적극적으로 찾거나 길러내기보다, 스스로 다가오는 것을 받아들이는 태도였다. 여기서는 바다낚시를 의미하는 것은 아니고 민물낚시를 의미한다. 낚시터에는 소위 '포인트'란 곳이 있다. 일종의 가능성을 탐색하는 공간인데 떡밥을 뿌려 물고기 떼의 위치를 가늠하는 일이다. 낚시는 보이지 않는 물속의 어두운 내부를 읽는 일이다. 생태와 기류, 계절과 빛의 변화 속에서 언제, 무엇이 어떻게 모습을 드러낼지 알 수 없다. 이전처럼 철저한 준비와 설계를 한다고 해도 결과는 여전히 예측 불가능하다. 다만 그 불확실성을 통제하려 하기보다, 그 안에 자신을 '위치'시키는 것이 중요해졌다.

이 시기의 작업은 의식적인 생산이나 구성보다는 '내면과의 조우'에 가까웠다. 어떤 이미지를 만들기보다, 어떤 상황과 마주하는 일. 작업은 더 이상 완결된 결과물이 아니라, 관계 속에서 발생하는 사건에 가까워졌다. 때로는 아무것도 낚이지 않는 시간조차 작업의 일부였다. 비어 있는 상태를 견디는 일, 그리고 그 비어 있음 속에서 미세하게 흔들리는 신호를 감지하는 일이 중요해졌다.

사냥터의 긴장과 농경지의 질서를 지나, 물가에서는 또 다른 종류의 감각이 요구되었다. 그것은 속도도, 축적도 아닌, 머무름과 감응의 감각이었다. 세계를 포획하거나 재구성하는 대신, 세계의 바다 밑에 흐르는 검은 해류와 자신을 낚싯줄로 연결하는 일. 그렇게 작업은 점차 '만드는 것'에서 '함께 존재하는 것'으로 이동해 간다.

(2026년)

In this period, too, I worked mostly on projects. I would listen to the stories of a place, respond to them, and carry that response into the making of form. Working behind the scenes of art planning, collaborating with and lending a hand to various art spaces, I could also observe, up close, how they sustained their own economies and ways of operating. It was also a time when I taught at an art college and exchanged ideas with artists in the making, a diligent and happy stretch of reviewing old lessons and preparing new ones. Money was short, but in the pitch-black dark it was a time when I could arrange many admirable senior artists and their works into constellations in the night sky. Meanwhile I often witnessed a reality in which the social, the political, and the economic soon fixed and hardened into a story of the system and the land. Given the state into which the land had been placed, it needed a pounding like thunder and a sudden downpour. The square was losing the ecstasy of chaos it had once held as an archetype of collective gathering, like the old carnival, and was becoming an orderly, sterilized festival ground. In a square that is managed and watched, there is no longer smoke or fire. As I struggled to make sense of the appearance of a new public and a new individual, I came to hold an exhibition at Atelier Hermès in 2011. I did not know it then, but it was perhaps a time when I briefly experienced something alchemical. The koan then was: "What does it mean to become truly yourself, Solveig?" Watching a public gathered and divided by political collusion, my aim was to build, within one's solitary space, the archetype of the square: to embody the Philosopher's Stone, the true purpose of alchemy. It was a time when, in the process of taking a landscape apart, sorting it, and joining it back together, I could draw out into the open the inner life that a landscape conceals.

Fisherman (2011 onward)

If the hunter learned that plan and chance must come together at once, and the farmer went on to shape the order of time, what came next was learning how to sit by the water. It was an attitude less of actively seeking or cultivating than of accepting what comes of its own accord. What I mean here is not sea fishing but freshwater fishing. At a fishing spot, there is what is called a point. It is a kind of space for probing possibility: you scatter groundbait and gauge the location of the school. Fishing is the work of reading the dark interior of unseen water. Amid ecology and air currents, the turning of the seasons and of the light, there is no knowing when, or what, will reveal itself, or how. However thoroughly you prepare and design, as before, the outcome remains impossible to predict. What becomes important is not to try to control that uncertainty, but to place oneself within it.

The work of this period was closer to an encounter with the inner self than to conscious production or composition. It was less the making of an image than the facing of a situation. Work was no longer a finished product but something closer to an event that arises within a relation. At times, even the hours when nothing was caught were still part of the work. What grew important was to endure the empty state, and to sense, within that emptiness, the faintly trembling signal.

Past the tension of the hunting ground and the order of the farmland, the water asked for another kind of sense altogether. Not speed, not accumulation, but a sense of dwelling and of response. Instead of seizing or reconstituting the world, it was the work of joining oneself, by means of a fishing line, to the black current that runs beneath the world's sea. And so the work moves, little by little, from making toward being-with.

(2026)

제 13 회
에르메스 재단 미술상
2012

구 동 희
이 미 경
잭 슨 홍

THE 13TH
HERMÈS FOUNDATION
MISSULSANG
2012

DONGHEE KOO
MIKYUNG LEE
JACKSON HONG

제13회
에르메스 재단 미술상
2012

전시
2012년 7월 26일–9월 25일
아뜰리에 에르메스

후보 작가
구동희
이미경
잭슨홍

수상자
구동희

추천위원
강홍구 (미술가)
김홍석 (상명대학교 교수)
김형미 (국립현대미술관 학예사)
슬기와 민 (시각 디자이너)
정연심 (홍익대학교 교수)

심사위원
김범 (미술가)
민영순 (미술가, 캘리포니아 대학교 어바인 교수)
박만우 (백남준아트센터 관장)
로저 뷔르겔 (2012 부산비엔날레 예술감독)
크리스티나 리쿠페로 (독립 큐레이터)

전시 도록
내려받기 (PDF, 49.5 MB)

The 13th
Hermès Foundation Missulsang
2012

Exhibition
26 July–25 September 2012
Atelier Hermès

Shortlisted Artists
Donghee Koo
Mikyung Lee
Jackson Hong

Winner
Donghee Koo

Nominating Committee
Hong-goo Kang (artist)
Gimhongsok (professor, Sangmyung University)
Hyungmi Kim (curator, National Museum of Modern and Contemporary Art)
Sulki & Min (graphic designers)
Yeon Shim Chung (assistant professor, Hongik University)

Judging Committee
Beom Kim (artist)
Young Soon Min (artist and professor, UC Irvine)
Manu Park (director, Nam June Paik Art Center)
Roger Buergel (artistic director, Busan Biennale 2012)
Christina Ricupero (independent curator)

Exhibition Catalogue
Download (PDF, 49.5 MB)

1

1 Donghee Koo, *Carbon*, 2012, tires, metal chains, chrome mirrored film sheet, sunglasses, installation, dimension variable

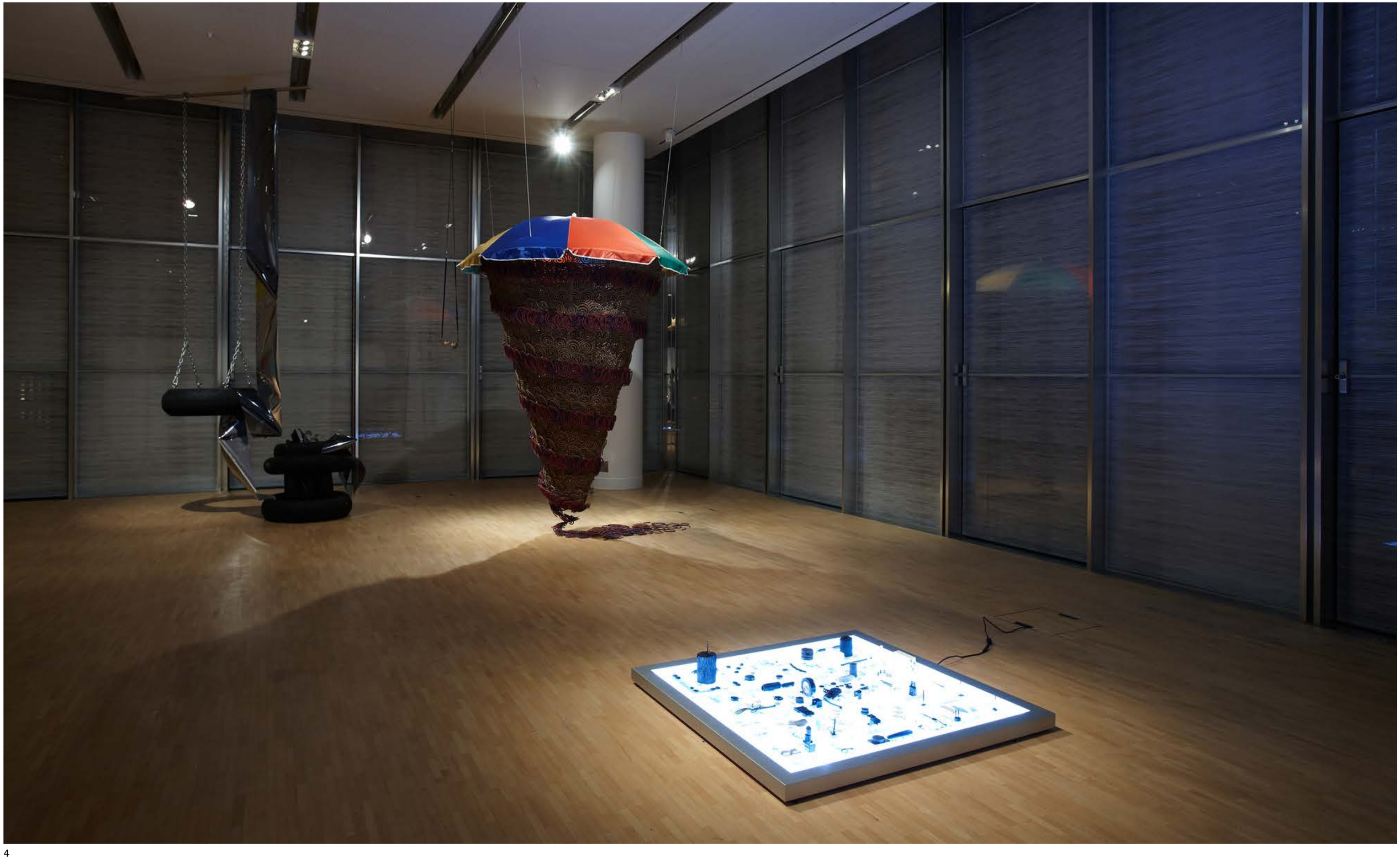
2, 3 Donghee Koo, *Helter Skelter,* 2012, mosquito coils, parasol, C-print, rotating mirrored display, installation, dimension variable

2

3

1 구동희, 〈탄소〉, 2012, 타이어, 금속 체인, 크롬 도금 필름지, 선글래스, 설치, 가변 크기

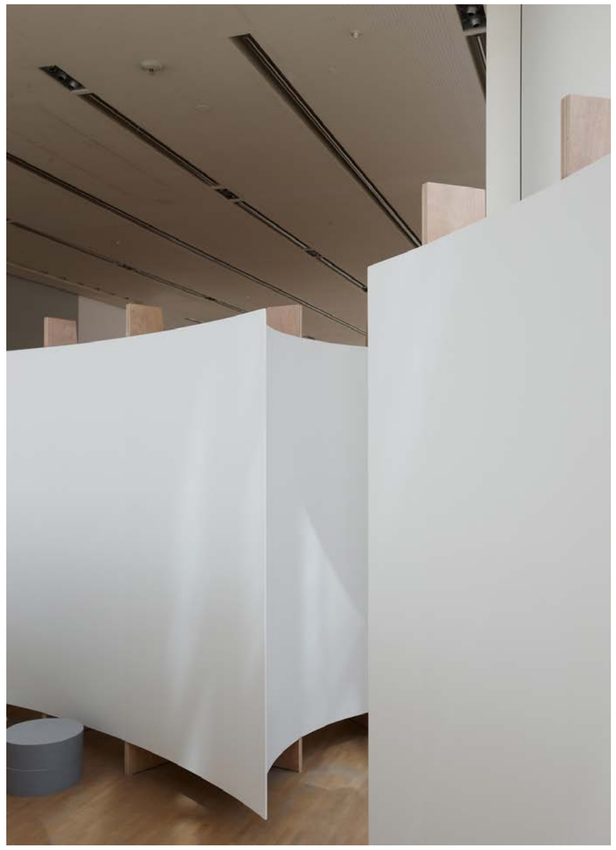
2, 3 구동희, 〈헬터 스켈터〉, 2012, 모기향, 파라솔, C프린트, 회전 거울, 설치, 가변 크기



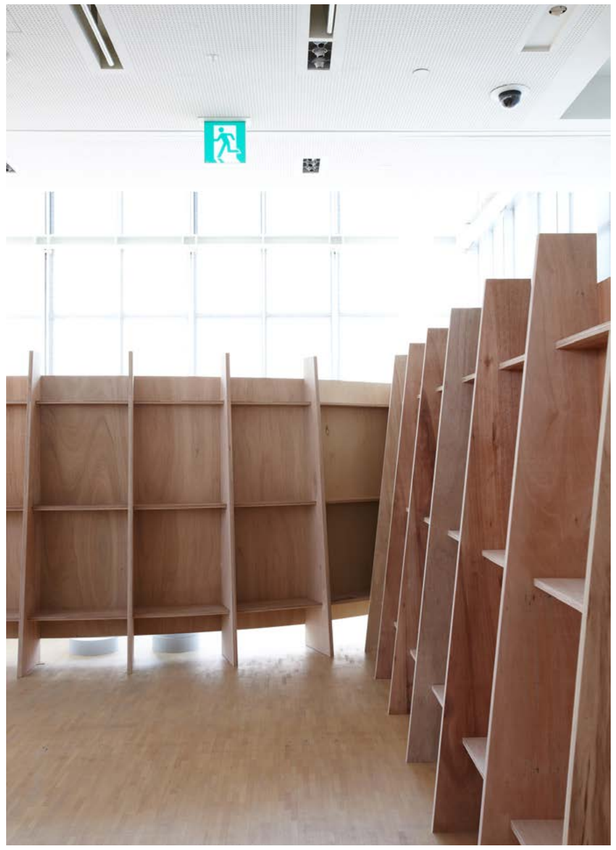
4

4 구동희, 전시 전경, 2012

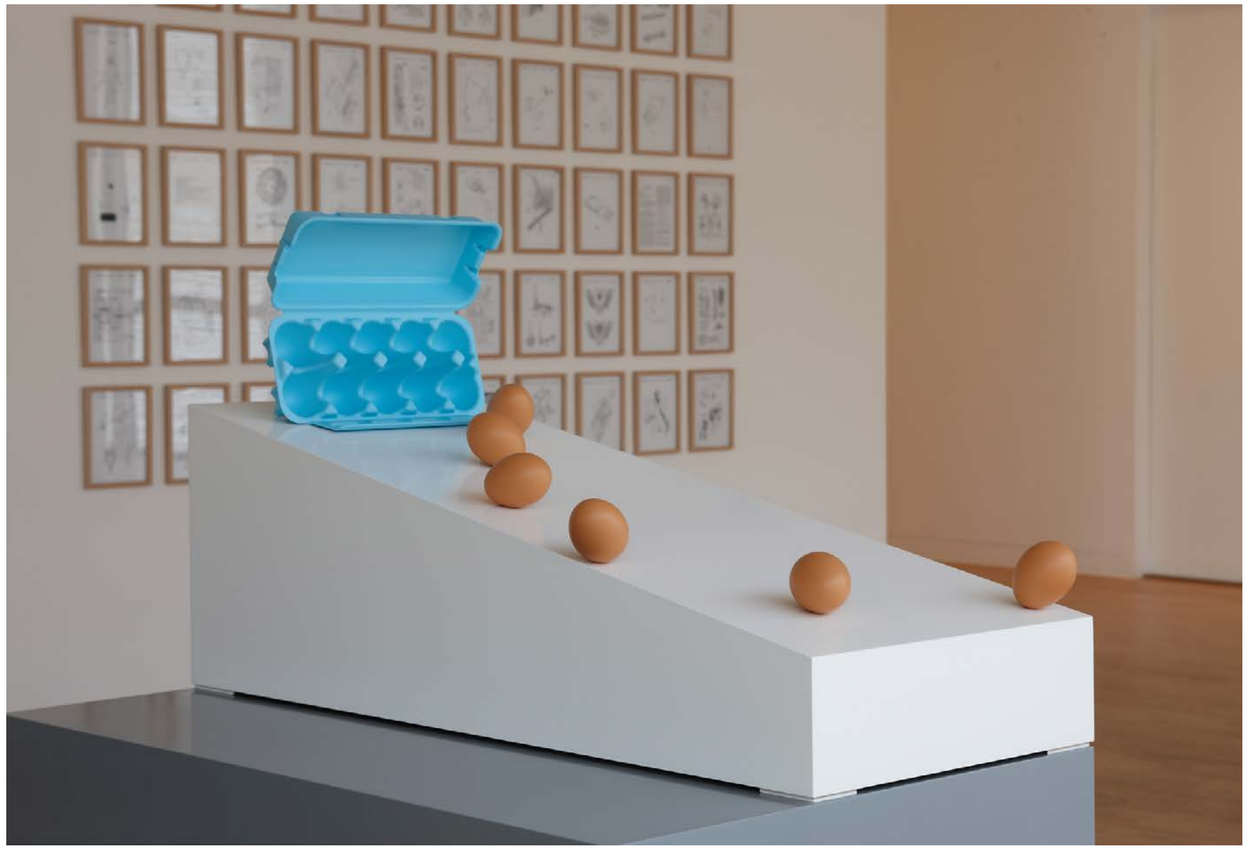
4 Donghee Koo, exhibition view, 2012



5



6



7

5, 6 이미경, 〈가림막〉, 2012, 합판, 페인트, 소품, 595 × 1358 cm
7 잭슨홍, 〈시험장〉, 2012, ABS 수지 CNC 가공, 라커 스프레이, MDF, 가변 크기

5, 6 Mikyung Lee, *Fence*, 2012, plywood, paint, various objects, 595 × 1,385 cm
7 Jackson Hong, *Proving Ground*, 2012, CNC milled ABS plastic, lacquer spray, MDF, size variable

구 동 희 – 기 분 이 중 요 하 다 회 전 하 기 위 해 선

현시원
독립 큐레이터

구동희의 〈헬터 스켈터〉 연작은 빠져나가기 힘든 동굴이다. 전시장 바닥에는 조개 덮개를 씌워놓은 듯 몇 겹의 레이어를 감춘 사각형의 말 놀이판이 있고, 고무 타이어로 만든 검은 그네 사이에는 모기향 모뉴멘트가 있다. 이것은 보라색과 푸른색 석회질 질감을 가진 채 아래로 중력을 거스르는 기념비이자 모기들의 지옥도다. 흩어진 여름의 시간을 모아둔 이 나선형 기념비는 파라솔이 위장하는 쾌청함과는 상관없이 끈적끈적한 여름의 모기들을 추모한다. 하강하는 임시 모뉴멘트의 형태처럼 대책 없이 낙하-운동했던 거리의 수많은 모기들은 지금 전시장 어디에도 없다. 모기향 구조물만이 중력에 거스르는 참혹하고도 한산한 죽음의 시간을 기억한다.

여름의 시간에서 가장 빈번하게 발생하는 일은 모기향에 날아든 모기가 단숨에 추락하는 일일 것이다. 구동희의 연작 〈헬터 스켈터〉에는 수렴하고 발산하는 원형 미로들이 지속적으로 겹쳐진다. 이러한 겹겹의 중층 구도는 작가가 전시장에 배열해 놓은 사건과 이미지로 구성된 작업에서 계속된다. 처음부터 끝까지 순서대로 돌아왔던 길을 다시 되돌아 나가야 하고(까만 거울 방이자 미로인—〈CII 966 856〉) 질문들은 작가가 읊조리는 휘파람처럼 무한 반복하여 뇌 속을 돌아다니며, 감춰진 단서들은 공중에 매달려 흔들린다. (매달린 선글라스와 고무 타이어 등으로 제작된 〈탄소〉) 유사한 것들을 연결시키고 문장으로 박음질하려는 '나'의 시도는 구동희의 작업에 다가가면 갈수록 어김없이 무너진다. 흩어진 마음과 연소되지 않은 질문들이 재처럼 남은 채, 작가의 작업은 며칠 낮밤 나의 뇌를 끝없이 활성화시킨다.

하지만 이런 단서들도 있다. 나선형 모기향 옆의 흰 기둥 하단에는 구체적이고 간소한 기념비 하나가 있다. 불우하면서도 우아한 이 설치-사진의 듀엣은 자신이 죽어갈 모습을 제 스스로의 신체로 기념하며 죽기 위하여 순간을 살아가는 모기향의 초상이다. 불을 붙여 연소 중인 채로 회전 중인 실제 모기향과 모기향의 흩어진 재가 산발한 작은 사진 한장이 벽에 붙어있으니, 미래의 제사상을 차린 것이 아니라면 무엇이겠는가. 부서지고 조각난 재의 사진과 돌아가고 있는 둥근 모기향은 각각 미래와 현재로 이뤄진 축으로 과거의 죽음을 불러낸다. 모기향은 제 몸의 나선형 곡선과 전동장치에 의해 빙빙 돌아감으로써 추락을 가까운 시간대로 당겨놓는다. 돌아가는 소규모 장치가 대기에 부딪히며 내는 소음은 죽을 때를 기다리는 산송장의 음험한 장송곡처럼 들린다. 작가는 모기향이 갖는 효율적인 형태를 시간성을 조율하는 방식으로 조롱하면서 이렇게 여름이라는 시간성과 모기라는 존재의 유한함을 속절없이 돌려버린다. 모기향은 제 몸의 곡선을 돌리며 향을 태우고 동시에 수동으로 빙빙 돌려지면서 태워진다. 여름은 뜨거운 온도만큼이나 참으로 사나운 냉기를 가진 계절이다.

D O N G H E E K O O : H O W O N E F E E L S I S I M P O R T A N T , I N O R D E R T O R E V O L V E

Seewon Hyun
Independent Curator

Donghee Koo's *Helter Skelter* series is a cave which is difficult to come out of. On the floor of the exhibition hall, there is a square game board appearing as though several layers of hidden clam shell covers have been laid over and a mosquito coil monument can be seen between a black swing made from a rubber tire. Colored purple and blue and possessing a chalky texture, it is both a downward-driven and gravity-defying monument, as well as a picture of hell for mosquitoes. Having gathered the bygone times of summer season, this spiral monument commemorates mosquitoes in the sticky heat of summer, regardless of the clearness being disguised by the parasol. Just like the image of the temporary monument which is descending, countless mosquitoes of summer which had plunged straight down defenselessly are nowhere to be found in the exhibition hall. It is only the mosquito coil shaped structure which recollects the horrible, gravity-defying yet hushed hour of death.

One of the most frequent occurrences during summer season would be a mosquito falling instantaneously after flying towards a lit mosquito coil. In Donghee Koo's series *Helter Skelter*, converging and diverging circular labyrinths persistently overlap. This multi-layered stratified structure continues in the artwork where the artist has composed and arranged events and images. People must trace and return back the way in the exact reverse order they had taken from the beginning to the end (black mirrored room and a labyrinth *CII 966 856*) and questions repeat endlessly in their brains like the sounds of whistling the artist is reciting, while the hidden clues suspended in mid-air are swaying (*Carbon* made by hanging sunglasses and rubber tires, etc.). The closer we get to Donghee Koo's artwork, "my" attempts at attempting to connect similar things and trying to reinforce them into sentences collapse, coming apart at the seams. The dispersed heart and unresolved questions remain like ashes, while her artwork endlessly invigorating my brain for several days and nights.

However, there are other clues as well. On the lower portion of the white pillar beside the spiral mosquito coil stands a detailed and simple monument. Deprived yet elegant, this duet of installation-photograph is the portrait of the mosquito coil which lives in each moment in order to commemorate the dying images through its physical body. From an actual mosquito coil lit with fire being combusted in a spiral pattern, together with a photograph of scattered ashes of a mosquito coil stuck on the wall, one would be led to a conclusion that it could indeed be regarded as having set up a table for a future memorial ceremony. The photograph of crumbled and broken ashes and the actual round-shaped spiraling mosquito coil summon the death of the past by each becoming the axis consisting of the future and the present. By spinning round and round through its spiraling curves and an electric-powered device, the mosquito coil pulls the fall to the time period nearby. The noise caused by the spinning of the small

매달린 모기향 옆의 작품 〈은신처〉에는 음험한 세계 속에 가득한 환희를 쌓아 두었다. 작가의 "산재된 마음의 재료"는 작가 주변에서 건져낸 구체적인 흑과 백의 사물들로 구체와 추상의 세계를 오간다. 흑백 그리드 위에 올라온 것들은 하얗거나 까만 색깔의 바둑알처럼 작고 자질구레한 사물들이다. 이교집단의 교주이자 살인마인 찰스 맨슨, 수직수평의 그리드와 큐알(QR) 코드, 흑과 백, 비틀즈의 앨범 〈White〉와 맨슨의 앨범 〈White〉 등이 단서처럼 내부에 숨어있다. 구동희는 이토록 자질구레하고 콩알만한 사물들로 흑과 백의 단순한 계열 놀이를 가장하여, 보이지 않는 큐알 코드의 기능과 눈에 보이는 장식을 이중 배반하게 한다. 빛을 발하는 엘이디(LED) 조명 패널을 바둑판 삼아 깔아놓고 흑과 백의 제한된 규칙과 자율성을 배반하는 말 놓기 놀이를 시행하는 것이다. 작가의 〈은신처〉는 누구의 것인지 알 수 없는 '헬터 스켈터'를 몇 겹으로 교란시키며 하나로 잡히지 않는 세계 밖으로 피신시킨다. 미끄럼틀이기도 하며, 혼란스러운 정신 상태이기도 하고 맨슨이 벽에 휘갈겨 쓰기도 했던 단어 '헬터 스켈터'는 여기에 없다.

작가는 은신처 안에서 모처럼 자신이 온전히 컨트롤 할 수 있는 재료의 말놀이를 한다. 라이트박스에는 OHP 필름으로 맨슨과 맨슨 추종자들이 만들었던 지상낙원의 흑백 사진이 수직수평으로 배열되어 있다. 작가는 잡다한 사물들을 추상화한 흑백 방식으로 배분해 임시 거주시킨다. 하얀 색 공간 위엔 자질구레한 하얀 사물들이 검은 영역 위에는 검은 잡동사니들이 올라와있다. 하얀 솜방망이 옆에는 검은 바둑알이 있고, 검은 바둑알 곁에는 하얀 여성용 화장품 뚜껑이, 뚜껑 옆에는 뒤집어진 거북이 형상이 자리한다. 엄지손가락만한 작은 물건들이 직조해낸 격자 그리드의 세계는 사실 스마트 폰을 활용하여 온라인상의 정보로 연결되는 큐알 코드의 세계에 귀속되어 있다. 작가는 큐알 코드 안에 찰스 맨슨을 추종했던 맨슨 패밀리가 유유히 떼창하는 유투브 동영상의 노래 "I'm scratching peace symbols on your tomb stone" 을 연결시켜놓았지만, 이 큐알 코드는 관람시간 동안에 작동하지 않는다. 의도된 라이트박스의 불빛 때문에 그리드는 정보로 비약하지 못 하는 것이다. 결국 말놀이가 도달한 곳은 망상과 망상으로부터 주조된, 다다를 수 없는 실패한 유토피아의 파편들이다.

이 말놀이 판은 구동희가 데리고 노는 플래닝의 집약체다. 플랜은 없으나 도약 상태의 플래닝은 있는 구동희의 운동은 잠재력의 상태를 유지한다. 결과는 필요 없고 계획은 진행되면서 변화한다. 배경이 되어야 할 풍경이 맨 앞으로 나오고 떼로 불렀던 노래가 무음이 되어 이 잠재력의 장치 안에 들어있다. 이를 잠재력의 게임이라 불러보자. 후배 작업실에서 우연히 본 LED 패널이 마음에 들어서 가져와 작업을 시작한 〈은신처〉는 가장 자질구레한 사물들로 정보를 교란시킨다. 모기향 모뉴멘트가 Y축의 수직운동이라면 〈은신처〉는 X축의 좌표를 그리며 수평으로 들어간다. 흑과 백, 큐알 코드처럼 보이는 외양과 큐알 코드가 아닌 상태는 확대된 사진의 망점과 자신들의 행복했던 순간을 과시하는 단체 사진 속의 확신에 찬 망상으로 이어진다. 패널 위에는 맨슨을 추종한 패밀리들이 집단 은신처를 만들어 거주하며 저들의 가장 행복했던 모멘트를 증거하는 사진들이 있다. 그중 조개껍데기 형태의 동굴 밑에서 찍은 단체사진 속의 해맑은 표정들은 악랄하기보다 순진무구해 보인다. 유투브에 담긴 맨슨 패밀리의 떼창을 불러와 재현하는 것은 여기서 의미가 없다. 떼창이 작동하지 않을 때 마음의 재료들은 산재된 채로 남는다. 떼창은 기분을 모으고 이 산만한 기분은 동굴을 배경으로 한 기념사진만 남긴 채 이내 공중에 흩어진다.

device hitting the atmosphere sounds like a somber funeral march being sung by a live corpse awaiting its own death. Through the method of tuning the nature of time itself, the artist is mocking the efficient form possessed by the mosquito coil, futilely spinning the nature of time as summer and the finitude of the existence of a mosquito. The mosquito coil spins the curves of its body and burns the incense while it is being spun round and round manually to be burned. Summer is a season which truly possesses fierce chills as much as hot temperature.

In the artwork *Shelter* installed beside the hanging mosquito coil, exhilaration is piled up to the brim within the somber world. The artist's "material of the disseminated heart" is comprised of black and white objects the artist has salvaged from her surroundings, going back and forth between the worlds of the concrete and the abstract. The things placed on the black and the white grids are small and trifling objects similar to white or black coloured game pieces. Objects such as Charles Manson who was the sect leader of a heathen group and a murderer, vertical-horizontal grids and QR code, black and white, *White* album by The Beatles and *White* album by Manson, are hidden inside like clues. Through these trifling and bean-sized tiny objects, Donghee Koo disguises them as a simple categorical play of black and white, making the invisible QR code function and the visible decoration to become a double betrayal. By laying down the light-producing LED lighting panel as a game board, the artist is carrying out the game piece placement play which betrays the limited rules and autonomy of the black and the white. The artist's *Shelter* manipulates the "*Helter Skelter*" (no one knows to whom they belong to) into several layers of befuddlement, thereby letting them escape to the world outside where they cannot be bundled into a single entity. Being a slide, a chaotic mental state and words Manson scribbled on a wall, the "*Helter Skelter*" is nowhere to be found here.

In the shelter, the artist performs a game played with pieces made from materials which can, for once, be controlled entirely by herself. Black-and-white photographs depicting paradise-on-earth created by Manson and his followers made with OHP film are arranged vertically and horizontally in the light box. The artist allocates miscellaneous objects through abstract manner of black and white and lets them reside there temporarily. White colored objects of odds and ends are placed on top of white spaces while black colored miscellaneous objects are situated on top of black spaces. A black go piece is placed beside a white cotton swab, and a white cap from a woman's cosmetics has been put beside that black go piece, while an upside-down turtle-shaped ornament is situated beside that cap. The world of checkered pattern grid woven by thumb-sized tiny objects, in actuality, belongs to the world of QR code which is linked to the on-line information through the utilization of Smart Phones. Although the artist has linked within the QR code a YouTube video song entitled "I'm scratching peace symbols on your tomb stone" which had been leisurely sung by crowds of Manson family members who were the followers of Charles Manson, that QR code does not function during the exhibition viewing hours. The grids cannot leap as information from the intentional light from the light box. Eventually, the place where the game played with pieces end up is a world of fragments of the inapproachable and failed Utopia which had been type-casted from delusion.

This game board is an integration of planning which Donghee Koo is playing around with. Although there is no master plan, it maintains a state of potentiality since planning exists in the leaping state in Donghee Koo's movement. The results are not needed and the plan undergoes changes as it progresses. The scenery, which should be the background, comes to the forefront whereas the song sung by the crowd

구동희의 휘파람은 없다

작품 〈헬터 스켈터〉와 〈은신처〉, 〈탄소〉를 지나 흑경으로 제작된 까만 미로 방으로 건너가면 이 방의 이름은 살인자 찰스 맨슨이 감옥에 수감되어 있는 번호 〈CII 966 856〉다. 여름철 냉방기기가 내뿜는 차갑고 냉담한 대기가 흐르는 밀폐된 방에서는 휘파람과 모기소리가 배경음으로 공간을 채울 뿐 아무 것도 없다. 이 검은 미로는 무한반복 무한재생 무한반사의 공간이다. 중간에 멈추듯 끝까지 가듯 온 길을 되돌아가야 하며 모기와 휘파람소리가 무한 반복된다. 까만 거울은 이러한 돌림노래의 상태를 반사한다.

모기가 아무 것도 모르고 모기향과 특정 주파수에 도취되듯이 관람자 또한 검은 거울의 네모난 방을 따라 사십 여 발자국을 총총 걸음으로 들어간다. 윙윙거리는 모기소리와 휘파람 소리를 들으며 방의 끝에 도달할 무렵, 끈적끈적한 여름의 텁텁한 날씨와 같은 작은 영상 화면과 마주한다. 화면이 무엇을 그리는지 알지 못하기에 답답함은 가증된다. 누가 이 장면의 실체를 알까. 작가에 따르면 미로의 막다른 곳에 위치한 영상은 그가 뉴욕에 머물던 시절 바람 부는 날 어슴푸레 창문으로 보였던 풍경이었다고 한다. 빨간 카펫이 물결처럼 왔다 갔다 하며 무엇인가 가까워지고 멀어지는 대상을 마주했던 작가는 모기가 다가오는 순간의 느낌을 '방향감각으로 치환한다. 결국 까만 미로에서 끈질기게 마주하게 되는 것은 휘파람과 모기의 상생이다. 미로의 끝에서 흔들리고 있는 영상은 파악할 수 없는 실체에 대한 간접적인 파악으로, 이는 휘파람 소리만큼이나 정신을 빼앗는다. 휘파람 소리는 미약하게나마 실체를 가늠하게 할 뿐, 말을 하는 목소리처럼 대상을 직접적으로 파악하는 것이 불가능하다. 미약하지만 어딘가 위협적이며 끈덕지게 기억 속에 남는 것이 누군가의 휘파람 소리다.

〈CII 966 856〉는 기이한 어플리케이션에서 시작한 작업이다. 스마트폰 어플리케이션인 '모스코일(MosCoil)'은 모기들의 정신을 빼앗아 가는 어플리케이션으로 모기들이 혐오하는 주파수대의 음을 재생하여 모기를 퇴치하는 기능을 한다. 이 어플리케이션에서 영감을 받은 작가는 걸리적거리는 모기를 걸리적거리는 소리로 퇴치하는 장치 메커니즘을 따라 냉기가 흐르는 까만 방의 시공간을 채운다. "오랜 시간 제한된 공간 안에 갇혀 있으면 가상의 인기척에 익숙해지지 않을까"라는 작가의 반문처럼 검은 방의 구조는 파악할 도리 없는 맨슨의 폐쇄된 심리를 상황으로서 기념한다. 확신과 확언이 아닌 잠재력의 상태에서 작가는 '반문'한다.

〈헬터 스켈터〉 연작에서는 팩트가 중요하다. 하지만 작가의 팩트는 허공에다 건물을 짓는 성질의 것이 아니다. 작가는 현실 속 사건의 일부분을 떼어내어 분열시키고 그가 원하는 어떤 상태에 도달하는지 보기 위하여 분열된 파편의 상태를 합성시킨다. 작가는 사건의 끝을 매듭짓는 대신에, 불구덩이 속의 사건 안으로 들어간다. 결과의 도출과는 상관없이 사물이 여기에서 저기로 갈 수 있는 한계를 실험하듯 구동희는 특이한 가이드를 사물들에게 제공한다. 두 다리 사이에 고개를 집어넣어 하늘을 거꾸로 바라보는 순간처럼 세상은 논리의 비약과 상관없이 다른 방향으로 도약한다. 이 차갑고 밀폐된 까만 방에서도 중력과 휘파람 그리고 모기 소리는 합창한다. 까만 거울 방에서 들리는 윙윙 대는 모기 소리와 휘파람은 모두 공기를 이용한 것으로 모두 중력과 밀접하게 관계하는 소리들이다. 음악이 되기 전의 두 소리는 주변을 겉도는 잡스러운 공기 위를 떠돈다. 입을 모아 공기를 채워 내는 휘파람 소리와 모기의 지속되는 동작들이 만들어내는 날개소리가 공간을 지배하는 것이다. 이 여름 시시때때로 수없이 많은 시공간에 파고들었을 모기 소리들은 추상성을 가장한 생활화일까, 아니면 생활 예술을 가장한 추상화일까. 작가가 부르는

becomes soundless, having been contained within the device of potentiality. For argument's sake, let's call this a game of potentiality. The artwork *Shelter*, which the artist has started because she liked an LED panel she saw in a fellow artist's studio by chance, befuddles the information with the most trifling objects. If the mosquito coil monument were to be a vertical movement with Y-axis, *Shelter* goes into the horizontal line, drawing coordinate of X-axis. The outer appearance of black and white seemingly like a QR code and the state of not being a QR code are connected to the half-tone dots of the blown up photograph as well as their delusion full of confidence as shown by the group photograph which boasts of their happy moments. On the panel lie the photographs which proves the happiest moments the family members of Manson followers enjoyed by creating and living in their shelter. Their bright expressions shown in the group photograph taken under the clam shell shaped cave appear to be naïve rather than vicious. Calling forth and replaying the crowd song of Manson family as seen on YouTube would be meaningless here. When the crowd song does not function, the materials of heart remains as straggled. The crowd song gathers the mood, and this distracted mood gets scattered into thin air, leaving only the commemorative photograph with a cave as the background.

The Whistling of Donghee Koo Is Nowhere

When one crosses over into the black labyrinth room made with black mirrors after passing through the artwork *Helter Skelter*, *Shelter* and *Carbon*, one realizes that the name of the room is entitled *CII 966 856* which is the prisoner number for the murderer Charles Manson. The air-conditioning unit blows cold and frigid air in this sealed room, and besides the sounds of whistling and mosquitoes filling space as background noise, there is nothing else. This black labyrinth is a space of endless repetition, endless play-back and endless reflection. One must turn around and walk back the previously walked route appearing to be stopping in the middle or towards the end, and the sounds of mosquitoes and whistling repeat endlessly. The black mirrors reflect the states of such trolls.

Similar to mosquitoes being entranced by mosquito coil and particular frequency without realizing, the audience also walks about forty steps at a quick pace into the room, following the black-mirrored pathway. As the audience approaches towards the end of the room while listening to the sounds of mosquitoes and whistling, one is confronted with a small screen with moving images, causing similar feeling one gets from stuffy weather of a sticky summer day. Because one cannot understand what the screen is depicting, frustration grows. Who would know the true nature of the scene? According to the artist, the screen placed at the dead-end of the labyrinth depicts the scene she saw vaguely through a window on a certain windy day when she stayed in New York City. Having faced the scene where red carpet swayed back and forth like waves and something unknown approaching closer, only to go back far away, the artist substitutes the feeling at the moment of mosquito's approach to a "sense of direction". Eventually, what one confronts persistently in the black labyrinth is cohabitation of whistling and mosquitoes. The moving images wobbling at the end of the labyrinth is an indirect understanding towards a non-understandable entity, enticing the mind as much as the sounds of whistling. The sounds of whistling enable one to faintly guess the entity, but it is impossible to come to a direct understanding of the subject, unlike speaking voices. Although faintly heard, the sounds of someone's whistling are somehow threatening in nature and persistently remain in people's memory.

CII 966 856 is a work which began with a peculiar App. Being a Smart Phone App, "MosCoil" is an App which confuses the minds of mosquitoes and it functions as a mosquito repellent by reproducing the tone of frequency mosquitoes hate. Getting

휘파람과 모기 소리는 무엇이 앞섰다고도 뒤따라간다고도 할 수 없을 만큼 평행구조를 이루며 반복된다. 이렇게 전시장의 음성-운동은 끈덕지게 미로를 걸어 들어오는 이의 뇌를 자극한다. 까만 방은 무엇도 안착시키지 않으며 모두를 밀어내는 무중력 공간이다.

무중력 춤사위

언젠가 허경영은 텔레비전 프로그램에 나와 무중력 걸음걸이를 선보인 바 있다. 축지법을 활용한다는 그의 걸음을 방송스튜디오에서 실현하는 순간, 허경영의 타오르는 눈빛은 무척이나 진지했으나 그것은 그저 빨리 걷는 것이었다. 몸을 앞으로 기울여 빨리 걷는 것일 뿐 특별한 기술과 지구 한편에 숨어있던 비상한 재간은 어디에도 존재하지 않았다. 허경영이 제시한 축지법은 허무맹랑하지만 그 허무맹랑함 때문에 각 분야의 지식과 집단의 믿음 체계를 다시 보게 한다. 사소한 믿음들이 축적되고 유통되는 방식을 의심하고 반문하는 것. 구동희의 작업은 우리가 알고 있는 지식 체계가 외부인이 쉽게 들어올 수 없는 강한 껍데기로 구성되어 있다는 생각을 하게 한다. 구획된 개별 분야의 틀 안에 갇혀있어 내부자나 공모자가 아니고서는 알아들을 수 없는 말들 사이로 구동희는 겁 없이 춤추듯 들어간다.

그의 사진 작업 〈맥〉(2007)에서부터 시작해볼 수 있을 것 같다. 구동희의 작업에는 말도 안 되는 측정, 하지만 있을 법한 착안들이 있다. '맥을 짚는다'는 것은 때론 얼마나 허황된 말처럼 들리는가? 〈맥〉속에는 세 개의 손이 서로의 팔목을 잡아 내부에 흐르는 맥을 짚어내고 있다. 연결되어 있는 세 손은 겉으로 봐서는 무슨 일이 일어나는지 도무지 알 수 없다. 작가는 새로운 의미를 만들어내지 않는 진부한 것들이 넘치는 주변의 상황에서 직렬병렬의 전구들처럼 진부한 것들을 연결하여 아주 잠깐 불빛이 팡 하고 터지는 순간을 끌어낸다. 중력에 의존하는 대상들을 기절시키는 회전운동으로, 아주 오랜만에 지축이 흔들리는 기분을 체험케 하는 그리드와 패턴의 행렬들로 구동희가 다루는 대상들은 운동한다. 세계의 질서를 허구화해서 보여주는 아주 작은 단축키 같은 회로도를 작가는 뜯어내고 다시 엮어낸다.

구동희 작업의 요체는 실체를 확실히 알 수 없는 것들끼리 작동하며 만들어내는 에너지의 막간 출혈을 짚어보고 연결해내는 것이다. 그의 비디오 작업에선 일련의 반복 동작들이 일어난다. 인공 수족관에서 정면을 내다보고 왕 물고기를 기다리는 대책 없는 낚시꾼의 행렬이 있고(〈대어〉, 2008), 홍제천 근처에서 허리를 끈에 매달고는 길가의 좌우로 이동하는 수평적 걸음걸이에서 자청하여 소외된 한 남자의 회전운동이 있다. (〈블라인드 스팟〉, 2011) 또 각자의 울음 연기로 시작해 결국에는 울음 운동을 스스로 거두며 화면 밖으로 빠져 나오는 것으로서 각자의 시공간을 측정하며 파기해나간다.(〈비극 경연대회〉, 2003) 구동희는 비디오의 재료가 되는 배우와 사물, 시간과 공간을 완벽하게 통제하지 않는 '눈 감은' 감독관이 되어 내부의 에너지를 활성화시킨다. 실제로 작가의 작업에는 눈 감은 상태를 명시하는 작품 제목이 있는가 하면 눈 감은 이가 등장하곤 한다. 이는 비단 제목의 문제가 아니라 작가가 눈이 아닌 다른 촉각, 청각, 공간 감각을 통해 어떤 한계 속에서 대상의 에너지를 파악하고 빚어내려는 의지가 있다는 말이다. 이 의지는 결단코 비장한 것은 아니지만 동굴 안에 있는 자가 어두운 곳에 있으며 점차 눈이 적응되어 가며 서서히 주변을 인지하게 되는 일련의 체험에서 야기되는 변화의 요소들을 대상화하여 관찰하려는 것이다. 완벽히 눈뜬 빛의 상태가 아니라 반쯤 눈 감은 작가는 대상을 바라보는 이쪽의 눈이 굴절된 것인지, 대상의 형태가 굴절된 것인지 선글라스를 끼워도 보았다가

inspiration from this App, the artist has filled time and space of the chilly black room with bothersome sounds, re-creating the device mechanism of utilizing bothersome sounds to repel pesky mosquitoes. As the artist's rhetorical question, "Wouldn't one become familiar to a virtual sense of presence when confined within a limited space for a long time?", the structure of the black room commemorates as a circumstance the sealed mentality of Manson which is non-understandable. The artist "asks in return" from a state of potentiality rather than from a state of confidence or affirmation.

Fact is important in *Helter Skelter* series. However, the artist's fact is not the kind where a building is constructed in mid-air. The artist tears away and fragmentizes certain parts of an event which had actually taken place and compounds the states of fragmented pieces to examine the state to which they are arriving at. Rather than coming to a conclusion of the event at the end, the artist plunges into the fire pit of the event. Regardless of the drawing of a conclusion, Donghee Koo offers a unique guidance to the objects as though experimenting with the limitations of the objects where they can travel from here to there. Like the moment when one looks at the sky upside down by putting one's head between the legs, the world leaps into a different direction regardless of the extrapolation of reasoning. Even within the cold and sealed black room, gravity, whistling, and the sounds of mosquitoes sing in chorus. Air was used to create the buzzing sounds of mosquitoes and whistling heard in the black-mirrored room, and the sounds are all closely related to the force of gravity. Prior to becoming a song, those two sounds float above the surrounding odds and ends of air. The whistling sound made by blowing air from a mouth and the sounds from the wings of mosquitoes created by continued motion dominate the space. Would the sounds of mosquitoes which would have burrowed into countless times and space during the summer season be an abstractness disguised as a life drawing or life art disguised as an abstract drawing? Whistling by the artist and the sounds of mosquitoes form a parallel structure repeatedly, none of them either leading or following. The voices-movement of the exhibition hall stimulates the brains of the audience who persistently walk into the labyrinth. The black room is a gravity-free space where nothing is allowed to settle down while everything is being shoven away.

Gravity-Free Dance Movements

At one time, a person named Kyungyoung Huh came onto a television programme to show off the skill of gravity-free walking. Said to be using the magical method of shortening distances, Kyungyoung Huh's burning gaze was extremely earnest the moment he showcased his walk in the broadcasting studio, but as a matter of fact, it was nothing but simply walking fast. He was leaning his upper body forward and merely walking fast, and the supposedly special technique and unusual skills well-kept within a particular place on earth were nowhere to be found. Although the magical method of shortening distances suggested by Kyoungyoung Huh is absurd, it is because of that very absurdity which enables us to rethink the knowledge of each field and the belief system of groups. Being doubtful and questioning how trifling beliefs are being accumulated and circulated - we come to realize Donghee Koo's works as possibly consisting of sturdy shells where the outsiders and knowledge system we are familiar with cannot penetrate. As if dancing, Donghee Koo fearlessly ventures between words confined within the framework of categorized individual fields, making them incomprehensible unless one is either an insider or a co-conspirator.

We can start from her photographic work, *Pulse* (2007). There are ridiculous measurements, but somehow, plausible concepts do exist in Donghee Koo's works. "Feeling for the pulse" can, sometimes, be regarded as nonsensical. Within the *Pulse*,

벗겨도 보았다가 하는 것 같다. 그리고 이번 에르메스 전시장에는 허공에 매달린 선글라스가 검은 타이어와 은색 체인으로 연결된 그네 형상 곁에 있다.(〈탄소〉)

영상 작업 〈비극경연대회〉에서 같은 극단 소속 배우들이 가장 오래 우는 울음 경연을 벌였던 것이나 〈집런 Zip-Run〉(2006)에서 스턴트맨이 눈에 안대를 가리고 사물들을 찾는 장면에서 드러나듯 작가는 쫙 짜인 결말 위에서 마침표를 향해 달려가는 일에는 흥을 느끼지 못하는 듯하다. 하늘을 향한 동아줄이 대책 없이 툭 하고 끊겨 소멸될 때를 은근히 기다리는 자의 기대에 부응하는 것처럼, 비디오의 엔딩에 담긴 상황은 대부분 툭 하고 끊긴다. 제 스스로 말하고 움직이던 일련의 그림들이 끊기는 때는 영상 안에서 모두 끝날 수밖에 없는 결여를 맞닥뜨렸을 때이다. 〈과적된 메아리〉(2006)에서 원탁 위를 빙빙 돌던 나체의 남자가 코를 탁자에 박고 쓰러져야 "굴욕의 스펙터클"은 잠시나마 숨을 돌린다. 〈집런〉에서 전구로 벽면에 달 형상을 만들어놓고 고무호스로 물을 뿌리던 그림자놀이와 물놀이를 합성시키던 남자는 발을 헛디딘 것인지 낙하한다. 아래로 추락한 순간에야 선명하게 무엇인지 파악되지는 않으나 무엇인가 하려던 에너지의 동력원(영상 속 스턴트맨)은 부재하게 된다. 부재의 부재의 부재를 보여준 〈기념〉(2008)은 미시마 유키오의 소설 속에서 사라진(부재) 금각사를 찾아 실제 일본 교토의 금각사에 갔으나 작가가 보고픈 금각사가 아님을 몸소 증거하고(부재), 다시 전시장에서 금각사를 까맣게 연소시켜 그을린 상태로 조각해놓은(부재) 작업이었다. 아무 것도 없던 것 위에 무엇인가 만들어놓고 이내 사라지는 과정을 보여주고 또 반대로 되돌려보거나 반사시키는 구동희는 무중력 위에서 춤을 추려 한다.

실패를 통한 활성화

에르메스 전시장에 놓인 〈탄소〉는 체인으로 공중에 매달린 검은 고무타이어와 역시 허공에 매달린 선글라스 등으로 구성되어 있다. 고무타이어로 된 그네는 사건이 비어있는 무대 공간으로 사건의 배후를 암시할 뿐이다. 사건은 이미 일어나 버렸으나 지금은 비어있는 공간에서 사건이 끝나버린 후의 냄새를 맡는 듯 한 기분이다. 연소된 후 남아있는 탄 냄새와 남아있는 소리로서의 휘파람. 고무 타이어로 된 작가의 그네 앞에서 저쪽 방으로부터 들리는 휘파람 소리를 듣노라면 정신을 한껏 빼앗기는 듯하다. 구동희는 구성 원소들이 갖고 있는 잡다한 성질과 혼돈 위에서 순서를 만드는가 하면 또 다시 그 순서를 뒤집어 실행한다. 작품 〈헬터 스켈터〉와 〈은신처〉 옆의 〈탄소〉는 이번 연작에서 엿보이는 맨슨의 살인과 모기 같은 구체적인 사건과 요소를 잊혀진 꿈처럼 뿌옇게 무마시킨다.

〈헬터 스켈터〉 연작의 선글라스를 대신하여 구동희의 사진에 등장했던 또 다른 선글라스로 글을 마무리하려 한다. 〈Witnesses〉(2010)는 '여호와의 증인'의 홍보용으로 쓰이는 매체 『깨어라!』와 『파수대』에서 수집한 '증인들'의 모습, 그리고 어린이 조류 도감에서 찾은 올빼미 등을 한데 합성한 사진작업이다. 구동희는 이 작업에서 종교적 구원을 증거 하느라 눈뜨고 있어야 할 이들에게 까만 선글라스를 씌워주었다. 유토피아를 향한 에너지는 분열증적인 통로를 내고, 약속된 평화를 맞이하려던 종교 팸플릿 속의 인물들은 선글라스를 끼고 알 수 없는 검은 미래에 내동댕이쳐진다. 이들은 비록 증인이 되기에 실패하였을지 몰라도, 구동희에 의해 실패를 통한 활성화를 경험하고 있을 것이다. 어둑어둑한 곳에서 보이지 않으면 처음엔 깜깜 무소식이어도 점차 더듬으며 무언가 찾아보려 하지 않겠는가. 구동희는 끝없이 반문하며 작업을 이끌고 어디론가 걸어간다.

three hands are holding each other's wrist to feel for the pulse flowing inside. We have no idea what is happening by looking at the outer appearance of those three connected hands. The artist is able to bring forth an instantaneously flashing moment by connecting cliché objects like serially connected light bulbs from surrounding circumstances overflowing with cliché objects which do not create new meaning. Through rotational movement which causes fainting by things dependant on gravity, the objects handled by Donghee Koo undergo movements as parades of grids and patterns, allowing us to experience, after a long while, the feelings as though the earth's axis is shaking. The artist pulls out and re-weaves the circuitry which appears to be a very tiny short-cut key displaying the order of the world as fabrication.

The key factor of Donghee Koo's works is to feel for and connecting the intervening hemorrhage of energy created by the workings and responses between objects, the nature of which is not comprehensible. A series of repetitive movements occur in her video works. A parade of clueless fishermen waiting for the king fish by looking straight ahead at the artificial aquarium can be found in the artist's work *The King Fish* (2008), and in the work *Blind Spot* (2011), spinning movement is depicted by a man who, voluntarily alienating himself, wraps a rope around his waist nearby Hongjecheon area and moves left to right on the road, resulting in walking in a parallel pattern. Also, in *Tragedy Competition* (2003), people perform weeping performance and eventually stop weeping movement on their own accord to escape to outside of the screen, each of them measuring time and space to renounce them. By becoming an overseer with "eyes closed", Donghee Koo revitalizes the inner energy by never controlling the materials utilized for the video including actors, objects, time and space. Actually, there are titles of her works specifying the state of blindness, and as well, blind actors often appear in her work. It is not simply for titles' sake, but rather, there exists the artist's will to comprehend and create energy of the objects within certain limitations through sensory functions other than the visual, including sense of touch, auditory sense and sense of space. Although this will is not resolute by any means, what the artist is attempting to do is to observe the elements of change caused by a chain of experience when a person who stays within a dark cave and begins to gradually perceive the surroundings as the eyes become used to the darkness. With half-closed eyes rather than be in a bright state with eyes wide open, it appears that the artist attempts to put on the sunglasses, only to take them off, making the audience wonder whether the audience's eyes watching the object are bent or the shape of the object itself is warped. Furthermore, there is a sunglasses hung in mid-air placed beside a swing made up of a black tire and silver chains in the Hermès Exhibition hall *Carbon*.

As can be seen from a video work *Tragedy Competition* (2006) where actors belonging to a same theatre company compete against one another to see who weeps the longest and from the work *Zip-Run* (2006) where a stuntman puts on a blindfold and searches for objects, it seems that the artist is not that interested in dashing towards an already-established conclusion. As though satisfying the expectations of someone who is waiting furtively for the rope dangling towards the sky to be suddenly cut off to vanish completely, the situations contained at the ends of the videos break off abruptly. The times when a series of moving pictures making sounds and movements on their own accord break off are the moments when they are faced with conclusions where everything within the screen has to end. It is only when a naked man swinging above a round table in *Overloaded Echo* (2006) hits his nose on the table to fall down that the "spectacle of humiliation" is able to rest for awhile, if only for a moment. In Zip Run, the man who was bringing together shadow play and water play by creating a moon shape

잠재력의 상태로 이뤄진 많은 것들을 작가는 깨어나든 말든 흔든다. 수없이 많은 것들이 가능한 잠재력의 상태 속에서 그는 아주 좁고 제한된, 불편하면서도 정교한 미로를 만들어간다. 이 미로 안에서—게다가 그 미로가 어둡고 빙빙 회전하거나 반복될 경우 '깨어나기'란 참으로 힘든 일이지만—잠시라도 깨어나고픈 유혹은 점점 더 붙잡을 수 없는 불구덩이처럼 커진다.

(2012년)

on a wall with a light bulb and sprinkling water with a hose suddenly falls, possibly having lost his footing. It is only at the moment of falling that the absence of the energy's force of mobilization of the stuntman within the video—who, although uncertain, was attempting to do something—becomes apparent. Showing absence of absence of absence, *Souvenir* (2008) is a sculpted work of Geumgaksa(the temple of the golden pavilion) which had been burnt and blackened in an exhibition hall (absence) after the artist had actually gone to Kyoto, Japan in search of Geumgaksa which was described as having disappeared in Mishima Yukio's novel (absence), only to come to a realization that it was not the Geumgaksa the artist had wanted to see in the first place (absence). Making something on top of somewhere where nothing had existed previously and showing the process of its disappearance, or to the contrary, looking back at the process or having it reflected, Donghee Koo is attempting to dance on top of the gravity-free state.

Activation Through Failure

Having been placed in Hermès Exhibition Hall, *Carbon* consists of a black rubber tire hung mid-air by chains and a sunglasses also hangs in mid-air. The swing made with a rubber tire has been placed on the stage space devoid of any event, and it merely alludes to the event behind-the-scene. It seems as though one is feeling the afterimage of an event which had already occurred and the space has now become empty. Standing in front of the artist's swing made up of the remnants of burnt smell, the sound of whistling remaining behind and a rubber tire, one hears the sound of whistling coming from the other room and becomes entranced. Donghee Koo seems to create order on top of miscellaneous nature and chaos possessed by elements of composition, only to reverse the order and performs the task over again. The series consisting of *Helter Skelter*, *Shelter* and *Carbon* blurs the concrete events and elements of Manson's murders and mosquitoes like a hazily forgotten dream.

In place of the sunglasses from the series *Helter Skelter*, I will conclude this commentary with a different sunglasses which appeared in Donghee Koo's photograph. *Witnesses* (2010) is a composite photographic work whereby the images of "witnesses" collected from the promotional print material of Jehovah's Witnesses entitled *Awake!* and *Watchtower* were used, along with other photographs such as owls found in children's illustrated guide to birds. In this work, Donghee Koo puts sunglasses on people who should have their eyes wide open in order to witness religious salvation. The energy towards Utopia creates schizophrenic passages and the people within religious pamphlets preparing to welcome the promised peace are flung away into an unknown future, each of them wearing sunglasses. Although they might have failed in becoming witnesses, they could be experiencing activation through failure made possible by Donghee Koo. Even though people may not be able to see anything in the beginning when going into a darken place, wouldn't they start groping around in search of something soon afterwards?

While guiding her works towards somewhere, Donghee Koo asks questions endlessly. No matter whether they become awakened or not, the artist shakes many things consisting of potentiality. Within the state of potentiality where countless many things are possible, she creates severely narrow and limited, yet uncomfortable and delicate labyrinth. The temptation to be awakened even for a short while within that labyrinth—although it would be quite difficult to "wake up" when that labyrinth is dark, spinning or repeating itself—gets more and more passionate, like an uncontainable fire pit.

(2012)

모 기 향 과 은 신 처

구동희
작가

2012년도 상반기에 에르메스 미술상 후보라고 연락을 받았다. 나는 당시에 두산 미술상 수상자에게 제공되는 뉴욕 레지던시 프로그램에 참가하던 차였다. 하지만 일정이 겹쳐서 에르메스 미술상 전시 준비를 위해 뉴욕에서의 잔여 체류 기간 한 달을 미리 앞당겨 귀국하게 되었다. 애초에 6개월 동안 뉴욕에 체류하기로 했던 터라 당시에 모 만화 평론가에게 서브렛을 주고 떠나있었기에, 한국에 돌아와도 집에 곧장 들어갈 수 없었다. 묵을 곳이 마땅치 않아 지인 집에 한 달간 신세를 지게 되었다. 그리고 작업실이 별도로 없던 시기라 전시 준비를 위해 후배가 운영하던 문래동의 작업장을 임시로 일부 빌려 사용하기로 했다. 돌이켜 보면 이래저래 지인들에게 신세를 많이 진 상황이었다.

미술상 전시와 관련된 기억 중 그나마 뚜렷이 남은 것은 폭염 한가운데 임시 숙소였던 지인 집과 문래동 작업장, 에어컨이 없던 이 두 공간을 오가던 기억들이 대부분이다. 이 낯선 두 곳은 에르메스 미술상 전시에 선보인 헬터 스켈터 프로젝트에 대한 상상을 구체적으로 품게 된 장소들이기도 했다.

이 작업을 전개한 이유에는 임시 숙소 방구석에 자주 출몰한 벌레들과 관련이 있었다. 책상이 있는 방 큰 창문 바로 옆에서 요를 깔고 지냈는데, 온갖 벌레들이 자주 목격되어 쫓을 방법을 찾던 중에 우연히 모기 잡는 앱을 알게 되었다. 믿거나 말거나 이 앱은 암컷 모기의 산란기 날갯짓 주파수를 교란시켜 동작을 느리게 유도해서 오히려 잡기 쉽게 만든 거라고 알려져 있었고, 작동을 시켜도 주파수 대역이 내 귀에 들리지는 않았다. 모기향 모양을 딴 이미지 때문인지 나는 이 각진 코일 모양의 앱이 맘에 들었고, 동시에 전날 피워둔 모기향이 아침에 일어나면 사라지고 바깥에서 안쪽 방향으로 떨어져 재만 남는 나선형 궤적을 떠올렸다.

나는 이 당시에 인간의 수면 시간과 연동되는 한 철 모기의 죽음이나, 모기향 궤적이 지시하는 불가역적 시간을 되돌릴 수는 없을까 따위의 온갖 잡념에 빠져있었다. 예를 들면, 이 앱을 3차원의 실재 공간 스케일로 키우고 들리지 않는 주파수 소리를 증폭시켜 인간에게 들려주면 어떨까 같은 망상들 말이다. 이러한 호기심의 결과로, 에르메스 전시장 한편에는 나선형 검은 공간 〈CII 966 856〉을 설치하고, 비틀즈의 화이트 앨범 수록곡인 '헬터 스켈터' 노래를 헤드폰을 낀 채 휘파람으로 직접 부른 사운드를 레이어링 해 한 바퀴 돌려 배치시켜 보았다. 아마도 익숙한 음원이지만 음치 구음의 에코 같이 달리 들리길 바랐던 것 같다. 검은 나선 공간의 막다른 안쪽 벽에는 먼 빌딩의 붉은 카페트가 깔린 한 공간 창문에 걸린 하얀 커튼이 서서히 움직이는 아주 작은 영상 하나를 틀어놓았다.

MOSQUITO COIL AND SHELTER

Donghee Koo
Artist

In the first half of 2012, I got a call telling me I was a nominee for the Hermès Foundation Missulsang. At the time, I was taking part in the New York residency offered to laureates of the DOOSAN Yongkang Arts Awards. But the schedules overlapped, so to prepare for the Hermès Foundation Missulsang exhibition I cut short my remaining month in New York and came home early. Since I had originally meant to stay six months, I had sublet my place to a certain comics critic before leaving, so even back in Korea I could not go straight home. With nowhere suitable to stay, I ended up staying at an acquaintance's place for a month. As I had no studio of my own at the time, I temporarily borrowed part of a workshop in Mullae-dong run by a junior colleague in order to prepare the show. Looking back, I had leaned on the kindness of people I knew in all sorts of ways.

Of my memories tied to the Missulsang exhibition, what remains most distinct are the trips back and forth, in the middle of a heat wave. The friend's place where I was lodging, and the Mullae-dong workshop were both without air conditioning. These two unfamiliar places were also where my imagining of the *Helter Skelter* project shown at the Hermès Foundation Missulsang took concrete shape.

One reason I developed this work had to do with the bugs that kept turning up in the corner of my temporary lodging. I was sleeping on a mat right beside the room's large window, next to the desk, and as I cast about for a way to drive off the many insects I kept spotting, I happened upon a mosquito-catching app. Believe it or not, the app was said to slow female mosquitoes during their egg-laying season by disrupting the frequency of their wingbeats, making them easier to catch. Even when I ran the app, the frequency band was inaudible to my ears. Maybe it was the image shaped like a mosquito coil, but I liked this app with its angular spiral form. At the same time I thought of the spiral trajectory left behind when a coil that had burned overnight had vanished by morning, falling from the outside inward and leaving only ash.

In those days I was sunk in all kinds of stray thoughts: about the death of a single season's mosquitoes, bound to the hours of human sleep, or about whether one could somehow reverse the irreversible time that a mosquito coil's trajectory marks out. Delusions, for instance, like blowing this app up to the scale of a real three-dimensional space and amplifying its inaudible frequencies so a human could hear them. As a result of this curiosity, on one side of the Hermès exhibition space I installed a black spiral space, *CII 966 856*. Into it, I laid a sound layered from my own whistling of *Helter Skelter*, the track from the Beatles' *White Album*, recorded while wearing headphones. It was a familiar piece of music, but I think I wanted it to sound otherwise, like the echo of a tuneless vocalization. On the dead-end inner wall of the black spiral, I played a

전시장 메인 홀 한편에는 뒤집어진 채 중심이 하단으로 빠져 보이는 오브제를 만들기로 했다. 전시장 외부에서 작품 일부를 제작하고 일부는 현장에서 설치하게 되었는데, 에르메스 전시장의 구조는 그전에 개인전을 해서 어느 정도 익숙했던 터라 자연광이 드는 3층에서 매장으로 향하는 계단과 대조되는 알록달록한 3차원 나선형 모기향 네트를 엮어 보고자 했다. 이 형태는 신체가 직접 경험되는 검은 공간과 대비되면서 뒤집어진 소프트아이스크림 같은 형태이길 바랐던 것 같다. 전시장 직원들이 모두 퇴근한 해질녘으로 기억한다. 설치 마무리를 혼자 할 즈음에는 작가 오종이 와서 도와주었다. 평소에 섬세한 작업을 하는 그이기에 그의 손길은 설치 마무리를 하는 데 제격이었다. 그는 당시 전시 준비를 위해 도움을 받은 또 다른 고마운 사람이었다. 나는 아무도 없는 전시장에서 이래저래 무언가를 시도해 보는 시간을 정말 좋아하는 것 같다.

전시작 중에 나름 가장 흡족해한 〈은신처〉라는 작품이 떠오른다. 내가 이 작품을 좋아한 이유는 상대적으로 혼자 운반이 가능한 스케일과 빛을 장착한 공간 위에 그때그때 주변의 사물을 놓아가며 여러 변화를 즉각적으로 시도 가능했기 때문일 것이다. 나에겐 가끔씩 물리적인 전시 공간 너머 어딘가에 퍼즐처럼 전시작의 일부나 관련 정보를 외부에 남기는 습성이 있다. 이는 불특정한 익명의 관객이 우연히 발견해도 무관하며, 나에게는 전시라는 사건에 개입하게 됨으로써 임시로 남기는 알리바이 같은 것일 수 있다.

〈은신처〉는 후배 작업장에 방치된 중고 LED 패널을 매입 한 후에 유튜브 링크가 연결된 QR 코드를 입힌 작품이다. 다 타버린 모기향 궤적의 이미지를 물리적인 공간과 중첩시키거나 병치해 보듯이, 이 또한 빛이 흡수하고 반사하는 검정과 흰색의 색차로 이루어진 격자의 압축된 정보가 의도적으로 불능하거나 오염되게끔 온갖 검정과 흰색 잡동사니 오브제들을 판넬 위에 배치한 후 역광으로 비추게 한 작품이다.

당시에 전시를 준비하던 여름은 나에게 모기의 생사 여부 외에, 또한 화학적 근거는 없는 '탄소형 존재'에 대해 생각하게끔 이끌었다. 이는 무언가 환원 불가한 산화된 상태의 은유이거나 흑연 톤이 섞인 그레이 스케일의 냉기를 머금은 비철금속 같은 이미지였을 것이다. 냄새로 치자면 폐부에 스며드는 무게가 꽤 나가는 매캐한 그런 냄새 말이다. 그런 더위가 한풀 꺾일 무렵 누군가로부터 미술상 수상 소식을 전해 듣게 되었다. 시상식에서 많은 관계자 앞에서 소감을 말하라는데 경황이 없던 나머지 "감사합니다" 이외에 "대단히"라는 강조 부사 말고 무엇을 더 보태야 하는지 몰라서 당황했던 기억이 난다. 시간이 꽤 지난 현재에도, 당시 상황을 다시 돌이켜 보아도 여전히 대단히 감사한 마음이다.

(2026년)

single, very small video: a white curtain, hung at the window of a distant building's red-carpeted room, stirring slowly.

On one side of the exhibition's main hall, I decided to make an object that looked inverted, its center slipping toward the bottom. I produced part of the work outside the exhibition space and installed part of it on-site; having held a solo show there before, I was fairly familiar with the structure of the Hermès space. I wanted to weave a colorful, three-dimensional spiral mosquito coil net that would contrast with the staircase descending from the naturally lit third floor toward the store. I think I wanted this form to be like an upside-down soft-serve ice cream, set against the black space where the body is experienced directly. It was around dusk, as I recall, after all the gallery staff had gone home and I was finishing the installation alone, the artist Jong Oh came and helped. His touch, as someone who usually makes delicate work, was perfect for the finishing work. Jong was another person I was grateful to for helping with the show. I think I truly love the time spent trying this and that in an exhibition space with no one around.

Among the exhibited works, the one I was most pleased with comes to mind: a piece called *Shelter*. I think I loved it because it was, relatively speaking, a scale I could transport alone, and because, on a space fitted with light, I could place objects from the surroundings as I went and try out various changes on the spot, instantly. I sometimes have a habit of leaving parts of a work, or related information, out in the world like a puzzle, somewhere beyond the physical exhibition space. It does not matter if some unspecified, anonymous viewer happens upon it; for me it can be a kind of alibi, left temporarily by intervening in the event called an exhibition.

Shelter is a work I made after buying a used LED panel left abandoned in my junior colleague's workshop, then overlaying it with a QR code linked to a YouTube video. Just as I overlaid or juxtaposed the image of a fully burnt-out mosquito coil trajectory with physical space, here too, onto a grid of compressed information made of the black-and-white color difference that light absorbs and reflects, I deliberately arranged all manner of black-and-white odds and ends on the panel so that the information would be rendered dysfunctional or contaminated, then lit it from behind.

The summer I spent preparing the exhibition led me to think not only about the life and death of mosquitoes, but also about a "carbon-type being," for which there is no chemical basis. It was probably a metaphor for some oxidized, unrecoverable state, or an image of a non-ferrous metal holding the chill of a graphite-toned grayscale. As for its smell, a heavy, acrid one that seeps deep into the lungs. As that heat finally began to break, I heard from someone the news that I had won the award. At the ceremony, asked to give my remarks before many people, I was so flustered that I remember being at a loss for what to add beyond "thank you," other than the intensifier "very much." Even now, a good while later, looking back on that moment, I remain, quite simply, very grateful.

(2026)

제 14 회
에르메스 재단 미술상
2013

나 현
노 순 택
정 은 영

THE 14TH
HERMÈS FOUNDATION
MISSULSANG
2013

NA, HYUN
SUNTAG NOH
SIREN EUN YOUNG JUNG

제14회
에르메스 재단 미술상
2013

전시
2013년 7월 26일–9월 29일
아뜰리에 에르메스

수상 후보
나현
노순택
정은영

수상자
정은영

추천위원
조앤 기 (미시간대학교 조교수)
김인선 (윌랭앤딜링 아트 컨설팅 디렉터)
임근혜 (큐레이터)
정현 (미술평론가)
최정화 (작가)

심사위원
김애령 (전 예술의전당 전시프로그램 디렉터)
문영민 (매사추세츠대학교 애머스트 교수)
박찬경 (작가)
우테 메타 바우어 (싱가포르 현대미술센터 (CCA) 디렉터)
기욤 데상쥬 (라 베리에흐 아트 디렉터)

전시 도록
내려받기 (PDF, 233 MB)

The 14th
Hermès Foundation Missulsang
2013

Exhibition
26 July–29 September, 2013
Atelier Hermès

Shortlisted Artists
Na, Hyun
Suntag Noh
siren eun young jung

Winner
siren eun young jung

Nominating Committee
Joan Kee (Assistant Professor, University of Michigan)
Inseon Kim (Director, Willing n Dealing Art Consulting)
Jade Keunhye Lim (Curator)
Hyun Jung (Art Critic)
Choijeonghwa (Artist)

Judging Committee
Airyung Kim (Former Programme Director, Seoul Arts Center)
Young Min Moon (Professor, University of Massachusetts Amherst)
Chan-kyong Park (Artist)
Ute Meta Bauer (Director, Singapore Centre for Contemporary Art [CCA])
Guillaume Désanges (Artistic Director, La Verrière)

Exhibition Catalogue
Download (PDF, 233 MB)

1

1, 2 정은영, 〈정동의 막〉, 2013, 단채널 비디오, 15분 36초

2

1, 2 siren eun young jung, *Act of Affect,* 2013, single-channel video, 15 min. 36 sec.

3

4

3 나현, 전시 전경, 2013
4 노순택, 전시 전경, 2013

3 Na, Hyun, exhibition view, 2013
4 Noh Suntag, exhibition view, 2013

변위(DISLOCATED)된 젠더와 여성주의 매체로서의 영상

정현
미술평론가

정은영은 여성주의 미디어 아티스트로 2008년부터 지속적으로 〈여성국극프로젝트〉를 진행하고 있다. 서구로부터 출발한 여성주의 미학은 1960년 이후 현대미술의 중심축으로 모더니즘 이후 탈중심주의 현상을 대표한다. 당시의 여성주의 미술은 여성의 전형을 거부하고 새로운 여성의 몸을 발굴하려 했다. 스스로 성의 주체가 된 자기애에 몰입한 여성(신디 셔먼), 견고한 물성을 파괴하고 말랑말랑하고 유기적인 물질을 통해 여성성을 강조한 린다 벵글리스, 그 이전에 중력의 법칙을 따르는 모더니스트 에바 헤세 등, 여성주의적 태도는 이전까지 지배적인 미술의 형식을 허물거나 용해해버렸다. 한국의 경우, 여성주의적 태도가 현대미술의 중심으로 나타나기 시작한 것은 1980년대 민중미술 이후의 현상이라 보여진다. 당시를 주체적 시각의 탄생이라 부를 수 있으며, 민중적 이념이 조금씩 현실에 희석되면서 이데올로기로써 미술이 아닌 태도로서의 창작이 출현하기 시작한 것은 90년대 중반에서야 가능한 일이었다. 더불어 여성주의적 시각이재현이나 표현의 범주에서 벗어나 인류학적 사회학적 담론으로서 탐구되기 시작한 것은 21세기에 접어들어서나 나타난 현상이라 여겨진다.

여성주의적 실천은 사회 구조의 장에서 남성중심주의와 투쟁하는 행동주의적 접근 이외에도 환경운동, 비영리단체의 인권운동, 동성애 운동 등으로 확장되면서 한국의 동시대미술을 주도적으로 견인하는 가치관으로 자리잡은 게 분명하다. 이러한 태도의 작업을 하는 작가군 중에서 정은영은 지속적으로 한국이라는 독특하고 고유한 문화 생태계 내에서 생성된 변종들, 타자들을 발굴한다. 그들은 남녀라는 이분법적 논리를 확장한 젠더의 개념 위에 문화인류학적 관점의 새로운 성 개념이 부여된 제 3의 젠더이자 비-존재로서의 여성이기도 하다. 여성학적 관점은 생물학적 몸의 본질주의를 거부하지만, 다른 관점에서는 모성을 통한 해방을 꿈꾸기도 한다. 이리가레이는 여성이 탄생 전에 이미 폐기되었다고도 한다. 이는 여성을 새롭게 발명해야 한다는 의미이기도 하며 기독교 사관의 역사 이전의 시대로 되돌아가 다시 역사를 써야 한다는 의미이기도 하다. 주디스 버틀러는 반생물학주의자로 여성의 몸에서 모성으로서의 흔적이나 이상향으로서의 몸의 잔재를 파기해버리고자 한다. 과연 가능한 일일까?

정은영은 여성주의의 다양한 해석과 관점을 뒤로 한 채 실존적 삶의 가능성이 파기된 여성의 존재를 좇아 노정을 떠난다. 동두천의 현실을 시적으로 비유한 비디오 작업 〈좁은 슬픔〉(2007-8)은 과거 양색시의 터였던 동두천의 오늘을 조망한다. 이 비디오 작업에서는 멀티프레임으로 구성된 화면 안에 동두천의 특이한 지역구조를 반영하는 좁은 문과 주변을 담는다. 좁은 문은 건물과 건물 사이 한 사람이 겨우 지나갈 수 있는 부조리한 문으로 현재 양색시를 대신한 필리핀 출신의 성노동자들이 주거하는 곳의 통로를

DISLOCATED GENDER AND IMAGE AS A FEMINIST MEDIA

Hyun Jung
Art Critic

Siren eun young jung has continously led the *Yeosung Gukgeuk Project* as a feminist media artist since 2008. The aesthetics of feminism that began in the West represent a phenomenon of decentralism that followed modernism and have served as the central axis of contemporary art since 1960. The feminist art at that time rejected female stereotypes and attempted to discover a new female body. Feminist approaches tore down or dissolved the previously dominant art forms: Cindy Sherman, a woman who became her own subject of sex, absorbed in narcissism; Lynda Benglis, who emphasized femininity through soft organic substances and by destroying solid material properties; and before them, the modernist Eva Hesse, who acted according to the law of gravity. In Korea, feminist attitudes began to emerge in the center of contemporary art following the 1980s Minjung Art movement. This emergence could be called the birth of an autonomous view, and as the Minjung Art movement's ideology gradually became diluted in reality, an attitude toward creation without art as its ideology was able to appear beginning in the mid 1990s. Furthermore, it seems that it was only after the 21st century had begun that feminist views were studied as an anthropological social discourse beyond the domains of reproduction or expression.

To be sure, feminist action has well established itself as a leading viewpoint in Korean contemporary art, not only with an activist approach struggling with androcentrism on the platform of social structure, but also expanding to environmental movements, non-profit groups' human rights movements, homosexual movements, and so on. Among artists sharing this attitude, siren eun young jung has continued to discover mutants, the Others that have been formed in the unique cultural ecosystem that is Korea. They are a third gender—a new notion of sex understood from a cultural anthropological view, stretched from the notion of gender through an expansion of the dichotomous logic of the male and female. They are also women of nonexistence. The feminist view rejects the essentialism of the biological body, but another perspective dreams of liberation through motherhood. Irigaray says that women are discarded even before their birth. This means that women should be newly invented and history should be rewritten by going back in time to a pre-Christian view of history. As an "anti-biologist", Judith Butler attempts to destroy traces of motherhood on the female body, or vestiges of the body as Utopia. Is this indeed possible?

Putting feminism's diverse interpretations and viewpoints behind, siren eun young jung begins her arduous journey pursuing the existences of women whose potential of an existential life has been destroyed. Likening the reality of Dongduchun to a poetic metaphor, jung's video work *The Narrow Sorrow* (2007–8) takes view of the current Dongduchun area, a district where prostitutes served American army soldiers in the past. On a multiframe screen, the work displays the narrow doors and

일컫는다. 좁은 문은 주소가 없는 곳, 제도적인 허락을 받지 못한 장소, 호모 사케르의 '서식지'에 다름 아니다. 정은영은 "이 작품의 모티브는 동두천에 거주하는 여성들의 도전하는 의지, 저항, 생존의 형태로서의 '소리'이다"라고 밝힌다. 그리고 "길 위에서 클럽여성들이 이야기를 나누는, 노래하는, 노는, 호객하는, 유혹하는, 예배하는 소리들을 녹음했다. 한국어, 영어, 타랄로그어들이 혼합된 이 소리는 허밍, 노래, 그리고 무엇보다 애도의 '소리'" 라고 설명한다.[1] 정은영에 관한 글을 쓴 진수미(Su Mee Chin)는 〈좁은 문〉의 사운드 작업을 밖을 향해 주술적으로 확산되는 '잠재력'에 가까운 기제로 해석하고 있다.

정은영이 동두천에 관한 시적 보고서를 제작하였지만 결국 무법지대에 살고 있는 실존하는 타자에 대한 물음은 여전히 남아 있다. 좁은 문 이미지가 작가적 인식의 대상이었다면 소리는 실존하는, 희망하고, 여전히 꿈꾸는 대상의 목소리일 것이다. 탈영토를 기도하는 타자의 목소리와 현실 사이의 차이는 결국 예술가가 극복해야 할 대상일 것이다. 〈여성국극프로젝트〉는 기본적으로 생존하는 여성국극 연기자들의 모놀로그로 카메라, 즉 정은영의 시선을 그녀의 얼굴, 표정, 목소리, 몸짓을 가장 객관적 방법으로 보여주고자 한다. 그렇게 여성이 남성이 되는 과정을 묵묵히 드러낸다. 여성국극은 동성애라는 사회적인 금기 사이의 틈새 공간으로 공공연히 허용된 위반의 영토였다. 정은영은 20대 남성 전문 배우 '니마이' 역의 조금앵, 주로 연애를 훼방하는 악역 전문 배우 '가다끼' 이소자, 김헤리를 모델로 제 3의 성이자 성적 가치관에 관한 유연한 태도를 가졌던 시절에 대한 문화인류학적 접근을 시도한다. 여성국극 연기자들은 일정 부분 젠더 수행성을 수행한 경우라 할 수 있다. 〈웨딩〉(디지털 프린트, 2011)은 조금앵이 젊은 시절 극단의 한 단원의 결혼식 때 남장을 한 채 나타나 신랑 들러리를 단체로 섰다는 에피소드를 재구성한 작업이다. 연극적 가상 공간에서의 삶이 현실까지 침범한 경우라 할 수 있겠다. 조금앵은 가상의 공간에서 현실의 공간까지로 탈영토화하면서 생물학적 성에서 성적 역할의 주체로 탈주했다고 말할 수 있겠다.

정은영에게 미디어란 제도화된 미술의 영토에서 탈출을 꾀할 수 있는 기제로 작동한다. 그에게 영상매체는 단순한 기록과 표현의 도구가 아닌 자신이 들은 흥미로운 이야기를 다시 전달할 수 있는 재현과 해석이 공존하는 '구전적 매체'이자, 미술이란 형식을 의도적으로 교란하려는 정치적 태도를 반영한다. 여성주의 학자 임옥희는 소설가 배수아의 작품을 해석하면서 이렇게 말한다. "배수아의 텍스트에서 개인들은 국가·민족·가문·학연에 대한 정체성 따위는 안중에 없다. 그들은 국가 모국어 가족의 배신자이며 어디에도 정착하지 못한 채 유랑한다."[2] 여기서 유랑하는 비체와 모국어가 없이 방랑하는 존재들은 젠더의 한계도 국가·언어·가족의 관계로부터 자유로운 존재를 지시한다. 반면 여성국극 연기자들, 동두천의 필리핀 여성들은 비체이지만 결국 현실로부터 자유롭지 않은 실존적 존재일 터이다. 그러나 정은영이 그들을, 그들의 현실을 목격하고 기록한 까닭은 관습과 제도의 경계를 허물려는 비체들의 반란을 꾀하고 있기 때문일 것이다.

(2013년)

1
정은영, 진수미 저,『아르코 미디어 비평총서 시리즈 3』 중에서, 아르코미술관, 2012, p. 67.

2
임옥희,『주디스 버틀러 읽기』, 여이연, 2006, p. 303.

surroundings that reflect the peculiar local structure of Dongduchun. The narrow doors have an absurd appearance in that only one person is able to pass through them to go from one building to the next. These doors are known as passageways for sex workers from the Philippines who now live there, in place of the local prostitutes of the past. The narrow doors are places without addresses, places with no institutional permission, none other than the "habitat" of the *homo sacer*. siren eun young jung reveals that "The motifs in this work are sounds—in the forms of the urge to challenge, resistance, and survival—of the women living in Dongduchun." She explains, "I mainly recorded the sounds of women working in clubs, and talking, singing, playing, touting, seducing, and praying on the street. These sounds are a mixture of Korean, English, and Tagalog, humming sounds, songs, and more than anything, sounds of mourning." [1] Su Mee Chin, who has written about siren eun young jung, interprets this sound work of narrow doors as a mechanism approaching a "potential" that diffuses outwards in a shamanistic manner.

Jung may have created a poetic report examining Dongduchun, but ultimately, the question about the existential Other living in a lawless district is still left unanswered. If the image of a narrow door was the object of the artist's perception, then the sounds were the existential, hopeful voices of the still dreaming subjects. In the end, the object that the artist must overcome is the divergence between the voice of the Other, praying to escape from this territory, and reality. *Yeosung Gukgeuk Project* is essentially composed of the monologues of living Yeosung Gukgeuk singer/actresses, whose faces, expressions, voices, and gestures the camera—or jung's gaze—attempts to depict in the most objective way possible. jung silently reveals the process of a woman becoming a man. Yeosung Gukgeuk was a gap-like patch of land in the social taboo of homosexuality, an openly permitted territory of violation. Through a cultural anthropological lens, jung attempts to approach an era in which attitudes toward the third gender, or sexual views, were flexible; the models of this third gender were Cho Geum-ang, who specialized in playing the role of a man in his 20's called "Nimai", and Lee Soja and Kim Hyeri, who played "Gadaki", a villain whose main role was to thwart romance. In part, the actresses of Yeosung Gukgeuk could be understood as having performed gender performativity. *Wedding* (digital print, 2011) is a reconstruction of an episode in which a young Cho Geum-ang, dressed up as a man, goes to the wedding of a troupe member as a groomsman. One could call it a case of life in the virtual space of drama intruding into reality. One could also say that Cho is successful in deterritorializing from the virtual space to the space of reality, thus breaking free from biological gender to the subject of one's sexual role.

To siren eun young jung, media seems like a medium through which one could attempt an escape from the territory of institutionalized art. For the artist, the use of video as a medium is not simply using a tool for recording and expression, but also an "oral transmission medium" through which to retransmit interesting stories that she hears—a coexistence of reproduction and interpretation. It also reflects a political attitude of intentionally disrupting the convention called art. Feminist scholar Im Okhee comments on the novelist Bae Sooah's work as follows: "In Bae Sooah's texts, individuals think nothing of identity with regard to state, race, family background, school ties, and the like. They are betrayers of their nations, mother tongues, and families who are unable to settle down anywhere and thus lead vagabond lives."[2] The existences of the abject and the wanderers without native tongues are liberated from the limits of gender, and are moreover free from the relations of the state, language, and family. Yeosung Gukgeuk singer/actresses and the Filipino women of Dongduchun are

1
siren eun young jung, So Mee Chin, *Arko Media Criticism Series 3*, Arko Art Center, 2012, p. 67.

2
Im Okhee, *Reading Judith Butler*, Yeoiyeon, 2006, p. 303.

portrayed as insecurely sustained equivocal subjects and at the same time, impure beings and victims. Nevertheless, the reason why siren eun young jung witnessed and recorded these individuals and their realities may well be because she is attempting a revolt by the abject to topple the boundaries of customs and systems.

(2013)

아 직 미 술 을 하 고 있 습 니 다 .

정은영
작가

I AM STILL MAKING ART

siren eun young jung
Artist

근래 내 인스타그램 피드를 지배하는 알고리즘은 정확히 두 가지의 주제를 향한다. 하나는 61번째 베니스 비엔날레를 둘러싼 뉴스들이고, 다른 하나는 팔레스타인 가자지구로 항해하는 구호선단의 소식들이다. 언뜻 서로 아무런 관계도 없어 보이는 두 주제는 아주 긴밀한 공통점을 가지는데, 집단학살에 반대하는 인류의 보편적 저항의지를 드러내고 있다는 점에서 그렇다.

전 세계가 실시간으로 상황을 공유할 수 있게 하는 소셜 미디어 덕분에 나는 아드리아해와 지중해로부터 수천 킬로미터 떨어진 여기 서울에서도 현지 상황에 대한 주의를 놓치지 않을 수 있다. 팔레스타인에 연대하는 예술인들이 베니스에서 벌이는 직접행동과 가자로 향하는 선단 및 활동가들의 모습을 보여주는 SNS 게시물들은 내 엄지손가락의 빠른 드래깅 속에서 액체처럼 뒤섞이며 하나의 연속적인 저항의 스토리를 구성했다. 모바일 액정화면의 기술적 메커니즘에 힘입어 서로를 일깨우고 침윤시키는 이 액체적 감각에 더해, 실제로 '물의 도시'라 불리는 베니스의 경관, 그리고 가자지구로 향하는 배들이 떠 있는 바다의 풍경까지, 그야말로 '물'의 이미지로부터 촉발된 시각적 심상이 피드를 압도한다. 나아가 저 물이, 저 바다가, 거부할 수 없을 만큼 절대적으로 아름답다는 것, 그리고 바로 그 바다가 이 세계를 유연하게 연결하고 있다는 사실이 새삼 실감된다. 동시에 바다는 언제든 우리를 함몰의 공포와 죽음의 위험에 빠뜨릴 수 있다는 낯선 불안이 엄습하기도 한다.

잘 알려졌듯, 'Art Not Genocide Alliance' (이하 'ANGA')는 지난 2024년부터 베니스 비엔날레에서 이스라엘 국가관의 폐지를 요구하며 이스라엘의 집단학살과 인종청소 및 아트워싱에 반대하는 활동을 벌이고 있다. 올해, ANGA는 베니스 비엔날레가 아르세날레에 이스라엘을 위한 새 장소를 제공한 것을 규탄하며, 이스라엘을 "즉각적이고 완전하게" 배제할 것을 요구하는 성명서를 발표했다. 이 성명에는 작가, 기획자, 노동자 등 총 219명의 비엔날레 참여인력이 연명했고, 연명자 명단에는 한국관 큐레이터인 최빛나와 본 전시에 참여한 작가 갈라 포라스-김의 이름도 눈에 띄었다. 비엔날레 개막을 코앞에 둔 지난 3월, ANGA는 비엔날레 재단이 이 연명 서한을 묵살했다는 사실을 알리고, 베니스 비엔날레가 팔레스타인 민중의 삶과 문화를 파괴하는 행위에 공모하지 말아야 한다는 점, 그리고 어떤 예술인도 집단학살을 자행하는 이스라엘과 동일한 플랫폼을 공유하도록 강요당해서는 안 된다는 점을 강조하는 보도자료를 배포했다.[1]

개막일이 다가오자 이스라엘은 물론, 러시아와 미국 국가관을 보이콧하자는 움직임이 속속 생겨났고, 이탈리아 문화부와 유럽연합 정부의 지원금 삭감 발표, '비엔날레 심사위원 전원 사임'이라는 초유의 사태 등이 벌어지며 갈등이 고조되었다. 5월 6일부터

1
https://anga.live/

Lately, the algorithm governing my Instagram feed points in exactly two directions. One is the news around the 61st Venice Biennale; the other, updates on the aid flotilla sailing toward Gaza in Palestine. At first glance, the two seem to have nothing to do with one another. Yet they share a very close common ground: both reveal a universal human will to resist genocide.

Thanks to social media, which allows the world to share events in real time, I can keep my attention fixed on what is happening there, even here in Seoul, thousands of kilometers from the Adriatic and the Mediterranean. Posts showing direct actions by artists in solidarity with Palestine in Venice, and images of the flotilla and activists heading for Gaza, mixed like liquid in the quick swiping of my thumb and formed a single, continuous story of resistance. Alongside this liquid sensation (by which, through the technical mechanism of a mobile screen, things awaken and seep into one another), there is Venice itself, the so-called city of water, and the seascape in which the boats bound for Gaza float. Visual imagery triggered, quite literally, by water overwhelms the feed. And it strikes me anew that that water, that sea, is absolutely, irresistibly beautiful, and that it is precisely this sea that connects the world so fluidly. At the same time, I am seized by a strange unease: the sea can, at any moment, plunge us into the terror of being engulfed and the danger of death.

As is well known, Art Not Genocide Alliance (hereafter ANGA) has, since 2024, been campaigning at the Venice Biennale to demand the abolition of Israel's national pavilion and to oppose Israel's genocide, ethnic cleansing, and artwashing. This year, ANGA condemned the Biennale for providing Israel with a new location in the Arsenale and issued a statement calling for Israel to be excluded "immediately and completely." A total of 219 Biennale participants (artists, curators, workers) signed the statement, and among the signatories I noticed the names of Binna Choi, curator of the Korean Pavilion, and Gala Porras-Kim, an artist in the main exhibition. This past March, with the Biennale's opening imminent, ANGA announced that the Biennale Foundation had ignored the joint letter. ANGA distributed a press release stressing that the Venice Biennale must not be complicit in the destruction of the life and culture of the Palestinian people, and that no artist should be forced to share a platform with an Israel carrying out genocide.

As opening day approached, movements arose one after another to boycott not only the Israeli Pavilion but also the Russian and American pavilions. Conflict escalated amid announcements of funding cuts by the Italian Ministry of Culture and the European Union, and the unprecedented resignation of the entire Biennale jury. Throughout the three-day preview period beginning on May 6, artistic actions and direct actions of various scales continued, and on May 8, the final preview day, a strike

시작된 3일간의 프리뷰 기간 내내 크고 작은 예술행동과 직접행동이 이어졌고, 프리뷰 마지막 날인 5월 8일에는 비엔날레 노동자들의 파업과 대규모의 가두시위가 예고되었다. 일부 국가관은 이 파업에 동참하는 의미로 국가관의 문을 닫고 집회에 합류했다. 한국관 또한 동맹파업 참여를 선택했다. 온라인 미술 전문 매체인 〈하이퍼알러직Hyperallergic〉은 이 파업을 131년에 걸친 베니스 비엔날레의 역사 이래 최초로 행해진 "문화적 파업 Cultural Strike"이자 "역사적 파업 Historical Strike"이라고 칭하며 관련 상황을 상세히 보도했다.[2]

베니스 비엔날레에서 벌어진 이 일련의 직접행동은 정치적 순간에 예술이 언제나 함께해왔다는 사실을 강력하게 시사한다. 소위 당대 미술의 최전선이라 할 만한 시공간에서, 그 어떤 분야보다도 자본화된 욕망이 들끓고 경합하는 아트월드에서, 주목경쟁과 'Who's who'만이 남은 못난 과시의 욕망으로 터질듯한 이 징그러운 세계에서, 미술인들은 과연 억압받는 팔레스타인 민중의 현실에 공감하고 이들과 연대할 수 있을지 의심하던 내 안의 불신과 불안이 서서히 씻겨 내려갔다. 어떤 갈등과 위기 상황에서도 스스로를 부단히 성찰하고 갱신하는 예술의 자정 능력, 현실정치를 읽어내는 날선 감각과 비평적 태도, 상실과 고통을 향한 연대, 억압과 폭력에 대한 저항… 이 모든 것을 쉼 없이 문제화해 온 예술실천이야말로 예술의 진짜 아름다움이라는 사실을 기억해 낸 것이다. 한 번도 마땅히 내가 있을 자리라고 느껴본 적 없는 사나운 미술의 세계를 여태 떠나지 못한 이유가 거기에 있었다는 것, 그 때문에 미술을 사랑했으며, 그 때문에 매번 작업실로 되돌아왔다는 것을 힘겹게 떠올렸다. 마치 기억상실증에 걸렸던 사람처럼.

작년 여름, 한 미술대학의 수업에 함께했던 학생 한 명이 가자지구로 향하는 구호선단에 참여할 것이라고 알려왔을 때, 나는 당황한 나머지 어떤 말도 다정히 건넬 수 없었다. 부디 건강하게 돌아오라는 인사도, 그와 눈을 마주치며 응원의 말을 전하는 것도 쉽지 않았다. 몇 달 후 그는 배에 탔고, 이스라엘 군에 나포되었고, 수감되었다가 돌아왔다. 그해 겨울, 새까맣게 그을린 얼굴로 돌아온 그의 웃음을 직접 확인하고서야 비로소 마음이 놓였다.

올해 그는 같은 항해를 위해 다시 떠났다. 한국 정부는 그가 소유한 여권의 효력을 정지시켰지만, 그는 개의치 않고 당연하다는 듯 배에 올랐다.[3] 내가 날마다 인스타그램 피드를 거듭 새로고침하는 이유는 바로 그 배의 안녕을 확인하고 싶어서다. 그 초조한 드래깅을 반복하는 동안 마침 베니스의 소식이 섞여 들어온 것이다. 만약 베니스에서 전해진 기록들이 지금과 전혀 딴판이었다면 어땠을까. 팔레스타인 민중에 대한 집단학살, 이들의 삶과 문화, 역사를 파괴하는 이스라엘의 폭압을 외면한 채, 기계적 중립을 외치는 이들이 오직 베니스의 낭만과 미술의 순수한 아름다움을 찬양하며, 소셜라이징과 셀피 경쟁에 몰두하는 '인스타그래머블'한 순간들만이 전부였다면?

고백하건대 나는 그 두 세계의 이질성을, 무엇보다 미술의 기만을 그저 무력하게 견딜 수밖에 없으리라고 속단한 나머지, 잠시나마 정말로 심각한 스트레스성 통증에 시달렸다. 다행히 지금 베니스에서 들려온 소식들은 다시 한 번 내게 미술의 시간을 기대하게 한다. 그리고 스스로에게 요청한다. 각자의 자리에서 할 수 있는 것, 그것이 무엇이든 제발 그것을 하라고. 실천함으로써만 존재할 수 있다고. 작업의 외부에도, 작업실의 바깥에도 예술이 있다고. 우리가 만드는 것은 예술이지만, 그것은 또한 세계라고.

(2026년)

2
Hakim Bishara, 'Historic Strike Disrupts Biennale as Thousands March in Venice', *Hyperallergic*, May 8 2026. https://hyperallergic.com/historic-strike-disrupts-venice-biennale/

3
박채연, 「가자 항해 활동가 "여권 효력 정지는 공권력 남용" UN 긴급 진정…이 대통령에 호소문도」, 《경향신문》, 2026.4.15.

by Biennale workers and a mass street demonstration were announced. Some national pavilions closed their doors in solidarity with the strike and joined the rally. The Korean Pavilion, too, chose to take part in the solidarity strike. The online art magazine *Hyperallergic* reported the situation in detail, calling it the first "cultural strike" and "historic strike" in the 131-year history of the Venice Biennale.[1]

This series of direct actions at the Venice Biennale powerfully suggests that art has always stood with the political moment. In a time and space one might call the front line of contemporary art, in an art world where capitalized desire seethes and competes more intensely than in almost any other field, in this hideous world swollen to bursting with an ugly craving for display, where only the contest for attention and "who's who" remain, the disbelief and anxiety within me, the doubt that artists and art workers could ever empathize with the reality of the oppressed Palestinian people and stand in solidarity with them, slowly washed away. I remembered that the real beauty of art lies in artistic practices that have ceaselessly problematized all of this: art's capacity for self-scrutiny and renewal, even amid conflict and crisis, its keen sense of real politics and its critical stance; its solidarity with loss and pain; its resistance to oppression and violence. With difficulty, I recalled that this was why I had still not left the savage world of art (a world I have never once felt was properly my place). This was why I had loved art, and why I returned, each time, to the studio. Like someone who had suffered amnesia.

Last summer, when a student who had been in a class with me at an art college told me they would be joining the aid flotilla heading for Gaza, I was so taken aback that I could not manage to offer even one kind word. Neither the parting wish to return safely, nor meeting their eyes and offering encouragement, came easily. Months later they boarded the ship, were seized by the Israeli military, were imprisoned, and returned. Only that winter, when I saw with my own eyes the smile on their sun-blackened face, did my mind finally come to rest.

This year they left again for the same voyage. The Korean government suspended the validity of the passport they held[2], but they paid it no mind and boarded the ship as a matter of course.

The reason I refresh my Instagram feed again and again each day is that I want to confirm the safety of that ship. And it was while I repeated that anxious swiping that the news from Venice happened to mix in. What if the records coming from Venice had been entirely different from what they are now? What if all there had been were "Instagrammable" moments: people turning away from the genocide of the Palestinian people and from Israel's tyranny in destroying their lives, culture, and history, crying mechanical neutrality while praising only the romance of Venice and the pure beauty of art, absorbed in socializing and selfie competition?

I confess that, having concluded too quickly that I would have no choice but to endure helplessly the dissonance between those two worlds, and above all the deceit of art, I suffered, for a while, from truly serious stress-induced pain. Fortunately, the news now arriving from Venice once again gives me hope for art's time. And I ask this of myself: that each of us, in our own place, please do whatever it is we can do. That we can exist only by acting. That there is art outside the work, and outside the studio as well. That what we make is art, but it is also the world.

(2026)

1
Hakim Bishara, 'Historic Strike Disrupts Biennale as Thousands March in Venice', *Hyperallergic*, May 8 2026. https://hyperallergic.com/historic-strike-disrupts-venice-biennale/

2
Park Chae-yeon, 'Gaza Flotilla Activist: "Suspending the Passport Is an Abuse of State Power"; an Urgent Petition to the UN; an Open Letter to President Lee as Well', *The Kyunghyang Shinmun*, April 15, 2026.

제 15 회
에르메스 재단 미술상
2014

슬기와 민
여다함
장민승

THE 15TH
HERMÈS FOUNDATION
MISSULSANG
2014

SULKI & MIN
DAHAM YEO
MINSEUNG JANG

제15회
에르메스 재단 미술상
2014

전시
2014년 12월 19일–2015년 2월 15일
아뜰리에 에르메스

수상 후보
슬기와 민
여다함
장민승

수상자
장민승

추천위원
김성희 (국립아시아문화전당
　공연예술감독)
김용익 (작가)
김현주 (추계예술대학교 조교수)
배영환 (작가)
우정아 (포항공과대학교 조교수)

심사위원
공성훈 (작가)
홍승혜 (작가)
팡 웨이 창 (타이페이 시립미술관 선임
　큐레이터)
주은지 (샤르자 비엔날레 12 큐레이터)
알렉시 바이앙 (보르도 CAPC 현대미술관
수석 큐레이터)

전시 도록
내려받기 (PDF, 118 MB)

The 15th
Hermès Foundation Missulsang
2014

Exhibition
19 December, 2014–15 February, 2015
Atelier Hermès

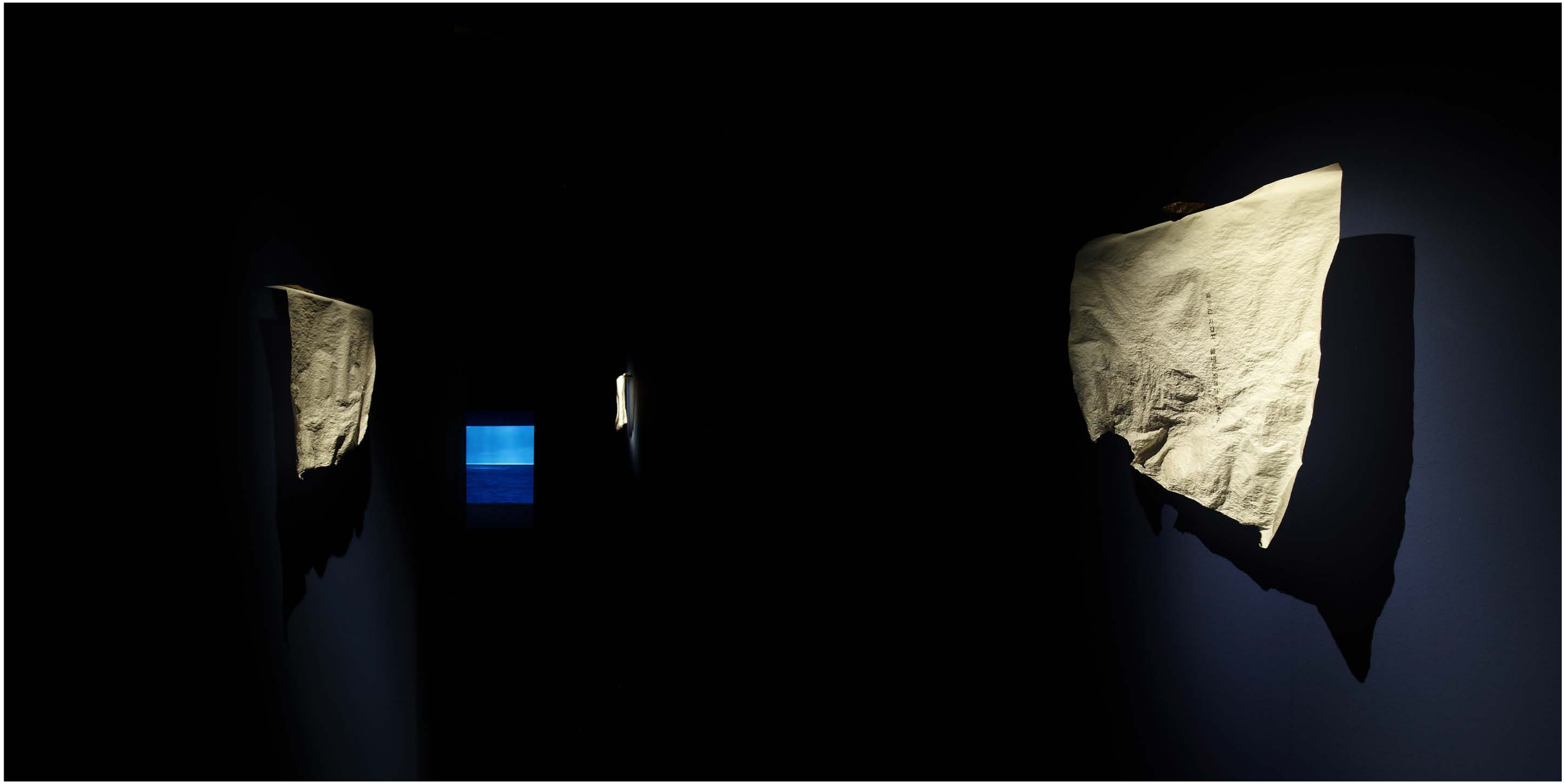
Shortlisted Artists
Sulki & Min
Daham Yeo
Minseung Jang

Winner
Minseung Jang

Nominating Committee
Kim Seonghee (Art Director
　of Performance Arts, Asia
　Culture Center)
Yong-Ik Kim (Artist)
Hyeonjoo Kim (Assistant Professor,
　Chugye University for the Arts)
Young-whan Bae (Artist)
Jung-Ah Woo (Assistant
　Professor, POSTECH)

Judging Committee
Sung-Hun Kong (Artist)
Seung-Hye Hong (Artist)
Fang-Wei Chang (Senior Curator,
　Taipei Fine Arts Museum)
Eungie Joo (Curator, Sharjah Biennial 12)
Alexis Vaillant (Chief Curator, CAPC
　Museum of Contemporary
　Art, Bordeaux)

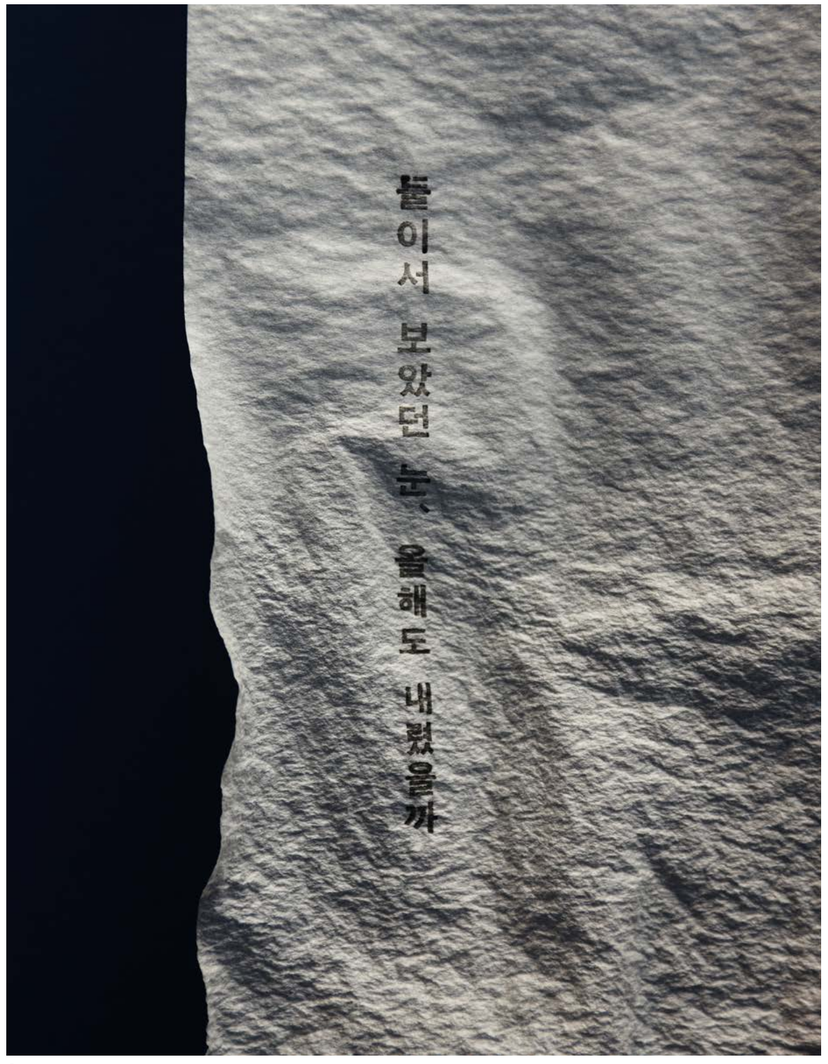
Exhibition Catalogue
Download (PDF, 118 MB)



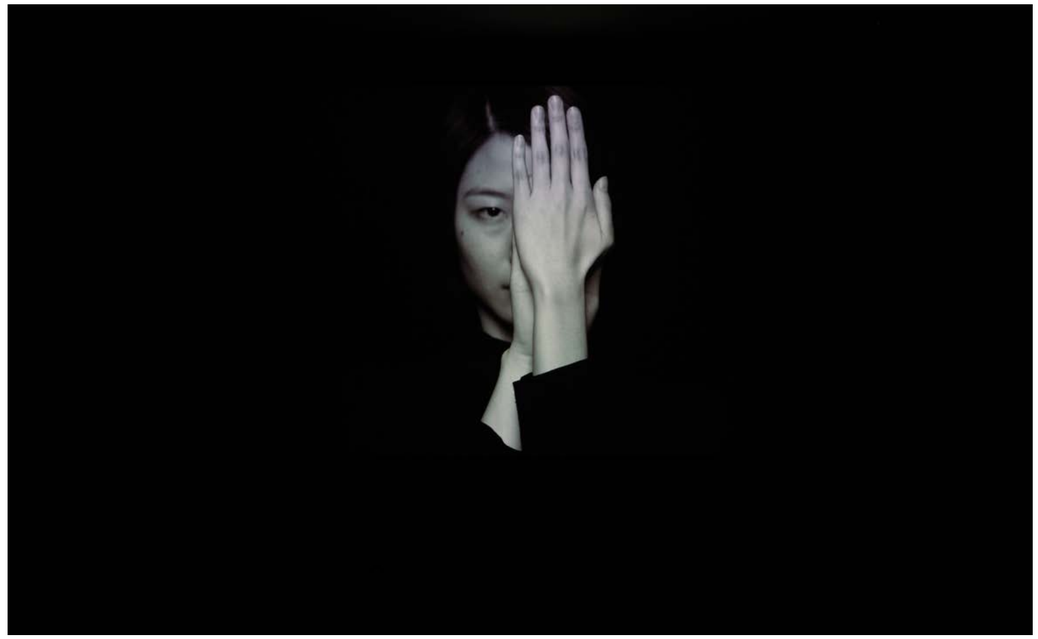
1

3 장민승, 전시 전경, 2014

1 Minseung Jang, installation view, 2014



3



3

4

2 장민승, 〈마른 들판〉, 2014, 수용성 종이에 실크스크린, 조약돌, 타원형 스포트라이트, 가변 크기, 각 29 × 42 × 8 cm, 6점 중 1점. 전시 전경

3, 4 장민승, 〈검은 나무여〉, 2014, 흑백 단채널 2K DCP, 서라운드 사운드, 25분, 스틸이미지

2 Minseung Jang, A Withered Field, 2014, silkscreen on water-soluble paper, pebbles, ellipsoidal spotlight, dimensions variable, 29 × 42 × 8 cm each, six parts (one shown). Installation view

3, 4 Minseung Jang, Pitch-Dark, 2014, black-and-white single-channel 2K DCP with surround sound, 25 min. Still images

6

7

6 슬기와 민, 전시 전경, 2014
7 여다함, 전시 전경, 2014

6 Sulki & Min, installation view, 2014
7 Daham Yeo, installation view, 2014

나 는　그 렇 게　느 꼈 다

김홍중
서울대학교 부교수

화엄의 바다. 지루하고 현란한 생성의 바다. 새가 날고, 다른 새가 또 날고, 수상한 빛이 비추이다, 어둠으로 스러진다. 떨리는 암흑이 깊어가다 수상한 빛이 태어나, 작은 새가 지나가고, 또 다른 새가 날아간다. 모든 것의 바탕으로서, 있는 것들의 뭇 변화를 체현하는 총체적 미디어로서, 바다라는 것이 (하늘이라는 것과 뒤섞인 채) 거기 있다. 한 순간도 쉬지 않고 출렁거리는, 저 환각의 최대치의 녹아 버린 부처, 우울한 반복의 장소, 검은 바다. 선악도, 생사도 없는, 무경계의, 무차별의 표정. 〈둘이서 보았던 눈〉 앞에 앉은 자는 의식의 얕은 수준에 출몰하는 생각들의 전원을 차단당한다. 바다 그 자체의 현상계로 정신은 지향된다. 영상에 붙들린 풍경의 지속은, 관념의 매개 없는 즉각적인 명상의 조건을 만들어낸다. 표상들이 끊어지고, 어딘지 모르게 깊이 매장되어 있던 이미지와 감정들이 아련히 솟아난다. 은밀한 낭만성과 명백한 불안의 기묘한 착종이, 사건의 부재와 사건의 충만의 모순적 공존이 거기에 있다. 아무 일도 없지만, 잊을 수 없는 일이 벌어진 이 세간(世間)의 알레고리가 거기에 있다. 우리는 안다. 이 작품이 담고 있는 바다는 세월호 사건으로 깊은 내상을 입은 예술가의 영혼을 거쳐 나온 바다이다(그것은 사건 이전에 촬영되었지만 그 이후에 편집되었다). 거기에는 어떤 죄의 의식, 죄의 무게가 음울한 속삭임처럼 깔려 있다. 하지만, 아이러니하게도 저 바다는 4.16을 삼키고 그 상처를 끌어안고 아무 일도 없었다는 듯, 영원히 그러한 상태로 회귀한 바다처럼 보인다. 비극도 희극도, 분노도 절망도 태연하게 무(無)로 되돌리는 초월의 바다, 인간 너머의 바다처럼 보인다. 나는 그렇게 느꼈다. 의인화시킬 수 없는, 근본적으로 명상적이며, 야속하기 그지없고, 멱살을 붙들고 드잡이하고 싶은, 그러나 어떤 유한성도 이길 수 없는, 망각과 기억의 끝없는 교체만이 발생하는 바다. 바로 그런 한에서 〈둘이서 보았던 눈〉은 단 하나의 단어도 사용하지 않은 채 세월호의 비극을 처참하게 환기시키고 있다. 어쩔 수 없는 바다의 동일성, 무변성, 자연성 앞에 우리의 마음은 항복해 들어가지만, 그 항복의 마음을 붙드는 또 다른 마음의 바다가 화면과 대칭을 이루는 우리 자신의 존재 속에서 거칠게 일어나는 것이다. 언제나 저렇게 같은 바다여도 되는가? 우리의 침묵은, 아름다움은, 추억은 정당한 것인가? 목소리 없음이 목소리의 발생과 만나는, 이 마음의 싸움이 일어나는 장소로서의 작품, 그것을 체험하는 일은 고통스러운 매혹을 안겨준다. 〈검은 나무여〉가 우리에게 안기는 충격과 비애는 저 충돌하는 두 극성(極性)의, 화해를 알지 못하는 지속적 대립으로부터 온다. 거기에는 빛과 어둠이 맞붙어 있고, 이미지와 소리가 대결하고 있다. 세월호 사건이 야기한, 상징화될 수 없는 슬픔과 분노가, 가장 정제된 형식을 만나, 최소한의 낭비도 없이, 최소한의 감정적 누수도 없이, 인색할 정도의 엄격함을 통하여 냉정하게 표현되고 있다. 시체의 경직된 얼굴을 닮은 여성의 눈빛은, 그 섬뜩한 무표정의 차가움을 뚫고, 해석이 불가능할 정도로 과열된 알 수 없는 메시지를 방사한다. 그 난해하지만 집중된

S O　I ' V E　F E L T

Hong Jung Kim
Associate Professor,
Seoul National University

The sea of Hwaeom.[1] The sea of procreation at once monotonous and resplendent. A bird flies. So does another. A questionable light shines and smolders into darkness. Trembling, the black deepens and once again bears a questionable light. A little bird flies. Then does another. The sea is there—intertwined with the sky. It is the foundation of all that exists and the medium capable of embodying the myriad changes they undergo. It continues rolling without a second's hiatus. The sea of black at the highest level of hallucination. Buddha in flux. A melancholy place of repetitions. It denotes neither good nor evil, life nor death. It lies without limits and its face shows no discrimination. The viewer who stands before *Snow We Saw* will be compelled into a state where all thoughts that test the surface of consciousness are powered off. The mind is then led to focus on the phenomenon of the sea. The continuation of the scene arrested by the camera creates an environment free from any mediation by ideas. Representations are broken off. Images and emotions that had been buried deep in an unknown place faintly arise. Covert romanticism and transparent anxiety co-exist in a bizarre entanglement. The event is absent but it is also there paradoxically at the same time. The allegory of the indelible event that has come to nothing stares back at us. We all know. We instinctively know that the sea here is the one that has been sieved through the soul of the artist who was deeply scarred by the sinking of Sewol Ferry (The sea had been photographed prior to the accident but was later edited). The waters harbor a sense of guilt, the sin weighing down heavy like a dark whisper. Ironically, the sea appears as if nothing has happened, as if everything is back to normal, despite having washed over April 16th with all the hurt and the pain caused by it. The sea seems to lie beyond what we mortals can fathom, capable of turning tragedy, comedy, rage and despair to nothing as if it were the most natural thing in the world to do. At least that's how I felt it. The sea was too beyond and above human to be personified. It appeared profoundly meditational and totally callous, and if I could I would have loved to grab it by the throat and beat it to a pulp, but I know that a mortal is no match for the sea. Unimpressed and unfeeling, the sea is just there allowing oblivion and remembrance to alternate without end. *Snow We Saw*, by presenting that sea, reminds us of the Sewol tragedy without a single word uttered. Our hearts surrender in the face of the sea as Nature, its immutability and immortality, but there is also a pull against that surrendering heart. A sea of emotions surges violently in us as we sit across from that tranquil, unfeeling expanse of water. Is it right that the sea should always be so same? Is there justice in our silence, beauty and memories? *Snow We Saw* is the locus of that inner turmoil of conflicting hearts where the absence of voice meets face to face with the emergence of voice. Being there and experiencing it infatuates us even as we suffer. *Pitch-dark*, on the other hand, thrusts us into a state of utter shock and grief

1
Hwaeom (華嚴), pronounced 'Huayen' in Chinese, literally means "flower adornment" and is a metaphor for the universality of Buddha's teachings. It often refers to the key teachings in the scriptural text *Hwaeomgyeong* (華嚴經).—translator's note.

눈빛은, 메두사의 그것처럼, 희생자들이 끊임없이 요구하는 기억의 의무를 망각한 관객들을 순식간에 마비시킨다. 수화(手話) 또한, 형용이 불가능한 죽음 앞에서 우리가 체험하는 감정의 분출을, 한편으로는 빈약하지만 다른 한편으로는 강직한 언어의 형식에 담아냄으로써, 최상급의 파토스가 그 절정에서 수습되어 절제된 채로 표상되는데 효과적으로 기여하는 장치이다. 몸짓으로 번역된 하이쿠들은(숯이라는 단어가 수화에 없기 때문에 '검은 나무'라는 새로운 기호로 번역되었다) 단 한 줄의 언어로 모든 사태를 집약하고 있지 않은가? 아비 바부르크의 표현을 빌려 말하자면, 장민승의 미학은 파토스형식(Pathosformel)을 주축으로 하고 있는 듯이 보인다. 파토스형식은 미적인 것이 아니라 비극적인 것에 더 가깝다. 도취를 특징으로 하는 원초적 광기(디오니소스적인 것)와 몽상을 특징으로 하는 조형적 질서(아폴론적인 것)의 결합으로 나타나는 '비극성'은 단지 아름다운 것이 아니라 끔찍하고 전율적인 것을 내포한다. 조형 예술의 영역에서 이런 파토스의 형식은 인간의 몸짓표현의 특정 모멘트에 전형적으로 깃들인다. 〈라오콘〉의 뒤틀린 근육들, 〈오르페우스의 죽음〉의 격앙된 포즈들, 〈비너스의 탄생〉의 꿈틀거리는 머리칼과 미친 듯이 나부끼는 옷자락들에서 바부르크는 그것을 읽어내었다. 파토스형식은 예술이 지옥을 붙드는 방편이며 테크닉이다. 예술이란, 자칫 우리를 삼켜버릴 고도의 부정성 쪽으로 예술가를 잡아당기는 방향감각에 다름 아니다. 그것은 죽음이거나 중독이거나 우울이거나 파멸이거나 폭력, 즉 실재를 향해 있다. 그러나 예술은 폐허에서 건져 올린 잔해들의 빛나는 배열의 원리이기도 하다. 예술이 삶으로부터 나오되 삶 그 자체를 초과하는 것은 그 때문이다. 구원은 형식에 있다. 구원은 파토스의 형식에 있다. 예술이 세월호 사건이 남긴 이 캄캄한 무의미를 구원하는 방식 역시 그와 다르지 않을 터, 모든 것을 붕괴시키는 저 참극의 심장으로 걸어 들어가 거기서 용감히 부서지되, 그 잔해를 다시 일으켜 세워 하나의 조그만 환영(작품)을 구성해야 하는 것이다. 어둠으로 충분히 가까이 가지 못한 자들은 비통한 죽음들의 진실이 알려지기도 전에, 그들이 비로소 애도되어야, 천도되어야 할 존재로 인정되기도 전에 성급히 곡을 하고, 상처를 봉합하고, 피로에 시달리는 것이다. 반대로 의미의 어둠 속으로 정말 깊이 들어간 자는 스스로 어둠의 일부가 되어 어둠을 살아 버릴 것이다. 파토스형식의 자리는 그 사이 어딘가이다. 그것은 불가능한 애도를 지속하려는 고집스런 몸짓의 자리이며, 사자들을 소환하여 가망 없는 소통을 시도하는 자리이며, 끔찍한 것을 끔찍한 채로 보존하려는 헛된 노동의 자리이다. 바다 밑 어둔 곳에 갇힌 채 죽어갔을 희생자들이 입을 열어 말한다면 그들은, 장민승과 정재일이 함께 그려낸 저 '목소리 없는(voiceless)' 몸짓들로 말하지 않았을까? 목소리 없음으로 인해서 말들은 말이 아닌 말, 영영 번역되어야 하고, 영영 오해될 것이며, 영영 우리에게 도달하지 못할 언어로 남을 것이다. 일반화되지 않고, 이해되지 않고, 전달되지 않는 언어로. 그러나 우리는 안다. 지하 전시장의, 침몰한 배의 선실 같은, 납골당 같은 어둠에 발을 들여놓는 순간, 스크린에 얼굴과 손짓이 열리기 이미 이전에, 팽목항의 소름 끼치는 파도와 어지러운 요령소리가 들려오기 이전에, 가슴을 긁어대며 어루만지는 첼로가 연주되기 이전에, 하나의 선험처럼 혹은 예견처럼, 치유될 수 없는 거센 슬픔이 우리를 휘감게 될 것이며, 가슴 깊이 맺혀 있던 삶의 오욕이 처참하게 꿈틀거릴 것이며, 곧 잊혀지겠지만 결코 사라지지 않을 하나의 총체적 체험이(미적인 동시에 사회적인, 더 나아가서 정치적인 체험이) 시작되리라는 것을. 작가가 무엇을 보았고, 무엇에 떨었는지. 어떻게 싸웠는지. 누구와의 만남으로 우리를 초대하였는지. 그리고 그 만남이 얼마나 고통스럽고 진실한 것인지.....나는 느꼈다.

(2014년)

which originate from sustained conflict between two opposites that are incapable of reconciliation. Light and dark face off each other as do image and sound. As the sadness and anger brought on by the Sewol incident could not be conveniently reduced to symbols, the artist instead expressed this in the most refined form, without any excess or emotional leakage but with a cold rigor bordering on heartlessness. The woman's eyes though rigid as is her face eradiate a message through that eerie coldness, a message too heated to be logically interpreted. The intense but ungraspable eyes, like Medusa's, immediately freeze the viewers who have forgotten to serve their duty to remember Sewol. The sign language captures the emotions we experience in the face of unexplainable deaths in a communication form that is deficient in a sense but firm nevertheless. It effectively captures the highest level of pathos and delivers it with restraint. The haikus that were translated into bodily movements—the word 'charcoal' had to be translated as "black wood" because there was no sign language equivalent—aptly summarize the situation in a single line. The art of Minseung Jang appears to revolve around what Aby Warburg referred to as "Pathosformel", or a form evoking Pathos. Pathosformel is less aesthetic than tragic. Tragedy which results from the marriage between the Dionysian primal madness defined by intoxication and the Apollonian form and order characterized by fantasy may be beautiful, but it is accompanied by elements that scare and unnerve. Pathosformel in the realm of visual arts is typically found in specific instances of bodily expressions. Warburg discovered them in the contorted muscles of *Laocoon*, the dramatic poses of figures in *Death of Orpheus*, the hair and clothing billowing in the wind in *The Birth of Venus*. Pathosformel is Art's tool and technique of holding on to Hell. Art may be little more than an orientation of the artist towards the extreme negative that at times swallows us whole. It looks toward death, addiction, depression, destruction or violence, in other words, it faces what is real. However, Art is also the principle by which remains excavated from the ruins are arranged together to shine. This is why Art is larger than Life from which it originates. Salvation is in the form. It is in Pathosformel. And so it is that Art will salvage the utter meaninglessness that remains in the aftermath of Sewol incident. It will walk right into the heart of what has happened, valiantly break down and gather the pieces to construct a small illusion—or an artwork. Those who had not gotten close enough to the darkness were too quick to cry and to suture the wounds before the truth of the innocent deaths were let out and before the victims were rightfully recognized as worthy of our mourning and prayers. They now suffer from the fatigue of having rushed through all this too prematurely. On the other hand, those who have gone far into the pitch dark significance of the incident will be consumed by and end up living in that darkness. Pathosformel should reside somewhere in between. It should be where there is a persistent effort to continue that unsustainable mourning, where there is an attempt to summon the dead and to make that impossible communication, and where there are futile endeavors to preserve the tragedy as it was. If the deceased who breathed their last in those dark waters were to speak, they may very well speak in the "voiceless" motions as envisioned by Minseung Jang and Jung Jaeil. Without a voice their words are destined to perpetual translation and misunderstanding without ever truly reaching their intended listeners. Their words will remain a language that fails to be shared, comprehended or delivered. But we know. We know, at the moment we enter that darkness of the gallery underground that reminds us of the cabins of that sunken ship and of the burial homes where the ashes of bodies cremated are preserved, that torrents of grief will swallow us whole, that the shame we'd hidden will writhe in pain, and that a multifaceted experience—an experience at once aesthetic, social and political that may

be forgotten but never completely erased—will begin. Like something *a priori* or predicted, all of this will occur even before the face and the hands appear on the screen and before the frightful sounds of the tides, the dizzying toll of the bells and the melody of the cello that is meant to soothe but grazes our hearts. I have felt everything upon encountering his work: What the artist has seen, what made him shudder, how he has struggled, who he has invited for us to meet, and how painful and genuine that meeting will be..... All of this I felt then and there.

(2014)

수 취 인 불 명

장민승
작가

A D D R E S S U N K N O W N

Minseung Jang
Artist

세월은 무심히 잘도 흐른다. 이 글은 12년 전 봄과 오늘의 봄을 의식 속에서 복기하며 연결해 보는 순간을 기록해 보고자 하였다. 4월 18일 오후 전화로 에르메스 재단 미술상 노미네이트 소식을 받았고 당시의 공기와 볕의 감각은 지금까지도 선명하다. 불과 이틀 전인 4월 16일 세월호가 침몰했고 연락을 받았을 당시는 먹먹한 수면을 밝히는 조명탄의 잔상만 남아있었다. 생중계로 차갑고 어두운 바다로 가라앉는 생명들의 절규를 무음 처리된 것 같은 화면으로 지켜보며 나는 실성한 사람처럼 작업실 마당을 맴돌고 있었다. 절망과 불안, 그리고 끝내 한 가닥 기적을 바라던 희망이 뒤엉킨 시간이었다. 생전에 어떤 부고를 접했을 때와는 다른, 발인일을 기약할 수 없는 초상집으로 황급히 가고 있는 것 같은 상태였다.

그리고 그 감각은 4월이면 어김없이 망령들과 함께 되살아난다. 아직도 조문을 거부하는 자들과 밝혀지지 못한 것들로 인한 기억의 외상들이 임시 봉합사로 꿰매어진 채 트라우마로 남아 있기 때문일 것이다. 그 사건은 현장에 있지 않았음에도 직접적인 당사자가 아님에도 불구하고 한 인간이자 작가의 감각에 재생이 불가능한 화상처럼 남는지 증명했다. 나는 그날 이후로 변했고 미술상 이후의 작품들의 모습도 달라지기 시작했다. 미술상에서 발표한 〈보이스리스〉는 처음으로 사회적인 풍경을 다룬 작품이었으며 형식적으로는 영화적 공간으로 본격적으로 넘어가는 전환기가 되었다. 당시의 기억을 더듬으며 이에 대해 글을 쓰는 것은 당시나 지금이나 어려운 일이다. 그럼에도 생애에도 한 주기라는 열두 해가 지난 지금, 〈보이스리스〉가 만들어졌던 그 해를 다시 마주해야 할 시기라는 생각이 들었다. 마치 암벽등반에서 멀티피치 클라이밍의 한 순간 처럼 이제는 하나의 매듭을 짓고 다음 피치로 올라야 한다는 마음이었다.

나는 오랫동안 펼쳐보지 못했던 미술상 도록을 다시 꺼냈고 당시 나를 후보자로 추천한 배영환 선생의 추천사를 다시 읽게 되었다. 평소 술잔을 나눈 기억도 없고 항상 먼 발치에 계셨던 분이 왜 그러셨을까...

“부유하는 카메라—아무도 찍지 않고, 아무도 보지 않는 사진, 그래서 보는 사람만 남는 사진. 사진은 무엇을 찍는 것인가? 너무 거창하거나 유치한 질문에서부터 출발한다. 왜냐하면 장민승의 사진에는 아무것도 찍혀 있지 않기 때문이다. 장민승은 빈 것을 주로 찍는다....이런 그가 이 장소의 사회적으로 공감되고 있는 상징성을 모를 리는 없다. 그러나 그는 역사적 함의가 강한 현장을 사회학적으로 파악하려 하지 않는다. 다시 말해, 그가 상징성이 강한 공간을 아무 의미 없는 평범한 공간으로 해석하려는 것은 커다란 의도라는 것이다.”

Time flows on, indifferent and unhurried. With this piece I wanted to record a moment of revisiting, in my mind, the spring of twelve years ago and the spring of today, and trying to connect them. On the afternoon of April 18, I received by phone the news of my Hermès Foundation Missulsang nomination, and the air and sunlight of that day remain vivid even now. Just two days earlier, on April 16, the Sewol ferry had sunk. When the call came, only the afterimage of flares lighting the numb surface of the water remained. Watching, on what felt like a muted screen, the live broadcast of lives crying out as they sank into the cold, dark sea, I circled the yard of my studio like someone who had lost his mind. It was a time when despair, anxiety, and finally a single thread of hope for a miracle were all tangled together. It was unlike hearing news of any ordinary death; it was like hurrying toward a house of mourning for which no date of burial could be promised.

And that sensation comes back to life, without fail, every April, together with ghosts. It must be because the wounds of memory, caused by those who still refuse to mourn and by the things that have never been brought to light, remain stitched shut with temporary sutures, persisting as trauma. That event proved how, even without having been present at the scene, even without being directly involved, something can remain in the senses of a human being, and of an artist, like an irreparable burn. I changed after that day, and the works I made after the Missulsang began to change as well. *Voiceless*, which I presented at the Missulsang, was the first work in which I addressed a social landscape, and formally it became a turning point: a full passage into cinematic space. To grope back through the memory of that time and write about it was difficult then, and it is difficult now. Even so, now that twelve years have passed—a significant span even in a lifetime, I felt it was time to face again the year in which *Voiceless* was made. As in a moment of multi-pitch climbing, I felt that I now had to tie off one knot and climb to the next pitch.

I took out the Missulsang catalogue I had long left unopened, and read again the nominating text written by Bae Young-hwan, who had recommended me as a candidate. He was someone who had always kept his distance, with whom I had no memory of even sharing a drink. Why, I wondered, had he done it...

“A floating camera: a photograph no one takes, and no one looks at, a photograph that leaves only the one who looks. What does a photograph photograph? It begins from a question either too grand or too childish. For in Minseung Jang’s photographs, nothing is photographed. Jang photographs mostly the empty...There is no way a man like this could fail to know the socially shared symbolism of these places. And yet he does not try to grasp a site of strong historical implication sociologically. In other

그 문장을 읽으며 오래된 일기를 다시 펼쳐본 사람처럼 부끄러움과 동시에 착잡함이 밀려온다. 12년이 지난 나는 여전히, 아무도 없는 텅 빈 부재의 대상들을 찍고 있고 바뀐 건 주된 형식이 정사진에서 활동사진으로 옮겨 왔을 뿐이기 때문이며, 동시에 응답 없는 메아리를 기다리는 지친 고공농성자 같아 보였다.

당시 에르메스 재단 미술상을 준비하던 시기는 사회적 참사 앞에서 방송매체에서 조차 음악은 사라졌다. 봄의 개화와 함께 생존을 향한 간절한 기도와 애도의 교차가 있었고 음모론과 수치심을 잃은, 막말과 성토, 분열과 혐오가 곧 싹을 틔웠다. 예술이라는 이름으로 선급하고 절제되지 못했던 것들도 이내 곧 드러냈다. 그러던 어느 날 나는 우연히 한 성당의 미사에서 농인들의 합창을 보게 되었는데 소리 없는 화음을 통해 연결된 그들의 침묵 속에는 오히려 깊은 아름다움과 견고한 연대감이 있었다. 다수가 함께 있어도 평화롭고 분쟁 없는 공동체로부터 침묵의 언어와 서로를 지탱하는 감각을 배웠다. 그때의 나는 젊었고, 매일 분노했으며 눈물은 수시로 흘렀다. 그 공동체도 나와 같은 심정 처럼 보였지만 드러내지 않을 뿐이었다. 그들의 일체된 묵언수행과 같은 초지일관한 상태를 지켜 보면서 스스로 감정에 부러지지 않고 견디어 극복해야 함을 깨달았다. 자식 잃은 슬픔을 어찌 헤아릴 수 있겠는가, 다만 항변할 목소리와 기력 조차 잃은 그들을 대신해 전할 수 있는 방법을 모색해야 했다, 그것은 초지일관 말없는 애도를 함께하는 것이었다. 〈보이스리스〉는 동료들과 많은 사람들이 서로를 부축하며 가진 것을 나누어 미술로서 그날을 함께 목격하고 기록한 편린이 되었다. 후일 그해의 기록으로 다양한 공공기관에 소장되었고 팬데믹을 경유해 대양을 건너 곳곳으로 문상을 다니다가 빛고을이라 불리는 오월 광주에서 빛과 소리로 시민들에게 오늘도 건네지고 있다. 송구하게도 이 글은 제출 마감 시간인 4월말을 고의적으로 어겼다. 작품은 구닥다리가 되지 않고 세월을 잘 견디어 내었는지 그리고 무엇보다 시대감각을 잃지 않았는지, 그때와는 다른 침침해진 눈이지만 광주에서 대면한 감정을 적고 싶었기 때문이다. 올라오는 길에 밀어지지 않는 우연으로 당시 전남도청을 사수하던 택시 기사님의 차를 타고 터미널로 향했다. 청년에서 노인이 된 기사님은 반백년이 되도록 순수한 그날의 염원과 저항, 그리고 희생에 대한 왜곡과 조롱은 그림자 처럼 떼어지지 않고 더욱 노골적인 것이 되어 서럽다고 말했다. 지방 선거를 앞두고 사방이 시끄럽다. 어떤 이들은 천직의 고행을 거치지 않고도 쉽게 발언권을 얻어 자신의 주장과 상품을 진열하고 감정을 수탈한다.

미술상 수상은 혼종과 경계성을 정체성처럼 여기던 나에게 어떤 분야에 정주하지 않고 작업해온 내게 다음 목적지로 갈 수 있는 일종의 사증 같은 것이 되었다. 다양한 기회들을 선택할 수 있는 기회들도, 발언할 자리도 부상 처럼 얻어졌고 나는 떠날 순간이라는 것을 깨달았다. 내가 선택한 것은 화산섬 제주였다. 정확히 말하면 한라산이었고 그것은 스스로 선택 한 능동적 유배였다. 이른바 일기예보에서 익숙한 악천후를 설명할 때 시작하는 제주 한라산 고지대에 입산이 통제되면 배낭 꾸려 들어가 수일간 고립되었다가 하산하기를 반복했다. 천지의 경계가 없는 땅, 무자비한 비 바람과 폭풍설로 연옥을 떠올리게 하는 곳, 때론 한 없이 다양한 생명들의 피어남과 사라짐이 뒤엉켜있는 성소(聖所)였다. 제주 사람들이 이승과 저승 사이의 작별의 공간이라는 여기는 '미여지 벵듸'가 현세에 있다면 아마 그곳일 것이다. 감각은 멀고 고통스러웠지만 고행을 통해 정신은 투명해졌다. 그곳은 피신처이자 피안이었고 신들의 정원이자 사원이었다. 그리고 백비들이 가득찬 묘지였다. 배낭을 여미고 풀고는 천여일간 지속되었고 산에서 태어남과 사라짐, 질서와 조화를 보았다. 그저 아름다웠다.

words, his attempt to read a space heavy with symbolism as an ordinary space empty of all meaning is itself a great intention."

Reading those sentences, like someone reopening an old diary, I am flooded at once with embarrassment and a heavy, complicated feeling. Twelve years on, I am still photographing empty objects of absence, with no one there; all that has changed is that my main form has shifted from still photographs to moving images. At the same time, I seemed to myself like a weary high-altitude protester, waiting for an echo that never answers.

The period when I was preparing for the Missulsang was a time when, in the face of a social catastrophe, music disappeared even from the airwaves. Spring's blossoming came with the intertwining of desperate prayers for survival and mourning, and soon conspiracy theories, shameless invective, denunciation, division, and hatred began to sprout. Things that were premature and unrestrained carried out in the name of art also quickly revealed themselves. Then one day, by chance, at a Mass in a cathedral, I saw a Deaf choir. Within their silence, connected through soundless harmony, there was a deep beauty and a firm solidarity. From a community that remained peaceful even among a large gathering, I learned the language of silence and the sense of holding one another up. I was young then, angry every day, and tears came at every turn. That community seemed to feel the same as I did, though they did not show it. Watching their unwavering solidarity, like a collective vow of silence, I realized that I had to endure and overcome without breaking under my own emotions. How could one ever fathom the grief of losing a child? I could only search for a way to convey something on behalf of those who had lost even the voice and strength to protest. That way was to join, with constancy, in wordless mourning. *Voiceless* became a fragment through which colleagues and many others, supporting one another and sharing what they had witnessed and recorded that day together as art. Later, as a record of that year, the work was acquired by various public institutions. After passing through the pandemic and crossing the ocean, it traveled from place to place paying its condolences, and as of this May in Gwangju (Bitgoeul, the City of Light) it continues to be presented to citizens through light and sound. To my shame, this piece deliberately missed its end-of-April submission deadline. I wanted to write down the emotions I encountered in Gwangju, with eyes dimmer now than they were then, and to see whether the work had endured the years without becoming outdated and, above all, whether it had kept its sense of the times. On the way back, by an unbelievable coincidence, I rode to the terminal in the taxi of a driver who had defended the former South Jeolla Provincial Office at the time. The driver, now aged from a young man into an old one, said with sorrow that even after half a century, the pure longing, resistance, and sacrifice of that day still could not be peeled away from the distortion and mockery that clung to them like a shadow, and that the distortion had only grown more blatant. With a local election ahead, noise rises from every side. Some people gain the right to speak easily, without passing through the hardship of a true calling, and display their claims and commodities while extracting emotion.

Winning the Hermès Foundation Missulsang became, for me—someone who had taken hybridity and liminality almost as an identity, and who had worked without settling in any one field—a kind of visa that allowed me to move on to the next destination. Opportunities to choose among different possibilities, and places from which to speak, came to me like a supplementary prize, and I realized it was time to leave. What I chose was the volcanic island of Jeju—more precisely, Hallasan. It was a self-imposed, active exile. When access to the high reaches of Hallasan was restricted—the kind of

불과 얼마 전까지만 해도 버드나무의 새순이 천천히 봄의 시작을 알리더니, 이내 목련과 벚꽃이 그 자리를 대신한다. 그리고 꽃잎들이 모두 떨어지고 나면, 4월은 노란 민들레로 뒤덮인다. 하지만 불과 한 주 남짓 지나면 꽃은 어느새 백발처럼 흰 홀씨가 되어 바람에 몸을 맡길 채비를 한다. 홀씨들도 철새들 처럼 서로 의지해 날아갈때 멀리 날아간다. 고귀한 희생들은 마치 홀씨처럼 흩어져, 매년 봄이 오면 우리 곁에 다시 내려앉는다. 그리고 함부로 말하지 않는 법, 쉽게 가르치려 들지 않는 법을 조용히 전해준다.

세월은 흘렀는데 무엇이 변했을까? 구약 시편의 한 구절 처럼 주님은 환난의 때에 어디에 숨어 계신지 묻고 싶을 정도로 전쟁은 멈출 줄 모르고 억울한 희생도 반복된다. 탄식은 일상이 되었다. 그 사이에 세월호는 부식된 괴물 처럼 목포신항에 올라와 있었고 또 다른 희생은 이태원 골목으로 무안공항 활주로로 연결되었다. 생시(生時)는 서로 달라도 졸시(卒時)는 같은, 목소리를 잃은 자들이 이웃으로 늘어만 간다. 다른 한편에서는 지금 벌어지는 유래 없었던 번영과 신기루일지도 모르는 숫자를 이야기하지만, 수치로 측정할 수 없는 슬픔은 언제나 우리 앞에 도착한다. 그 감각과 상태를 과연 무엇이라 불러야 할까.

오늘은 부처님 오신 날이다. 좋아하는 경구가 있다. '잡화엄식'(雜華嚴飾), 색깔이 다른 온갖 꽃들이 서로 조화를 이루며 장엄하고 아름다운 세상을 만든다는 뜻이라 한다. 생멸(生滅)의 주관은 신의 영역이지만, 조화는 서로 함께 만들 수 있지 않을까. 이 염원은 과대망상일까. (2026. 5. 25 석가탄신일에)

(2026년)

foul weather familiar from the forecasts —, I would pack a bag, go up, remain isolated for several days, and then descend, repeating this again and again. A land with no boundary between heaven and earth. A place that, with its merciless wind, rain, and blizzards, called purgatory to mind; at times a sanctuary where the endlessly varied blooming and vanishing of life were tangled together. If the place Jeju people call Miyeoji Baengdui—a space of farewell between this world and the next—exists in this world, it is probably there. The senses were distant and painful, but through the ordeal the spirit became transparent. It was a refuge and a far shore, a garden of gods and a temple. And it was a graveyard filled with blank steles. For some thousand days I tightened and loosened my backpack, and on the mountain, I saw birth and disappearance, order and harmony. It was simply beautiful.

Only a little while ago, the new shoots of the willow were slowly announcing the start of spring; soon magnolias and cherry blossoms will take their place. And once all the petals have fallen, April is covered over with yellow dandelions. But barely a week or so later, the flowers have already become white seed-tufts, like white hair, readying themselves to give their bodies to the wind. Seed-tufts, too, like migrating birds, fly far when they lean on one another. Noble sacrifices scatter like those seed tufts and, each spring when it comes, settle down beside us again. And they quietly pass on to us the way of not speaking carelessly, the way of not rushing to instruct.

Time has passed, but what has changed? Like a verse from the Old Testament Psalms, I want to ask where the Lord hides in a time of trouble: war shows no sign of stopping, and unjust sacrifice repeats itself. Lament has become everyday life. In the meantime, the Sewol had been raised at Mokpo New Port like a corroded monster, and other sacrifices connected onward to an alley in Itaewon and a runway at Muan Airport. Though their times of birth differ, their times of death are the same; those who have lost their voices keep increasing around us as neighbors. Elsewhere, people speak of an unprecedented prosperity unfolding now, of numbers that may be mirages, but grief that cannot be measured in figures always arrives before us. What should we call that sensation, that state?

Today is the Buddha's Birthday. There is a phrase I love: japhwa-eomsik (雜華嚴飾), said to mean that flowers of every color come into harmony with one another, making a solemn and beautiful world. Sovereignty over arising and ceasing may belong to the realm of the divine, but harmony is perhaps something we can make together. Is this longing a delusion of grandeur? (On the Buddha's Birthday, 25 May 2026)

(2026)

제 16 회
에 르 메 스 재 단 미 술 상
2016

정 금 형

THE 16TH
HERMÈS FOUNDATION
MISSULSANG
2016

GEUMHYUNG JEONG

제16회
에르메스 재단 미술상
2016

전시
《개인소장품》
2016년 8월 26일–10월 23일
아뜰리에 에르메스

수상자
정금형

추천위원
김장언 (국립현대미술관 전시기획팀장)
맹지영 (두산갤러리 큐레이터)
양아치 (작가)
임산 (동덕여자대학교 교수)
현시원 (시청각 공동대표)

심사위원
김홍희 (서울시립미술관 관장)
안소연 (플라토 삼성미술관 부관장)
엠마뉴엘 소니에 (작가)
까뜨린느 츠키니스 (에르메스 재단 디렉터)

전시 도록
내려받기 (PDF, 1.74 MB)

The 16th
Hermès Foundation Missulsang
2016

Exhibition
Private Collection
26 August–23 October, 2016
Atelier Hermès

Winner
Geumhyung Jeong

Nominating Committee
Jang Un Kim (Head of Exhibition Team, National Museum of Modern and Contemporary Art)
Jee Young Maeng (Curator, Doosan Gallery)
Yangachi (Artist)
Shan Lim (Professor, Dongduk Women's University)
Seewon Hyun (Co-Director, Audio Visual Pavilion)

Judging Committee
Hong-hee Kim (Director, Seoul Museum of Art)
Soyeon Ahn (Deputy Director, Plateau, Samsung Museum of Art)
Emmanuel Saulnier (Artist)
Catherine Tsekenis (Director, Fondation d'entreprise Hermès)

Exhibition Catalogue
Download (PDF, 1.74 MB)

1

1 정금형, 《개인소장품》 전시 전경, 2016

1 Geumhyung Jeong, installation view of *Private Collection*, 2016

2

2 정금형, 《개인소장품》 전시 전경, 2016

2 Geumhyung Jeong, installation view of Private Collection, 2016

엉뚱하고 기괴한 그녀의 세계에 오신 것을 환영합니다

김윤경
아뜰리에 에르메스
아티스틱 디렉터

WELCOME TO HER OFF-THE-WALL AND BIZARRE WORLD

Yunkyoung Kim
Artistic Director,
Atelier Hermès

눈앞에 펼쳐진 광경은 괴상하고 엉뚱하다. 2009년 〈7가지 방법〉이라는 퍼포먼스 작업을 통해 이름을 알린 이후, 열정적으로 꾸준히 작업을 선보여온 작가 정금형이 〈개인소장품〉이라는 제목으로 펼쳐놓은 전시물은 그야말로 괴상하고 엉뚱하다. 흰색 벽으로 둘러싸인 전시장에는 오(伍)와 열(列)을 맞춘 균일한 크기의 흰색 좌대가 놓여있고, 균질하게 환한 빛을 발하는 흰색 조명이 이것을 비추고 있다. 외부 세계와는 완전히 단절되어 공기의 흐름마저 느껴지지 않는 듯한 이 진공의 공간을 가득 채우고 있는, 규칙적인 배열과 배치가 이루어낸 완벽한 질서 속에 자리잡고 있는, 그러나 어딘지 혼란스러운 물건들, 이것이 바로 정금형이 수집해온 비장의 '개인소장품'이다.

〈7가지 방법〉을 선보인 이후, 〈비디오 카메라〉(2011), 〈휘트니스 가이드〉(2011)와 〈심폐소생술연습〉(2013)을 거쳐 최근에 초연되었던 〈재활훈련〉(2015)과 〈소방훈련시나리오〉(2016)에 이르기까지 정금형의 관심사는 주로 작가 자신의 '몸'을 통해 표출되어 왔다. 〈문방구〉(2011)나 〈녹화 정지 재생〉(2011)과 같은 작업에서는 영상을 통한 실험을 시도하기도 했으나, 실질적으로 정금형 작업의 핵심은 관객들을 앞에 두고 공개적으로 벌이는 은밀하고 도발적인 행위가 유발하는 긴장감과 당혹감에 있다고 볼 수 있다. 정금형의 작업은 작가가 어떤 사물과 우연히 마주하는 순간 느끼는 호기심과 그 호기심이 연쇄적으로 발생시키는 거침없는 상상력으로부터 비롯된다. 진공청소기나 사다리, 굴삭기나 의료용 인체 모형, 운동 기구와 의료 도구, 재활기구 등과 같이 일상 삶의 맥락에서 특정한 용도에 따라 각자의 기능을 담당하고 있는 사물들을 이리저리 살펴보고 움직여보고 분해하고 다시 조립하면서 정금형은 엉뚱한 상상을 펼쳐간다. 결코 스스로 움직일 수 없고—당연히!—생명이 없는 이 사물들이 스스로 살아 움직이는 것처럼 보이게 만들 수 있다면 어떨까.

〈휘트니스 가이드〉에서 정금형은 피트니스 센터에서 흔히 볼 수 있는 운동 기구들을 관객들 앞에 주욱 늘어놓고, 운동 기구의 사용법 혹은 바른 운동 자세를 시연하듯 기구를 작동시키고 그 움직임에 자신의 몸을 연동시킨다. 기계에 불과한 운동 기구는 작가에 의해 작동되어 움직이기 시작하고, 그 움직임은 다시 작가를 움직이게 만들고, 결국 그 둘은 마치 하나인 것처럼 점점 속도와 강도를 높여 격렬한 동작을 수행해간다. 이 과정에서 야릇한 장면들이 등장하는데, 운동 기구를 작동시키고 그 동작에 자신의 몸을 맡기는 정금형의 행위가 마치 성애(性愛)의 동작들을 연상시키기 때문이다. 그리고, 의료용 뇌모형이나 얼굴모형을 접합해 의인화(擬人化)된 운동 기구는 이 상상의 기괴함과 발칙함을 더욱 증폭시킨다.

이러한 상상은 〈재활훈련〉에서도 이어지는데, 여기에서 정금형은 160분이 넘는 긴 시간 동안 스스로 몸을 가누지 못하는 의료용 인체 모형을 상대로 지난한 재활훈련을

A scene that unfolds before our eyes is off-the-wall. Exhibits of Geumhyung Jeong, who has steadily presented her works with a great passion after being spotlighted with her *7 Ways in 2009*, are utterly off-the-wall and bizarre under the title of *Private Collection*. Inside the gallery surrounded by the white walls are white pedestals of the identical size sharply in rows and lines, and white lighting projects itself exuding an evenly bright tone of light on the white pedestals. The objects—the ones that are filling up this space of vacuum as if to block the air flow due to a complete segregation from the outside world, and are placed in a perfect order driven by the regular rows and lines, yet looking chaotic for some reason—are the pieces of Jeong's secret "private collection."

After showcasing *7 Ways*, Jeong's interests have been revealed through her own "body" in her following works: *Video Camera* (2011), *Fitness Guide* (2011), *CPR Practice* (2013), and the recently premiered *Rehab Training* (2015) and *Fire Drill Scenario* (2016). She sometimes attempted to experiment with videos through such works as Munbangu (Stationery) (2011) and *Record Stop Play* (2011), but the essence of her works lies in the tension and absurdity induced by her secretive and provocative acts publicly presented to the audience. Jeong's works originated from her curiosity encountered when she happens to confront some objects, and her relentless imagination generated by the curiosity in series. Her absurd imagination is stretched out through her acts of thorough observation, movement, disintegration and reassembly of objects which play their own proprietary functions depending on specific usages in the context of a daily life—a vacuum cleaner or a ladder, an excavator or a medical dummy, and an exercise/medical/rehab equipment. What would it be like if these—undoubtedly!—immobile and lifeless objects can be made to look as if they have come to life?

In *Fitness Guide*, she spreads various pieces of exercise equipment before the audience, which can be easily seen in a fitness center, operates them as if to demonstrate how to use them or the proper way to exercise using them, and aligns her body with the movements. The exercise equipment as merely machinery start to move through her operation, and the movement makes her move, too. The two end up being as if they are one as the speed and intensity are intensified in the movements. Sensually queer scenes appear in the way because Jeong's act of operating the equipment and leaning her body to the movement are reminiscent of sexual movements. Moreover, the exercise equipment that are personified by applying a medical brain dummy or a facial dummy further amplify such bizarre and impertinent imagination.

Such imagination is carried on in *Rehab Training* where Jeong performs a challenging rehab training for over 160 minutes with a medical dummy which cannot scaffold its body by itself. The dummy manipulated by Jeong undergoes rehab training with various pieces of equipment, and after numerous failures, "he" ends up being able

실시한다. 작가에 의해 조종되는 인체 모형은 다양한 기구로 재활훈련을 받는데, 수많은 실패를 거듭한 후에 '그'는 드디어 몸을 일으키고 몇몇 손동작과 몸동작을 성공적으로 완수한다. 여기에서 '그'와 정금형이 수행해내는 모든 동작은 다른 공연에서와 마찬가지로, 아니 더 노골적으로 남성과 여성 사이에서 벌어지는 성적인 행위를 연상시킨다. 좀더 정확히 말하자면, '그'가 단계적으로 수행해내는 재활훈련의 모든 과정은 성공적인 성교(性交)를 위한 훈련이고, '그'를 조종하는 작가 정금형의 존재는 이 모든 행위가 결국 여성의 자위(自慰)로 귀결될 수밖에 없음을 애써 숨기지 않는다.

이렇듯 사물들을 조종하는, 혹은, 이렇게 조종되어 움직이는 것처럼 보이는 사물들의 움직임에 반응하고 교감하는 정금형의 행위는 끊임없이 '작가-조종자'의 역할과 '작가-배우'의 역할을 오가며 은밀하고 성적인 장면을 발생시킨다. 여기에 흥미로움을 더하는 제3의 역할이 더해지는데, 그것은 바로 정금형과 사물 사이에 벌어지는 사적(私的)이고 야릇한 장면을 바라보며 불편한 유희의 상황으로 내몰리는 관객들의 몫이다. 눈앞에 펼쳐지는 타인의 은밀한 장면을 훔쳐보는 관객들은 집단적이고 공개적인 관음(觀淫)의 현장으로 내몰림으로써 전통적으로 여성의 몸을 대상화하던 관음자의 시선이 전복된 그 지점에 무력하게 못박힌다.

여기까지가 우리가 알고 있던 정금형의 작업이고, 전시《개인소장품》은 이러한 정금형의 작업 여정에 또 다른 층위를 더하는 시도라고 볼 수 있다. 정금형은 자신의 욕망을 투사하고 교감했던 다양한 인체 모형, 각종 기구와 도구들에 '수집과 소장(所藏)'이라는 맥락을 부여하면서 작가의 몸을 매개로 드러내온 자신의 관심사를 또다른 층위로 이동시킨다.

정금형의 작업은 작가의 호기심을 자극하고 끝없는 상상력을 이끌어내는 다양한 사물들과의 우연한 만남에서 출발한다. 작가는 이 사물들을 면밀하게 관찰하고, 기존에 부여된 특정한 기능과 용도의 층위 아래에 감춰진 뜻밖의 특징과 개성을 끄집어내고, 그 사물들을 보다 특별하게 사용하기 위해 전문적인 사용법을 습득하거나 자격증을 취득하기도 한다. 그리고, 마침내, 그 불활성(不活性) 사물에 기묘하고 불안한 생명력을 덧입혀 '그'의 역할을 부여하고, 자신의 몸을 통해 '그'를 움직이게 하는 조종자와 '그'를 상대로 반응하고 교감하는 배우의 역할을 수행해낸다. 이 오랜 탐구와 관계 설정의 과정에서 정금형의 몸은 자신이 발견해낸 사물들과 긴장감을 유지하며 '공존'한다. 정금형의 존재는 이 세계에서 핵심적인 위치를 차지하는데, 그로 인해, 자의(自意)를 표출할 수 없는 사물에 불과한 인체 모형과 각종기구들은 '그'로 살아난다.

반면, 정금형이 부재(不在)하는 전시장으로 옮겨진 사물들은 '사물'처럼 보인다. 16세기와 17세기의 유럽 귀족들이 회화나 조각에서부터 화석(化石), 고대의 도자기에서 박제된 동물에 이르기까지 이국적이고 희귀한 물건들을 모아 진열해놓았던 '신기한 방'과 그 은폐된 물신 숭배(物神崇拜) 욕망을 떠올리게 하는 이 기묘한 사물들의 집합은 삶의 장소에서 격리된, 그래서 생명이 없는 사물처럼 보인다. 전시장이라는 진공의 공간에 가지런히 놓인 흰색 좌대는 이 개인화되고 무질서해 보이는 정금형의 사물들에 질서를 부여하고 일종의 '미술관 효과'를 덧입힌다. 미술관 효과는 "어떤 사물을 그 원래의 세계에서 분리시키고 그것을 다른 모습으로 제시하고 결과적으로 예술이라고 불리는 것으로 변형시키는 경향"[1]을 일컫는데, 정금형의 신체를 매개로 구성된 특정한 맥락[2]에 존재하며 정금형의 '그'를 수행하던 사물들은 그 원래의 맥락—정금형의 작업 맥락—으로부터 떨어져 나와 해체/분해되고 분류되어 규칙적으로 배치됨으로써 예술의 영역으로

1
Svetlana Alpers, "The Museum as a Way of Seeing", Ivan Karp and Steven D. Lavine (Eds.), *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, Smithsonian Books, 1991, 27.

2
이 특정한 맥락은 정금형과 그의 사물들이 등장하는 일련의 퍼포먼스와 영상작업들로 구성된다. 〈유압진동기〉(2008), 〈7가지 방법〉, 〈기술적 문제 = 정금형 × 이정우 × 잭슨홍〉(2010), 〈비디오 카메라〉, 〈휘트니스 가이드〉, 문방구〉, 〈녹화 정지 재생〉, 〈심폐소생술연습〉, 〈재활훈련〉, 〈테스트비행〉(가제, 진행 중) 등에서 작가의 '그'를 수행하던 사물들, 혹은 그러한 역할을 위해 수집되었으나 역할 수행에 실패한 사물들과 더불어 정금형의 '개인소장품' 목록에는 우연한 계기로, 정금형의 '그'와 유사하다는 이유로, 혹은 '그냥' 수집되고 취득된 사물들이 포함된다. 그리고, '그'를 움직이기 위해 요구되었던 전문적인 기술과 자격증을 위한 참고서, 수집하고 싶었으나 그럴 수 없었던 사물들을 보여주는 자료들—제품으로서의 사물을 홍보하는 동영상과 카탈로그—도 정금형의 목록을 구성한다.

to raise himself up and completing several hand and body gestures successfully. All the gestures performed by "him" and Jeong remind one of sexual acts of a man and a woman as in her other performances, or more explicitly. To be more precise, all the process of the step-by-step rehab training for "him" is training for a sexual intercourse, and the existence of Jeong who manipulates "him" does not hide that all these acts boil down to a woman's masturbation.

As such, Jeong's acts of manipulating objects, or of responding to and empathizing with movements of objects seemingly moving under her operation generate secretive and sexual scenes, going back and forth in her different roles: the artist-operator role and the artist-actor role. The role of a third party is here added, which makes things more intriguing: it is the audience that is driven away to a situation of uncomfortable play by observing private and queer scenes between Jeong and objects. The audience as peeping toms looking into others' secretive scenes that happen in front of them are pushed to a site of collective and public voyeurism, helplessly being thrown at a point where the stereotyped sight of a voyeur for a woman's body is turned the other way around.

These are Jeong's works which we know of so far. The exhibition *Private Collection* is an attempt to add another layer to her art journey. Jeong has transferred her interests which have been revealed through her body to another layer by imposing the context of "collecting and collection" on various body dummies, instruments and tools where she has projected her desire and which she has empathized with.

Her works start from an incidental encounter with various objects which stimulate her curiosity and arouse her endless imagination. Through close observation of such objects, she picks out unexpected features and personalities hidden beneath the layer of specific functionalities and usages previously imposed. She also acquires expertise or even certificates to professionally use such objects. She, at the end, imposes a role of "him" on an inert object by adding peculiar and unstable vitality, and performs the role of an operator who moves "him" through her body, and the role of an actor who responds to and bonds with "him." In such a long exploratory and relationship-setting process, Jeong's body maintains tension with the objects which she has discovered, and "coexists" with them. The existence of Jeong takes up a core position in this universe, through which body dummies and various instruments—mere objects that cannot exude their own will—come into being as "him."

Yet, the objects that have been transferred to the gallery where Jeong is absent look like "objects." A set of such bizarre objects remind one of the "Cabinets of Curiosities" where European aristocrats of the 16th and 17th centuries used to display exotic and rare object collections ranging from paintings and sculptures to fossils, ancient ceramics to stuffed animals, and its hidden desire for fetishism. They look as if they are segregated from a place of living, looking like lifeless objects. The neatly placed white pedestals in a vacuum space of the gallery impose an order on Jeong's objects looking personalized and chaotic, and add a "museum effect" to it. The effect refers to "the tendency to isolate something from its world, to offer it up for attentive looking and thus to transform it into art like our own."[1] The objects which exist in the specific context[2] formed with Jeong's body as a medium and perform acts of Jeong's "him" enter into art like our own by being isolated from the original context—the context of Jeong's work—and then disintegrated/disassembled, classified and placed in a certain order. Here appears Jeong's role as "artist-collector" by placing the objects collected as such in a certain order according to a taxonomic manner, making them objects of visual interest, and encouraging them to look at in this way.

1
Svetlana Alpers, "The Museum as a Way of Seeing", Ivan Karp and Steven D. Lavine (Eds.), *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, Smithsonian Books, 1991, 27.

2
This specific context consists of a series of performances and video works where Jeong appears with her objects. The objects which performed the roles of Jeong's "him" in *Oil Pressure Vibrator* (2008), *7 Ways*, *Technical Problem = Geumhyung Jeong × Chungwoo Lee × Jackson Hong* (2010), *Video Camera*, *Fitness Guide*, *Munbangu* (Stationery), *Record Stop Play*, *CPR Practice*, *Rehab Training and Test Flight* (working), and objects which were collected for such roles but have failed to play their roles are included on the list of Jeong's "private collection" along with objects which were collected and acquired by accident, because they are similar with Jeong's "him", or "without any particular reason." Moreover, books for acquiring expertise or certificates to move "him", and materials showing the objects she wanted to collect in vain—commercial clips and catalogues promoting objects as products—also fill up Jeong's list.

진입한다. 그리고, 이렇게 수집된 사물들을 특정한 분류법에 따라 규칙성 있게 배치하여 시각적 호기심의 대상으로 만들고 이런 방식으로 보도록 유도하는 과정에서 정금형의 '작가-수집가'로서의 역할이 부상한다.

사실 작가-수집가로서의 역할은 정금형의 작업 맥락에서는 간과할 수 없는 부분이다. 자신의 몸과 사물을 연동시켜 이루어내는 수고스러운 작업의 과정에서 실제로 모든 사물은 애초의 타고난 용도와 기능을 상실하고 작가-조종자인 정금형의 뜻에 따라 이렇게 저렇게 분해되고 해체되며 엉뚱하고 기묘하게 조합되고 연결된다. 이 과정에서 필수적인 것은 수많은 사물들의 세계에서 '바로 그것'을 선택해 작가 자신의 세계로 불러들이는 일이다. 사물은 이 과정에서 그 용도와 기능을 박탈당하고 추상적 소유 과정을 통해 수집가의 욕구와 취향, 권력을 드러내게 된다. 그러나, 정금형의 작업 맥락에서는 이렇게 수집된 사물들이 작가-조종자인 동시에 작가-배우인 정금형의 존재로 인해 생명력을 부여받고 '살아남'으로써 신기한 방을 채우고있는 '개인소장품'으로서의 사물들과는 다른 층위를 차지한다. 다시 말해, 이 사물들은 정금형의 세계로 초대되면서 살아있는 것처럼 보이는 기괴한 삶을 부여받게 되는데, 이 기괴한 사물들의 삶이 사물들에게 부여한 역할이 비로소 박탈당하는 지점은 바로 진공의 공간에 가지런히 놓인 흰색 좌대 위이다. 여기에서 이 사물들은 질서정연한 진열을 통해 '정금형의 작업 맥락'이라는 사건의 일부를 성실하게 재현한다. 더불어 작가-수집가로서의 정금형의 역할은 비로소 그 목표에 도달한다. 이렇게, 전시 개인소장품은 수집과 소장, 분류와 배치라는 미술관과 전시의 관례적인 언어를 정금형의 작업 맥락에 적용시킴으로써, 정금형이 지속해온 작업에 의미의 층을 더하고 해석의 진폭을 확장한다.

그런데, 이 신기한 방이 감추고 있는 뜻밖의 기쁨은 정금형의 '개인소장품'이 펼쳐보이는 의미의 장(場)에서 모종의 쾌감을 오롯이 맛보는 관(람)객의 몫이다. 지금까지 정금형의 세계에 발을 들여놓은 관객들은 실제와 극(劇)의 구분이 애매한 상황들로 내몰리며 전통적으로 '관(람)객-관음자'가 누려온 지위에 위협을 받아왔다. 바로 자신의 눈앞에서 펼쳐지는 누군가—작가와 작가의 '그'—의 은밀한 행위를 집단적으로, 공개적으로 볼 수밖에 없는 불편하고 당혹스러운 상황은 관음 행위가 보장해주던, '시선의 주체'가 누려온 특권을 박탈해버린다. 은밀한 관음 행위가 공개적으로 노출되는 순간, 자신의 쾌락을 타인과 공유하고 있음을 자각하는 순간, 관음자가 은밀히 즐겨온 쾌락은 거꾸로 관음자를 옭아매고 시선의 주체는 수동적 타자로 전락한다. 그러나, 관음의 대상—작가와 작가의 '그'—이 그 맥락에서 떼어져 나와 분류되고 배치되면서 '예술로 치환된 사물'로 전환되는, 더욱 행복하게도, 자신의 특권적 지위를 위태롭게 하던 '작가'가 부재하는 순백 진공의 공간은 관음자에게도 현실과 결별하는 순간을 선물한다. 여기에서 수동적 타자로 전락했던 관음자는 다시 관(람)객-관음자가 되어 '편안하게' 좌대 위에 놓인 '예술로서의 대상'을 보게 된다. 아, 다시 만난 관음의 세계! 게다가, 시선을 되찾은 관(람)객-관음자는 눈앞에 펼쳐진 사물들의 질서를 거침없는 상상력을 동원해 교란하며 정금형의 세계에서 박탈되었던 자유를 마음껏 누린다.[3] 아무도 훔쳐볼 수 없는 각자의 머릿속에서. 공연을 통해 익숙해진 인체 모형과 도구들뿐 아니라, 실현된 공연의 이면에서 존재하는 온갖 사물들, 혹은 시행착오를 거쳐 쓰임이 달라진 사물들이 함께 펼쳐진 정금형의 '개인소장품'은 관람객 개개인의 상상력을 자극하여 개인들의 욕망이 은밀히, 그러나 적극적으로 발현되는 발칙한 순간들을 '개별적'으로 제공하게 된다. 여러분, 엉뚱하고 기괴한 정금형의 세계에 오신 것을 진심으로 환영합니다!

(2016년)

3
친절하게도 정금형은 자신의 개인소장품 중간 중간에 놓인 모니터에서 사물들의 사용법을 몸소 시연한다. 이제, 관람객들은 작가의 설명을 숙지하고 이것을 개별적으로 응용하는 자유를 누리기만 하면 된다.

In fact, a role as artist-collector cannot be neglected in Jeong's universe. All the objects end up losing inherent usages and functions, being disintegrated and disassembled, and bizarrely and queerly assembled and connected according to Jeong's will as artist-operator in the laborious course of connecting her body and objects. What is essential in this course is the act of selecting and bringing in "it" from the universe of numerous objects into her universe. Throughout this course, objects are deprived of their usage and functions, and disclose the desire, taste and power of the collector through a process of abstract ownership. However, in her universe, the objects collected as such are given vitality, "coming into being" thanks to the existence of Jeong as artist-actor as well as artist-operator. By doing so, the objects hold a different layer from the objects as "private collection" filling up a cabinet of curiosities. In other words, these objects are given a bizarre life—seemingly being alive—by being invited into Jeong's universe. The point in which the roles imposed by the bizarre life of these objects on the objects are deprived is on the white pedestals which are neatly placed in a vacuum space. These objects faithfully represent a part of the incident of "Jeong's universe" through orderly placement. Moreover, Jeong's role as artist-collector ultimately reach its goal. As such, *Private Collection* adds a semantic layer to the works Jeong has carried on so far and expands the scope of interpretation by applying the conventional language of a museum and an exhibition—collecting and collection, and taxonomy and placement—to Jeong's context.

Yet, the unexpected joy hidden in this cabinet of curiosities is something to be felt by audience that enjoy an unfiltered pleasure in the semantic field shown by Jeong's "private collection." The audience who have stepped into Jeong's universe have been driven to situations where non-fictions and fictions were difficult to distinguish, being threatened with the conventional prestige of "audience-voyeurs." The uncomfortable and baffling situation where they have to watch secretive acts of some people—the artist and her "him"—in front of their eyes collectively and openly deprives of the privilege which has been guaranteed by the act of voyeurism, and enjoyed by the "subjects of gaze." At the moment when a secretive voyeurism act is publicly exposed, and at the moment when voyeurs perceive that their pleasure is shared with others, the pleasure which has been enjoyed by them, reversely, binds voyeurs, and the subjects of gaze are reduced to the passive others. However, as the targets of voyeurism—the artist and "him" of the artist—are classified and placed, being detached from the context, the white vacuum space with the absence of the "artist" who has threatened voyeurs' special privilege gives them a moment of departing from their reality. Voyeurs who were reduced to the passive others, again, become the audience-voyeurs, ending up seeing the "objects as art" placed on the pedestals "in comfort." The world of voyeurism encountered again! Furthermore, the audience-voyeurs who have regained the gaze excite the order of the objects in front of their eyes using their imagination, and enjoy the freedom as much as possible, which was deprived of in the universe of Jeong. In their mind which nobody can peep into. Jeong's "private collection" is accompanied by not only body dummies which are felt to be familiar through her performances, but also all sorts of objects already existing behind the actual performance, or objects whose usage has changed through trials and errors. It "individually" provides impertinent moments where individuals' desire is secretively, yet actively realized by stimulating the imagination of individual audience. Welcome to the off- the-wall and bizarre world of Geumhyung Jeong!

(2016)

제 17 회
에르메스 재단 미술상
2018

오 민

THE 17TH
HERMÈS FOUNDATION
MISSULSANG
2018

MIN OH

제17회
에르메스 재단 미술상
2018

전시
《연습곡》
2018년 9월 6일–11월 4일
아뜰리에 에르메스

수상자
오민

추천위원
구동희 (작가)
김해주 (아트선재센터 부관장)
이진아 (리움미술관 어시스턴트 큐레이터)
호경윤 (아트 저널리스트)

심사위원
오인환 (서울대학교 교수, 작가)
김성원 (서울과학기술대학교 교수)
가엘 샤르보 (독립 큐레이터)
까뜨린느 츠키니스 (에르메스 재단 디렉터)

전시 도록
내려받기 (PDF, 3.07 MB)

The 17th
Hermès Foundation Missulsang
2018

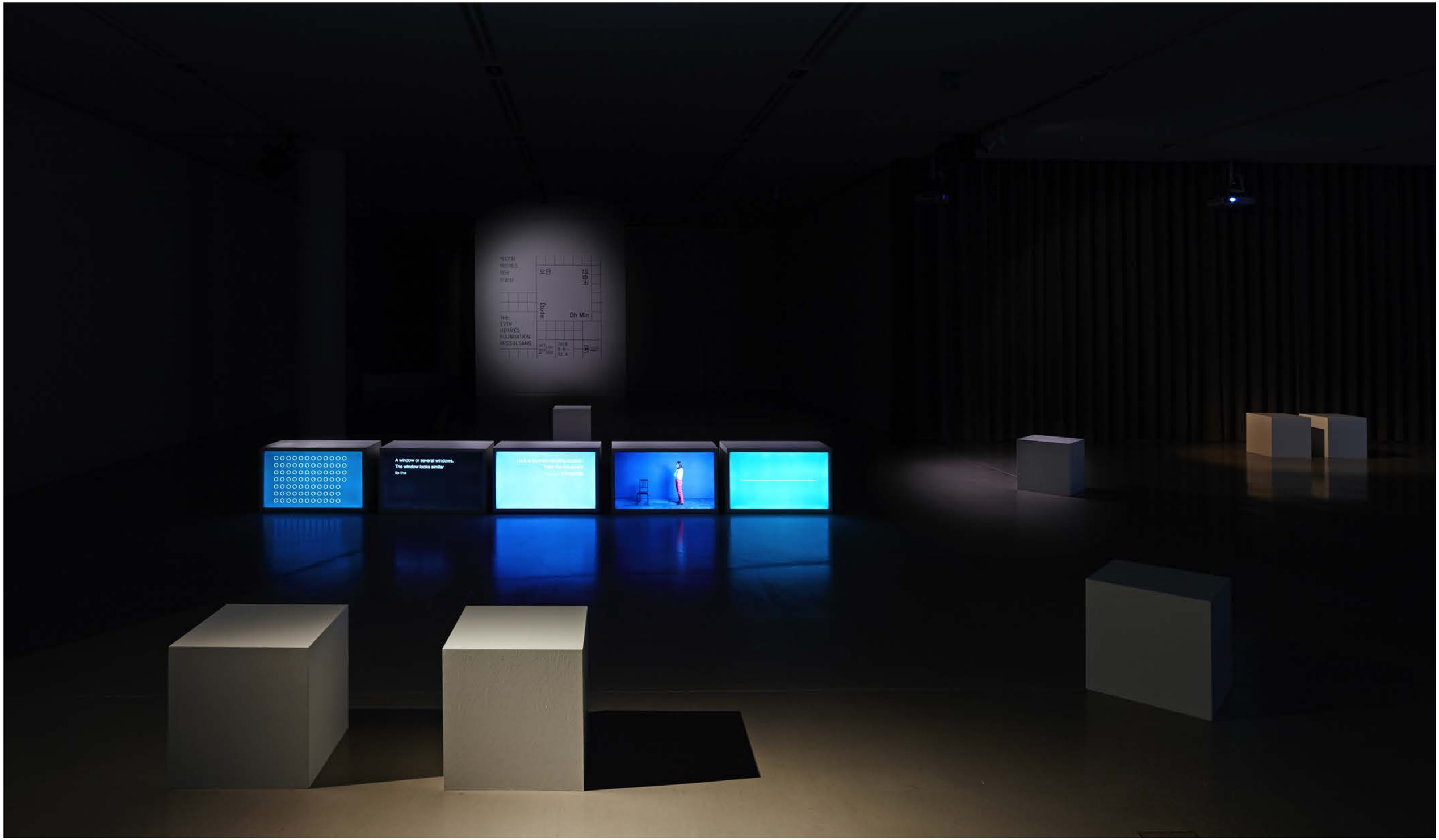
Exhibition
Étude
6 September–4 November, 2018
Atelier Hermès

Winner
Min Oh

Nominating Committee
Donghee Koo (Artist)
Haeju Kim (Deputy Director,
Art Sonje Center)
Gina Lee (Assistant Curator, Leeum,
Samsung Museum of Art)
Kyoungyun Ho (Art Journalist)

Judging Committee
Inhwan Oh (Professor, Seoul
National University / Artist)
Sung Won Kim (Professor, Seoul National
University of Science and Technology)
Gaël Charbau (Independent Curator)
Catherine Tsekenis (Director,
Fondation d'entreprise Hermès)

Exhibition Catalogue
Download (PDF, 3.07 MB)



1

1 오민, 〈연습곡 B〉, 2018, 5채널 비디오, 컬러, 사운드, 2분, 전시 전경

1 Min Oh, Étude B, 2018, five-channel video, color, sound, 2 min. Installation view

2

2 오민, 〈연습곡 C〉, 2018, 단채널 비디오, 2채널 사운드, 10분; 〈연습곡 A〉, 2018, 단채널 비디오, 4채널 사운드, 10분. 두 작품은 동기화되어 재생됨. 전시 전경

2 Oh Min, *Étude C*, 2018, single-channel video and two-channel sound, 10 min; Étude A, 2018, single-channel video and four-channel sound, 10 min. The two works are synchronized. Installation view

역 경 을 헤 치 고 별 을 향 하 여

김윤경
아뜰리에 에르메스
아티스틱 디렉터

A D A S T R A P E R A S P E R A [1]

Yunkyoung Kim
Artistic Director, Atelier Hermès

1
To the Stars through Difficulty

음악에서 보통 '연습곡'으로 번역되는 '에튀드'는 '연구' 또는 '습작'을 뜻하는 프랑스어로, 대개 음계, 아르페지오, 옥타브, 겹음, 트릴 등 어떤 기교를 위해 작곡된 악곡을 일컫는다. 기술 수행이라는 특정한 측면을 개발하고 연주자의 연주 능력을 향상시키는 것을 주요 목적으로 하는 이 짧은 악곡을 20 세기의 작곡가들은 작곡 기법을 연구하는 것으로 발전시키기도 했다. 이러한 연습곡은 무대 위에서의 단 한 번, 완벽한 연주를 위해 거쳐야만 하는 과정으로, 이 연습곡을 반복하는 지난한 시간의 연속들은 순간의 완벽을 내면화한 연주자가 자신만의 공간에서 스스로를 끊임없이 되돌아보는 외로운 과정이기도 하다. 그런 까닭에, 연습곡에는 '연습'과 '최종'이라는 개념이 공존하고, '과거'와 '미래'가 '현재'의 시간에서 동시에 발현된다. 제 17 회 에르메스 재단 미술상 수상자인 오민이 선보이는 새로운 시도는 바로 '연습곡'이라는 장르가 가진 이러한 양가적(兩價的)인 태도로부터 비롯된다.

"완벽에 도달할 수 없는 것을 알면서도 마치 도달할 수 있다는 듯이 연습하고 또 연습하는 과정에서 강인함과 나약함을 동시에 느끼게 되"지만 "그 순간이 매우 아름답다고 생각한다"는 오민은 그 "도달할 수 없는 곳을 향해 달리게 하는 동력"의 근원에서 '불안'의 감각을 마주하곤 한다.[1] 지극히 절제되고 간결한 영상과 퍼포먼스를 통해 이러한 불안감을 조절하고 통제하기 위해 인간들이 발전시켜온 기술— 예측하기, 계획하기, 정리하기, 훈련하기—에 주목해온 작가 오민의 관심사가 '연습곡'이라는 음악의 오랜 관습을 향하게 된 것은 필연적인 결과로 보인다. 이 '연습곡'을 화두로, 오민은 두 개의 싱글 채널 비디오 〈연습연(練習演) A〉(2018)와 〈연습연 C〉(2018), 5 채널 비디오 〈연습연 B〉(2018), 그리고 라이브 퍼포먼스 〈연습연 D〉(2018)로 구성된 전시 《연습곡》을 선보인다.[2]

이번 프로젝트 〈연습연 ABCD〉는 공연을 하는 동안 무언가를 '인식하는 기술'의 연습을 제안한다. 인식한다는 것을 연습할 수 있는 구체적인 행동으로 만들기 위해, 오민은 인식과 관련된 공간과 시간, 보는 것 사이의 관계를 설정하고, 단계를 나누어 구조를 짜고, 여기에 인물, 장소, 행동, 장면, 인과, 시간, 형태, 빛, 앵글 등을 정교하게 엮어 하나의 구성을 만들었다.[3] 이렇게 제안된 〈연습연 A〉는 지금, 여기를 보는 기술을, 〈연습연 C〉는 생각 속에서 과거와 미래를 보는 기술을 연습하기 위한 연습연이다. 〈연습연 A〉를 구성하고 촬영하기 위해 정리된 자료를 토대로 한 〈연습연 B〉는 〈연습연 C〉의 '연보(演譜)'[4]이며, 따라서 〈연습연 A〉의 연보이기도 하다. 마지막으로 〈연습연 D〉는 〈연습연 A〉와 〈연습연 C〉의 기술을 동시에 연습하는 라이브 퍼포먼스의 형식으로 제안된다.[5] 결과적으로, 〈연습연 ABCD〉를 구성하는 〈연습연 A〉, 〈연습연 B〉, 〈연습연 C〉, 〈연습연 D〉는 각각 독립적인 동시에 긴밀하게 연결되어 하나의 연작을 이룬다.

1
2017년 《바자》 5월호에 실린 박수진과의 인터뷰 "오민의 스코어" 참조.

2
'에튀드'는 일반적으로 '연습곡'으로 번역되지만, 오민은 작업의 맥락에 따라 '연습곡', '연습무(練習舞)', '연습연(練習演)' 등의 명칭을 유연하게 활용한다.

3
오민은 인식 기술의 연습을 구체적인 행동으로 전환하기 위해 인식의 단계를 관찰, 인지, 기억, 상상, 구상, 예상, 판단으로 구분했다.

4
'악보'를 의미하는 '스코어' 역시 '연습무', '연습연'의 맥락적 활용에 따라, 편의상, '무보(舞譜)', '연보(演譜)'를 활용하고자 한다.

5
〈연습연 D〉는 9월 5일 전시 개막 당일에 안무가 최승윤의 퍼포먼스로 공개된다.

A French word, "*étude*", used as an instrumental musical composition, means "study" or "a piece of work for practicing." It is widely adopted for techniques, such as scale, arpeggio, octave, double notes and trill, whose principal aim is the development or exploitation of a particular aspect of performing technique and enhance a performer's skills. The term *étude* was also used as a title by some 20th-century composers, usually to indicate a piece exploring a specific aspect of the composer's craft.[2] It is a must-have procedure to ensure a one-time perfect performance on the stage, and continuum of repetitive and challenging times is a performer's solitary journey of endlessly looking back on him or herself that perfectly embodied the perfection of the very moment in his or her space. It is why an *étude* has the coexistence of "practice" and "finality", and "the past" and "the future" are represented at the "present" time. The new attempt introduced by Min Oh, the winner of the 17th Hermès Foundation Missulsang, is derived from such ambivalent attitudes found in the genre of "*étude*."

Min Oh said, "I feel both strength and vulnerability in the course of practicing again and again as if to reach perfection, although I know I cannot", but "the moment of doing so is very beautiful." She sometimes encounters a sense of "insecurity" at the source of "power to drive her to run towards the unreachable."[3] It seems inevitable that what Min Oh is interested in, who has paid attention to the techniques that humans have developed to adjust and control such sense of insecurity—estimating, planning, organizing and training—through utterly refined and succinct films and performances, goes to an "*étude*"—a seasoned practice of music. With this "*étude*" as the starting point, she introduces two single-channel videos *Étude A* (2018) and *Étude C* (2018), a five-channel video of *Étude B* (2018) and a live performance of Étude D (2018).

This project *Étude ABCD* proposes practicing a "technique of awareness" during a performance. In order to crystallize her awareness into specific actions for practicing, Min Oh configures the relationships between the space and time of the awareness and the act of seeing, weaves a structure by stage, and forms a single composition by sophisticatedly connecting figures, places, behaviors, scenes, causality, time, forms, light and angles.[4] *Étude A* proposed as such is an *étude* to practice a technique to see the present and here, and *Étude C* is to practice to see the past and the future within thoughts. *Étude B* which is based on the materials compiled to configure and shoot *Étude A* is a score for *Étude C*, thus serving as a score for *Étude A*. Lastly, *Étude D* is proposed as a form of a live performance to practice the techniques of *Étude A* and *Étude C* at the same time.[5] Eventually, *Étude A*, *Étude B*, *Étude C* and *Étude D* which comprise *Étude ABCD* form a single series by being closely connected to one another, while being individually independent.

2
See Oxford Music Online, http://www.oxfordmusiconline.com/search?q=etude&-searchBtn=Search&isQuickSearch=true, 2018. 8. 28.

3
See Min Oh's interview published in Harper's BAZAAR Korea (May, 2017).

4
In order to convert practicing the technique of awareness into specific actions, she distinguished the stages of awareness into observing, perceiving, recollecting, imagining, planning, estimating and making decisions.

5
Étude D is disclosed as a live performance of choreographer Choi Seungyoon on the exhibition opening day of September 5.

부연하자면, 〈연습연 A〉에서 공연자는 자신의 외부에 존재하는 열두 개의 무언가—예를 들면, 나무와 숲, 건물과 벽, 거리의 사람, 눈앞의 불빛 등—를 보는 기술을 연습하는데, 이 공연자가 무언가를 보는 열두 개의 장면을 구성하기 위한 스케치와 지침을 다섯 개의 부분으로 나누어 구성한 것이 〈연습연 B〉이다. 이 〈연습연 B〉는 〈연습연 C〉에 등장하는 공연자를 위한 일종의 '연보'로 기능하고, 〈연습연 C〉의 공연자는 자신의 내부에 〈연습연 B〉가 지시하는 상황을 떠올리거나 〈연습연 B〉를 바탕으로 가상의 공연을 구상하는 기술을 연습한다. 다시 말해, 현재의 물리적 공간을 보는(관찰, 인지) 기술을 연습하는 것이 〈연습연 A〉이고, 이것을 구성하기 위해 만든 연보가 〈연습연 B〉이며, 이 〈연습연 B〉를 바탕으로 생각의 공간에서 과거의 이미지를 보거나(기억) 미래의 이미지를 보는(상상, 구상, 예상) 기술을 연습하는 것이 〈연습연 C〉이다. 그리고, 〈연습연 A〉와 〈연습연 C〉, 〈연습연 B〉 가 함께 보여지는 전시장에서 공연된 〈연습연 D〉에서 공연자는 물리적 공간과 생각의 공간을 동시에 보면서 결정을 내리는(판단) 기술을 연습한다.

이렇듯 정교하고 아름답게 짜여진 〈연습연 ABCD〉의 치밀한 얼개는 오민이 긴밀하게 구축해놓은 내적인 관계 속에서 작동하는 것에 그치지 않는다. 〈연습연 A〉와 〈연습연 C〉가 나란히 맞물려 돌아가고, 이 두 개의 화면에 등장하는 미세한 표정과 행동의 변화들이 지시하는 바를 읽어낼 수 있는 뼈대를 제공하는 〈연습연 B〉가 반복되는 전시장에 면밀하게 자리잡은 일곱 개의 육면체는 잠재적인 공연자의 존재를 가정한다. 언어적인 논리를 바탕으로 구체적인 이야기를 펼쳐내는 것이 아니라 독립적인 장면들이 콜라주처럼 이어지는 오민의 영상에서 관람객들이 포착하게 되는 것은 클로즈업된 얼굴에 미묘하게 드러나는 '생각의 표정'이다.[6] 현재의 물리적 공간을 보거나 생각의 공간에서 과거나 미래의 이미지를 보는 공연자의 얼굴에 시시각각 드러나는 생각의 표정은, 흥미롭게도, 영상을 바라보는 관람객들의 표정에서도 희미하게 반복된다. 이 순간, 관람객은 자신도 의식하지 못하는 사이에 잠재적인 공연자가 되어 오민이 제안한 인식의 기술을 연습한다.[7] 촘촘하게 계획된 오민의 세계 주변으로, 이렇게, 뜻밖의 관계망들이 느슨하게 더해진다.

다시 연습곡으로 돌아가보자. 예술 작품은 시대의 산물이고, 이 예술 작품을 통해 우리는 당시의시대상을 읽어낼 수 있다. 연주자들과는 따로 떼어 생각할 수 없는 연습곡 역시 마찬가지다. 악기와 관계하는 신체의 한계를 극한으로 밀어붙이는 연습곡을 통해 작곡가들이, 나아가 각 시대가 연주자들에게 무엇을 요구했는지, 시대의 흐름이 어떤 변화를 겪어왔는지 우리는 엿볼 수 있다. 연습곡을 화두 삼아 인식하는 기술의 연습을 제안한 오민의 실험 역시 크게 다르지 않을 것이다. 그래서 우리는 더 많은 것을 질문하고 고민하게 된다. 〈연습연 ABCD〉를 통해 인식의 기술을 요구한 이유는 무엇인지, 인식하는 기술의 연습은 궁극적으로 무엇을 인식하기 위한 것인지, 인식하는 기술의 연습을 통해 잡아내고자 했던 이 시대의 모습은 무엇인지, 그리고, 오민이 끝끝내 도달하고자 하는 그 '별'에는 무엇이 존재하는지 말이다.

(2018년)

6
오민은 자신의 전작(前作) 〈관객〉(2017)과 〈공연자〉(2017)를 통해 이 '생각의 표정'에 관한 논의를 끌어낸 바 있다.

7
물론, 모든 관람객이 잠재적인 공연자가 되어 인식의 기술을 연습하는 것도 아니고, 너무나도 당연하게, 모든 잠재적인 공연자가 인식의 기술을 성공적으로 연습하게 되는 것도 아니다. 사실, 성공적인 연습이라는 것은 어쩌면 그 자체로 이율배반적이다.

More precisely, the performers in *Étude A* practice the technique of seeing twelve things that exist outside themselves, such as trees, a forest, buildings, a wall, people on the street and light in front of their eyes. It is *Étude B* that is comprised of five chapters, covering sketches and directions to form twelve scenes where the performers see something. *Étude B* functions as a "score" for the performer that appears in *Étude C*, and the performer in *Étude C* recollects the circumstances indicated by *Étude B* in her mind, or practices the technique of planning an imaginary performance based on *Étude B*. In other words, it is *Étude A* that is to practice the technique of seeing (observing and perceiving) the current physical space, the score made to configure it is *Étude B*, based on which *Étude C* is created to practice the technique of seeing (recollecting) the image of the past or seeing (imagining, planning and estimating) the future image in a space of thought. The performer of *Étude D* performed in the gallery where *Étude A*, *Étude C* and *Étude B* are presented together practices the technique of making decisions upon concurrently seeing the physical space and the space of thought.

The intricate framework of *Étude ABCD* which is weaved sophisticatedly and beautifully does not stop operating within the internal relationships that are closely established by Min Oh. Seven cubes that are elaborately placed in the gallery where *Étude A* and *Étude C* are synchronized side by side and *Étude B* is repeated providing a frame to be able to interpret what the subtle facial expressions and behavioral changes that appear in the two screens are about to indicate, assume the existence of potential performers. What the audience grasp from the films of Min Oh where independent scenes are connected like a collage, instead of unfolding specific stories based on linguistic logic is "thinking face" which is subtly expressed on the closed-up faces.[6] The thinking face, or facial expression of thoughts, revealed on the face of performers in each and every moment of seeing the currently physical space, or the images of the past or the future in the space of thought, intriguingly enough, gets repeated implicitly on the face of the audience that view the films. In this moment, the audience unknowingly become potential performers, and end up practicing the technique of awareness that Min Oh suggested.[7] The unexpected relational network is loosely added on around the tightly planned world of Min Oh.

Let's go back to an *étude*. An artwork is a byproduct of times, through which, we can interpret the then epochal circumstances. The same logic applies to an *étude* which is inevitably linked to performers. Through an *étude* which pushes the physical limitation in a relationship with musical instruments to the extreme, we can take a glimpse of what composers and each epoch demanded from performers, and what kind of changes the epochal flow has gone through. Min Oh's attempt to suggest practicing the technique of awareness with an *étude* as a trigger might be not so different from this.

Thus, we end up asking more and mulling over more. Why is it that the technique of awareness through *Étude ABCD* is being demanded? What does practicing the technique of awareness aim to perceive ultimately? What is the image of the current times she wanted to seize through the practice of the technique of awareness? What is in the "astra" which Min Oh wanted to reach at the end of the day?

(2018)

6
Min Oh raised a discourse on the "thinking face" in her previous works titled *Audience* (2017) and *Performers* (2017).

7
True, not all the audience practice the technique of awareness by becoming potential performers, and it is so natural that not all potential performers successfully practice the technique of awareness. In fact, a successful practice might seem antinomic per se.

발 견 의 조 건

오민
작가

새삼 미술 작가에게 주어지는 수상의 의미에 관해 생각해 본다. 수상은 지난 노력에 대한 위로일 수도 있고, 앞으로의 행보에 대한 응원일 수도 있다. 미술상이 주로 신작 제작이나 전시 기회로 연결된다는 점에서, 당장 내년을 예측하기 어려운 삶을 사는 나에게 미술상은 안정적이고 지속적인 창작을 지원하는 의미가 크다. 에르메스 재단(Fondation d'entreprise Hermès) 미술상 역시 마찬가지였다. 2017년 4월, 두산 뉴욕 레지던시 활동의 일환으로 진행된 전시 오프닝에서, 에르메스 재단 미술상 수상 소식을 알리는 전화를 받았다. 통화가 채 끝나기도 전부터, 나는 이미 2018년에 제작할 신작을 그리고 있었다.

2018년 3월, 에르메스 재단 미술상과 연계된 파리 시테 국제예술공동체(Cité Internationale des Arts) 레지던시에서 본격적인 신작 제작을 시작했다. 레지던시 안에서 프로덕션(촬영)을 진행해야 한다는 타임라인이 분명해지면서, 레지던시의 의미를 되짚기 위해 2009년 뉴욕 아티스트 얼라이언스(Artists Alliance Inc) 레지던시를 시작으로, 2011~2년 암스테르담 라익스 아카데미(Rijksakademie van Beeldende Kunsten), 2014년 서울문화재단 금천예술공장, 2014~5년 삼성 파리 시테 국제예술공동체, 2017년 두산 뉴욕 레지던시까지 이어지는 크고 작은 레지던시에서의 경험을 호출했다. 레지던시는 새로운 환경을 제공한다. 새로운 환경은 새로운 협업자를 만날 기회이기도 하지만, 그 자체로서 새로운 협업자이기도 하다. 협업은 내가 할 수 있는 상상의 범위를 확장한다. 에르메스 재단 레지던시에서 어떤 상상력을 확장하고 싶은지 고민 끝에, 전문 영화 촬영팀과의 협업을 통해 이미지의 생성 조건을 넓혀보기로 했다. 프랑스는 소위 '영화의 발명지'가 아니던가. 나는 질 들뢰즈(Gilles Deleuze)의 전설적인 강의 「창조 행위란 무엇인가?」(Qu'est-ce que l'acte de création?, 1987)가 진행됐던 파리의 영화 학교 라 페미스(La Fémis)를 떠올렸다. 그리고 라 페미스에 촬영 협업자와의 연결을 부탁하는 메일을 보냈다. 라 페미스는 선뜻 내 메일을 졸업생에게 포워딩해 주었고, 며칠 지나지 않아 시네마토그라퍼 폴린 시카르(Pauline Sicard)의 답장을 받았다. 폴린과의 협업은 그렇게 시작됐다.

폴린과의 협업을 통해 프랑스의 교육 시스템이 현장에서 바로 기능할 수 있는 촬영자를 효과적으로 양성하고 있음을 체감할 수 있었다. 당시 폴린은 학교를 졸업한 지 얼마 되지 않은 젊은 시네마토그라퍼였지만, 정확하고 진중했다. 내 머릿속에서 떠돌던 추상적 생각을 이미지로 실현할 구체적인 방법을 제안했고, 덕분에 그 전이라면 지레 포기했을 장면들을 마음껏 구상할 수 있었다. 우리는 이미지의 방향 설정부터, 팀 구성, 장비 결정까지 무엇이 실현 가능한지 하나씩 논의해 나갔다. 태양과 대화하는 법을 배우고 숲에 거대한 스크림이 세워지는 것을 지켜보는 경험은 흥미로웠다. 동시에, 수많은 변화에 적응해야 했다. 영상이라는 미디움을 본격적으로 다루기 시작한 후 2017년까지, 나는 촬영,

THE CONDITIONS OF DISCOVERY

Min Oh
Artist

I find myself thinking anew about what an award means for an artist. An award can be consolation for past effort, or encouragement for the path ahead. Given that art prizes often lead to the production of new work or to exhibition opportunities, for someone like me, living a life in which even the next year is difficult to predict, a prize carries great significance as support for stable, sustained creation. The Hermès Foundation Missulsang was no different. In April 2017, at the opening of an exhibition held as part of the Doosan Residency New York, I received the call announcing that I had won the Hermès Foundation Missulsang. Before the call was even over, I was already sketching in my mind the new work I would make in 2018.

In March 2018, I began making the new work in earnest at the Cité Internationale des Arts residency, linked to the Hermès Foundation Missulsang. As it became clear that production—the shoot itself—would have to take place during the residency, I summoned my experiences in residencies large and small, in order to reconsider what a residency means: Artists Alliance Inc. in New York (2009), then the Rijksakademie van Beeldende Kunsten in Amsterdam (2011–12), Seoul Art Space Geumcheon of the Seoul Foundation for Arts and Culture (2014), the Samsung-supported Cité Internationale des Arts residency (2014–15), and the Doosan Residency New York (2017). A residency provides a new environment. A new environment is an opportunity to meet new collaborators, but it is also, in itself, a new collaborator. Collaboration expands the range of what I can imagine. After considering what kind of imagination I wanted to expand during the Hermès Foundation residency, I decided to broaden the conditions for generating images through collaboration with a professional film crew. Was France not, after all, the so-called birthplace of cinema? I thought of La Fémis, the Paris film school where Gilles Deleuze's legendary lecture *What Is the Creative Act?* (*Qu'est-ce que l'acte de création?*, 1987) had taken place. I sent La Fémis an email asking them to put me in touch with a collaborator in cinematography. La Fémis readily forwarded my email to a graduate, and within a few days I received a reply from the cinematographer Pauline Sicard. That was how my collaboration with Pauline began.

Through working with Pauline, I could feel firsthand how effectively the French education system trains cinematographers who can function immediately on set. Pauline was a young cinematographer, not long out of school at the time, yet she was precise and serious. She proposed concrete ways to realize, as images, the abstract thoughts drifting through my head, and thanks to her I was able freely conceive scenes that, before, I would have given up on in advance. We discussed, one by one, what was feasible: from setting the direction of the images, to building the team, to deciding on the equipment. Learning to converse with the sun and watching an enormous scrim

편집, 색보정까지 꽤 많은 부분을 혼자 감당하고 있었다. 매 촬영마다 몇 주에서 한 달간 장소를 대관해 작은 세트를 만들고, 눈으로 확인하며 빛을 디자인했고, 직접 촬영하면서 때때로 한 장면을 50테이크씩 찍기도 했다. 촬영팀과의 협업이 시작되자, 구분하기 어렵게 얽혀 있던 많은 역할이 분리되어 각 담당자에게 분산됐다. 그리고 단 몇 장면을 수일씩 촬영하던 과거와 달리, 52장면이 사흘에 걸쳐 촬영됐다. 두려움과 혼란의 연속이었다. 하지만 그것은 영화 제작 현장의 문법을 익히는 과정이기도 했다.

지금 생각하면, 촬영팀과의 협업을 파리에서 시작한 것은 절묘한 선택이었다. 영화의 역사가 긴 만큼 영화와 관련한 인프라스트럭처 역시 풍부할 것이라는 나의 가정은 틀리지 않았다. 우선, 현장과 긴밀하게 연결된 교육 체계가 작동하고 있었다. 한편, 인터미탕트(Intermittent)는 훈련된 촬영자들과의 협업을 가능하게 하는 연결고리가 되었다. 인터미탕트는 공연, 영화, 영상 분야의 예술인과 기술인이 기준 업무 시간을 채우면 비활동 기간에도 실업급여를 받을 수 있는 고용 보험 제도다. 이러한 시스템은 전문 영화인들이 저예산 예술 프로젝트에도 기꺼이 참여할 수 있는 토대다. 인터미탕트는 영화 프로덕션 회사를 통한 고용 계약에 근거하고, 이 구조 안에서 프랑스 저예산 영화의 제작 현실, 즉 임금, 근무 시간, 노동 조건에 관해서도 배울 수 있었다. 영상 제작이 단순히 작품을 만드는 행위를 넘어, 관련된 모든 주체가 서로 상생하는 하나의 환경을 구축한다는 것, 그리고 그 환경은 긴 시간에 걸쳐 조성된 유산이라는 것을 실감했다. 내 제작 현장도 그 유산에 기대고 있었다. 이 유산을 더 오래 활용할 수 있기를 희망하며, 이후의 제작 역시 가능한 한 프랑스에서 진행할 방법을 모색했고, 지금까지 폴린과의 협업을 이어왔다.

어쩌면 전문 촬영진과의 협업에서 비롯된 가장 큰 성과는, 프랑스의 독특한 영화 인프라를 활용한 것이 아니라 지역을 불문한 영화 자체의 본성을 발견한 것일지 모르겠다. 당시 제작된 「연습련(Étude)」의 촬영 과정에서, 철저한 사전 준비에 덧붙여 현장에서 벌어지는 변수에 귀를 기울이고, 그것을 위기가 아닌 품어야 하는 동반자로, 또 기회로 만드는 것이 일상이 된 촬영진의 모습을 목격했다. 그리고 그것이 영화 제작의 본질이라 추정했다. 이는 「연습련」을 통해 탐구하던 동시대 퍼포먼스의 근본과도 맞닿아 있었다. "당시 나는 다양한 층위의 태스크 기반 움직임과 즉흥을 포괄하는 동시대 공연 예술을 관찰하며, 퍼포먼스란 과거에 내린 수많은 결정을 토대로 지금-여기에서 다시 결정하고 행동하는 것이라 상정했다."[1] 영화와 동시대 춤에 관한 이러한 잠정적 정의에 근거하면, 촬영 세트 안의 촬영자와 무대 위의 동시대 무용수는 근본적으로 구분되지 않는다. 이후 나는 촬영을 '춤'으로 안무할 수 있을지, 질문을 시작했다. 그런 점에서 2026년 현재 아르코 아트 센터에서 전시 중인 신작 「동시」는 2018년 촬영진과의 첫 협업에서 촉발됐다고 해도 무방하다. 「동시」는 '미적 대상으로서의 춤'과 '기술적 액션으로서의 촬영' 사이의 경계를 허무는 동시에, 과정과 결과, 서로 다른 역할, 매체, 장르의 중첩을 전방위적으로 실험하는 연작이다.

그런 의미에서, 에르메스 재단 미술상을 통해 내가 얻은 것은, 단순히 작품을 제작하고 발표하는 기회를 넘어, 사유를 발전시키는 발견들을 가능하게 하는 조건이었다. 그리고 지난 25년간 나뿐 아니라 수많은 작가들에게 그 조건을 만들어 주었을 에르메스 재단에 감사와 축하를 전한다.

(2026년)

1
오민, 「동시, 포트레이트」, 『동시, 즉흥』(작업실유령, 2026년), 72. 원 출처인 오민, 「에튀드」, 『에튀드』(스펙터 프레스, 2018년), 8~10를 기반으로 재구성한 부분을 재인용.

rise in a forest, were fascinating experiences. At the same time, I had to adapt to countless changes. From the point when I began working seriously with moving image as a medium up until 2017, I had taken on quite a large share of the process myself: shooting, editing, color grading. For each shoot I would rent a location for several weeks to a month, build a small set, design the light by checking it with my own eyes, and shoot it myself, sometimes filming a single scene in fifty takes. Once collaboration with a crew began, the many roles that had been tangled together, hard to distinguish, were separated and distributed to each person in charge. And unlike in the past, when I would spend days shooting just a few scenes, fifty-two scenes were shot over three days. It was a succession of fear and confusion. But it was also the process of learning the grammar of the film set.

Looking back now, beginning my collaboration with a crew in Paris was an exceptionally apt choice. My assumption, that the longer the history of cinema, the richer the infrastructure surrounding it would be, proved correct. First, there was an educational system closely connected to the field. Meanwhile, the *intermittents du spectacle* system became the link that made collaboration with trained film workers possible. Intermittence is an employment-insurance system through which artists and technicians in performance, film, and moving-image fields can receive unemployment benefits—even during inactive periods—once they have met a baseline number of working hours. Such a system provides the foundation that allows professional film workers to take part, willingly, even in low-budget art projects. Intermittence rests on employment contracts through film-production companies, and within this structure I could also learn about the realities of low-budget French film production: wages, working hours, and labor conditions. I came to realize that making a moving image goes beyond the act of producing a work. It builds an environment in which all the parties involved can coexist and sustain one another, and that environment is a legacy formed over a long stretch of time. My own production site, too, was leaning on that legacy. Hoping to draw on it for longer, I sought ways to carry out subsequent productions in France whenever possible, and I have continued my collaboration with Pauline to this day.

Perhaps the greatest gain to come from collaborating with a professional crew was not the use of France's distinctive film infrastructure, but the discovery of the nature of cinema itself, irrespective of region. During the shooting of *Étude* (연습련), made at the time, I witnessed a crew for whom it had become routine to listen, in addition to thorough preparation, to the variables that arise on set, and to turn them not into crises but into companions to be embraced, and into opportunities. I took this to be the essence of filmmaking. This also touched on the foundation of the contemporary performance I was exploring through *Étude*. "At the time, observing contemporary performing arts that encompass task-based movement and improvisation across various layers, I posited that performance is the act of deciding and acting again, here and now, on the basis of countless decisions made in the past."[1] Based on this provisional definition of cinema and contemporary dance, the cinematographer on a film set and the contemporary dancer on stage are not fundamentally distinct. After that, I began to ask whether shooting could be choreographed as dance. In that sense, it is no exaggeration to say that *Simultaneity* (동시), my new work now on view at Arko Art Center in 2026, was set in motion by that first collaboration with a crew in 2018. *Simultaneity* is a series that dismantles the boundary between "dance as aesthetic object" and "shooting as technical action", while experimenting in every direction with the overlaps between process and result, different roles, media, and genres.

1
Min Oh, 'Simultaneity, Portrait', in *Simultaneity, Improvisation* (Workroom Specter, 2026), 72. Requoted from a passage reconstructed on the basis of the original source: Min Oh, 'Étude', in *Étude* (Specter Press, 2018), 8–10.

In that sense, what I gained through the Hermès Foundation Missulsang was not simply an opportunity to produce and present work, but a set of conditions that made discoveries possible, through which thought could develop. I extend my gratitude and congratulations to the Fondation d'entreprise Hermès, which over the past twenty-five years has surely created those conditions for so many artists, not only for me.

(2026)

제 1 8 회
에 르 메 스 재 단 미 술 상
2 0 2 0

전 소 정

THE 18TH
HERMÈS FOUNDATION
MISSULSANG
2020

SOJUNG JUN

제18회
에르메스 재단 미술상
2020

전시
《새로운 상점》
2020년 5월 8일–7월 5일
아뜰리에 에르메스

수상자
전소정

추천위원
류한승 (국립현대미술관 학예연구사)
박재용 (독립 큐레이터)
윤원화 (독립 큐레이터)
이채영 (백남준아트센터 학예팀장)
장승연 (전 아트인컬처 편집장)

심사위원
강승완 (전 국립현대미술관 학예연구실장)
임민욱 (작가)
투-반 트란 (작가)
까뜨린느 츠키니스 (전 에르메스 재단 디렉터)

전시 도록
내려받기 (PDF, 4.84 MB)

The 18th
Hermès Foundation Missulsang
2020

Exhibition
Au Magasin de Nouveautés
8 May–5 July, 2020
Atelier Hermès

Winner
Sojung Jun

Nominating Committee
Hanseung Ryu (Curator, National Museum of Modern and Contemporary Art)
Jaeyong Park (Independent Curator)
Wonhwa Yoon (Independent Curator)
Chaeyoung Lee (Chief Curator, Nam June Paik Art Center)
Seungyeon Chang (Former Editor-in-Chief, Art in Culture)

Judging Committee
Seungwan Kang (Former Chief Curator, National Museum of Modern and Contemporary Art)
Minouk Lim (Artist)
Thu-Van Tran (Artist)
Catherine Tsekenis (Former Director, Fondation d'entreprise Hermès)

Exhibition Catalogue
Download (PDF, 4.84 MB)

1

1 전소정,〈Organ(눈, 얼굴, 심장, 무릎, 골반)〉, 〈스토리지〉, 〈ㅁ〉, 2020, 플라스틱 조각 5점; 은 조각 1점; 책 2권

1 Jeon Sojung, *Organ (Eye, Face, Heart, Knee, Pelvis)*, *Storage*, ㅁ, 2020, five plastic sculptures; one silver sculpture; two books

2

2 전소정, 〈절망하고 탄생하라〉, 2020, 영상 설치, 단채널 비디오, 컬러, 사운드, 25분

2 Sojung Jun, *Despair and Be Born*, 2020, video installation, single-channel video, color, sound, 25 min

현혹하는 새로움 앞에서

안소연
아뜰리에 에르메스
아티스틱 디렉터

WITHSTANDING DELUSIVE NOVELTY

Soyeon Ahn
Artistic Director,
Atelier Hermès

전소정의 작업은 매번 하나의 '세계'를 펼쳐 보인다는 느낌을 준다. 몇 분에서 몇 십 분간 지속되는 영상이 어떤 장면들 혹은 사건을 다루는데 그치지 않고 하나의 세계를 구성한다는 인상을 주는 까닭은 아마도 그것이 우리를 누군가의 삶으로 인도했기 때문일 것이다. 특별할 것 없는 등장 인물들이 보여주는 소박한 일상의 단면들은 결과적으로 그의 일생을 마주하는 듯한 어떤 몰입의 단계로 이끌곤 했는데, 이러한 전이가 가능한 것은 그들의 삶이 우리의 것과는 전혀 다른 시간의 흐름 속에 존재하기 때문이다. '동시대'라는 거대하고 추상적이며 의심할 바 없는 공동의 시간 속에서 누군가의 보폭을 의식하며 휩쓸려 살아가는 우리들과 달리, 그들은 자신들만의 고립된 시간을 살고 있기에 오히려 하나의 '세계'를 유지한다.

눈부신 햇살이 가득한 바닷가에서 낚시대를 드리운 노인의 모습은 세월을 낚는다고 할 만큼 느린 자연의 속도에 맞춰져 있고 (〈노인과 바다〉, 2009) 오랜 세월 사람들의 관심 밖에서도 묵묵히 자기 할 일을 해낸 사람들—김치공장 노동자(〈Something Red〉, 2010)나 기계자수사(〈어느 미싱사의 일일〉, 2012), 마지막 남은 극장 간판 화가 (〈되찾은 시간〉, 2012), 외줄타기 광대(〈마지막 기쁨〉, 2012), 박제사(〈사신〉, 2014), 해녀 (〈보물섬〉, 2014), 옹기 장인(〈불의 시〉, 2015) 등—은 반복과 숙련에 의해 아무도 알아주지 않는 자신의 생업을 예술의 경지로 승화시킨 사람들이다.

때로는 예기치 않은 삶의 굴레에 갇혀 우리와는 다른 시공간에 유배된 이들도 전소정의 눈길에 포착된다. 그들은 사연 많은 해외 이주 노동자이거나 (〈꿈의 이야기:순이〉, 2008), 해외 입양아 (〈Interval Recess Pause〉, 2017), 난민 혹은 시각 장애인이며 (〈광인들의 배〉, 2016) 때로는 인종으로 구별되거나 배제된 사람들이다 (〈유령들〉, 2017).

이들의 삶이 그저 보잘것없는 폐허가 아니라 고유의 결을 지닌 의미 있는 터전으로서 거듭나는 것은 그들의 꿈과 기억 속에만 존재하는 의미 있는 순간들에 기꺼이 다가서려는 작가의 노력에 기인한다. 가능한 모든 매체와 감각을 동원해 누군가의 시공간 속으로 찾아 들어가는 노력은 완벽한 복원과 공유의 불가능함에도 불구하고 우리를 그들의 세계에 잠시나마 연결시킨다. 그들은 작가가 정성스럽게 연출한 무대에서 자신만의 연극의 주인공이 되곤 한다.

새로움과 변화로 가득 찬 우리 시대에 동시대의 움직임 밖으로 떠밀려 나간 사람들에게 시선을 주는 전소정의 예술행위는 '진보'라는 멋진 이름의 전체적이고 폭력적인 흐름에 함께 떠밀려 가지 않겠다는 일종의 저항의 행위이다. 새로움의 발견에 대한 멈출 수 없는 호기심은 우리를 혁신과 더 나은 미래로 데려가는 듯하지만, 장밋빛 미래는 필연적으로 자본주의의 무대이며 더 이상 새롭지 않은 무수한 폐허와 배제된

Sojung Jun's oeuvre imbues a sense of unraveling a single 'universe' each time. The reason why her video running for several to a few dozens of minutes gives an impression that it configures a universe—without being confined to dealing with some scenes or incidences—would be because it has led us into a life of somebody. Facets of daily banalities shown by characters of nothing extraordinary used to immerse the audience as if to confront their life. Such transference is made possible because their life exists in a temporal flow which is nothing like ours. Unlike us that are being swirled in the 'contemporariness' by being consciousness of somebody's stride in the middle of the common time slots that are huge, abstract and undoubtable, they maintain a single 'universe' because they live through their own solitary time.

The image of an old man fasting a fishing rod in the glittering sea under the sunlight is attuned to the slow speed of Mother Nature to the point of being described to catch the years (*The Old Man and the Sea*, 2009). Those that tacitly fulfill their given roles despite being out of spotlight for long—laborers in a kimchi factory (*Something Red*, 2010), a mechanical embroiderer (*A Day of A Tailor*, 2012), the last theater signboard painter of the kind (*Time Regained*, 2012), a clown doing tightrope walking (*Last Pleasure*, 2012), a taxidermist (*Angel of Death*, 2014), a haenyeo (a female diver who dives into the sea without any equipment to harvest seafood) (*Treasure Island*, 2014), and an earthenware artisan (*The Poem of Fire*, 2015)—are people that have sublimated their career out of the spotlight into a domain of art through repetition and skillfulness.

.Sometimes, those that are exiled into a different tempo-spatiality from us by being trapped in unexpected restraints in life are on Jun's radar. They are a foreign immigrant worker that has a lot to say about their life (*Story of Dream: Suni*, 2008), an overseas adoptee (*Interval Recess Pause*, 2017), a refugee or a blind (*The Ship of Fools*, 2016) or those that are distinguished or excluded due to the race (*Specters*, 2017).

That their life is sublimated as an exclusively meaningful shelter—instead of a shabby wasteland—is attributable to Jun's endeavors to step closer to the meaningful moments that only exist in their dreams and memories. Efforts to step into somebody's time and space by mobilizing all possible media and senses connect us to their world—albeit temporarily—although complete restoration and sharing are impossible. They become the main characters in their own play on the stage that is sophisticatedly set by the artist.

Jun's act of art paying attention to those that are pushed out of the contemporary movement in today's world replete with novelty and change is an act of resistance to show her will of not being swirled by the entire and violent flow in the fancy name of 'progress.' Unstoppable curiosity over discovery of novelty seems to take us to innovation and a better future, but a rosy future is inevitably the stage of capitalism behind

이들의 목소리가 그 이면에 남기 때문이다. 미래로 등을 떠미는 폭풍에도 불구하고 과거의 폐허로 눈을 돌릴 수밖에 없는 '앙겔루스 노부스'[1]의 시선을 우리가 예술가에게서 기대하는 이유이다.

잊혀진 영역에 대한 작가의 관심은 문학적 레퍼런스를 통해 보충되곤 했는데, 최근에는 한국 근대 아방가르드의 표상이었던 천재 시인 이상(1910–1937)의 초기 시 연구를 통해 식민지 시대에 모더니티와 아방가르드의 꿈이 자본주의 앞에서 와해되는 지점에 대해 더욱 깊이 사유하게 되었다. 특히 근대문화의 발상지라 할 파리에 체류하면서 다양한 국적의 이상 연구자들을 만나는 기회를 통해 시인을 중심으로 서로 다른 시공간의 축을 교차해 보며 어떤 반전의 단서와 현재로부터의 탈주로 가설의 가능성을 모색했다.

연구와 전시의 출발점은 이상의 시 〈AU MAGASIN DE NOUVEAUTES〉이다. 문인이자 건축가였던 김해경이 이상(李箱)이란 필명으로는 처음으로 발표한 〈건축무한육면각체〉(1932)라는 제하의 연작시 중 표제작이며 프랑스어를 제목으로 일본어, 고전 한자어, 중국어, 영어를 혼용해서 쓴 수수께끼 같은 시다. 〈새로운 상점〉으로 번역될 수 있는 22행의 전위적인 시에는 건축적 구조와 우주 물리학, 도형의 개념에 대한 지식과 상상력은 물론, 근대의 문화 식민주의에 대한 혐오와 소비 자본주의에 대한 날카로운 비판이 도사리고 있다.

시의 모티브이자 사유의 장소는 1930년 경성에 문을 연 미츠코시 백화점으로 그 공간의 현란하고 복잡한 구조를 접한 시인은 사각형이 무한히 반복되는 '건축무한육면각체'[2]를 상상한다. 총 5개 층으로 구성된 새로운 상점에는 사각형의 수많은 진열장들이 나열되고 사람들은 에스컬레이터/승강기를 타고 쉴 새없이 '위에서 내려오고 밑에서 올라가기'를 반복하며 무한 반복의 공간을 실현/체험한다. 그리고 그곳은 프랑스산 코티 향수의 향기가 가득하며 쇼핑을 즐기는 마드무아젤들이 근대건축의 로망인 옥상정원에서 여가를 즐기는 곳으로 표현된다.

그러나 시의 대부분은 새로움을 표방한 백화점이 실제로는 식민지적 발상의 상징이고 서구 근대의 모조품에 지나지 않음을 폭로하는데 할애된다. 백화점은 근대적 생산기술을 갖추지 못한 조선이 각성없이 소비하는 기형적인 장소일 뿐만 아니라 선진 일본의 문화가 이식되는 곳인데, 실제로는 그런 일본마저도 서구를 우위에 두고 스스로를 문화번역자로서 '자기식민지화'한 것에 다름아니다. 프랑스에서 봄에 출발한 유행은 가을이 되어서야 동양에 도착하고 지구의 모형인 지구의나 옥상정원의 원후(원숭이)처럼 흉내나 내는 마드무아젤처럼, 경성 미츠코시 백화점의 원본인 동경 니혼바시의 본점마저도 1850년대에 파리에 지어진 봉 마르쉐 백화점의 모조품에 지나지 않는다.

당대 세계 최대의 비행선이었던 독일의 Z백호(Graf Zeppelin의 애칭)[3]에 대한 일본인들의 열광은 회충약에 이르기까지 각종 광고에 이용된 바, 시인은 인간을 자유롭게 하는 기술의 승리 마저도 자본주의에 용해되고 마는 현상을 지적했다. 근대의 새로움의 매혹 뒤에 감추어진 폭력은 '군용장화'처럼 거리를 질주하며 과거의 소중한 작은 것들을 휩쓸어 버리고 마는데, 시인은 자신을 여러 겹의 문 속 조롱 안의 무력한 카나리아로 비유하면서 그 소름 끼치는 현실에 대해 다만 애련해하며 '꿑빠이' 작별인사를 고할 뿐, 할 수 있는 일이 아무 것도 없다고 토로한다.

시는 거의 1세기 가까운 시차에도 불구하고 공감과 상상의 매개체로서 사유를 유연하게 조직해 볼 수 있는 영감의 원천으로 작동한다. 아방가르드의 미학적 실험과 정치적 실천의 관계에 관심을 두는 전소정에게 불확정적이고 임시적이며 번역의 여지가

1
파울 클레의 판화 〈새로운 천사〉(Angelus Novus, 1920)를 소장했던 벤야민은 이를 '역사의 천사'로 명명하며 진보의 폭풍이 야기하는 역사의 현장을 진단했다.

2
건축에 사용되는 공간 도식의 명칭이다. 프랑스어로 'tessère'라 부르는 이 도식은 네덜란드의 화가이자 건축가였던 테오 반 두즈버르그가 1925 년에 제안한 것으로 공간의 내부와 외부는 직사각형 모형에 의해 결정되고 이 모형은 전 방위적으로 무한히 확장 가능하다는 이론이다. 데 스틸 운동을 함께 했던 몬드리안의 그림에서도 유사한 아이디어를 발견할 수 있다. 김지우, 이수정, '근대 사회와 그 속의 지식인을 진단하는 지식인', 『한국시학연구』 제57호, p.174

3
1929년 8월 세계일주에 나선 LZ 127 호는 독일을 출발하여 동유럽과 러시아를 거쳐 태평양을 건너기 전, 중간 기착지로 일본 도쿄에 도착했다. 6600마일을 102시간에 주행하여 예상보다 22시간을 앞당긴 기록을 달성했다. 서양의 과학 기술에 일본인들은 크게 충격 받고 압도되었으며 동서양의 좁혀진 거리에 환호했다고 한다.

which remain the voices of those that are excluded from the history as well as endless ruins that are no longer new. It is the reason why we expect the view of 'Angelus Novus'[1] from artists despite the storm pushing us to the future.

Her interest in a forgotten domain has been supplemented by literary reference, but recently, she has further deeply contemplated over the point where modernity and avant-garde dreams disrupt before capitalism in the era of colonization through her research over early-day poetry of genius poet Yi Sang (1910–1937), the icon of the modern avant-gardism of Korea. By encountering multinational researchers of Yi Sang during her stay in Paris, the breeding ground of the modern culture, she searched for possibilities of hypothesis with Yi Sang in mind by escaping from the present through intersection of heterogeneous axes of time and space.

The starting point of her research and exhibition is Yi Sang's poem *AU MAGASIN DE NOUVEAUTES*. It is a title piece among poetry series titled *Architecture Infinite Hexahedron* (1932) first released by literati and architect Kim Hae gyong in the penname of Yi Sang. It is also an enigmatic poem under the French title with combination of Japanese, classical Chinese characters, Chinese and English. The 22-line avant-garde poem translated as *A New Store* is full of knowledge and imagination over the concepts of physics and figures, and hatred towards cultural colonialism in the modern times and harsh criticism against consumptive capitalism.

The motif of the poem as a contemplative place is Mitsukoshi Department Store opened in Gyeongseong (the original name for Seoul) in 1930. Yi Sang conjured up 'Architecture Infinite Hexahedron'[2] where squares are endlessly repeated as he encountered a flashy and complicated structure of the space. The new five-story store had numerous square-shaped showcases, and people realized a space of infinite repetition by repeatedly 'going up and down' on escalators/elevators. It is expressed as a recreational place in a rooftop garden—a modern architectural dream - for shopping-loving mademoiselles, which is filled up with the scent of a French Coty perfume.

Yet, most of the poetry is written to reveal that a department store representing novelty is a symbol of colonial ideas and is nothing more than an imitation of the Western modernity. A department store is not only an abnormal place to arouse Joseon (the former name of Korea) not equipped with modern production technologies to consume more but also a place to transplant the Japanese culture. Even Japan as its subject prioritizes the West, and points out a paradox of 'self-colonialization' as a cultural translator. A fad that starts in spring in France reaches the Eastern world in autumn, and even the main branch of Mitsukoshi Department Store in Tokyo—like a globe as a ball-shaped miniature of the earth and mademoiselles as mimicking monkeys in the rooftop garden—is just a copy of Bon Marché Department Store built in Paris in the 1850s.

Japanese' craze over Germany's renowned aircraft carrier Graf Zeppelin[3] known as then largest of its kind was strong enough to be applied to various ads including that of an anthelmintic drug. The poet pinpointed a phenomenon where even the victory of a technology that frees up humans ends up being dissolved in capitalism. Violence hidden behind the charm of novelty in modern times strides on the street like 'military boots', sweeping away precious small stuffs of the past. The poet compares himself to a helpless canary in a multilayered cage of mockery, confessing that there is nothing he can do to the horrific reality, simply saying 'Ggood Bye' pitifully.

A poem is activated as the source of inspiration to revisit the contemporary times as a medium of empathy and imagination despite a time gap of almost one century. Jun seeks for a tempo-spatial shortcut to reach the era of the poet while looking

1
Walter Benjamin that owned Paul Klee's printmaking work of Angelus Novus (1920) called it the 'angel of history', diagnosing the historical scene driven by a storm of progressiveness.

2
It is the name of a spatial diagram used in architecture. The diagram called 'tessère' in French was first suggested by Dutch artist and architect Theo van Doesburg in 1925. It is a theory where the internal and external parts in a space are determined by the shape of a square, and the shape is infinitely expandable in all dimensions. A similar idea is found in paintings of Mondrian engaged in De Still movement. Kim Jiwoo, Lee Soojong, 'Intellectuals who diagnoses modern society including himself', Journal of the Korean Poetics Studies, no.57, p.174

3
LZ No.127 sailing out for a world travel in August 1929 departed from Germany, and arrived at Tokyo, Japan as a stopover site before crossing the Pacific Ocean after travelling the Eastern Europe and Russia. It achieved a travel time which was 22 hours faster than expected by finishing off the sail in 102 hours for 6,600 miles. It is said that the Japanese were utterly shocked and overwhelmed by the dominant science and technology of the West, and acclaimed for a narrower geographical gap between the East and the West.

넓은 이상의 시 시계는 매우 흥미로운 모티브가 아닐 수 없다. 전시는 과거의 다큐멘터리와 영화의 클립들이 서울, 도쿄, 파리의 현재시점과 몽타주되는 영상을 비롯해서 사운드와 텍스트, 조각과 연구서 출판, 공간 구조물이 어우러지는 여러 층위로 전개되는데 각각의 작업은 서로가 연관관계를 가지고 맞물리면서도 비껴나고 그러면서도 연쇄적인 영향을 주고받는다. 작품 상호 간의 반복과 일종의 위배의 과정은 새로움의 강박으로부터 어떤 탈주로를 모색하는 작가의 목표에 매우 부합하는 방법론이라 할 것이다.

먼저 25분 길이의 영상 〈절망하고 탄생하라〉(2020)는 전시 전체의 중심 축으로서 시 〈AU MAGASIN DE NOUVEAUTES〉를 마치 프리즘을 통해 증폭시킨 것과 같은 확장된 영역을 구현한다. 새로운 상점에서 비롯된 사유의 시공간은 과거와 현재의 낮과 밤으로 확장되고 서울, 도쿄, 파리의 스카이라인과 지하철, 공원과 뒷골목으로 확대된다. 영상의 구조는 대략 "내가 결석한 나의 꿈에서", "네가 결석한 너의 꿈에서", "우리가 결석한 우리의 꿈에서"라는 단락으로 희미하게 구분되며 각각 현재와 과거, 어떤 미래를 상정한다. 다만 그것이 명확하지 않은 이유는 '결석'이라는 단어가 제시하듯, 상상으로 치환된 기억의 부재와 주체의 누락 때문일 것이다. 비선형적인 공간이동 못지않게 각각의 장면과 일치하지 않는 내레이션이나 그 내용 주체와도 어긋나는 한국어, 일본어, 프랑스어, 그리고 그 배경에서 긴장감을 고조시키는 하프와 가야금의 불협화음 등이 효과를 배가시킨다. 이러한 불일치와 우발적인 만남은 궁극적으로 이미지와 말 사이의 간극을 만들어 내고 그 간극은 기억을 다시 쓰려는 작가에게 소중한 가능성의 틈으로 다가온다.

영상이 시가 다루는 상업적인 공간과 연관이 있다는 점은 작품의 시작을 열면서 중간 중간을 끊어내는 광고를 통해 상기된다. "제품 정보"를 알리는 생경한 성우의 목소리는 인왕산 선바위 (혹은 그것은 닮은 바위)를 쇼핑 품목으로 제시하면서 정원 장식용품, 혹은 집열쇠 보관소로서의 새로운 용도를 홍보한다. 시에서 인류 과학기술의 결정체인 Z백호가 회충약 광고판으로 자본에 포섭되었던 것과 유사한 방식으로 영상은 민족의 영산마저도 정원 장식용품으로 사고 팔 수 있으리라는 자본주의의 가공할 미래를 우스꽝스럽게 예측한다. 그러나 동시에 '열쇠를 숨기는 보관소'에 대한 언급은 일종의 비밀 지령처럼 우리에게 전달된다. 작가는 이상의 또 다른 시구 "사람은 절망하라, 사람은 탄생하라, 사람은 탄생하라, 사람은 절망하라"[4]에서 작품의 타이틀을 차용하면서 절망이라는 각성을 통해 새로운 차원에서 다시 태어나기를 촉구한 시인의 메시지를 마음에 새긴다. 작가는 그 희망을 '밤의 아이'[5]에게서 찾는 듯하며, 결국 영상의 주인공인 이 존재는 도시의 등고선을 몸으로 부딪혀 넘어서는 파쿠르를 감행하면서 예측 가능한 미래를 부정하고 자신의 현존을 각인하고자 한다.

출판 프로젝트 ㅁ은 시의 주된 이미지인 반복하는 사각형에서 직접 유래하지만 한글의 자음 '미음'과 한자의 ㅁ(입 구), 네모난 스크린, 사방위 등의 기호를 포괄적으로 지시하면서 공간과 언어, 이미지의 문제를 다룬다. 작가의 제안으로 구성된 임시적인 출판모임으로 건축, 미술사, 수학, 영화, 음악, 언어 등 여러 분야의 전문가 11명이 참여하여 이상의 시와 시인의 활동기인 1930년대를 중심으로 과거와 현재, 아시아와 유럽을 탐구했다. 시의 특징인 다언어와 변칙적인 의미 사용, 빈번한 기호의 사용은 오히려 해석의 가능성을 무한히 넓힐 수 있었다. 참여자들은 각자의 모국어 및 각 분야의 특수언어—도면이나 스코어 등—로 비평적 연구에서부터 창의적인 픽션과 새로운 제안에 이르기까지 다양한 결과물을 제시한다. 파사주와 백화점, 세계박람회의 역사와 아방가르드 몽타주의 미학, 일제 식민지 시대 문학의 변칙적인 언어사용과 번역의 문제, 탈식민주의와 동아시아

4
이상의 연작시 「삼차각설계도」(1931) 중 「선에 대한 각서 2」의 마지막 시행

5
"위상 기하학자들은 밤의 아이들이다. 대수학자들은 절대적 명확성을 가지고 엄격함의 칼을 다룬다." 절대적인 명확성을 기반으로 근대 기술발전의 근간이 된 대수학 대신, 시공간 연속체나 심지어 유기체와의 연결을 상상한 위상 기하학자들에게 미래의 희망을 둔 프랑스의 수학자이자 철학자 르네 톰의 언급이다. 엠마누엘 페랑, 「밤의 아이」, 『ㅁ』, organpress, 2020, p.99

back on his universe, and an exhibition with a combination of video & sound, text & sculpture and structures serves as a medium. Documentaries and movie clips of the past are montaged with fragmented images shot in Seoul, Tokyo and Paris at this point in time in the video & sound work. And then poet's poetry and her video are overlapped to be reborn into the third and fourth contemplative patterns of works. Simultaneous and serial work of video and sculpture, and text and publication crisscrossing, yet flickering across is a series of attempts to seek for possibilities of opening up a runway from obsession with novelty through the artistic act of repetition and violation.

A 25 minute-long video titled *Despair to be reborn* (2020) as a center of the entire exhibition uses *AU MAGASIN DE NOUVEAUTES* as a prism to reflect the journey of an amplified light. Contemplative tempo-spatiality derived from the department store is expanded into the day and night of the past and the present, and also into skylines, subways, parks and back alleys in Seoul, Tokyo and Paris. The structure of the video is vaguely divided into such paragraphs as "In my dream where I was absent", "In your dream where you were absent", and "In our dream where we were absent." Each of them brings in the present, past and some future. Yet, it's not clear because—as the word 'absent' suggests—of the absence of a memory substituted with imagination and omission of a subject. A narration that is out of sync with each scene—just like the non-linear spatial movement—and usage of Korean, Japanese and French is out of context with the subjects along with cacophony of a harp and gayageum (a traditional Korean zither-like string instrument with 12 strings) heightening the tension. Such an incidental encounter with inconsistency causes a chasm between images and words, which in turn approaches Jun as a chasm of a precious possibility who is to re-write the memory.

That the video is involved with a commercial space of *AU MAGASIN DE NOUVEAUTES* is reminded through an advertisement that opens up the work, yet cutting out middle parts. The unfamiliar voice of a narrator informing on "product information" presents Seon-bawi, Inwang Mountain's holy Immortal Meditation Rocks (or maybe some other similar looking rocks) as an item for sale. The voice also promotes new usages of the rocks as decorative gardening item or a storage space for one's house keys. Just like how aircraft carrier Graf Zeppelin—as the amalgam of science and technology of the humankind—being appropriated as a capital on the signboard for an anthelmintic drug, the video jokingly predicts a formidable future of capitalism where even treasure-like mountains of the people of Korea could be traded as garden decorations. Yet, mentioning of a 'storage place for hiding keys' is conveyed as a secretive command. Jun recalls Yi Sang's message to be awakened again in a new aspect through the arousal of despair by appropriating some phrases from the work of Yi Sang: "Be in despair people, Be reborn people, Be reborn people, Be in despair people."[4] The artist seems to find a hope in 'Child of the Night'[5] and this child does Parkour by traversing the contour lines of a city, denying a predictable future and seeking to inscribe his presence.

Her publication project ㅁ is directly derived from a repeated square as the key image in the poem, but it comprehensively indicates such signs as Korean Alphabet consonant ㅁ (mieum), Chinese character ㅁ (Ip Gu), a square screen and four dimensions to deal with the issues of space, language and image. An ad-hoc publication gathering was formed with her suggestion, engaging 11 specialists in various fields—architecture, art history, mathematics, film, music and language—and explored the past and the present, and Asia and Europe with a focus on the 1930s when Yi Sang was active along with his poetry. They have broadened up the possibilities of interpretation by using multi-languages and irregular meanings—features of a poem - and frequently

4
Last line in Notes to the Lines 2 in Yi Sang's poem series The Third Angle Design (1931)

5
"Topologists are children of night. Algebraists deal with the knife of strictness with absolute clarity." It is a comment of French mathematician and philosopher René Frédéric Thom (1923–2002) pinning hopes on topologists that imagined connection of tempo-spatial continuums and organisms, instead of algebra as the basis of modern technological development through absolute clarity. Emmanuel Ferrand, "Child of the Night", ㅁ, organpress, 2020, p.284

아방가르드 시의 정치성을 비롯해서 초현실주의와 산책의 전략, 과학 기술의 도약과 반항, 근대의 이분법적 사고와 반원근법적 사유 등을 논의한다.

그 가운데 한 챕터로 전소정은 새로운 비평적 픽션의 형식을 빌어 텍스트 〈도해된 로봇〉(2020)을 발표한다. 이상의 시에 대한 해석이자 자신의 영상작업에 대한 해설서이기도 한 이 글에서 작가는 근대에 새롭게 구축된 코드 체계나 투시도적 시점으로부터 어긋나는 하나의 다이어그램을 제시하는데, 바로 ' 반원근법의 설계도'라 명명된 로봇의 해부도가 그것이다. 특기할 점은 일종의 풍경의 형태로 바라본 선행 작업들을 해설하기 위해 예상을 벗어나 사지와 기관을 가진 로봇의 해부도를 제시했다는 점이다. 고철 덩어리이자 고깃덩어리인 로봇은 '과거와 미래의 임시적 이종교합'으로서 초현실적인 괴물이라 할 수 있을텐데, 초현실적인 사유는 루이 아라공을 즐겨 읽는 작가에게는 현실에 균열을 꿈꿔 볼 수 있는 유효한 방법이 되곤 했다.

인왕산 선바위의 기이한 모습과 그 내부에 온갖 믿음을 다 포용하는 국사당은 '머리 혹은 덩어리'로 상정되고, 백화점 안을 이동하는 에스컬레이터나 파리 지하철의 움직임은 '몸통 혹은 가슴'이 된다. '눈 혹은 코'는 단일 시점을 거부하고, 뫼비우스 띠로 연결된 '귀 혹은 입'은 카오스의 무질서를 따르는 리토르넬로를 참조한다. 근대의 Z백호와 현대의 드론은 축지법과 워프를 실현한다는 점에서 '다리 혹은 발톱'에 비견되고 '팔 혹은 손'은 밤의 세계를 파악하는 촉각으로서 임시적 통로를 구축한다. 모순된 것들을 결합하고 시공간을 연결해 탈주로를 가설하는 것은 로봇의 재생산과 관련된 '생식기와 골반'이 할 일이며, 마지막으로 시간과 기억에 대한 인식을 재정의하여 '하나를 다수화'하고 ' 고정된 것을 삭제'할 임무는 '심장 혹은 내장'에게 맡겨진다.[6]

전소정은 이번 전시에서 오랫동안 떠나 있던 조각 매체를 다시 시도함으로써 전시의 층위를 더욱 다양화하고 입체화 한다. 바위나 암석을 연상시키는 모종의 덩어리를 만들어 조각의 원초적인 형태를 탐구한 것이다. 페트병과 지구본, 빨대, 일회용 컵 등 폐플라스틱과 판재 플라스틱을 녹여 제작한 이들은 용해된 소비자본이자 허물어진 도시의 풍경으로 제시되는데, 이는 겨드랑이에서 자라나는 날개를 꿈꾸며 정오의 사이렌이 울릴 때 모든 것이 끓어 녹아 내리는 도시를 상상했던 시인의 세계를 연상시키기도 한다. 조각은 폐품의 내부에 지구의의 파편이나 도로를 연상시키는 녹은 빨대, 그리고 생활의 여러 잔해를 내포하기 때문에 현대의 삶과 가치 체계가 다 무너져 내린 세상의 종말 이후를 상상하게 한다. 그러나 파괴 이후 원초성의 순수함과 투명성에 다가간 결과물은 마치 공간을 한쪽 끝에서부터 반대편 끝으로, 시간을 과거로부터 미래로 연결한 듯한 경이로운 차원으로 이동한다. 작가는 현대의 도시풍경으로부터 유래한 이 기이한 덩어리에 얼굴, 심장, 무릎, 골반, 눈 등의 〈Organ〉을 부여함으로써 새로운 신체와 탄생의 가능성을 제안한다.

그런데 절망 이후 이 탄생의 기약은 과연 실현될 수 있을까. 현대 서울의 중심이면서도 여전히 비합리적이고 전근대적인 믿음의 소굴인 인왕산 선바위엔 과연 근대이후 역사의 흐름을 뒤집을 만한 유효한 열쇠가 숨겨져 있을까. 전소정은 축소된 인왕산을 닮은 〈스토리지〉(2020)를 귀한 은으로 만들고 그 아래 〈AU MAGASIN DE NOUVEAUTES〉가 각인된 수상한 열쇠 하나를 감춰둔다. 은은 서양 근대화를 가능하게 했던 동에서 건너간 자본이기에 역사의 아이러니의 증거이기도 하다. 열쇠의 작동 여부는 확인할 바 없는 가운데, 작은 인왕산은 임시가설물과 새로운 상점 중 어느 하나를 닮은 듯한 전시장 진열대 안에서 진귀한 상품으로 '위장'한 채 모종의 역할을 수행하고 있다.

(2020년)

6
전소정, 「도해된 로봇」, 『ㅁ』, organpress, 2020, pp.128–139

utilizing signs. The participants suggested various outcome ranging from critical research to creative fiction and new ideation by using their own mother languages or special languages in each field— drawing and score, etc. Discussed were the following topics: the history of Passage, department stores, and the World's Fair, aesthetics of avant-garde montage, irregular language usage and translation of literature during the Japanese colonial rule, political features of post-colonial and East Asian avant-garde poetry, surrealism and strategies of strolling, leaps and resistance of science and technology, dichotomy in the modern times and reasoning of reverse perspectives.

In a chapter among them all, Jun released *Diagrammed Robot* (2020) in a new format of a critical fiction. It is an interpretation of Yi Sang's poetry and a handbook on her own video works where she suggests a method deviating from a newly established code system or a perspective view: an anatomical map of a robot in the name of a 'drawing in a reverse perspective.' While her prior works were dominated by a perspective view in the form of a scenery, this time, she reversed it to suggest an anatomical map of a robot with limbs and organs. The robot as a scrap metal and chunk of meat is a surrealistic monster as a result of 'ad-hoc cross-breeding of the past and the future.' And surrealistic reasoning is the artist's authority to make a crack in the reality.

The first part of the video embodies a peculiar image of Seon-bawi rocks in Inwang Mountain and Guksadang Shrine as a religious furnace that embraces all sorts of beliefs within. It is considered as a 'head or a mass.' The movement of escalators in a department store or in a subway in Paris is revealed as the 'torso or chest.' The 'eyes or nose' would reject a single view, and the 'ears or mouth' connected in Mobius strip is based on the reference of Ritronello which follows the disorder in chaos. Graf Zeppelin in modern times and drones in the contemporary period are compared to the 'legs or toenails' realizing the magic art of shortening distances and warp, while 'arms or hands' establish a temporary pathway as a tactile sense of identifying the world of night. Hypothesizing a runway by combining the ironical and connecting time and space is what the 'genitals or pelvis' related to the reproduction of robots is to do. Lastly, the duty of redefining the perception of time and memories to 'multiplicate a single one' and 'delete what is fixed' is imposed on the 'heart or viscera.'[6]

Jun reintroduced the medium of sculpture, which she has not used for long, to this exhibition, further diversifying and giving a volume to the layers within. She explored the primate form of sculpture as a chuck being reminiscent of stones or rocks. These were made out of melted plastics—PET bottles, globes, straws and disposable cups—and plastic sheets. They are suggested as dissolved consumptive capital and scenes of a destroyed city, reflecting Yi Sang's dream world: he imagined a city where everything would boil and melt down when sirens ring at noon, dreaming of wings to grow under armpits. Visualized is a world that has been converted into the world of pure and transparent chunks after the existing values and systems break down by embodying the lines reminding of globe fragments or roads and remains of daily living. It could also be a pathway connecting the time from the past to the future—from one end to the opposite end in space. Moreover, this primitive chunk derived from a scenery—interestingly enough—is reorganized into *Organ* of heart, knees, hips and eyes, moving forward as a dynamis of new birth while forming a fragmented body.

Yet, would the sign of this birth be realized? Would there be a valid key hidden in Seonbawi rocks in Inwang Mountain—the center of modern Seoul, yet the epicenter of irrational and premodern beliefs—to reverse the historical flow after the modern period? Jun made *Storage* (2020) resembling a miniaturized Inwang Mountain with precious silver, under which she hid a suspicious key inscribed with *AU MAGASIN DE*

6
Sojung Jun, "Diagrammed Robot", ㅁ, organpress, 2020, pp.305–315

NOUVEAUTES. Silver is a capital that flew in from the Orient enabling the modernization in the West, thus is an ironical historic evidence. While the operability of the key is unidentifiable, the small mountain plays a role being ‘disguised’ as a precious product on the shelf in a showroom resembling either a temporary scaffold or a new store.

(2020)

에 밀 리

전소정
작가

에밀리를 보러 가는 길이었다. 오랜만에 연락이 닿은 작곡가 허안은 **에밀리**를 보러 오라고 했다. **에밀리**가 그녀를 7년 동안 제주에 묶어 두었다고 했다. 나는 그 말을 오래 생각했다. 사람을 묶어 두는 말.

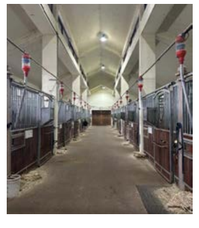
아직 **에밀리**를 보지 못했지만, 이름은 먼저 도착해 있었다. **에밀리**. 사람의 이름 같기도 하고, 공기 속에 번지는 작은 종소리 같기도 한 이름. 말의 냄새도, 숨도, 커다란 몸의 온기도 아직 오지 않았지만, 이상하게도 그 이름은 이미 내 안에서 걷고 있었다.

허안은 **에밀리**의 걸음에 대해 말했다. 발굽이 땅을 두드리는 소리, 몸 전체가 흔들리며 앞으로 나아가는, 정지와 출발, 다시 정지하고 다시 걷기 시작하는 순간의 리듬에 대해 말했다. 나는 말을 잘 알지 못한다. 말 위에 오래 머물러본 사람도 아니고, 말의 몸을 가까이 돌보아온 사람도 아니다. 다만 한 작곡가가 한 마리 말의 보폭을 듣고 있다는 사실이 오래 마음에 남았다.

대동물 곁에 있을 때 느껴지는 위안이 있다. **에밀리**의 목덜미를 쓰다듬으며 생각했다. 그것은 개나 고양이에게서 느끼는 위안과는 다른 것이다. 커다란 몸, 느린 눈, 가까이 다가왔을 때의 체온, 깊은 호흡. 그 큰 몸 앞에서 인간은 잠시 작아진다. 그리고 그 작아짐 속에서 자신의 크기를 다시 가늠하게 된다. 인간의 생각과 말의 속도가 전부가 아니라는 사실이, 한 마리 큰 동물의 몸 앞에서 조용히 드러난다.

말이라는 단어는 이상하다. 하나는 인간의 몸을 싣고, 하나는 인간의 의미를 실어 나른다. 하나는 몸을 더 멀리 보내고, 다른 하나는 의미를 더 멀리 보낸다. 그러나 **에밀리**는 그 둘 사이에서 조금 비껴나 있었다. 늙고 병든 **에밀리**는 더 이상 사람을 빠르게 데려가지 않았다. 오히려 한 사람을 한 장소에 오래 머물게 했다.

에밀리가 머무는 풍경을 바라보며 나는 몇 해 전 파리에서 보았던 사물들을 떠올렸다. 에르메스 재단 미술상 이후 나는 네 달 동안 파리에 머물렀고, 그때 보았던 사적 아카이브, 에밀 에르메스 컬렉션은 기억 한 켠에 남아 있었다. 그곳에는 말의 몸을 둘러싼 거의 모든 것이 있었다. 마차, 안장, 굴레, 하네스, 재갈, 박차, 여행용 가죽 제품들. 사물들은 조용히 놓여 있었다. 그러나 완전히 정지해 있는 것처럼 보이지는 않았다. 그것들은 한때 어떤 몸에 닿았거나, 어떤 몸의 무게를 견뎠거나, 어떤 몸의 속도를 인간의 이동으로 바꾸기 위해 만들어진 것들이었다. 안장은 말 위에 놓이는 물건이면서, 인간이 자신보다 큰 몸에 잠시 기대어 자신의 속도를 다시 배우는 자리이기도 했다. 굴레와 재갈은 통제의 흔적이면서 동시에 말을 알아듣지 못하는 인간이 겨우 만들어낸 서툰 문장 같았고, 마차는 말의 힘이 인간의 시간으로 옮겨지는 긴 리듬처럼 보였다.



E M I L Y

Sojung Jun
Artist

I was on my way to see **Emily**. The composer Heo An, with whom I had reconnected after a long interval, told me to come and see **Emily**. **Emily**, she said, had kept her bound to Jeju for seven years. I thought about that sentence for a long time. Words that hold a person in place.

I had not yet seen **Emily**, but the name had arrived ahead of her. **Emily**. A name like a person's, and also like a small bell spreading through the air. The horse's smell, its breath, the warmth of its great body had not yet come, but strangely, the name was already walking inside me.

Heo An spoke of **Emily**'s gait. Of the sound of hooves striking the ground, of the whole body swaying as it moves forward, of the rhythm of stopping and setting off, stopping again and beginning again to walk. I do not know horses well. I am not someone who has spent long in the saddle, nor someone who has tended a horse's body up close. What stayed with me for a long time was the image of a composer was listening to the stride of a single horse.

There is a comfort one feels in the presence of a large animal. I thought of it as I stroked Emily's neck. It is different from the comfort of a dog or a cat. The great body, the slow eyes, the warmth when it draws near, the deep breathing. Before that large body a human shrinks, for a moment. And in that shrinking, one takes the measure of one's own size again. That the speed of human thought and human speech is not everything quietly reveals itself before the body of a single large animal.

The Korean word mal is strange: it means both 'horse' and 'word.' One kind of mal carries the human body; the other carries human meaning. One sends the body farther; the other sends meaning farther. Yet **Emily** stood a little aside from both. Old and ailing, **Emily** no longer carried people swiftly. Rather, she kept one person in one place for a long time.

Looking at the landscape where **Emily** stayed, I recalled objects I had seen, some years earlier, in Paris. After the Hermès Foundation Missulsang I stayed in Paris for four months, and the private archive I saw then, the Émile Hermès Collection, remained in a corner of my memory. There was almost everything that surrounds the body of a horse: carriages, saddles, bridles, harnesses, bits, spurs, leather travel goods. The objects lay quietly. Yet they did not seem entirely still. They were things that had once touched a body, borne the weight of a body, or been made to translate the speed of a body into human movement. A saddle is an object placed on a horse, but also a seat where a human being, leaning for a moment on a body larger than their own, learns their own speed anew. The bridle and bit were traces of control and, at the same time, like clumsy sentences barely formed by humans who could not understand the

아카이브에는 말이 떠난 뒤 남은 사물들이 있었다. 그리고 **에밀리**에게는 사물이 되기 전의 몸이 있었다. 숨, 체온, 냄새, 보폭, 발굽 소리. 나는 부재한 말의 아카이브와 아직 사라지지 않은 말의 리듬 두 장면 사이에 서 있었다.

김산하의 『리와일딩 선언』을 읽다가 나는 다시 말에서 멈추었다. 말은 달리고 있지 않았다. 말은 먹고 있었다. 밟고 있었다. 씨앗을 옮기고 있었다. 풍경은 말의 몸을 통과해 조금씩 달라지고 있었다. 말의 보폭은 소리와 소리 사이의 간격을 조율하는 동시에 풍경의 리듬이 되었다. **에밀리**는 이미지가 아니라 몸이었다. 속도가 아니라 반복이었다.

시베리아의 동토층에 묻힌 오래된 초원과 사라진 동물들의 흔적을 생각한다. 얼어붙은 시간 아래에는 뼈와 씨앗과 기후의 기억이 남아 있을 것이다. 말의 발굽은 단지 현재의 땅을 밟는 것이 아니라, 얼어붙은 시간의 표면을 두드린다. 과거는 발굴되는 것이 아니라, 스스로 다시 걸어 나오는 것인지도 모른다. **에밀리**가 천천히 걷기 시작한다.

한국의 말들은 대체로 어떤 이름 아래 있다. 승마, 경마, 관광, 보호, 관리. **에밀리**도 그 바깥에 있지는 않을 것이다. 허안이 그녀의 보폭을 듣는 동안, 그 말은 잠시 이름 바깥으로 걸어 나오는 듯했다. 누군가를 태우거나 달리기 위해서만 있는 존재가 아니라, 한 사람을 한 장소에 머물게 하고, 풍경의 리듬을 바꾸고, 시간을 다르게 흐르게 하는 존재가 된다.

언젠가 다시 그 사적 아카이브로 돌아가고 싶다고 생각했다. 사물들 사이에 남아 있는 보폭을 듣기 위해서. **에밀리**의 걸음은 파리의 정지한 사물들을 다시 걷게 한다. 말의 리듬은, 사물로 남은 말의 아카이브 안에서 다시 울린다.

에밀리를 보러 가는 길이었다.

에밀리. 그 이름의 보폭을 따라, 파리의 사물들이 아주 천천히 다시 움직이기 시작했다.

(2026년)

horse. The carriage looked like a long rhythm in which the horse's force was transferred into human time.

In the archive were objects left behind after the horse had gone. And in **Emily** there was the body before it becomes an object. Breath, warmth, smell, stride, the sound of hooves. I stood between two scenes: the archive of the absent horse, and the rhythm of the horse not yet vanished.

Reading Kim Sanha's Rewilding Manifesto, I stopped again at the horse. The horse was not running. The horse was eating. Treading. Carrying seeds. The landscape was changing little by little as it passed through the horse's body. The horse's stride adjusted the interval between one sound and the next, and at the same time became the rhythm of the landscape. **Emily** was not an image but a body. Not speed, but repetition.

I think of the old grasslands buried in the Siberian permafrost and the traces of vanished animals. Beneath the frozen time there must remain bones and seeds and the memory of climate. A horse's hoof does not merely tread the ground of the present; it knocks on the surface of frozen time. Perhaps the past is not excavated but walks back out on its own. **Emily** begins, slowly, to walk.

The horses of Korea mostly stand under certain names. Riding, racing, tourism, protection, management. **Emily**, too, cannot be entirely outside them. Yet while Heo An listened to her stride, that horse seemed for a moment to walk outside those names. She was not a being that existed only to carry someone or to run, but one that kept a person in one place, changed the rhythm of a landscape, and made time flow differently.

I thought I would like, someday, to return to that private archive. To listen to the stride that remains among the objects. **Emily**'s walk sets the still objects of Paris walking again. The rhythm of the horse sounds once more inside an archive of the horse, left behind as objects.

I was on my way to see **Emily**.

Emily. Following the stride of that name, the objects of Paris began, very slowly, to move again.

(2026)

제 1 9 회
에 르 메 스 재 단 미 술 상
2 0 2 2

류 성 실

THE 19TH
HERMÈS FOUNDATION
MISSULSANG
2022

SUNGSIL RYU

제19회
에르메스 재단 미술상
2022

전시
《불타는 사랑의 노래》
2022년 7월 29일–10월 2일
아뜰리에 에르메스

수상자
류성실

추천위원
김성원 (리움미술관 부관장)
맹지영 (독립 큐레이터)
박가희 (서울시립미술관 큐레이터)
배명지 (국립현대미술관 학예연구사)
조주현 (전 일민미술관 학예실장)

심사위원
김윤경 (독립 큐레이터)
양혜규 (작가)
유진상 (계원예술대학교 교수 / 미술평론가)
주세페 페노네 (작가)
장-미셸 알베롤라 (작가)
파스칼 뮈사르 (에르메스 재단 이사회 부회장)

전시 도록
내려받기 (PDF, 33.6 MB)

The 19th
Hermès Foundation Missulsang
2022

Exhibition
The Burning Love Song
29 July–2 October, 2022
Atelier Hermès

Winner
Sungsil Ryu

Nominating Committee
Sung Won Kim (Deputy Director, Leeum, Samsung Museum of Art)
Jee Young Maeng (Independent Curator)
Gahee Park (Curator, Seoul Museum of Art)
Myung-ji Bae (Curator, National Museum of Modern and Contemporary Art)
Juhyun Cho (Former Chief Curator, Ilmin Museum of Art)

Judging Committee
Yunkyoung Kim (Independent Curator)
Haegue Yang (Artist)
Jinsang Yoo (Professor, Kaywon University of Art & Design / Art Critic)
Giuseppe Penone (Artist)
Jean-Michel Alberola (Artist)
Pascale Mussard (Vice President, Fondation d'entreprise Hermès)

Exhibition Catalogue
Download (PDF, 33.6 MB)

1

1 류성실, 《불타는 사랑의 노래》 전시 전경, 2022

1 Sungsil Ryu, installation view of The Burning Love Song, 2022

2

2 류성실, 《불타는 사랑의 노래》 전시 전경, 2022

2 Sungsil Ryu, installation view of The Burning Love Song, 2022

불타는 사랑의 노래 : 물질에 대한 순도 높은 열정에 대하여

안소연
아뜰리에 에르메스
아티스틱 디렉터

THE BURNING LOVE SONG: ON PUREST PASSION FOR MATERIALS

Soyeon Ahn
Artistic Director,
Atelier Hermès

작가 류성실은 짧은 작가 경력에도 불구하고 강렬한 이미지의 캐릭터들과 현실을 풍자하는 대담한 서사, 그리고 1인 미디어의 콘텐츠 생산방식을 차용한 작업으로 주목받으며 역대 수상자 가운데 최연소로 제19회 에르메스 재단 미술상을 수상했다. 과도하게 미백화장을 한 욕망과 혐오 사이의 이미지를 작가 스스로 연기한 BJ 체리 장 캐릭터의 경우, 아프리카TV나 유튜브의 실제 미디어 플랫폼에서 활약하며 현실과 예술 사이의 경계를 넘나들었다. 북한이 남한을 향해 핵미사일을 발사했다는 식의 음모론과 종말론을 내세워 천국시민권을 사라고 부추기는 이 인물은 가짜뉴스와 선정적인 정보로 넘쳐나는 1인 미디어의 생태계와 그 안에서 벌어지는 교환경제의 요지경을 드러낸다. 역시 작가 본인이 분장한 국적불명의 외국인 나타샤의 경우는 여행사업에 동원된 고용인이면서도 촌노들을 이국여행에 대한 환상과 일탈로 유도하여 돈벌이에 몰두하는 현지 가이드 캐릭터를 구현한 것이다.

류성실의 작품세계는 압축 경제성장 이후 한국 사회에 자리잡은 특유의 졸부근성과 오늘날 우리에게 강요된 단 하나의 통치 권력인 신자유주의 시장 경제를 예리하게 직시한다. 다만 그는 양극화나 빈부 격차와 같은 파생적 결과를 성찰적으로 비판하는 대신, 그 자신을 포함해 오늘날 어느 누구도 자유로울 수 없는 돈에 대한 원초적이고 강렬한 개인들의 욕망을 추적한다.[1]

작가의 작품세계를 이끌어 가는 캐릭터들의 유기적인 관계가 입체적으로 드러나는 이번 전시에서 작가는 체리 장의 '대왕 오빠'나 나타샤의 '사장님'으로 간주되며 후방에 머물던 이대왕의 존재를 본격적으로 전면에 등장시킨다. 기회주의적인 자본가이자 문어발식 경영인의 표본으로 등장하는 그는 과거 〈대왕트래블〉 사업을 통해 효도관광을 속물적이고 변태적인 것으로 타락시키면서까지 이윤을 극대화하고자 했던 인물이다. 그는 이번 기회에 코로나 사태로 위기에 봉착한 여행업 대신, 동시대의 수많은 죽음에서 착안한 장례사업, 그 중에서도 생애주기가 짧아 극강의 회전율을 보장하는 애견상조회사를 벌인다.

기성의 장례식과 화장장의 절차를 차용한 전시 공간에서 관객은 어느 애견의 죽음과 애도의 예식에 동참하게 된다. 약 15분간 압축적으로 거행되는 일련의 화장 절차를 통해 죽음 마저도 철저하게 사업 아이템으로 활용하는 이대왕의 사업수완을 목도한다. '봉사'와 '최고급' '기도' 따위의 마케팅 컨셉을 업계 선배인 체리 장에게 한수 가르침 받아 실천하면서 돈보다 예술을 지향한다며 직접 작곡한 노래 '진짜배기 사랑'을 불러 견주의 심금을 울리는 것이다. 그 와중에 애니멀 커뮤니케이터로 직종을 바꾼 나타샤는 죽은 강아지에 빙의한다는 사기성 짙은 필살기를 가진 인물로 재등장한다. 그는 죽음의 예식 앞에서 심정적으로 취약할 수밖에 없는 상주들을 무방비 상태로 내몰고 지출을 늘리는

Within few years of her career, Sungsil Ryu quickly emerged as a prominent artist with her captivating work that engages with Korea's one-person media trend where she creates satirical narratives and bold characters. She so won the 19th Hermès Foundation Missulsang, becoming the youngest recipient of the award since its inauguration in 2000. BJ Cherry Jang is one of the characters the artist herself performs on real media platforms such as YouTube and AfreecaTV, thus crossing the boundaries between art and reality. Wearing heavy white makeup, Cherry Jang is a play between desire and disgust, who on her channel has broadcasted unfounded conspiracy theories and eschatological theories (such as that North Korea has fired nuclear missiles toward South Korea), encouraging the viewers to purchase the citizenship of heaven. Through this character, Ryu brings to light the ecosystem of one-person media overflowing with fake news as well as the raree show of the exchange economy involved in it. Natasha is another character performed by Ryu. A foreigner character of unknown nationality, Natasha is portrayed as a tour guide who earns money by inducing Korean old bumpkins on overseas trip to a world of fantasy and aberration.

Ryu sharply addresses the peculiar nouveau riche sensibility that has taken hold in the Korean society after the compressed economic growth, as well as the neoliberal market economy that has been imposed upon us like a ruling power. Instead of reflectively criticizing the derivative results such as economic inequality or polarization of wealth, the artist traces the intense, primal human desire for money, from which she herself cannot be freed.[1]

In her solo exhibition titled *The Burning Love Song*, the protagonist is Dae Wang Lee (Mr. Big King), a male character who was referred to as Cherry Jang's "Big King oppa" and Natasha's "boss" in Ryu's previous works. The exhibition is thus expected to finally reveal an organic relationship among the characters. Dae Wang Lee is an opportunist capitalist who is unafraid to expand his business through reckless diversification, and previously he appeared as the owner of *Big King Travel* who maximizes profit by degrading Korea's so-called filial piety tourism to a vulgar, perverted one. Now he is back as the owner of a dog funeral service company, while the travel industry is in crisis due to the COVID pandemic. It is from the wave of deaths that he got the new business idea, and because dogs have a shorter life cycle than humans, a dog funeral service would guarantee a high turnover ratio.

Comprised of formal funeral and creation procedures procedures, the exhibition takes the audience to participate in the ceremony of mourning the death of a dog. Through the series of procedures condensed to 15 minutes, the audience is to witness the entrepreneurial prowess of the mammonist who uses even deaths as a business item. Having learned from Cherry Jang such marketing concepts as "service", "the

1
미국의 여론조사기관인 퓨 리서치센터 (Pew Research Center)가 2021년에 세계 17개국 성인 1만 9천 명을 대상으로 실시한 조사에 의하면 "삶에서 가장 가치 있다고 여기는 것은 무엇인가" 를 묻는 질문에 유일하게 한국인들만이 '물질적 풍요'를 1위로 선택했다. 조사 결과 '가족'이라고 응답한 비중이 가장 높았고(38%), 다음으로 '직업'(25%), '물질적 풍요'(19%), '친구/이웃'(18%) 순이었으며 17개국 중에서 14개 나라 국민이 '가족'을 가장 소중한 것이라고 답했다. 설문조사는 선택지를 여러 개 주고 복수응답을 허용하는 방식으로 진행되었는데, 복수응답을 하지 않고 하나만 답하고 답변을 끝낸 응답자 비율이 가장 높은 나라도 한국이었다고 한다. https://www.hani.co.kr/arti/science/future/1020382.html

1
According to a survey in 2021 conducted on 19,000 adults in 17 countries by the U.S.-based Pew Research Center, which posed an open-ended question about the meaning of life, only Koreans picked "material well-being" as the number one factor that makes their lives meaningful. The survey showed that "family" (38%) ranked the top choice, followed by "occupation" (25%), "material well-being" (19%), and "friends and community members" (18%). People in 14 countries picked "family" as the most important source of meaning in their lives. The survey also showed that while the question allowed respondents to choose multiple answers, Koreans were most likely to provide only one answer. https://www.hani.co.kr/arti/science/future/1020382.html

역할을 주도적으로 수행한다. 자본주의 사회에서 인물들 사이의 위계는 지위나 나이, 성별에 의해 구분되기 보다는 돈을 향한 순수한 열정과 신박한 창의성에 의해 결정되는 모양새를 보여준다.

애견 화장장은 애도의 장소지만, 사업확장을 노리는 이대왕 자신의 홍보의 장이기도 하다. 화장 순서를 알리는 전광판마저도 놓치지 않고 지역 광고 방송처럼 본인의 인터뷰 영상을 송출하는가 하면, 회사 사옥에 놓이는 창업주의 흉상처럼 그 또한 화장장 벽면을 독립기념관이나 전쟁기념관에서 봤을 법한 자신의 영웅 이미지를 구현하는데 활용한다. 다만 화강암 부조가 아닌 번들거리는 시트지가 이를 대신할 뿐이다.

짐짓 엄숙한 소각로의 반대편엔 총천연색의 조악한 이미지들로 그의 영웅서사가 본격적으로 펼쳐진다. 이대왕의 사업적 성과와 청사진을 빼곡하게 그려 넣은 벽화는 그간 비디오가 해온 길고 긴 이야기 서술의 역할을 단 하나의 평면이 대신할 수 있도록 이미지의 과잉을 이루는데 이는 주어진 조건에서 최대의 정보를 전달하려는 광고판의 속성을 그대로 답습한 것이다. 거기에는 돈에 집착하는 장사꾼의 이미지를 세탁하고 싶은 그의 또다른 욕망도 투영된다. 앞서 한가하게 노래하는 자아에 이어 목가적인 그림을 그리는 이대왕의 모습은 사이비 종교지도자 슈프림 마스터가 그랬던 것처럼 예술을 자신의 취약점을 가리는데 활용하면서 시시하고 상투적인 것으로 전락시키고 만다.

현실 사회에서 목격했을 법한 속물적인 인간상의 의기양양함은 종종 예기치 않는 균열에 직면하기도 한다. 가끔 어디선가 터지는 녹취록의 존재가 그것인데, 이미지 정글의 한 부분에 노출된 QR 코드를 타고 들어가면 이대왕이란 사업가가 현재 당국의 수배를 받는 경제사범이며 실은 경제에 관한 철학도 지식도 미천한 인간이란 사실이 폭로된다. 그러나 이 정도의 타격이 그의 물질을 향한 불타는 사랑과 신사업에 대한 열망을 꺾을 수 있을까? 화장터 한 구석에서 서그럭거리며 회전하는 플라스틱 화환은 마치 오물을 닦아내는 세차장의 솔처럼 자본가의 부도덕함과 비천함을 깨끗이 닦아낼 것이다.

(2022년)

finest", and "praying for what you desire", Dae Wang Lee claims that he aims for art rather than money, and sings "True Love", a song he says he wrote himself, which is a performance aimed at moving the hearts of the mourners who lost their beloved pet. Meanwhile, Natasha too appears, this time as an "animal communicator", a trickster who professes to be possessed by the spirit of the dead dog. Natasha plays an important role in leading the emotionally vulnerable mourners to a defenseless state, so that they can spend more money. The entire process suggests that the hierarchy of people within a capitalist society is determined by how pure their passion for money is and how innovative their creativity is, rather than by their social status, age, or gender.

The crematorium for dogs is more than a site of mourning; it's a site for Dae Wang Lee's self-promotion. He uses every corner of the space to create his image as something of a hero. The electronic signboard, originally deserved for informing the order of the procedures, broadcasts his interview video instead. The walls are decorated with his portrait images, imitating the way busts of conglomerate founders are installed in the company buildings, or like the statues of national heroes in national war museums or independence memorials. However, Dae Wang Lee's portraits are flat wall sheets, not granite relief sculptures.

To the other side of the solemn brazier, his heroic narrative unfolds in earnest with full-color images. The mural depicting his business blueprints and achievements unpacks onto the two-dimensional plane the long epic story that was previously told in Ryu's video works. Such an excess of visual information is a language of billboard advertising, which has to deliver maximum information under a given condition. The mural's overflowing data contains Dae Wang Lee's desire to launder his philistine image. The images of him painting an idyllic picture and singing peacefully, recalls how the pseudo-spiritual leader Supreme Master Ching Hai used art to mask her weaknesses, thus reducing art to a trivial and cliched tool.

A snob's triumphant air, as we are familiar with in reality, is vulnerable and is often confronted by unexpected challenges. In the exhibition, there are transcripts that pop up here and there, to which the visitors can access via a QR code, to find out that Dae Wang Lee is actually an economic criminal wanted by the police and an ignorant man who has no knowledge or philosophy about economics. Nevertheless, can a blow of such magnitude thwart his burning love for materials and his passion for his new business? Like the automatic brushes of a car wash that wipe away dirt, the giant plastic wreath clumsily rotating in a corner of the crematorium will also wipe away the capitalist's immorality and lowliness.

(2022)

뺏기지 않는 법

류성실
작가

HOW NOT TO HAVE THINGS TAKEN AWAY

Sungsil Ryu
Artist

에르메스 재단 미술상은 나한테 줬다가 뺏어가는 법이 없어서 참 좋았던 것 같다. 살다 보니 나한테 뭘 줬다가 뺏어가는 사람들이 상당하다는 사실을 알게 되었기 때문이다. 헌 집을 주고 새집을 받아 가려는 사람들이 가득한 세상이다. 하지만 그 중에 하나가 바로 나라면, 그것도 맞다.

역시 뺏기지 않으려는 인간의 감각은 본능적인 것 같다. 아마 일곱 살쯤이었던 것 같은데, 엄마가 우리 집에 놀러 온 사촌동생에게 몰래 내 장난감을 물려주려는 것을 나에게 들킨 일이 있었다고 한다. 동생을 배웅하는 현관 앞에서 까무러치듯 비명을 지르며 동생의 손에 넘어간 장난감을 모두 뺏어와 도로 내 방에 숨겼다는데, 아빠는 펄쩍대며 물건을 뺏어대는 나를 지켜보면서, '우리 애가 적어도 세상을 살면서 손해 볼 일은 없는 사람으로 크겠다'라고 생각했다고 한다. 보통 아빠는 이 이야기를 꺼낼 때마다 뿌듯한 미소와 함께, 어딘가 힘을 주어 말한다.

내가 작가가 된 데에는 여러 복합적인 이유가 있지만, 그 중 하나를 꼽자면 내 가족에게서 주도권을 빼앗기지 않기 위해 미술을 선택했다는 사실이다. 하지만 가족에게 맞서기 위해 미술을 무기로 들이댔던 내가, 역설적이게도 정작 미술계로 진입할 땐 가족의 문법을 무기 삼아서 들어왔고, 심지어 그게 꽤 잘 작동했다는 사실은 꼭 기묘한 운명의 장난만 같다.

'가족의 문법'이라는 것은 이를테면 이런 것인데, 나는 갓 중학생이 되었을 때, 갓 준공한 아빠의 건물에 방문한 일이 있다. 그 작은 상가 건물에서 내가 발견한 특징적인 구석이 하나 있다면 복도 벽면의 페인트 색상인데, 상가 벽면에 잘 쓰이지 않을 법한 고채도 오렌지색이었기 때문이다. 마침, 아빠가 나에게 이 페인트 색상이 무엇인 것 같으냐, 하기에 내가 무심하게 '오렌지색이요', 하자 짐짓 준엄한 목소리로 아버지가 받아친 문장이 인상적이다.

'너는 하나만 알고 둘은 모른다.' '이건 그냥 오렌지가 아니다.' '이건 '에르메스 오렌지'라는 것이다.'

'내가 이 색을 똑같이 만들려고 페인트집에서 몇 번이고 조색했다. 저 명품 브랜드들이, 이 오렌지색을 만들어서 자기들 제품에 칠하려고 얼마나 오랫동안 공을 들였겠니? 우리는 이 색을 그냥 가져오기만 하면 된단다.'

나는 그 에르메스 오렌지 벽을 수년간 짚으며 무급 노동력으로 일했다. 그 무렵부터 성인이 되어서까지 꽤 오랫동안 (가족애라는 명분 하에 선택의 여지없이) 그 건물에서 일을 했는데, 그곳에서 배운 것들이 실제로 내 작업의 좋은 레퍼런스가 되어주기도 했다. 가령 남들 데이트하는 크리스마스가 되면, 나는 크리스마스 케이크를

What I liked about the Hermès Foundation Missulsang, I think, is that it gave me something and never had a way of taking it back. Because, as I have gone through life, I have learned that there are quite a lot of people who give you something and then take it away. This is a world full of people looking to trade in the old for the new. But if one of those people happens to be me, well, that is also true.

The human desire not to have things taken away seems, after all, to be instinctive. I must have been about seven, I think, when, as the story goes, I caught my mother trying to secretly pass my toys on to a younger cousin who had come over to our house. At the front door, seeing my cousin off, I apparently screamed as if I were about to faint, snatched back every toy that had passed into my cousin's hands, and hid them again in my room. My father, watching me leap about grabbing things back, thought: "This child of ours will grow up, at the very least, to be someone who does not lose out in life." Usually, whenever my father brings up this story, he tells it with a proud smile and a certain force in his voice.

There are several intertwined reasons I became an artist, but if I had to name one, it would be that I chose art in order not to have the initiative taken from me by my family. Yet, paradoxically, I, who had taken up art as a weapon against my family, entered the art world armed with the grammar of the family, and the fact that it worked rather well feels like nothing so much as a strange trick of fate.

The "grammar of the family" was something like this. Just after I entered middle school, I visited a building my father had newly completed. If there was one distinctive feature I discovered in that small commercial building, it was the paint color of the corridor walls: a high-saturation orange not often used on the walls of a commercial building. As it happened, my father asked me what I thought this color was. When I said "orange", offhandedly, the sentence my father shot back, in a deliberately stern voice, stayed with me.

"You know one thing but not the second. This is not just any orange. This is what's called 'Hermès orange."

"I mixed the paint over and over at the paint shop to make this exact color. Think how much effort those luxury brands must have put in over the years to create this orange and put it on their products. We only have to take the color for ourselves."

For years, I worked as unpaid labor, running my hand along that Hermès-orange wall. From around then until well into adulthood, I remained in that building, not by choice but under the banner of family love. The things I learned became useful reference material for my work. At Christmas, for instance, when other people were out on dates, I would be lining up customers who had come to the shop to buy Christmas cakes. Thanks to that, the younger me could grasp, tangibly, the source of my university

사기 위해 매장을 찾은 손님들을 줄 세우곤 했는데, 그 덕분에 어린 시절의 나는 내 대학 등록금의 출처를 물리적인 형태로 가늠할 수 있었다. 조금 극단적으로 과장해서 말하자면, 빼앗기는 자리에서 빼앗는 법을 배운 셈이다.

아빠는 《불타는 사랑의 노래》 개인전 오프닝에 왔었다. 상을 받기 전까지는 내가 정확히 뭘 하고 사는지조차 몰랐던 것 같고, 나도 내심 가족들이 내 일을 모르는 편이 낫다고 생각했다. 게다가 당시에는 개인전 오프닝에 부모를 초대하는 일이 왠지 쿨하지 않다는 생각을 하고 있었기 때문에, 부모님 초대할 생각은 전혀 안 하고 있기도 했다. 하지만 이런 큰 상 받을 일이 앞으로 얼마나 더 있겠느냐는 누군가의 말과 함께 부모님을 초대해보라는 제안을 전시 오프닝 전날에 받았다. 까마득한 어른의 조언이라 마음이 동한 것도 있었고, 한편으로 자식으로서 최소한의 도리는 해야 하지 않을까 싶기도 해서, 전시 오픈 직전에 옹알거리듯 집에 소식을 전했는데, 아빠는 정말로 왔다. 멋진 정장과 함께 행사용 풀메이크업을 하고.

아빠는 오프닝 이후로도 (문화예술과는 딱히 상관없어 보이는) 당신의 수많은 지인을 데리고 몇 번이고 아뜰리에 에르메스에 왔었다고 한다. 어쨌든 나는 이것으로 자식으로서 할 효도를 어느 정도 했다고 생각했다. 하지만 그러는 와중에도 이따금씩 그 상가 건물의 에르메스 오렌지가 떠올라서 정신이 번쩍 들 때가 있었다. 혹시라도 내가 또 뭘 빼앗기는 건 아닌가 싶어, 괜히 내 바지주머니를 더듬어보게 됐던 것이다.

대학을 졸업하고 갓 미술을 시작한 시점의 내가 작업에 빠져들 수밖에 없었던 몇 가지 이유 중 하나는, 당시 미술계 내에 나의 '애매비가 없다'라는 착각이 주는 짜릿한 해방감 때문이었다. 누구에게도 빚지지 않았기 때문에 아무도 나에게 뭐라고 할 수 없고, 앞으로도 빚지지 않으리라는 마음까지. (실상 나를 길러낸 어머니 아버지가 너무 많았다는 걸 깨달은 건 나중의 일이다) 한동안은 누구에게도 신세 지지 않고 스스로 컸다고 믿었지만, 사실 너무 많은 사람과 제도와 동료들의 손을 거쳐서 작업이 나올 수 있었다는 걸 이제는 받아들이게 됐다.

내가 이 상을 받음으로 인해서 얻은 것들은 셀 수 없이 많지만, 그중에서 꽤 큰 부분을 차지하는 것은 미술을 사랑할 힘과 친구를 사랑할 힘을 앞당겨 얻게 되었다는 사실이다. 물론 앞당겨졌다고 해서, 상이 나에게 '미술사랑'을 즉시 인출해준 것은 아니다. 개인적으로 굵고 짧은 풍파를 한 차례 거치고 나서야, 한 오년 정도가 걸려 그 힘이 도착한 것 같다. 십년쯤 걸려 깨달았을 일을 오년 만에 통과한 셈이니, 앞당겨 얻은 것은 맞다. 일을 급하게 추진하고 급하게 교훈을 얻는 데에는 다 그만한 이유가 있는 모양이다. 그리고 그 모든 선물 중에서도, 좋은 친구들을 만날 수 있었던 것이 나에게는 가장 큰 선물이었던 것 같다.

갓 고등학교를 졸업한 스무 살 무렵, 나는 무려 영상작업을 만들어보겠다는 포부가 있었다. 그 작업에 쓸 모델을 섭외하기 위해 중학교 동창을 통해 그의 친구 한 명을 소개받았다. 미술과는 접점이 전혀 없는, 그저 카메라 앞에 세울 사람이 필요해서 만난 사이였다. 촬영을 마치고 식사를 하며 우리는 각자의 장래희망을 나눴는데, 작가가 되고 싶다는 내게 그 친구는 어떤 작가가 되고 싶냐고 물었다. 우습게도 당시의 나는 어떤 작업을 하는 작가가 되겠다는 고민조차 없었던 것 같다. 그저 '에르메스 재단 미술상을 받는 작가가 되겠다'라고 했다고 한다. 그 상이 미술계에서 얼마나 쿨하고 멋진 권위를 갖는 상인지, 그런 상을 받으며 추앙받는 존재가 되고 싶다는 얘기를 늘어놓았다고 한다. 작가가 정확히 무엇을 하는 사람인지도 모르면서, 그 바닥에서 가장 잘나가는 무언가가 되겠다는 허세를

tuition. To put it in somewhat exaggerated terms, I learned how to take from the very position of being taken from.

My father came to the opening of my solo exhibition *The Burning Love Song.* Until I won the award, I did not think he even knew exactly what I did for a living, and inwardly I had thought it was better that my family did not know my work. On top of that, at the time I somehow thought it was not cool to invite one's parents to a solo-show opening, so the idea of inviting them had not crossed my mind at all. But the day before the opening, someone suggested that I invite my parents, saying there would not be many more chances to win a big award like this. Partly because it was the advice of an elderly person far above me, and partly because I felt I should at least do the minimum expected of a child, I babbled the news to my family just before the exhibition opened, and my father really came. In a fine suit, fully made up for the occasion.

After the opening, too, my father was said to have visited Atelier Hermès several times, bringing along acquaintances of his who seemed to have little connection to the arts or cultural scene. At any rate, I figured that with this I had more or less performed my duty as a child. And yet, even then, there were moments when the Hermès orange of that commercial building would suddenly come to mind and jolt me awake. Wondering whether something was being taken from me again, I would find myself needlessly patting down my trouser pockets.

One reason I could not help falling into that work, just after graduating from university and begun making art, was the thrilling sense of liberation that came from believing I had no "art-world parents." Because I owed nothing to anyone, no one could hold anything over me, and I had even resolved that I would never owe anyone anything in the future. (That in fact, many mothers and fathers had raised me was something I only realized later.) For a while, I believed I had grown on my own, indebted to no one, but I have now come to accept that the work could emerge only by passing through the hands of far too many people, institutions, and colleagues.

The things I gained by receiving this award are too many to count, but a fairly large part of it is that I came to acquire, ahead of time, the strength to love art and the strength to love friends. Of course, just because it came ahead of time does not mean that the award dispensed "love of art" to me on the spot. Only after I passed through one short, sharp bout of turbulence did that strength seem to arrive; for me, it took about five years. Since I passed through in five years, something I might have needed ten years to understand, it is fair to say I gained it ahead of time. There must be reasons for pushing things forward quickly and learning lessons quickly. And among all those gifts, meeting good friends was, I think, the greatest gift of all.

Around the age of twenty, fresh out of high school, I had the grand ambition of making, of all things, a video work. To cast a model for that work, I was introduced through a middle-school classmate to one of his friends. We met simply because I needed someone to stand in front of the camera, someone with no connection to art at all. After the shoot, over a meal, we shared our hopes for the future, and when I said I wanted to become an artist, that friend asked what kind of artist I wanted to be. Ridiculously, I do not think the me of that time had even thought about what kind of work I would make. Apparently, I simply said I would become "an artist who wins the Hermès Foundation Missulsang." They say I went on about how cool and prestigious the award was in the art world, and how I wanted to become a revered figure by receiving such a prize. Without knowing exactly what an artist even does, I displayed, in front of someone I had just met, the bravado of wanting to become the hottest thing in that

처음 본 사람 앞에서 늘어놓은 것이다. 하지만 그때 내가 만든 영상은 정말 별로였고, 수치심에 한동안 영상 작업은 건드리지도 않았다. 그리고 한동안 나는 이 모든 기억을 잊고 있었다.

에르메스 재단 미술상 수상 이후, 소식이 여러 매체에 실리면서 그와 다시 연이 닿게 되었다. 오랜만에 소식을 들은 친구가 그 시절의 에피소드가 담긴 장문의 메일을 나에게 보내온 것이다. 오랜 인연을 다시 만나 가까워지게 된 일은 상이 나에게 준 여러 선물 중 하나다. 이것이 인연이 되어, 후일 〈불타는 사랑의 노래〉 이대왕의 보컬 녹음을 그가 맡기도 했다. 십수 년 전 첫 영상 작업으로 만난 사람이, 훗날의 작업에 또다시 협업자로 등장하게 된 셈이다.

나는 꽤 최근까지도 내가 미술을 안 했더라면 어떤 것을 잃지 않았을지에 대해 상상하곤 했다. 이해가 될 리 없는 말이지만, 나는 이 일을 하면서 내가 무엇을 빼앗겼는지에 대해서 꽤 자주, 오래 생각했다. 하지만 최근 들어서는, 마치 아버지의 상가 복도에 칠해진 그 오렌지색처럼, 세상은 원래 서로의 것을 적당히 뺏고 덧칠하며 굴러가는 것 같다고 생각하기로 했다. 누군가에게 내 것을 내어주거나 혹은 내가 누군가의 것을 뺏어오며, 그렇게 계속해서 다음 장면으로 넘어가는 것. 내게 작업을 하는 건 그 지독한 순환 속에서 내 몫의 지분을 끝까지 우겨보는 일일지도 모르겠다고 생각한다.

(2026년)

world. But the video I made then was truly terrible, and out of shame I did not touch video work for quite some time. For a while, I forgot all of this.

After I won the Hermès Foundation Missulsang, as the news appeared in various outlets, that friend and I came back into contact. Having heard the news after a long time, the friend sent me a long email recounting that episode from those days. Meeting an old connection again and becoming close was one of the many gifts the award gave me. Through that connection, the same person later took on the vocal recording for Dae Wang Lee in *The Burning Love Song*. Someone I had met more than a decade earlier through my first video work appeared again, later, as a collaborator in my work.

Until quite recently, I would imagine what I might have avoided losing if I had not made art. It may make no sense, but while doing this work, I thought quite often, and for a long time, about what had been taken from me. Lately, though, I have come to think that the world, like that orange-painted corridor in my father's commercial building, simply keeps moving as people take a little from one another and paint over what they have taken. Giving something of own to someone, or taking something from someone else for myself, and in that way continuing to the next scene. For me, making work may be the act of insisting, to the very end, on taking my share within that relentless cycle.

(2026)

제 2 0 회
에 르 메 스 재 단 미 술 상
2 0 2 4

김 희 천

THE 20TH
HERMÈS FOUNDATION
MISSULSANG
2024

HEECHEON KIM

제20회
에르메스 재단 미술상
2024

전시
《스터디》
2024년 7월 26일–10월 6일
아뜰리에 에르메스

수상자
김희천

추천위원
권혁규 (뮤지엄헤드 수석 큐레이터)
양옥금 (서울시립미술관 전시교육과장)
이지원 (샤르자 아트 파운데이션 큐레이터)
정현 (인하대학교 교수)
추성아 (리움미술관 큐레이터)

심사위원
김선정 (아트선재센터 예술감독)
이숙경 (휘트워스 미술관 관장)
정도련 (M+ 미술관 부관장)
기욤 데상쥬 (팔레 드 도쿄 대표)
후 한루 (전 MAXXI 미술관 예술감독)
로랑 페주 (에르메스 재단 디렉터)

전시 도록
내려받기 (PDF, 13 MB)

The 20th
Hermès Foundation Missulsang
2024

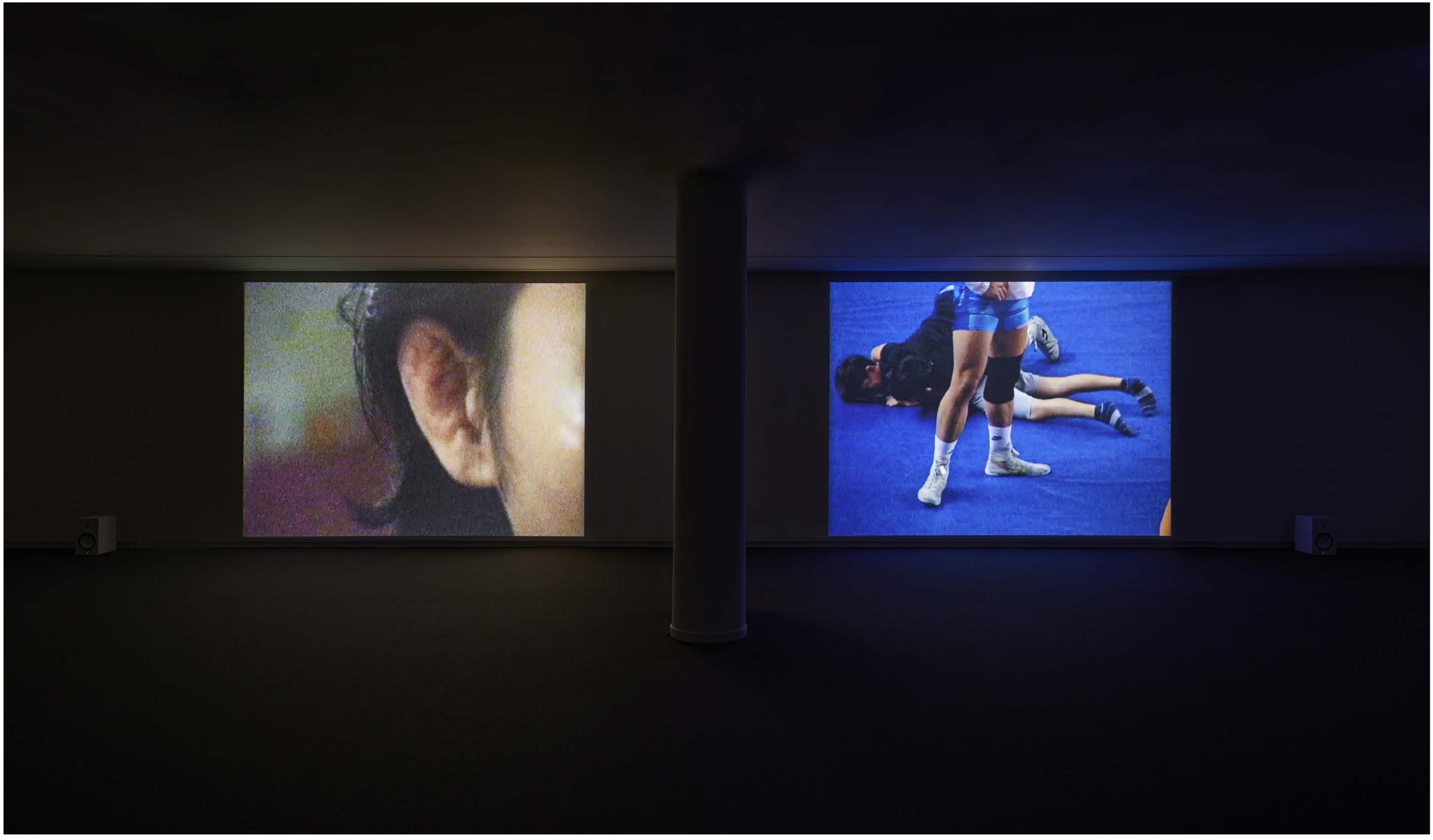
Exhibition
Studies
26 July–6 October, 2024
Atelier Hermès

Winner
Heecheon Kim

Nominating Committee
Hyukgue Kwon (Chief Curator, Museumhead)
Okkum Yang (Head of Exhibition & Education Division, Seoul Museum of Art)
Jiwon Lee (Curatorial Department Manager, Sharjah Art Foundation)
Hyun Jung (Professor, Inha University)
Sungah Choo (Curator, Leeum, Samsung Museum of Art)

Judging Committee
Sunjung Kim (Artistic Director, Art Sonje Center)
Sook-Kyung Lee (Director, The Whitworth)
Doryun Chong (Deputy Director, M+ Museum)
Guillaume Désanges (President, Palais de Tokyo)
Hou Hanru (Former Artistic Director, MAXXI Museum)
Laurent Pejoux (Director, Fondation d'entreprise Hermès)

Exhibition Catalogue
Download (PDF, 13 MB)



1

1 김희천, 〈스터디〉, 2024, 2채널 비디오, HD(16:10), 5.1 채널 오디오, 40분

1 Heecheon Kim, *Studies*, 2024, Two-channel video, HD (16:10), 5.1-channel audio, 40 min

2

2 김희천, 〈스터디〉, 2024, 2채널 비디오, HD(16:10), 5.1 채널 오디오, 40분, 스틸이미지

2 Heecheon Kim, Study, 2024, two-channel video, HD (16:10), 5.1 channel audio, 40 min, still image

환상은 (여전히) 우리를 구원할 것인가: 김희천의 새로운 스터디

안소연
아뜰리에 에르메스
아티스틱 디렉터

영상 작업을 하는 작가 김희천은 동시대의 기술환경과 문화를 통찰하는 비범한 작업으로 평단의 지속적인 주목을 받아왔다. 디지털 데이터로 매개되는 세계상을 다루는 그의 작업들은 매체가 일상에서 우리의 시지각적 경험에 미치는 영향과 그로 인해 변형되는 실재의 범주를 주목한다. 그의 특이점은 새로운 테크놀로지가 생성한 휘발성 강한 이미지들을 다루면서도 그로부터 죽음과 같은 실존의 무게를 가늠한다는 점이다. 초기작에서부터 삭제나 백업처럼 데이터로 치환되는 삶과 죽음, 기억 등 존재론적 차원의 물음을 제기함으로써, 그의 작업은 테크놀로지를 다루는 예술에 심도를 더했다는 평가를 받을 수 있다.

자전적인 이야기와 작가 본인의 내레이션으로 관객들을 흡인했던 초기 작품들, 즉 2015년의 〈바벨〉 3부작으로부터 다중적인 이미지 데이터의 세계를 그린 〈썰매〉(2016)와 〈홈〉(2017), 신체의 감각을 대체하는 데이터 시뮬레이션의 공간에 관한 〈탱크〉(2019), 그리고 실시간 게임 세계의 기만적인 시간 메커니즘을 다룬 〈커터 III〉(2023)에 이르기까지 김희천의 작업은 인식의 차원에서 확장 중인 동시대의 현실을 첨예하게 드러낸다. 거기에서 일관되게 다루어지는 요소가 있다면 그것은 수많은 정보에도 불구하고 전체상을 파악할 수 없는 공간과 시간의 문제일 것이다. '데이터로 백업된 세계'에서 무한해 보이는 공간은 중첩된 레이어에 의해 오히려 평평하게 압착된 듯하고, 더 이상 선형적으로 흐르지 않는 시간은 과거나 미래와 단절된 채 영원한 현재 속에 갇혀 있다. 이와 같은 인식은 김희천의 작업 전반에 '파국'의 정서가 드리우게 되는 이유가 될 것이다.

기술환경에 포획된 '매끈한 삶의 윤곽선' 또한 작가에게는 무기력의 원천이 된다. 데이터 값에 의해 결과가 확정되는 미디어 환경에서 세계는 물론 작가 자신에 대한 서사의 발명은 점점 더 어려워지기 때문이다. 개개인의 삶 속에서 계측되지 않는 자유는 더 이상 가능해 보이지 않는다. 이를 빈틈없는 기술로 구현된 오늘날의 공포영화에 비유해 보자면, 알 수 없는 미지의 존재나 세계 저 편의 불안은 기술이 허술한 틈을 메꾼 것과 함께 삭제되어 두려움의 감정도 사라져 버린 것과 같다. 정작 이러한 현실의 상황이 공포에 가깝다고 느끼는 작가는 작품에서 기술적인 취약함을 의도적으로 노출하거나 일관성 없는 편집으로 존재론적 위기를 드러내곤 했다.

작가는 이번 신작을 영화문법에 입각한 극영화의 형태로 완성함으로써 공포의 전면화를 시도한다. 그간 자전적인 내용의 작업으로 내면화되어 있던 이슈는 장르영화의 형식을 통해 보편적인 경험의 단계로 진입한다. 작가는 이 시점에서 공포영화를 시도하는 것을 일종의 '스터디'로 규정하는데, 스터디란 완성 이전의 단계, 매끄러운 외피 아래 놓인 거칠거나 흐물거리는 단면의 단계를 은유한다. 정의하거나 명명할 수 없어 좌절이나

WILL FANTASY (STILL) SAVE US: NEW STUDIES BY HEECHEON KIM

Soyeon Ahn
Artistic Director,
Atelier Hermès

Having consistently received critical acclaim, artist Heecheon Kim's outstanding video works offer insight into the contemporary technological environment and culture. Navigating the outlook of the world mediated by digital data, the artist draws attention to media's impact on our visual and perceptual experiences in everyday life and how it transforms the categories of reality. What makes his work singular is the way he approaches technology-produced volatile images while simultaneously contemplating the weight of existence. Raising existential questions on life, death, and memory, troubled by data backup and deletion, Kim has gained a reputation for adding depth to visual art by engaging with issues of technology.

From his earliest autobiographical self-narrated *Lifting Barbells* trilogy (2015), to *Sleigh Ride Chill* (2016) and *HOME* (2017), which explores the multilayered world of image data; and from *Deep in the Forking Tanks* (2019), which navigates the space of data simulation replacing bodily senses, to the more recent *Cutter III* (2023) that examines the deceptive mechanism of time in the real-time game world, Kim has sharply portrayed our contemporary reality that is expanding at the level of perception. If one is to point out an element that continues to appear in these works, it would be Kim's rendition of ungraspable space and time – ungraspable despite bounds of information. In this world being constantly "backed up by data", as Kim portrays, the supposedly infinite space appears rather flat, squeezed by the overlapping layers. The supposedly multidimensional time appears rather trapped in the eternal present, cut off from both the past and the future. His works are thus imbued with a catastrophic sensibility.

For Kim, the "sleek outlines of life" captured in the technological environment are responsible for the pervasive sense of helplessness. In a media environment where results are determined by data values, he feels it becomes increasingly difficult to invent narratives about the world and about himself as well. Unmeasured freedom in individual life no longer seems possible. According to the artist, this real-life situation is more horrifying than the horror movies that are these days made with impeccable technology that fills in and eliminates any gaps and flaws that could have produced fear and unknown emotions. Therefore, he has chosen to express such existential crises by intentionally exposing technical flaws and editing incoherently.

In his new work titled *Studies*, Kim uses a narrative style to bring horror to the fore, borrowing from the cinematic vocabulary of horror movies. His engagement with horror movies signals a move of focus from the autobiographical to the universal experience in his practice. He defines his cinematic experimentation as "studies" of sorts – a metaphor for the stage before completion, the rough or flabby layer beneath the finished sleek exterior. The focus on this emotional stage, which is bordered on hopelessness or helplessness but cannot be defined or named, also signals a

불안과 맞닿아 있는 이 감정의 단계를 주목하는 것은 이성적 판단이나 완결성으로부터의 퇴행을 의미하기도 한다. 안정적인 현실을 심리적으로 훼손하는 공포라는 환상은 역설적으로 내면의 억눌린 감정을 해방하면서 시스템으로부터 우리를 구원할 여지를 갖는다.

스터디로 명명된 신작 영상의 줄거리는 이러하다. 극심한 우울증을 앓고 있는 '찬종'은 고등학교 레슬링부의 코치로 사흘 앞으로 다가온 KBS배 전국 레슬링 대회가 끝나면 자살하기로 결심한다. 당장 자신의 삶에서 사라질 것들에 대해 생각하던 중, 실제로 선수들 몇이 사라졌다는 소식을 접한다. 부모 한 사람의 항의에도 불구하고 그는 그 선수를 기억할 수 없고, 훈련 녹화 비디오에는 그와 스파링했다는 선수들이 상대 없이 허공에 셰도우 레슬링을 하는 기이한 모습만 찍혀 있다. 지금은 이들마저도 사라진 상태. 대회날을 밝아오고 일상은 지속되지만 공포는 기괴한 소리와 함께 다가오고 찬종은 자신에게 벌어지는 일을 겁에 질린 채로 그대로 맞이할 수밖에 없다....

두 채널의 영상과 일곱 개의 사운드 스피커로 구성된 40분 남짓의 〈스터디〉는 전체가 실사 촬영으로 제작되었다. 영화적인 촬영기법을 활용한 영상과 저해상도의 홈비디오 영상을 두 개의 스크린에 혼용하거나 병치하고 거기에 효과적인 음향을 더한다. 공포영화를 표방한 만큼 이 작품은 몇 가지 장르적 클리셰를 내포한다. 예를 들어 주인공은 외면상 사회 질서의 중심에 서 있는 듯하지만, 내면은 와해 직전이다. 그를 괴롭히는 것은 구체적인 공포의 폭력성이 아니라 내면의 취약함인 것이다. 주인공은 알 수 없는 실종 사건을 맞닥뜨리고 그 안에서 변형과 변신, 또는 역겨운 환영에 시달린다. 이러한 아브젝시옹의 대면 결과, 마침내 그는 자신의 기억이나 감정마저 신뢰할 수 없는 피폐한 지경에 처한다. 공포는 미지의 것이기에 보이지 않는 것에 의해 증폭된다. 영상의 상당 부분은 암전으로 구성되고 화면 바깥에서 나는 음향효과가 시각을 대신해서 깜짝 놀람의 자극을 전달한다. 이는 시각이라는 상징계 코드를 위협하는 또 하나의 징후이기도 하다.

작품에서 레슬링은 소위 '신체 공포'를 실현하는 효과적인 모티브로 작동한다. '만두귀'와 같은 실제 신체 변형에서부터 원초적인 동작의 생경함이 야기하는 기괴함은 공포물에 흔한 괴물이나 투쟁서사와 근접한다. 또한 레슬링에서 상대 선수와의 생생한 신체 접촉은 미디어 환경에서의 경험과는 비교될 수 없는 현실적인 감각을 대변한다. 김희천의 작업에서 자주 등장하는 마우스를 조작하는 손은 실재 감각의 최후의 보루로 지켜지곤 하는데, 이번 작품에서 상대 선수의 실종은 데이터 환경에 매몰되어 실재에 대한 감각을 최종적으로 상실하는 것을 의미한다. 사라짐과 망각은 데이터 삭제와 죽음에 관한 은유이자 공포영화를 구성하는 핵심 키워드로 작동한다.

현실과 환상 사이에는 틈새 공간인 '점근축(Paraxis)'[1] 이 존재하기 때문에 일상과 허구, 현실과 가상, 또는 삶과 죽음, 선과 악의 경계는 언제나 전복 가능성에 노출되어 있다. 김희천이 발명한 공포의 환상성은 그 경계의 취약함에서 서사의 가능성을 모색해 보는 창조의 시공간이 된다.

(2024년)

1
광학에서 par-axis, 즉 중심축의 양쪽에 위치하면서 근소한 1 각도로 광축에 접근하는 광선을 의미하며 유령적인 것을 의미하기도 한다. 『환상성:전복의 문학』, 로지 잭슨 (1986), 서강여성문학연구회 옮김, 문학동네, 2004, p.31

regression from pursuing rational judgment or completeness. The misconception that horror brings psychological damage to our seemingly stable reality turns out to be fantasy; paradoxically, horror contains a potential to save us from the system by liberating the suppressed emotions inside us.

The synopsis of *Studies* is as follows. The story unfolds around Chanjong, the head coach of a high school wrestling team. Suffering from severe depression, he plans to commit suicide after the KBS National Wrestling Championship, which is just three days away. While he is thinking about what will disappear with him, Chanjong learns that several students preparing for the championship have gone missing. After a particular parent reports their child missing, Chanjong tries but fails to remember the student. The same student is also missing from the training video recordings, the other students appear to be shadow wrestling in the air. Now they are all missing. The championship day arrives, and horror comes with a strange sound. Frightened, Chanjong has no choice but to face what he has to face.

Studies was entirely filmed as a live-action video, a 40-minute-long short consisting of two channels and seven sound speakers. On the two screens, scenes shot using cinematographic techniques and low-resolution home video footage appear juxtaposed or mixed with effective sound. As it purports to be a horror film, *Studies* employs several genre clichés. For example, the protagonist appears to be standing at the center of social order, but actually he is on the verge of collapse. What troubles him is not some specific fear or known violence, but his inner vulnerability. The character encounters mysterious disappearances, metamorphoses and transformations, which may be just some disgusting illusions. After experiencing such a series of abjections, he finds himself in a devastated state where he is unable to trust his own feelings or memories. Because horror belongs in the unknown, it is amplified by the invisible. A significant portion of *Studies* features total blackout, and in place of images, sound effects from the surrounding speakers serve to provide stimulation such as surprise. This is another sign that the symbolic system of visual codes is under threat.

Wrestling serves as an effective motif to realize so-called "body horror." The grotesqueness caused by the unfamiliarity of primitive movements or actual body deformations, such as cauliflower ears, is close to that caused by monsters and struggle narratives commonly found in horror movies. Additionally, the direct physical contact between two persons in wrestling indicates a realistic sensation that cannot be compared to experiences in a media environment. A recurring motif in Kim's work is the hand operating a computer mouse, signifying the last bastion of reality sensing. In *Studies*, the disappearance of the wrestling opponent suggests being buried in the data environment and ultimately losing the sense of reality. Disappearance and oblivion are metaphors for data deletion and death, and serve as key components of the horror genre.

Between reality and fantasy exists an interstitial space, Paraxis.[1] As such, the lines between everyday life and fiction, reality and virtuality, life and death, and good and evil are exposed to the possibility of overturn. Heecheon Kim has invented a fantasy of horror that opens up a new dimension of creation in which the fragility of borders allows a possibility of narratives.

(2024)

1
Paraxis in optics refers to a ray located on both sides of the par-axis, or the central axis, that approaches the optical axis at a slight angle. It also means spectral, something ghostly. The author refers to the Korean translation of Rosie Jackson's *Fantasy: The Literature of Subversion* (1986), translated by Sogangyeoseongmunhakyeonguhoe and published by Munhakdongne in 2004, p. 31

저는 총 세 번, 아뜰리에 에르메스에서 제 작업을 전시했습니다. 그때마다 새로운 작업을 만들었습니다. 그 첫 시작은 2017년으로, 김윤경 큐레이터가 디렉터이던 시절입니다. 그 해는, 아뜰리에 에르메스의 10주년이던 해였습니다. 김윤경 디렉터는 젊은 작가들을 초대해, 10주년을 기념하는 《오 친구들이여 친구는 없구나》라는 전시를 열었습니다. 참여작가로 초대받은 저는, 신작 영상을 한 편 만들었습니다. 김윤경 디렉터는 《오 친구들이여 친구는 없구나》가 공간의 10주년을 기념하는 자리이긴 하나, 지난 10년을 회고하는 대신 앞으로의 10년을 (비교적) 젊은 작가들이 상상하는 자리로 기획했습니다. 저는, 그간 아뜰리에 에르메스에서 열린 전시와 관련된 도록을 포함한 여러 자료들을 받았습니다. 저는, 도록들을 하나하나 소중히 읽었지만, 그때 '앞으로의 10년이란 뭘까?' 고민했었는진 모르겠습니다.

사실 저는 김성원 큐레이터가 아뜰리에 에르메스의 디렉터이던 시절의 전시들은 제 눈으로 본 것이 단 하나도 없습니다. 아주 뒤늦게 미술에 관심을 가진 탓입니다. 도록을 통해 살핀 많은 전시들 중, 2007년 정서영 작가의 개인전 《책상 윗면에는 머리가 작은 일반못을 사용하도록 주의하십시오. 나사못을 사용하지 마십시오》와 2009년 잭슨홍&박미나 두 작가의 《라마라마딩동》전은 직접 볼 수 있었다면 참 좋았겠다는 생각으로 아쉬웠습니다. 참고로, 《라마라마딩동》전 도록에는, CAD로 만든 이미지들이 많이 실려 있습니다. 전시장을 CAD로 올린 것, 전시와 동명의 작업 〈라마라마딩동〉의 딩벳 폰트를 몇 mm 돌출(extrude)시키고 직교시켜 만든 오브젝트들과 이것들을 전시장에 배치해둔 CAD 이미지들, 두 부조 작업 〈Xirstuvwxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxyz〉와 〈HUGGggLuxWhjKRX〉의 CAD 도면 이미지, 회화 작업 〈Splash〉의 화면을 만들기 위해 CAD 상에서 충돌시킨 자동차까지 다양합니다. 저는, 도면에 CAD 이미지를 수록한 이유를, 어쩌면 너무도 자명하고 당연했을지 모를 그 이유를, 마치 오로지 저만이 알아낸 비밀처럼 여기며 혼자 으스댔습니다. 그런 시기였습니다. 아니오, 죄송하진 않습니다. 그마저도 동력으로 삼을 수 있던 소중한 시기였습니다. 저는 곧바로 움직였습니다. '아뜰리에 에르메스'라는 공간의 여러 종류의 시간을 겹치고, 휘고, 서로 연결하듯 맵핑해서 그 사이를 헤매고 떠도는 구부러진 시간에 대한 이야기를 작업으로 그려 나갔습니다. 가장 처음으로 한 것은, 옛날 아뜰리에 에르메스였던 곳을 촬영하는 것이었습니다. 마침, 에르메스 메종 도산이 내부 리뉴얼 중이었기 때문에, 3층이 텅 빈 채로 새 공간을 준비하던 모습을 담을 수 있었습니다. 공사 중이던 3층에서 VR을 통해 다른 곳(도면을 간단히 돌출시켜 만든 위치한 현 아뜰리에 에르메스의 3D 모델 안)에 접속한 인물을 연기하며 손을 팔랑거리고 있을 때, 뒤에서 한 남자가 제게 인사를 건넸습니다.

I have exhibited my work at Atelier Hermès a total of three times. Each time, I made a new piece. The first was in 2017, when curator Yunkyoung Kim was director. That year was the tenth anniversary of Atelier Hermès. Yunkyoung Kim invited young artists to hold an exhibition, "O philoi, oudeis philos", marking the anniversary. As one of the participating artists, I made a new video. Although "O philoi, oudeis philos" marked the tenth anniversary of the space, Yunkyoung Kim conceived it not as a retrospective on the past ten years, but as an occasion for (relatively) young artists to imagine the ten years to come. I was given various materials, including catalogues, related to exhibitions held at Atelier Hermès over the years. I read the catalogues one by one, treasuring them, but I am not sure whether, back then, I really agonized over the question: "What are the next ten years?"

The truth is, I did not see a single exhibition at Atelier Hermès from the time when curator Sung Won Kim was director there. I became interested in art very late. Among the many exhibitions I looked through in catalogues, I remember feeling sorry that I had not been able to see, in person, Chung Seoyoung's 2007 solo exhibition "On Top of the Table, Please Use Ordinary Nails With Small Head. Do Not Use Screws", and the 2009 exhibition "Rama Lama Ding Dong" by Jackson Hong and Meena Park. For reference, the "Rama Lama Ding Dong" catalogue contains many images made with CAD. It includes the exhibition space modeled in CAD; objects made by extruding the dingbat font of the work *Rama Lama Ding Dong*—which shared the exhibition's title—by a few millimeters and setting them at right angles, along with CAD images of these objects placed in the gallery; CAD drawings of the two relief works *Xirstuvwxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxyz* and *HUGGggLuxWhjKRX*; even the car crashed in CAD to create the surface of the painting Splash. I treated the reason for including CAD images in the catalogue—a reason that may have been entirely self-evident and obvious—as if it were a secret only I had discovered, and preened over it alone. It was that kind of time. No, I am not sorry. Even that was a precious period I could turn into momentum. I moved immediately. I began drawing out, as a work, a story of bent time, wandering and drifting through the gaps, mapping different kinds of time belonging to the space called Atelier Hermès; overlapping them, bending them, and connecting them to one another. The first thing I did was film the place that had once been Atelier Hermès. As Maison Hermès Dosan happened to be under renovation, I was able to capture the third floor standing empty, as it prepared to become a new space. On the third floor under construction, while I was fluttering my hands, playing a figure connected through VR to somewhere else (inside a 3D model of the current Atelier Hermès, made by simply extruding a floor plan), a man behind me greeted me. He introduced himself as a novelist and scholar of French literature. He was Rhee Z-One, who had written a text for the "Rama Lama Ding Dong" catalogue. I was

자신을 소설가이자 불문학자라고 소개한 그는《라마라마딩동》전 도록에 글을 쓴 이지원씨였습니다. 저는 이지원 씨를 여자라고 생각해왔기에 놀랐습니다. 2016년에 미디어시티서울에서 함께 일한 큐레이터 중 한 분인 동명의 이지원 씨도 불문학을 전공했다고 들어서 착각한 겁니다. 그는 제게, "방해하고 싶지 않았지만, 도대체 무얼하는 분이냐"며, 제 모습이 도무지 말을 걸지 않을 수 없었다고 설명했습니다. 현재 새로운 소설을 집필 중이라서 일종의 '답사'를 왔는데, 저를 보고 너무 황당했다나요. 저는 제 소개를 하고, 제가 하고 있는 작업을 대략 설명하고, 아, 당신. 작업을 모르진 않아요. 잘 알지도 않지만요. 라는 말에, 저도 거짓말 같이 들리겠지만, 사실 이지원 선생님, 당신의 글을 읽었다고, 당장 어제도요. 그 글이 실린 도록의 한 부분에서 아이디어를 얻어, 이 짓을 하고 있다고 설명했습니다. 그런데, '답사'요? 그는 요즘 아뜰리에 에르메스 앞에 있는 커피숍 '마당'에서 주로 작업한다고 했습니다. 아, 네... 그렇군요.... '그거랑 답사랑 무슨...?' 작가님, 별로 관심 없으세요? 그럴 리가요. 거기 커피 맛있나요? 네? 커피요? 아, 작가님, 어떤 소설인가요? 한 고급 사교파티에서 벌어진 밀실살인 사건을 다루는 추리소설 아닌가요? 네? 그럴 리가요. 그럼, 어떤 소설인가요? 사람들이 사라지는 소설이니 추리소설이라고 부를 수 있긴 합니다. 사람들이라... 네, 소설을 읽던 독자가 사라지는 내용입니다. 저런...? 새로운 독자가 생기겠지요? 그리고, 또 사라지겠지요.... 점차 사라지는 사람들은 줄 겁니다, 우린 그 사실을 아주 자연스럽게 여길 거예요. 그런 내용이라면, 소설에 등장하는 인물들 중 몇몇은 사라진 사람들이겠군요. 제 소설을 다 읽은 사람들이고요. 작가님은, 작가님 작품의 첫 독자인걸요. 두려우세요? 글쎄요.... 상상하게 돼요. 소설을 읽는데, 제 이름을 발견하죠. '아... 내가 이 소설을 끝까지 읽겠구나. 나도 사라지겠구나. 이왕 이렇게 된 것, 되게 재밌었으면....' 무엇이요? 소설이 재밌는 것과 소설 속 당신이 겪는 일이 재밌는 것은 다르잖아요. 글쎄요.... 상상하게 돼요. 자, 소설을 읽는 이는, 지구에 남은 인류의 마지막 사람이고, 텅 빈 지구를 걸어요. 얼마나 심심할까요? 너무 심심하죠. 그는 세상의 모든 컨텐츠를 다 봤어요. 다 볼 수 있었다고요? 음..., 그니까 대충 보다가 넘기고 끄고, 그랬겠죠. 어쨌든, 더는 없어. 정말 지루해요. 그러다 한 권의 책을 발견해요. 책이 한 권 밖에 남지 않았다는 설정은 과해요. 무슨 절대 반지도 아니고요. 네..., 되게 피곤한 성격이시네요. 아니, 작가님... 생각해보세요. 1쇄만 나왔더라도, 2000부인걸요. 네, 네. 그럼 2000부 중 한 권. 그 사람은 책을 읽어나가요. 세계에 이 책을 읽었던, 사실 읽을 운명이었던, 모든 이의 이름을 마주하게 되는거죠. 한참이 걸려요. 그 책은 거의 전화번호부나 다름 없어요. 이렇게 다 써도 되나? 싶을 정도로 모두의 이름이. 그런데, 뭐야... 자기 이름이 없어요.... 그 자는 끝까지 읽었는데도, 사라지지 않네요. 그는 어리둥절하죠. 도대체, 왜...? 그러다 중간에 두 페이지를 같이 넘겼다는 것을 알게 돼요. 황당한 이유! 비난하지 마세요! 그는 고민해요, 그 면을 펴볼 것이냐 말것이냐.... 그는 정말 아무도 없는 텅 빈 지구를 상상해요. 너무 좋잖아요. 그치만, 이미 그는 혼자라 텅 빈 지구를 보고 있다고 생각해요. 그는 그 자신도 사라질 것인가 말 것인가 고민합니다. 너무 어디서 본 듯한 삼류 시나리오가 되었네요. 덕분에 더 이상 소설을 쓸 마음이 사라졌습니다. 농담도 잘 하시네요. 농담 아니에요. 그런데... 당신이 소설 집필을 마치자마자 당신이 사라질텐데, 당신의 소설을 누가 어떻게 출간할 수 있죠? 싱거운 질문이네요.

... 그로부터 두 번의 전시를 더 지났고, 20주년이라고 합니다. 생각한 것과는 다른 10년이었습니다. 여전합니다.

(2026년)

startled, because I had thought Rhee Z-One was a woman. I had confused him with another Rhee Z-One, one of the curators I worked with at Mediacity Seoul in 2016, who, I had heard, had also studied French literature. He explained that he had not wanted to interrupt me, but that the sight of me had made it impossible not to ask what on earth I was doing. He was writing a new novel and had come on a kind of "field research" visit, and seeing me had apparently been too absurd. I introduced myself, roughly explained the work I was doing, and when he said, Ah, you. It is not that I do not know your work. Though I do not know it well either, I replied: this will sound like a lie, but in fact, Mr. Rhee Z-One, I have read your writing—just yesterday, even. I explained that I was doing this because I had taken an idea from a part of the catalogue in which his text appeared. But, "field research"? He said he was mostly working these days at Madang, the café in front of Atelier Hermès. Ah, I see.... "What does that have to do with field research...?" You are not very interested, are you? Of course I am. Is the coffee there good? Sorry? Coffee? Ah, what kind of novel is it? Is it a mystery novel about a locked-room murder at a high-society party? Sorry? Hardly. Then what kind of novel is it? It is a novel in which people disappear, so you could call it a mystery. People... Yes, the readers who read the novel disappear. Oh dear...? New readers will appear, won't they? And then they will disappear too... Gradually fewer people will disappear. We will come to regard that fact as entirely natural. If that is the story, then some of the characters in the novel must be people who have disappeared. People who have finished reading my novel. And you are the first reader of your own work. Are you afraid? Well... I imagine it. I am reading the novel and I find my own name. "Ah... I am going to read this novel to the end. I am going to disappear too. Since it has come to this, I hope it is really interesting..." What is? Whether the novel is interesting and whether what happens to you inside the novel is interesting are different things. Well... I imagine it. Now, the person reading the novel is the last human being left on earth, walking across an empty planet. How bored would he be? Terribly bored. He has seen all the content in the world. He could see all of it? Hmm... well, he probably skimmed things, skipped them, turned them off, like that. Anyway, there is no more. It is really boring. Then he finds a book. The premise that only one book remains is too much. It is not the One Ring or anything. Right... You have a very exhausting personality. No, listen, think about it. Even if there was only a first printing, that would be 2,000 copies. Yes, yes. Then one of 2,000 copies. The man reads on. He encounters the names of everyone in the world who had read this book, who were, in fact, destined to read it. It takes a long time. The book is practically a phone book. Everyone's name, so many that one wonders whether it is alright to write them all. But then, what? His own name is not there... He has read to the very end, but he has not disappeared. He is bewildered. Why on earth...? Then he realizes he had turned two pages at once, somewhere in the middle. An absurd reason! Do not blame me! He agonizes over whether to open that spread or not... He really imagines an empty earth with no one at all. Isn't that wonderful? But he thinks he is already alone, looking at an empty earth. He agonizes over whether he himself will disappear or not. This has turned into a third-rate scenario, the kind one feels one has seen somewhere before. Thanks to you, I no longer feel like writing the novel. You are good at joking, too. It is not a joke. But... if you disappear as soon as you finish writing the novel, who could publish your novel, and how? What a flat question.

... Two more exhibitions have passed since then, and now they say it is the twentieth anniversary. It was a different ten years from the one I had imagined. And it is still the same.

(2026)

미래를 위한 기억
에르메스 재단 미술상
25년

MEMORIES
FOR THE FUTURE
25 YEARS OF
HERMÈS FOUNDATION
MISSULSANG

작가 약력

ARTISTS CVS

YOUNG-HAE CHANG HEAVY INDUSTRIES

장영혜중공업

Mid-1990s to 2026

https://yhchang.com/

https://www.google.com/search?q="young-hae+chang+heavy+industries"

김범
1963년 출생, 서울에서 거주 및 활동

학력
1991 스쿨 오브 비주얼 아트 석사, 뉴욕, 미국
1988 서울대학교 미술대학 석사
1986 서울대학교 미술대학 학사

개인전
2023 “바위가 되는 법”, 리움미술관, 서울
2019 “Water from Ganges River in the Cup Made with Newspaper from Congo”, 쿤스트할 오르후스, 오르후스, 덴마크
2017 “Kim Beom: Random Life”, STPI, 싱가포르
2016 “Continuing Studies”, Plug In ICA, 위니펙, 캐나다
2015 “Kim Beom”, 밴쿠버 현대미술관 (CAG), 밴쿠버, 캐나다
2012 “Kim Beom: The School of Inversion”, 헤이워드 갤러리 프로젝트 스페이스, 런던, 영국
2011 “Kim Beom: Animalia”, REDCAT 갤러리, 로스앤젤레스, 미국
2010 “Kim Beom: Objects Being Taught They Are Nothing But Tools”, 클리블랜드 미술관, 클리블랜드, 미국
2010 “김범”, 아트선재센터, 서울
2007 “김범”, 선화랑, 서울
2002 “김범”, 아트선재미술관, 경주
2000 “Flower”, 트랜스 허드슨 갤러리, 뉴욕, 미국
1995 “Kim Beom”, 아레나 갤러리, 브루클린, 미국

그룹전
2026 “이것은 개념미술이 (아니)다”, 국립현대미술관 서울, 서울
2026 대구포럼V “바깥을 향한 속삭임”, 대구미술관, 대구
2025 상설전 “한국현대미술 하이라이트”, 국립현대미술관 서울, 서울
2025 “Juxtaposition and Juncture in Korean Modern and Contemporary Art”, 클리블랜드 미술관, 클리블랜드, 미국
2024 베니스비엔날레 한국관 건립 30주년 특별전 “모든 섬은 산이다”, 몰타기사단 수도원, 베니스, 이탈리아
2023 제13회 타이베이비엔날레 “Small World”, 타이베이, 대만
2023 제40회 EVA 인터내셔널, 리메릭, 아일랜드
2021 “Unstable Ground”(Collection 1980s–Present), 뉴욕 현대미술관 (MoMA), 뉴욕, 미국
2018 제9회 아시아 퍼시픽 트리엔날레, 브리즈번, 호주
2017 “Unfinished Conversations: New Work from the Collection”, 뉴욕 현대미술관(MoMA), 뉴욕, 미국
2016 “달은, 차고, 이지러진다”, 국립현대미술관 과천, 과천
2015 제12회 샤르자비엔날레 “The Past, the Present, the Possible”, 샤르자, 아랍에미리트
2015 “Time of Others”, 오사카 국립국제미술관, 오사카, 일본

수상
2025 제21회 월간미술대상 작가 부문
2024 대한민국 문화예술상
2007 선미술상, 선화랑, 서울
2001 제2회 에르메스 코리아 미술상, 서울

레지던시
2016 · 2023 · 2025 STPI, 싱가포르
2001 아트 오마이(Art OMI), 뉴욕, 미국
2000 영은미술관 경안창작스튜디오, 광주, 경기도

Beom Kim
(b. 1963) Lives and works in Seoul, Korea

Education
1991 MFA, Fine Art, School of Visual Arts, New York, USA
1988 MFA, Fine Art, Seoul National University, Seoul, Korea
1986 BFA, Fine Art, Seoul National University, Seoul, Korea

Solo Exhibitions
2023 “How to Become a Rock”, Leeum Museum of Art, Seoul, Korea
2019 “Water from Ganges River in the Cup Made with Newspaper from Congo”, Kunsthal Aarhus, Aarhus, Denmark
2017 “Kim Beom: Random Life”, STPI, Singapore
2016 “Continuing Studies”, Plug In ICA, Winnipeg, Canada
2015 “Kim Beom”, Contemporary Art Gallery (CAG), Vancouver, Canada
2012 “Kim Beom: The School of Inversion”, Project Space, Hayward Gallery, London, UK
2011 “Kim Beom: Animalia”, Gallery at REDCAT, Los Angeles, USA
2010 “Kim Beom: Objects Being Taught They Are Nothing But Tools”, The Cleveland Museum of Art, Cleveland, USA
2010 “Kim Beom”, Art Sonje Center, Seoul, Korea
2007 “Kim Beom”, Sun Gallery, Seoul, Korea
2002 “Kim Beom”, Art Sonje Museum, Gyeongju, Korea
2000 “Flower”, Trans Hudson Gallery, New York, USA
1995 “Kim Beom”, Arena Gallery, Brooklyn, New York, USA

Group Exhibitions
2026 “This is (Not) Conceptual Art”, MMCA Seoul, Seoul, Korea
2026 “Whispers Towards the Outside”, Daegu Art Museum, Daegu, Korea
2025 “MMCA Collection: Korean Contemporary Art”, MMCA Gwacheon, Gwacheon, Korea
2025 “Juxtaposition and Juncture in Korean Modern and Contemporary Art”, The Cleveland Museum of Art, Cleveland, USA
2024 “Every Island Is a Mountain”, 30th Anniversary of the Korean Pavilion of the Venice Biennale, Monastery of the Knights of Malta, Venice, Italy
2023 The 13th Taipei Biennial “Small World”, Taipei, Taiwan
2023 The 40th EVA International, Limerick, Ireland
2021 “Unstable Ground” (Collection 1980s–Present), The Museum of Modern Art (MoMA), New York, USA
2018 The 9th Asia Pacific Triennial of Contemporary Art, Brisbane, Australia
2017 “Unfinished Conversations: New Work from the Collection”, The Museum of Modern Art (MoMA), New York, USA
2016 “As the Moon Waxes and Wanes”, MMCA Gwacheon, Gwacheon, Korea
2015 The 12th Sharjah Biennial “The Past, the Present, the Possible”, Sharjah, UAE
2015 “Time of Others”, The National Museum of Art, Osaka, Japan

Awards
2025 Artist Award, The 21st Wolganmisool Art Award, Seoul, Korea
2024 Korean Culture and Arts Awards, Seoul, Korea
2007 Sun Art Award, Sun Gallery, Seoul, Korea
2001 The 2nd Hermès Korea Missulsang, Seoul, Korea

Residencies
2016 · 2023 · 2025 STPI, Singapore
2001 Art OMI, Ghent, New York, USA
2000 Kyoung-An Artist Residency Studio, Youngeun Museum of Contemporary Art, Gwangju, Gyeonggi-do, Korea

박이소
1957년 출생, 2004년 작고

학력
1985 프랫 인스티튜트 회화 석사, 뉴욕, 미국
1981 홍익대학교 회화과 학사

개인전
2006 “탈속의 코미디: 박이소 유작전”, 로댕갤러리, 서울
2005 “FALLAYAVADA—박이소 프로젝트와 헌정”, 캘리포니아대학교 어바인 미술관, 어바인, 미국
2002 갤러리현대, 서울
2001 대안공간 풀, 서울
2000 아트페이스, 샌안토니오, 미국
1995 금호미술관 · 샘터화랑, 서울
1990 “Speak American”, 브롱스 미술관, 뉴욕, 미국
1985 석사 청구전, 프랫 인스티튜트, 뉴욕, 미국

그룹전
2009 “Your Bright Future: 12 Contemporary Artists from Korea”, 로스앤젤레스 카운티 미술관(LACMA), 로스앤젤레스, 미국
2008 “나우 점프 Now Jump”, 백남준아트센터, 용인
2007 “Elastic Taboos: Within the Korean World of Contemporary Art”, 쿤스트할레 빈, 비엔나, 오스트리아
2006 부산비엔날레 2006 “두 도시 이야기: 부산-서울, 서울-부산”, 부산
2006 “한국미술 100년 2부: 전통, 인간, 예술, 현실”, 국립현대미술관, 과천
2006 “Past in Reverse—Contemporary Art of East Asia”, 샌디에이고 미술관, 샌디에이고 외 순회, 미국
2005 제51회 베니스비엔날레 한국관, 베니스, 이탈리아
2004 “당신은 나의 태양: 한국 현대미술 1960-2004”, 토탈미술관, 서울
2003 제50회 베니스비엔날레 한국관, 베니스, 이탈리아
2002 “Containers”, 마로니에미술관, 서울
2001 요코하마 트리엔날레, 요코하마, 일본
1999 “Landscape”, 아트선재센터, 서울
1998 타이페이비엔날레, 타이페이 시립미술관, 타이페이, 대만 / “해빙 Defrost”, 아트선재센터, 서울
1997 제2회 광주비엔날레, 광주
1995 “싹”, 아트선재센터, 서울
1994 제5회 하바나비엔날레, 하바나, 쿠바
1993 “태평양을 건너서 Across the Pacific”, 퀸즈미술관, 뉴욕, 미국

퍼포먼스
1984 “Mo Bahc’s Fast after Thanksgiving Day”, 4일간의 라이브 퍼포먼스, 코네티컷 · 뉴욕, 미국

경력
2000–03 한국예술종합학교 강사, 서울
1995–99 삼성디자인교육원(SADI) 드로잉 컨셉 교수, 서울
1991–94 “태평양을 건너서” 공동 기획, 퀸즈미술관(뉴욕) · 금호미술관(서울)
1985–89 대안공간 마이너 인저리(Minor Injury) 설립 · 운영, 브루클린, 뉴욕, 미국

수상
2006 올해의 예술상, 한국문화예술위원회
2002 제3회 에르메스 코리아 미술상
1991 미국국립예술기금(NEA) 시각예술가상 회화 부문
1989 뉴욕예술재단(NYFA) 회화 부문 펠로우십

Yiso Bahc
(b. 1957, d. 2004)

Education
1985 MFA in Painting, Pratt Institute, New York, USA
1981 BFA in Painting, Hong-Ik University, Seoul, Korea

Solo Exhibitions
2006 “Divine Comedy: A Retrospective of Bahc Yiso”, Rodin Gallery, Seoul, Korea
2005 “FALLAYAVADA—Bahc Yiso Project and Tribute”, University Art Gallery, University of California, Irvine, USA
2002 Gallery Hyundai, Seoul, Korea
2001 Alternative Space POOL, Seoul, Korea
2000 ArtPace, San Antonio, USA
1995 Kumho Museum of Art and Saemteo Gallery, Seoul, Korea
1990 “Speak American”, Bronx Museum, New York, USA
1985 MFA Thesis Exhibition, Pratt Institute, New York, USA

Group Exhibitions
2009 “Your Bright Future: 12 Contemporary Artists from Korea”, Los Angeles County Museum of Art (LACMA), Los Angeles, USA
2008 “Now Jump”, Nam June Paik Art Center, Yongin, Korea
2007 “Elastic Taboos: Within the Korean World of Contemporary Art”, Kunsthalle Wien, Vienna, Austria
2006 Busan Biennale 2006 “A Tale of Two Cities: Seoul-Busan, Busan-Seoul”, Busan, Korea
2006 “100 Years of Korean Art [Part 2]: Tradition, Human, Art, Reality”, National Museum of Contemporary Art, Gwacheon, Korea
2006 “Past in Reverse—Contemporary Art of East Asia”, San Diego Museum of Art, San Diego and tour, USA
2005 The 51st Venice Biennale, Korean Pavilion, Venice, Italy
2004 “You Are My Sunshine”, Total Museum of Contemporary Art, Seoul, Korea
2003 The 50th Venice Biennale, Korean Pavilion, Venice, Italy
2002 “Containers”, Maronnier Art Center, Seoul, Korea
2001 Yokohama Triennale, Yokohama, Japan
1999 “Landscape”, Art Sonje Center, Seoul, Korea
1998 Taipei Biennial, Taipei Fine Arts Museum, Taipei, Taiwan / “Defrost”, Art Sonje Center, Seoul, Korea
1997 The 2nd Gwangju Biennale, Gwangju, Korea
1995 “Ssak”, Art Sonje Center, Seoul, Korea
1994 The 5th Havana Biennial, Havana, Cuba
1993 “Across the Pacific”, Queens Museum, New York, USA

Performance
1984 “Mo Bahc’s Fast after Thanksgiving Day”, 4-day live performance, Connecticut and New York, USA

Career
2000–03 Lecturer, Korea National University of Arts, Seoul, Korea
1995–99 Professor of Drawing Concepts, Samsung Art and Design Institute (SADI), Seoul, Korea
1991–94 Co-organizer, “Across the Pacific”, Queens Museum, New York and Kumho Museum of Art, Seoul
1985–89 Founder and Director, Minor Injury, alternative exhibition space, Brooklyn, New York, USA

Awards
2006 Arts Award of the Year, Arts Council Korea
2002 The 3rd Hermès Korea Missulsang, Seoul, Korea
1991 National Endowment for the Arts, Visual Artist Award in Painting, USA
1989 New York Foundation for the Arts, Fellowship in Painting, USA

서도호
1962년 출생, 영국 런던에서 거주 및 활동

학력
1997 예일대학교 미술대학원 조각과 석사, 뉴헤이븐, 미국
1994 로드아일랜드디자인학교 회화과 학사, 프로비던스, 미국
1987 서울대학교 미술대학 동양화과 석사
1985 서울대학교 미술대학 동양화과 학사

개인전
2025 “The Genesis Exhibition: Do Ho Suh: Walk the House”, 테이트 모던, 런던, 영국
2024 “Do Ho Suh: In Process”, 무디 아트센터, 휴스턴, 미국
2024 “Do Ho Suh: Speculations”, 아트선재센터, 서울
2024 “Do Ho Suh: Public Figures”, 스미스소니언 국립아시아미술관, 워싱턴 D.C., 미국
2022 “Do Ho Suh”, 호주 현대미술관, 시드니, 호주
2021 “Proposal for Sach’ŏnwang-sa”, 블룸버그 SPACE, 런던, 영국
2019 “Robin Hood Gardens”, 빅토리아 앤 앨버트 미술관, 런던, 영국 / 뮤지엄 포어를린던, 바세나르, 네덜란드
2018 “Do Ho Suh”, 오르후스 미술관, 오르후스, 덴마크 / “Do Ho Suh: Almost Home”, 스미스소니언 아메리칸 아트뮤지엄, 워싱턴 D.C., 미국
2017 “Passage/s”, 리만머핀, 홍콩 / 빅토리아 미로, 런던, 영국
2015 “Do Ho Suh + Po Po”, 모리미술관, 도쿄, 일본
2013 “Home within Home within Home within Home”, 국립현대미술관, 서울
2012 “Home Within Home”, 리움미술관, 서울 / “Fallen Star”, 스튜어트 컬렉션, 캘리포니아대학교 샌디에이고, 미국*
2011 “Staircase-III”, 테이트 모던, 런던, 영국*
2005 “Reflection”, 메종 에르메스, 도쿄, 일본
2001 “Some/One”, 휘트니 미국미술관 앳 필립 모리스, 뉴욕, 미국

그룹전
2024 건축 주제 기획전 “시공 時空 시나리오”, 서울시립미술관, 서울
2023 “The Shape of Time: Korean Art after 1989”, 필라델피아 미술관, 필라델피아, 미국
2018 “FREESPACE”, 일본관, 제16회 베니스 국제건축전, 베니스, 이탈리아
2017 제7회 심천·홍콩 도시건축 비엔날레, 선전, 중국
2012 “Roundtable”, 제9회 광주비엔날레, 광주
2010 “People Meet in Architecture”, 베니스 국제건축비엔날레, 베니스, 이탈리아
2002 시드니 비엔날레, 시드니, 호주
2001 한국관·국제관, 베니스 비엔날레, 베니스, 이탈리아
2000 “Greater New York”, MoMA PS1, 뉴욕, 미국
1989 제20회 상파울루 국제비엔날레, 상파울루, 브라질

수상
2023 로드아일랜드 디자인 스쿨 명예 박사학위, 미국
2017 호암상 예술상, 서울
2013 월스트리트저널 선정 올해의 혁신가상
2007 제18회 석주미술상, 서울
2006 선미술상, 서울
2003 제4회 에르메스 코리아 미술상, 서울
2001 아우구스투스 세인트 가이던스 메모리얼 어워드, 뉴욕, 미국
2000 조앤 미첼 재단 회화 및 조각상, 뉴욕, 미국
1993 스코히건 회화 및 조각 학교 펠로십, 미국

* 장소특정형 커미션 프로젝트

Do Ho Suh
(b. 1962) Lives and works in London, UK

Education
1997 MFA in Sculpture, Yale University School of Art, New Haven, USA
1994 BFA in Painting, Rhode Island School of Design, Providence, USA
1987 MFA in Oriental Painting, Seoul National University, Seoul, Korea
1985 BFA in Oriental Painting, Seoul National University, Seoul, Korea

Solo Exhibitions
2025 “The Genesis Exhibition: Do Ho Suh: Walk the House”, Tate Modern, London, UK
2024 “Do Ho Suh: In Process”, Moody Center for the Arts, Houston, USA
2024 “Do Ho Suh: Speculations”, Art Sonje Center, Seoul, Korea
2024 “Do Ho Suh: Public Figures”, National Museum of Asian Art, Washington, D.C., USA
2022 “Do Ho Suh”, Museum of Contemporary Art Australia, Sydney, Australia
2021 “Proposal for Sach’ŏnwang-sa”, Bloomberg SPACE, London, UK
2019 “Robin Hood Gardens”, Victoria & Albert Museum, London, UK / Museum Voorlinden, Wassenaar, Netherlands
2018 “Do Ho Suh”, ARoS, Aarhus, Denmark / “Do Ho Suh: Almost Home”, Smithsonian American Art Museum, Washington, D.C., USA
2017 “Passage/s”, Lehmann Maupin, Hong Kong; Victoria Miro, London, UK
2015 “Do Ho Suh + Po Po”, Mori Art Museum, Tokyo, Japan
2013 “Home within Home within Home within Home”, National Museum of Contemporary Art, Seoul, Korea
2012 “Perfect Home”, 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa, Japan / “Fallen Star”, Stuart Collection, University of California, San Diego, USA*
2011 “Staircase-III”, Tate Modern, London, UK*
2005 “Reflection”, Maison Hermès, Tokyo, Japan
2001 “Some/One”, Whitney Museum of American Art at Philip Morris, New York, USA

Group Exhibitions
2024 “Architecture, Space Time Scenarios”, Seoul Museum of Art, Seoul, Korea
2023 “The Shape of Time: Korean Art after 1989”, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, USA
2018 “FREESPACE”, Japan Pavilion, The 16th International Architecture Exhibition, La Biennale di Venezia, Venice, Italy
2017 The 7th Bi-City Biennale of Urbanism/Architecture, Shenzhen, China
2012 “Roundtable”, The 9th Gwangju Biennale, Gwangju, Korea
2010 “People Meet in Architecture”, La Biennale di Venezia, The 12th International Architecture Exhibition, Venice, Italy
2002 The 13th Biennale of Sydney, Sydney, Australia
2001 Korean Pavilion and International Exhibition, The 49th Venice Biennale, Venice, Italy
2000 “Greater New York”, MoMA PS1, New York, USA
1989 The 20th São Paulo International Biennial, São Paulo, Brazil

Awards
2023 Honorary Doctorate, Rhode Island School of Design, USA
2017 Ho-Am Prize in the Arts, Seoul, Korea
2013 The Wall Street Journal Art Innovator of the Year
2007 The 18th Seokju Art Award, Seoul, Korea
2006 Sun Art Award, Seoul, Korea
2003 The 4th Hermès Korea Missulsang, Seoul, Korea
2001 The Augustus Saint-Gaudens Memorial Award, New York, USA
2000 The Joan Mitchell Foundation Painting and Sculpture Award, New York, USA
1993 Skowhegan School of Painting and Sculpture Fellowship, Skowhegan, USA

* site-specific commission project

박찬경
1965년 출생, 서울에서 거주 및 활동

학력
1996 캘리포니아 인스티튜트 오브 디 아츠(칼아츠) 석사, 캘리포니아, 미국
1988 서울대학교 미술대학 서양화과 학사

개인전
2026 “안구선사(眼球禪師)”, 국제갤러리, 서울
2023 “Park Chan-kyong: Gathering”, 스미스소니언 국립아시아미술관, 워싱턴 D.C., 미국
2019 “MMCA 현대차 시리즈 2019: 박찬경—모임 Gathering”, 국립현대미술관, 서울
2018 “Citizen’s Forest”, 티나킴 갤러리, 뉴욕, 미국
2018 “PARKing CHANce”, 키르츠네르 문화센터(CCK), 부에노스아이레스, 아르헨티나*
2018 “파킹찬스 PARKing CHANce 2010–2018”, 국립아시아문화전당, 광주*
2017 “안녕 安寧 FAREWELL”, 국제갤러리, 서울
2016 “Park Chan-kyong”, 티나킴 갤러리, 뉴욕, 미국
2015 “Pa-Gyong—Last Sutra Recitation”, 이니바(Iniva), 런던, 영국
2012 “K.W. Complex”, 아뜰리에 에르메스, 서울*
2010 “광명천지 Radiance”, PKM 갤러리 I 바틀비 비클 & 뫼르소, 서울
2010 “Brinkmanship”, REDCAT, 로스앤젤레스, 미국*
2008 “어떤 산”, 갤러리 소소, 경기도
2008 “신도안”, 아뜰리에 에르메스, 서울
2005 “비행 Flying”, 쌈지스페이스, 서울
2003 “Koreans Who Went to Germany”, 슐로스 솔리튜드 아카데미, 슈투트가르트, 독일
2002 “세트”, 슐로스 솔리튜드 아카데미, 슈투트가르트, 독일
2002 “세트”, rraum02, 프랑크푸르트, 독일
1997 “블랙박스: 냉전 이미지의 기억”, 금호미술관, 서울

수상
2015 제2회 들꽃영화상 다큐멘터리 감독상
2014 제18회 토론토 릴 아시안 국제영화제 최우수 장편 영화상 / 제2회 무주산골영화제 뉴비전상
2012 제44회 시체스 국제영화제 노브스 비전스 부문 작품상
2011 제12회 전주국제영화제 한국장편부문 대상 / 제61회 베를린국제영화제 단편영화부문 황금곰상
2004 제5회 에르메스 코리아 미술상

* 2인전

Chan-kyong Park
(b. 1965) Lives and works in Seoul, Korea

Education
1996 MFA in Photography, California Institute of the Arts, Valencia, USA
1988 BFA in Painting, Seoul National University, Seoul, Korea

Solo Exhibitions
2026 “Zen Master Eyeball”, Kukje Gallery, Seoul, Korea
2023 “Park Chan-kyong: Gathering”, Smithsonian’s National Museum of Asian Art, Washington, D.C., USA
2019 “MMCA Hyundai Motor Series 2019: Park Chan-kyong—Gathering”, National Museum of Modern and Contemporary Art, Seoul, Korea
2018 “Citizen’s Forest”, Tina Kim Gallery, New York, USA
2018 “PARKing CHANce”, Centro Cultural Kirchner (CCK), Buenos Aires, Argentina*
2018 “PARKing CHANce 2010–2018”, Asia Culture Center, Gwangju, Korea*
2017 “安寧 Farewell”, Kukje Gallery, Seoul, Korea
2016 “Park Chan-kyong”, Tina Kim Gallery, New York, USA
2015 “Pa-Gyong: Last Sutra Recitation”, Iniva, London, UK
2012 “K.W. Complex”, Atelier Hermès, Seoul, Korea*
2010 “Radiance”, PKM Gallery | Bartleby Bickle & Meursault, Seoul, Korea
2010 “Brinkmanship”, REDCAT, Los Angeles, USA*
2008 “Sindoan”, Atelier Hermès, Seoul, Korea
2008 “A Mountain”, Gallery Soso, Paju, Korea
2005 “Flying”, Ssamzie Art Space, Seoul, Korea
2003 “Koreans Who Went to Germany”, Akademie Schloss Solitude, Stuttgart, Germany
2002 “Sets”, Akademie Schloss Solitude, Stuttgart, Germany / “Sets”, rraum02, Frankfurt, Germany
1997 “Black Box: Memory of the Cold War Images”, Kumho Museum, Seoul, Korea

Awards
2015 Best Documentary Director, Wildflower Film Awards, Korea
2014 Fasken Martineau Best Feature Film or Video Award, Toronto Reel Asian International Film Festival, Toronto, Canada / New Vision Award, Muju Film Festival, Muju, Korea
2012 Best Motion Picture (Noves Visions), The 44th Sitges International Fantastic Film Festival, Sitges, Spain
2011 Grand Prize for a Korean Feature Film, The 12th Jeonju International Film Festival, Jeonju, Korea / Golden Bear for the Best Short Film, The 61st Berlin International Film Festival, Berlin, Germany
2004 The 5th Hermès Korea Missulsang, Seoul, Korea

* two-person exhibition

구정아
1967년 출생, 런던에서 거주 및 활동

개인전
2026 아스펜미술관, 아스펜, 미국
2026 리움미술관, 서울, 한국
2026 “LAND OF OUSSS [GRAVITTA]”, 브레겐츠미술관, 브레겐츠, 오스트리아
2025 “LAND OF OUSSS [KANGSE]”, 루마 아를, 아를, 프랑스
2024 “오도라마 시티”, 제60회 베니스비엔날레 한국관, 베니스, 이탈리아
2024 “구정아–오도라마 시티”, 제60회 베니스비엔날레 한국관 귀국전, 아르코미술관, 서울
2023 “공중부양”, PKM 갤러리, 서울
2022 “YONG DONG”, 필라 코리아스, 런던, 영국
2021 야외 커미션 “OooOoO”, LUMA 아를, 아를, 프랑스
2020 “2O2O”, PKM 갤러리, 서울
2019 “OooOoO”, 실내 스케이트 파크, 밀라노 트리엔날레, 밀라노, 이탈리아
2019 “Prerequisites 7”, 바이엘러 재단, 바젤, 스위스
2018 “TENGAM TENGAM”, 쾨닉 갤러리, 베를린, 독일
2017 “아정구”, 아트선재센터, 서울
2016 “ARROGATION”, 야외 스케이트 파크, 상파울루비엔날레, 상파울루, 브라질
2012 “Koo Jeong A: 16:07”, 쿤스트할레 뒤셀도르프, 뒤셀도르프, 독일
2007 “OUSSSEUX”, Centre International d’Art & du Paysage, 바시비에르, 프랑스
2004 “Urs Fischer / Koo Jeong-A”, 에스파스 315, 조르주 퐁피두 센터, 파리, 프랑스
2002 “The Land of Ousss”, 더글라스 하이드 갤러리, 더블린, 아일랜드
1998 “Ousss, Ousss, Ousss”, 스탈린그라드 광장, 파리, 프랑스
1994 “Migrateurs”, ARC 파리 시립 근대미술관, 파리, 프랑스

그룹전
2025 “For Children: Art Stories since 1968”, 하우스 데어 쿤스트, 뮌헨, 독일
2024 “SUMMER SHOW”, 바이엘러 재단, 리헨, 스위스
2020 부산비엔날레 “열 장의 이야기와 다섯 편의 시”, 부산현대미술관, 부산
2020 “Do it”, 서펜타인 갤러리, 런던, 영국
2019 “La SOURCE”, 카르미냑 재단, 이예르, 프랑스 / 세토우치 트리엔날레, 세토우치, 일본
2016 제32회 상파울루비엔날레 “Incerteza Viva”, 상파울루, 브라질
2015 “사물의 소리를 듣다”, 국립현대미술관, 과천
2015 “recto/verso”, 루이비통 파운데이션, 파리, 프랑스
2010 “Contemplating the Void”, 구겐하임 미술관, 뉴욕, 미국
2009 “Your Bright Future”, 휴스턴 미술관 (MFAH), 휴스턴 / 로스앤젤레스 카운티 미술관(LACMA), 로스앤젤레스, 미국
2009 “Elles@centrepompidou”, 퐁피두 센터, 파리, 프랑스
2009 제53회 베니스비엔날레 “Making Worlds”, 베니스, 이탈리아
2008 “Tate Modern Collection”, 테이트 모던, 런던, 영국
2005 “제6회 에르메스 코리아 미술상”, 아트선재센터, 서울
2003 제50회 베니스비엔날레 “Dreams and Conflicts”, 베니스, 이탈리아
2002 광주비엔날레 “멈춤”, 광주
2000 마니페스타 3, 류블랴나, 슬로베니아
1997 광주비엔날레 “지구의 여백”, 광주

수상
2016 카사 와비 재단
2005 제6회 에르메스 코리아 미술상
2002 구겐하임 미술관 휴고 보스 프라이즈 후보
2000 빌라 메디치 상

Jeong A Koo
(b. 1967) Lives and works in London, UK

Solo Exhibitions
2026 Aspen Art Museum, Aspen, USA (upcoming) / Leeum Museum of Art, Seoul, Korea (upcoming)
2026 “LAND OF OUSSS [GRAVITTA]”, Kunsthaus Bregenz, Bregenz, Austria
2025 “LAND OF OUSSS [KANGSE]”, LUMA Arles, Arles, France
2024 “ODORAMA CITIES”, The 60th Venice Biennale, Korean Pavilion, Venice, Italy
2024 “Koo Jeong A – ODORAMA CITIES”, ARKO Art Center, Seoul, Korea
2023 “LEVITATION”, PKM Gallery, Seoul, Korea
2022 “YONG DONG”, Pilar Corrias Saville Row, London, UK
2021 Outdoor commission “OooOoO”, LUMA Arles, Arles, France
2020 “2O2O”, PKM Gallery, Seoul, Korea
2019 “OooOoO”, Indoor Skate Park, Triennale di Milano, Milan, Italy
2019 “Prerequisites 7”, Beyeler Foundation, Basel, Switzerland
2018 “TENGAM TENGAM”, König Galerie, Berlin, Germany
2017 “ajeongkoo”, Art Sonje Center, Seoul, Korea
2016 “ARROGATION”, Outdoor Skate Park, São Paulo Biennial, São Paulo, Brazil
2012 “Koo Jeong A: 16:07”, Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf, Germany
2007 “OUSSSEUX”, Centre International d’Art & du Paysage, Vassivière, France
2004 “Urs Fischer / Koo Jeong-A”, Espace 315, Centre Pompidou, Paris, France
2002 “The Land of Ousss”, The Douglas Hyde Gallery, Dublin, Ireland
1998 “Ousss, Ousss, Ousss”, Place Stalingrad, Paris, France
1994 “Migrateurs”, ARC, Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, France

Group Exhibitions
2025 “For Children: Art Stories since 1968”, Haus der Kunst, Munich, Germany (upcoming)
2024 “SUMMER SHOW”, Fondation Beyeler, Riehen, Switzerland
2020 Busan Biennale “Words at an Exhibition: an exhibition in ten chapters and five poems”, Museum of Contemporary Art Busan, Busan, Korea
2020 “Do it”, Serpentine Gallery, London, UK
2019 “La SOURCE”, Fondation Carmignac, Hyères, France / Setouchi Triennale, Setouchi, Japan
2016 “Incerteza Viva (Live Uncertainty)”, The 32nd Bienal de São Paulo, São Paulo, Brazil
2015 “The Sound of Things”, National Museum of Modern and Contemporary Art (MMCA), Gwacheon, Korea
2015 “recto/verso”, Fondation Louis Vuitton, Paris, France
2010 “Contemplating the Void: Interventions in the Guggenheim Museum”, Guggenheim Museum, New York, USA
2009 “Your Bright Future”, The Museum of Fine Arts (MFAH), Houston / Los Angeles County Museum of Art (LACMA), Los Angeles, USA
2009 “Elles@centrepompidou”, Centre Pompidou, Paris, France
2009 “Making Worlds”, The 53rd Venice Biennale, Venice, Italy
2008 “Tate Modern Collection”, Tate Modern, London, UK
2005 “The 6th Hermès Korea Missulsang”, Art Sonje Center, Seoul, Korea
2003 “Dreams and Conflicts: The Dictatorship of the Viewer”, The 50th Venice Biennale, Venice, Italy
2002 “P_A_U_S_E”, Gwangju Biennale, Gwangju, Korea
2000 “Manifesta 3”, Ljubljana, Slovenia
1997 “Unmapping the Earth”, Gwangju Biennale, Gwangju, Korea

Awards
2016 Fundación Casa Wabi
2005 The 6th Hermès Korea Missulsang, Seoul, Korea
2002 Finalist, The Guggenheim Museum’s Hugo Boss Prize
2000 Winner, The Villa Medici’s Award

임민욱
1968년 출생, 서울에서 거주 및 활동

학력
1994 프랑스 파리 국립고등조형예술학교 회화과 DNSAP 펠리치타시옹 졸업 (석사)
1987 이화여자대학교 미술대학 서양화과 수학

개인전
2025 “Hyper Yellow”, 일민미술관, 서울
2024 “S.O.S—달려라 신신”, 씨어터 코몬즈, 장소 특정적 퍼포먼스, 스미다 강, 도쿄, 일본
2024 “Memento Moiré”, BB&M 갤러리, 서울
2022 “정오의 화석”, 티나킴 갤러리, 뉴욕, 미국
2015 “임민욱_만일(萬一)의 약속”, 플라토 (PLATEAU), 서울
2015 “United Paradox”, 포르티쿠스 (PORTIKUS), 프랑크푸르트, 독일
2012 “임민욱: 그림자 열기”, 워커아트센터, 미니애폴리스, 미국
2008 “점프 컷”, 아트선재센터, 서울

그룹전
2025 “Layered Medium: We Are in Open Circuits”, 마나라트 알 사디야트, 아부다비, 아랍에미리트
2024 “그림자의 형상들”, 제체시온, 비엔나, 오스트리아
2023 “시간의 형태—1989년 이후 한국현대미술전”, 필라델피아 미술관, 필라델피아, 미국
2022 “체크포인트: 한국에서 온 경계에 대한 시선”, 볼프스부르크 현대미술관, 볼프스부르크, 독일
2021 제10회 아시아 퍼시픽 트리엔날레, QAGOMA, 브리즈번, 호주
2020 아시아 소사이어티 트리엔날레 “We Do Not Dream Alone”, 뉴욕, 미국
2019 아이치 트리엔날레 “정(情)의 시대”, 아이치 예술센터, 나고야, 일본
2019 리옹 비엔날레 “물이 만날 때”, 리옹, 프랑스
2018 부산비엔날레 “비록 떨어져 있어도”, 부산현대미술관, 부산
2016 제10회 타이페이 비엔날레 “현재의 제스처와 아카이브, 미래의 계보학”, 타이페이, 대만
2016 제20회 시드니 비엔날레 “미래는 이미 와 있다. 단지 널리 퍼져 있지 않을 뿐이다”, 시드니, 호주
2014 제10회 광주비엔날레 “터전을 불태우라”, 광주
2012 파리 라 트리엔날레 “Intense Proximity”, 팔레 드 도쿄, 파리, 프랑스
2010 리버풀 비엔날레 “Touched”, FACT, 리버풀, 영국

수상
2024 아시아 아트 게임체인저 상, 아시아소사이어티, 뉴욕, 미국
2023 오바야시재단 리서치 그랜트, 도쿄, 일본
2012 올해의 작가상, 국립현대미술관
2010 제1회 미디어 아트 코리아 상, 서울
2006 제7회 에르메스 코리아 미술상, 서울
2006 제6회 광주비엔날레 재단상 광주은행상, 광주
1995 알베르 로슈롱 재단상, 파리, 프랑스

레지던시
2018 로버트 라우셴버그 레지던시 프로그램, 캄티바, 미국
2016 DAAD 베를린 레지던시 프로그램, 베를린, 독일

Minouk Lim
(b. 1968) Lives and works in Seoul, Korea

Education
1994 DNSAP with félicitations (MFA equivalent), Painting, École nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris, Paris, France
1987 Studied Painting at Ewha Womans University, Seoul, Korea

Solo Exhibitions
2025 “Hyper Yellow”, Ilmin Museum of Art, Seoul, Korea
2024 “S.O.S—Run, Shinshin”, Theater Commons, site-specific performance, Sumida River, Tokyo, Japan
2024 “Memento Moiré”, BB&M Gallery, Seoul, Korea
2022 “Fossil of High Noon”, Tina Kim Gallery, New York, USA
2015 “The Promise of If”, PLATEAU, Seoul, Korea
2015 “United Paradox”, Portikus, Frankfurt, Germany
2012 “Heat of Shadows”, Walker Art Center, Minneapolis, USA
2008 “Jump Cut”, Art Sonje Center, Seoul, Korea

Group Exhibitions
2025 “Layered Medium: We Are in Open Circuits”, Manarat Al Saadiyat, Abu Dhabi, UAE
2024 “Forms of Shadows”, Secession, Vienna, Austria
2023 “The Shape of Time: Korean Art after 1989”, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, USA
2022 “Checkpoint. Border Views from Korea”, Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg, Germany
2021 The 10th Asia Pacific Triennial of Contemporary Art, QAGOMA, Brisbane, Australia
2020 Asia Society Triennial “We Do Not Dream Alone”, New York, USA
2019 Aichi Triennale “Taming Y/ Our Passion”, Aichi Arts Center, Nagoya, Japan
2019 Biennale de Lyon “Where Water Comes Together with Other Water”, Lyon, France
2018 Busan Biennale “Divided We Stand”, Museum of Contemporary Art Busan, Busan, Korea
2016 The 10th Taipei Biennial “Gestures and Archives of the Present, Genealogies of the Future”, Taipei, Taiwan
2016 The 20th Biennale of Sydney “The future is already here—it’s just not evenly distributed”, Sydney, Australia
2014 The 10th Gwangju Biennale “Burning Down the House”, Gwangju, Korea
2012 La Triennale, Paris “Intense Proximity”, Palais de Tokyo, Paris, France
2010 Liverpool Biennial “Touched”, FACT, Liverpool, UK

Awards
2024 Asia Arts Game Changer Award, Asia Society, New York, USA
2023 Obayashi Foundation Research Grant, Tokyo, Japan
2012 Korea Artist Prize, National Museum of Modern and Contemporary Art, Korea
2010 The 1st Media Art Korea Award, Seoul, Korea
2007 The 7th Hermès Korea Missulsang, Seoul, Korea
2006 Gwangju Bank Prize, The 6th Gwangju Biennale Foundation, Gwangju, Korea
1995 Fondation Albert Rocheron Award, Paris, France

Residencies
2018 Robert Rauschenberg Residency, Captiva, Florida, USA
2016 DAAD Artists-in-Berlin Programme, Berlin, Germany

김성환
1975년 출생, 하와이 거주 및 활동
sunghwankim.org

학력
2003 매사추세츠공과대학(MIT) 시각연구 석사, 케임브리지, 미국
2000 하버드대학교 디자인대학원 건축 과정, 케임브리지, 미국
2000 윌리엄스칼리지 수학·미술 학사, 윌리엄스타운, 미국
1995–96 서울대학교 건축공학과 수학

개인전
2024–25 “우아 아오 이아 오 이아 에 이아”, 서울시립미술관, 서울
2023–25 “지붕과 오른손 근육이 지켜주는”, 반아베미술관, 에인트호번, 네덜란드 / ZKM, 카를스루에, 독일
2022 “나이트 크레이징”, 바라캇 컨템포러리, 서울
2021 “성환의 템퍼 클레이”, 뉴욕 현대미술관(MoMA), 뉴욕, 미국
2018 “그리고 누가 폭력을 꿈꾸지 않았는가?”, 다드갤러리, 베를린, 독일
2012 “탱크 커미션: 김성환”, 테이트 모던 탱크, 런던, 영국
2011 “라인 월”, 쿤스트할레 바젤, 바젤, 스위스

그룹전
2023 “시간을 수집하는 일에 관하여”, 백남준아트센터, 용인
2021 제13회 광주비엔날레 “떠오르는 마음, 맞이하는 영혼”, 국립아시아문화전당, 광주
2019 국립현대미술관 개관 50주년 기념전 “광장: 한국미술과 사회 1900-2019” 2부, 국립현대미술관, 과천
2017 제57회 베니스비엔날레 “비바 아르테 비바”, 자르디니 중앙관, 베니스, 이탈리아
2014 제10회 광주비엔날레 “터전을 불태우라”, 광주
2007 “제8회 에르메스 코리아 미술상”, 아뜰리에 에르메스, 서울

수상 및 기금
2023–24 한국미술 해외 진출 지원(Fund for Korean Art Abroad), 예술경영지원센터·문화체육관광부
2021 구겐하임 펠로우십(미국·캐나다, 순수미술 부문)
2015 DAAD 베를린 예술가 프로그램, 베를린, 독일
2010 칼 슈추카 장려상(Karl-Sczuka-Förderpreis), 독일—라디오극 “one from in the room”(데이비드 마이클 디그레고리오 공동)
2007 제8회 에르메스 코리아 미술상
2007 프리 드 롬(Prix de Rome) 2위·어린이상, 네덜란드
2003–17 한국문화예술위원회 창작 기금 다수(2003, 2005, 2009, 2016, 2017)

레지던시
2020 코아 갤러리, 호놀룰루, 미국
2019 TRADES A.i.R. 오아후 레지던시, 하와이, 미국
2015 DAAD 베를린 예술가 프로그램, 베를린, 독일
2013 파라/사이트 아트 스페이스, 홍콩
2011 카스코(Casco—Office for Art, Design and Theory), 위트레흐트, 네덜란드
2006 베리 리얼 타임 2, 케이프타운, 남아프리카공화국 / 하위스 안 더 베르프, 위트레흐트, 네덜란드
2004–05 라익스아카데미, 암스테르담, 네덜란드
2001 스코히건 회화조각학교, 이스트 매디슨, 미국

필름·비디오 상영
2021 모던 먼데이즈, 뉴욕 현대미술관(MoMA), 뉴욕, 미국 / 현대카드 DIVE × MoMA 온라인 스크리닝 / 버윅 필름 & 미디어아트 페스티벌, 버윅어폰트위드, 영국
2016 “Prospectif Cinéma”, 퐁피두센터 시네마1, 파리, 프랑스
2014 아트바젤 필름 프로그램, 바젤, 스위스 / 홍콩 / 광둥 타임즈 미술관, 광둥, 중국

Sung Hwan Kim
(b. 1975) Lives and works in Hawai‘i, USA

Education
2003 Master of Science in Visual Studies, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, USA
2000 Architecture Programme, Harvard Graduate School of Design, Cambridge, USA
2000 BA in Mathematics and Art, Williams College, Williamstown, USA
1995–96 Architectural and Engineering Programme, Seoul National University, Seoul, Korea

Solo Exhibitions
2024–25 “Ua a‘o ‘ia ‘o ia e ia”, Seoul Museum of Art, Seoul, Korea
2023–25 “Protected by Roof and Right-Hand Muscles”, Van Abbemuseum, Eindhoven, Netherlands / ZKM | Center for Art and Media, Karlsruhe, Germany
2022 “Night Crazing”, Barakat Contemporary, Seoul, Korea
2021 “Sung Hwan Kim’s Temper Clay”, The Museum of Modern Art (MoMA), New York, USA
2018 “And Who Has Not Dreamed of Violence?”, daadgalerie, Berlin, Germany
2012 “The Tanks Commission: Sung Hwan Kim”, The Tanks at Tate Modern, London, UK
2011 “Line Wall”, Kunsthalle Basel, Basel, Switzerland

Group Exhibitions
2023 “On Collecting Time”, Nam June Paik Art Center, Yongin, Korea
2021 The 13th Gwangju Biennale “Minds Rising, Spirits Tuning”, Asia Culture Center, Gwangju, Korea
2019 MMCA 50th Anniversary Exhibition “The Square: Art and Society in Korea 1900–2019”, Part 2, National Museum of Modern and Contemporary Art, Gwacheon, Korea
2017 The 57th Venice Biennale Arte “VIVA ARTE VIVA”, Central Pavilion (Giardini), Venice, Italy
2014 The 10th Gwangju Biennale “Burning Down the House”, Gwangju, Korea
2007 “The 8th Hermès Korea Missulsang”, Atelier Hermès, Seoul, Korea

Awards and Grants
2023–24 Fund for Korean Art Abroad, Korea Arts Management Service and Ministry of Culture, Sports and Tourism, Korea
2021 Guggenheim Fellowship—United States and Canada, Fine Arts
2015 Artist-in-Berlin Programme, Deutscher Akademischer Austausch Dienst (DAAD), Berlin, Germany
2010 Karl-Sczuka-Förderpreis, Germany, for the radio play “one from in the room” (with David Michael DiGregorio)
2007 The 8th Hermès Korea Missulsang, Seoul, Korea
2007 Prix de Rome, 2nd Prize and Children’s Prize, The Netherlands
2003–17 Grants from Arts Council Korea (2003, 2005, 2009, 2016, 2017)

Residencies
2020 Koa Gallery, Honolulu, USA
2019 TRADES A.i.R. Artist-in-Residence Programme on O‘ahu, Hawai‘i, USA
2015 Artist-in-Berlin Programme (DAAD), Berlin, Germany
2013 Para Site Art Space, Hong Kong
2011 Casco—Office for Art, Design and Theory, Utrecht, The Netherlands
2006 Very Real Time 2, Cape Town, South Africa / Huis aan de Werf, Utrecht, The Netherlands
2004–05 Rijksakademie van beeldende kunsten, Amsterdam, The Netherlands
2001 Skowhegan School of Painting and Sculpture, East Madison, USA

Selected Film/Video Screenings
2021 Modern Mondays, The Museum of Modern Art (MoMA), New York, USA / Hyundai Card DIVE × MoMA online screening / Berwick Film & Media Arts Festival, Berwick-upon-Tweed, UK
2016 “Prospectif Cinéma”, Centre Pompidou Cinéma 1, Paris, France
2014 Art Basel Film Programme, Basel, Switzerland and Hong Kong / Guangdong Times Museum, Guangdong, China

송상희
1970년 출생, 서울과 네덜란드 암스테르담에서 거주 및 활동
www.sangheesong.com

학력
1994 이화여자대학교 대학원 서양화과 석사
1992 이화여자대학교 조형예술대학 서양화과 학사

개인전
2021 “자연스러운 인간”, 서울시립미술관 서소문본관, 서울
2018 “Danse Macabre”, VZL 컨템포러리 아트, 암스테르담, 네덜란드
2015 “변강쇠歌 2015: 사람을 찾아서”, 아트스페이스 풀, 서울
2015 “‘O’”, VZL 컨템포러리 아트, 암스테르담, 네덜란드
2014 “Peace to All People”, DAC & CHONGQING AIR, 충칭, 중국
2011 “세계인들이 평화롭기를 243,0 Mhz”, 비하이브, 서울
2010 “The Message from the Sea”, 비트젠하우젠 갤러리, 암스테르담, 네덜란드
2010 “Undisciplined III: Sanghee Song”, 비트젠하우젠 갤러리, 암스테르담, 네덜란드
2009 “The 16th Book of Metamorphoses”, CAI02, 삿포로, 일본
2004 “푸른 희망”, 인사미술공간, 서울
2003 “Mangbusuk 望夫石”, freespace PRAHA, 삿포로, 일본
2001 “기계들”, 대안공간 풀, 서울

그룹전
2025 “한국현대미술 하이라이트”, 국립현대미술관, 서울
2024 “SeMA 옴니버스: 나는 우리를 사랑하고 싶다”, 서울시립 북서울미술관, 서울
2024 “불확실한 세계에서 묻는 안부”, M+, 홍콩
2023 “서스펜스의 도시 워치 앤 칠 3.0”, 국립현대미술관 서울 / 피바디 에섹스 박물관, 세일럼, 미국 / 빅토리아 국립미술관, 멜버른, 호주
2021 “인류세 한국×브라질 2019–2021”, 일민미술관, 서울 / 비데오 브라질, 상파울루, 브라질
2020 “흰 밤 검은 낮”, 경기도미술관, 안산
2019 “광장: 미술과 사회 1900–2019”, 국립현대미술관, 서울
2017 “올해의 작가상 2017”, 국립현대미술관, 서울
2016 아이치 트리엔날레 2016 “Homo Faber: Rainbow Caravan”, 나고야시립미술관, 나고야, 일본
2016 “달은, 차고, 이지러진다”, 국립현대미술관, 과천
2014 “굿모닝 미스터 오웰 2014”, 백남준아트센터, 용인
2008 “제9회 에르메스재단 미술상”, 아뜰리에 에르메스, 서울
2007 “Global Feminisms”, 브루클린 미술관, 뉴욕, 미국
2006 제27회 상파울루비엔날레 “How to Live Together”, 상파울루, 브라질
2006 제6회 광주비엔날레 “열풍변주곡”, 광주
2004 부산비엔날레 2004 “틈”, 부산시립미술관, 부산

수상
2018 올해의 작가상 2017, SBS문화재단·국립현대미술관
2008 제9회 에르메스 재단 미술상

레지던시
2015 오키나와 크리에이터스 빌리지, 오키나와, 일본
2010 아오모리 현대미술센터(ACAC), 아오모리, 일본
2006 라익스아카데미, 암스테르담, 네덜란드
2003 S-AIR, 삿포로, 일본

Sanghee Song
(b. 1970) Lives and works in Seoul, Korea and Amsterdam, The Netherlands

Education
1994 MA, Ewha Womans University, Seoul, Korea
1992 BFA in Painting, Ewha Womans University, Seoul, Korea

Solo Exhibitions
2021 “Homo Natura”, Seoul Museum of Art, Seoul, Korea
2018 “Danse Macabre”, VZL Contemporary Art, Amsterdam, The Netherlands
2015 “‘O’”, VZL Contemporary Art, Amsterdam, The Netherlands
2014 “Peace to All People in the World”, Chongqing Art Center, Chongqing, China
2011 “Peace to All People in the World 243,0 Mhz”, Beehive, Seoul, Korea
2010 “The Message from the Sea”, Witzenhausen Gallery, Amsterdam, The Netherlands
2003 “Mangbusuk 望夫石”, freespace PRAHA, Sapporo, Japan

Group Exhibitions and Film Screenings
2026 “MMCA Collection: Korean Contemporary Art”, National Museum of Modern and Contemporary Art, Seoul, Korea
2026 “Wearing Being: On the Matter of Clothing”, Suwon Museum of Art, Suwon, Korea
2024 “That’s What We Did”, The Page Gallery, Seoul, Korea
2024 “Sending Love during Uncertain Times”, M+, Hong Kong
2024 “Whose Forest, Whose World”, Daegu Art Museum, Daegu, Korea
2024 “I Want to Love Us”, Buk-Seoul Museum of Art, Seoul, Korea
2023 “Watch and Chill 3.0: Streaming Suspense”, Peabody Essex Museum, Salem, USA / NGV, Melbourne, Australia / Museo Tamayo Arte Contemporáneo, Mexico City, Mexico
2021 “Anthropocene Brazil × Korea 2019–2020”, Ilmin Museum of Art, Seoul, Korea / Associação Cultural Videobrasil, São Paulo, Brazil
2019 “Tilted Scenes—What Do You See?”, MMCA Venice Meeting Point, The 58th Venice Biennale, Venice, Italy
2018 “Mise-en-Scène: A History of Image”, National Museum of Modern and Contemporary Art, Korea / Berlinale Forum Expanded, Berlin, Germany
2016 Aichi Triennale 2016, Nagoya City Art Museum, Nagoya, Japan
2014 “Good Morning, Mr. Orwell 2014”, Nam June Paik Art Center, Yongin, Korea
2013 “Translate into Mother Tongue”, Doosan Gallery, New York, USA
2010 “Open End”, Witzenhausen Gallery, New York, USA
2009 “New Political Art in Korea since the 1990s: Bad Boys Here and Now”, Gyeonggi Museum of Modern Art, Ansan, Korea

Awards
2018 Korea Artist Prize, National Museum of Modern and Contemporary Art, Korea
2008 The 9th Hermès Foundation Missulsang, Seoul, Korea

Residencies
2015 Okinawa Creators Village, Okinawa, Japan
2012 Warm Heart Art Tanzania, Arusha, Tanzania
2010 Aomori Contemporary Art Centre, Aomori, Japan
2006–07 Rijksakademie van beeldende kunsten, Amsterdam, The Netherlands

박윤영
1968년 출생, 서울과 캐나다 벤쿠버에서
거주 및 활동

학력
2018 에밀리카 미술대학교 시각미술 석사, 밴쿠버, 캐나다
2011 이화여자대학교 조형예술대학 동양화과 박사
1995 이화여자대학교 일반대학원 동양화과 석사
1992 이화여자대학교 미술대학 동양화과 학사

개인전
2019 “YOU, Live!”, 일민미술관, 서울
2011 “Voyage of the Black Bird”, 두산갤러리 뉴욕, 뉴욕, 미국
2010 “붉은 물고기가 강 위로”, 몽인아트센터, 서울
2007 “익슬란 스탑”, 아라리오 갤러리, 천안
2005 “픽톤의 호수”, 인사미술공간, 서울
2003 “로고산수”, 브레인 팩토리, 서울
2002 “지팡이”, 인사아트센터, 서울

그룹전
2026 “서화무진”, 대구미술관, 대구
2019 “댄싱퀸”, 아라리오 갤러리, 천안
2016 “메이드 인 코리아”, 파리국제예술공동체, 파리, 프랑스
2011 루멘 페스티벌, 스테이튼 아일랜드, 뉴욕, 미국
2010 “메이드 인 팝랜드”, 국립현대미술관, 과천
2009 “제10회 에르메스재단 미술상”, 아뜰리에 에르메스, 서울
2009 “소설 01: 이준호를 찾습니다”, 아르코미술관, 서울
2008 “모디스트 모뉴먼트”, 킹스린 아트센터, 킹스린, 영국
2008 “현실과 허구의 경계읽기”, 서울시립미술관 남서울분관, 서울
2007 “원더랜드”, 중국국가박물관, 베이징, 중국
2007 “공통경계”, 국립현대미술관, 과천
2006 “아트스펙트럼 2006”, 삼성미술관 리움, 서울
2006 “Thousand Year’s Legend: Story of Gangjin”, 유네스코 본부, 파리, 프랑스
2005 안양공공예술프로젝트, 안양유원지, 안양
2005 “First Peak”, 엔텐할레, 취리히, 스위스
2004 광주비엔날레 “에코메트로”, 광주

수상
2009 제10회 에르메스 재단 미술상

레지던시
2017 아티스트 얼라이언스 / 레지던시 언리미티드, 뉴욕, 미국
2011 두산 레지던시 프로그램 (두산연강재단), 뉴욕, 미국
2011 레지던시 언리미티드 (한국문화예술위원회), 뉴욕, 미국
2005 로케이션 원 국제 레지던시 프로그램(한국문화예술위원회), 뉴욕, 미국
2003–04 창동미술창작스튜디오 (국립현대미술관), 서울
2003 아트 오마이 국제 레지던시 (파라다이스문화재단), 뉴욕, 미국

Yoon Young Park
(b. 1968) Lives and works in Seoul, Korea and Vancouver, Canada

Education
2018 MFA in Visual Arts, Emily Carr University of Art + Design, Vancouver, Canada
2011 DFA in Korean Painting, Ewha Womans University, Seoul, Korea
1995 MFA in Oriental Painting, Ewha Womans University, Seoul, Korea
1992 BFA in Oriental Painting, Ewha Womans University, Seoul, Korea

Solo Exhibitions
2019 “YOU, Live!”, Ilmin Museum of Art, Seoul, Korea
2011 “Voyage of the Black Bird”, Doosan Gallery, New York, USA
2010 “Red Fish up the River”, Mongin Art Center, Seoul, Korea
2007 “Ixtlan Stop”, Arario Gallery, Cheonan, Korea
2005 “Pickton Lake”, Insa Art Space, Seoul, Korea
2003 “Logo Landscape”, Brain Factory, Seoul, Korea
2002 “Cane”, Insa Art Center, Seoul, Korea

Group Exhibitions
2026 “When the Brush Moves”, Daegu Art Museum, Daegu, Korea
2019 “Dancing Queen”, Arario Gallery, Cheonan, Korea
2016 “Made in Korea”, Cité Internationale des Arts, Paris, France
2011 Lumen Festival, Staten Island, New York, USA
2010 “Made in Pop Land”, National Museum of Modern and Contemporary Art, Gwacheon, Korea
2009 “The 10th Hermès Foundation Missulsang”, Atelier Hermès, Seoul, Korea
2009 “Novel 01”, Arko Art Center, Seoul, Korea
2008 “Modest Monuments”, King’s Lynn Arts Center, King’s Lynn, UK
2008 “Fiction and Nonfiction”, Seoul Museum of Art NamSeoul, Seoul, Korea
2007 “Wonderland”, National Museum of China, Beijing, China
2007 “Con-Terminal”, National Museum of Modern and Contemporary Art, Gwacheon, Korea
2006 “Art Spectrum 2006”, Leeum, Samsung Museum of Art, Seoul, Korea
2006 “Thousand Year’s Legend: Story of Gangjin”, UNESCO Headquarters, Paris, France
2005 Anyang Public Art Project, Anyang Resort Art Valley, Anyang, Korea
2005 “First Peak”, Entenhalle, Mühle Tiefenbrunnen, Zurich, Switzerland
2004 Gwangju Biennale “ecometro”, Subway and City Hall of Gwangju, Gwangju, Korea

Awards
2009 The 10th Hermès Foundation Missulsang, Seoul, Korea

Residencies
2017 Artists Alliance Inc. / Residency Unlimited, New York, USA
2011 Doosan Residency Programme (Doosan Yonkang Foundation), New York, USA
2005 Location One International Residency Programme (Arts Council Korea), New York, USA
2003–04 Changdong Art Studio (National Museum of Modern and Contemporary Art), Seoul, Korea
2003 Art Omi International Artists Residency (Paradise Culture Foundation), New York, USA

양아치
1970년 출생, 서울에서 거주 및 활동
www.yangachi.org

개인전
2020 “갤럭시 익스프레스”, 바라캇 컨템포러리, 서울
2017 “When Two Galaxies Merge”, 아뜰리에 에르메스, 서울
2014 “Sweet and sour plums will be more than enough to relieve your thirst”, 갤러리아 메트로폴리타나, 산티아고, 칠레
2014 “뼈와 살이 타는 밤”, 학고재 갤러리, 서울
2009 “미들 코리아: 양아치 에피소드 III”, 아트센터 나비, 서울
2008 “미들 코리아: 양아치 에피소드 II”, KT&G 상상마당 갤러리, 서울
2008 “미들 코리아: 양아치 에피소드 I”, 인사미술공간, 서울
2003 “전자정부”, 인사미술공간, 서울
2002 “양아치 조합”, 일주아트하우스, 서울

그룹전
2022 “중간계: 생-산”, 이랜드 스페이스, 서울
2021 “상어, 새로이 일주하다”, 세화미술관, 서울
2021 DMZ 아트 & 피스 플랫폼, DMZ, 파주
2021 “SF 2021: 판타지 오딧세이”, 서울시립 북서울미술관, 서울
2021 “황혜홀혜 恍兮惚兮”, 경남도립미술관, 창원
2020 “모두를 위한 미술관, 개를 위한 미술관”, 국립현대미술관, 서울
2020 “더블 비전, 디플로피아”, 아르코미술관, 서울
2018 서울미디어시티비엔날레 “좋은 삶”, 서울시립미술관, 서울
2018 강원국제비엔날레 2018 “악의 사전”, 강릉
2017 “여의도 모더니티”, 서울시립미술관 벙커, 서울
2016 부산비엔날레 “혼혈하는 지구, 다중지성의 공론장”, F1963, 부산
2016 “백남준∞플럭서스”, 서울시립미술관, 서울
2015 “슈퍼전파—미디어바이러스”, 백남준아트센터, 용인
2010 미디어시티서울 2010 “트러스트”, 서울시립미술관, 서울
2010 “제11회 에르메스재단 미술상”, 아뜰리에 에르메스, 서울
2009 “플랫폼 인 기무사”, 구 기무사령부, 서울

퍼포먼스
2021 “로이 베티”, 서울
2020 “창경원 昌慶苑 SHOKEI”, 국립현대미술관, 서울
2017 “When Two Galaxies Merge”, 아뜰리에 에르메스, 서울
2016 “바다소금극장”, 서울
2013 “칠보시”, 서울시립미술관, 서울

수상
2010 제11회 에르메스 재단 미술상
2010 아시안 아트 어워드 포럼 한국 대표 레지던시
2021–22 자하 아티스트 레지던스, 서울
2018 가파도 아티스트 레지던스, 제주
2009 국립현대미술관 창동레지던시, 서울

Yangachi
(b. 1970) Lives and works in Seoul, Korea

Solo Exhibitions
2020 “Galaxy Express”, Barakat Contemporary, Seoul, Korea
2017 “When Two Galaxies Merge”, Atelier Hermès, Seoul, Korea
2014 “Sweet and sour plums will be more than enough to relieve your thirst”, Galería Metropolitana, Santiago, Chile
2014 “A Night of Burning Bone and Skin”, Hakgojae Gallery, Seoul, Korea
2009 “Middle Corea: Yangachi Episode III”, Art Center NABI, Seoul, Korea
2008 “Middle Corea: Yangachi Episode II”, KT&G SangSang Madang Gallery, Seoul, Korea
2008 “Middle Corea: Yangachi Episode I”, Insa Art Space, Seoul, Korea
2003 “eGovernment”, Insa Art Space, Seoul, Korea
2002 “Yangachi Guild”, ILJU Art House, Seoul, Korea

Group Exhibitions
2022 “Middle Earth: Pro-duzione”, E-Land Space, Seoul, Korea
2021 “Shark, Bite the New World”, Sehwa Museum of Art, Seoul, Korea
2021 DMZ Art & Peace Platform, DMZ, Paju, Korea
2021 “SF 2021: A Fantasy Odyssey”, Buk-Seoul Museum of Art, Seoul, Korea
2021 “Sunset Sunrise”, Gyeongnam Art Museum, Changwon, Korea
2020 “Museum for All, Museum for Dogs”, National Museum of Modern and Contemporary Art, Seoul, Korea
2020 “Double Vision, Diplopia”, Arko Art Center, Seoul, Korea
2018 Seoul Mediacity Biennale “Eu Zen”, Seoul Museum of Art, Seoul, Korea
2018 Gangwon International Biennale 2018 “The Dictionary of Evil”, Gangneung, Korea
2017 “Yeoido Modernity”, Seoul Museum of Art Bunker, Seoul, Korea
2016 Busan Biennale “Hybridizing Earth, Discussing Multitude”, F1963, Busan, Korea
2016 “Paik Nam June ∞ Fluxus”, Seoul Museum of Art, Seoul, Korea
2015 “Super-spreader: Media Virus”, Nam June Paik Art Center, Yongin, Korea
2010 Media City Seoul 2010 “Trust”, Seoul Museum of Art, Seoul, Korea
2010 “The 11th Hermès Foundation Missulsang”, Atelier Hermès, Seoul, Korea
2009 “Platform in KIMUSA”, The Old Defense Security Command Site, Seoul, Korea

Performances
2021 “Roy Batty”, Seoul, Korea
2020 “창경원 昌慶苑 SHOKEI”, National Museum of Modern and Contemporary Art, Seoul, Korea
2017 “When Two Galaxies Merge”, Atelier Hermès, Seoul, Korea
2016 “Sea Salt Theater”, Seoul, Korea
2013 “Seven-Step Poem”, Seoul Museum of Art, Seoul, Korea

Awards
2010 The 11th Hermès Foundation Missulsang, Seoul, Korea
2010 Asian Art Award Forum, Korean representative

Residencies
2021–22 JAHA Artist Residence, Seoul, Korea
2018 Gapado Artist Residence, Jeju, Korea
2009 MMCA Residency Changdong, Seoul, Korea

김상돈
1973년 출생, 서울에서 거주 및 활동

학력
2004 베를린국립예술대학교(UdK) 순수미술과 마이스터쉴러 졸업
2003 베를린국립예술대학교(UdK) 순수미술과 졸업

개인전
2025 “The Eggs”, PHD 그룹, 홍콩
2023 “알이 보낸 밤”, 봉산문화회관, 대구
2022 “알 나방 심장”(제1회 안국미술상 수상작가 개인전), 안국문화재단 AG 갤러리, 서울
2022 “카오스모스”, 프로젝트 스페이스 미음, 서울
2017 “당신과 나”, 인디프레스, 서울
2014 “모뉴먼트 제로”, 트렁크 갤러리, 서울
2014 “안테나”, 두산갤러리 뉴욕, 뉴욕, 미국
2013 “그림자 사회: 솔베이지의 노래, 불광동 토템”, 우민아트센터, 청주
2012 “약수”, 아트선재센터, 서울
2011 “우리의 생활사”, 갤러리 쿤스트독, 서울
2011 “Subjective Projections: Sangdon Kim”, 빌레펠더 쿤스트페어라인, 빌레펠트, 독일
2011 “불광동 토템”, 트렁크 갤러리, 서울
2004 “입주를 축하합니다”, 대안공간 풀, 서울

그룹전
2025 부산바다미술제 “언더커런츠: 물 위를 걷는 물결들”, 부산
2025 제16회 샤르자비엔날레 “to carry”, 샤르자 아트 파운데이션, 샤르자, 아랍에미리트
2023–24 “Korea in Color: A Legacy of Auspicious Images”, 샌디에이고 미술관, 샌디에이고, 미국
2021 제13회 광주비엔날레 “떠오르는 마음 맞이하는 영혼”, 광주
2018 제10회 서울미디어시티비엔날레 “좋은 삶”, 서울시립미술관, 서울
2015 “소란스러운, 뜨거운, 넘치는”, 국립현대미술관, 서울
2013 “애니미즘”, 일민미술관, 서울
2012 제7회 아시아 퍼시픽 트리엔날레, QAGOMA, 브리즈번, 호주
2012 부산비엔날레 “배움의 정원”, 부산시립미술관, 부산
2011 “제12회 에르메스재단 미술상”, 아뜰리에 에르메스, 서울
2009 “Unconquered: Critical Visions from South Korea”, 타마요 현대미술관, 멕시코시티, 멕시코
2009 “1990년대 이후의 새로운 정치미술: 악동들 지금/여기”, 경기도미술관, 안산

수상
2021 제1회 안국미술상
2012 제3회 두산연강예술상
2011 제10회 다음작가상
2011 제12회 에르메스 재단 미술상

레지던시
2015 내셔널 트러스트 권진규 아뜰리에 레지던시, 서울

Sangdon Kim
(b. 1973) Lives and works in Seoul, Korea

Education
2004 Meisterschüler, Freie Kunst, Universität der Künste Berlin, Berlin, Germany
2003 Freie Kunst, Universität der Künste Berlin, Berlin, Germany

Solo Exhibitions
2025 “The Eggs”, PHD Group, Hong Kong
2023 “Egg That Has Spent the Night”, Bongsan Cultural Center, Daegu, Korea
2022 “Egg Moth Heart”, The 1st Ahnguk Art Award, Ahnguk Foundation AG Gallery, Seoul, Korea
2022 “Chaosmos”, Project Space Mium, Seoul, Korea
2017 “You and I / New Tribe – King Mountain Eagle Crocodile”, Indipress, Seoul, Korea
2014 “Monument Zero”, Trunk Gallery, Seoul, Korea
2014 “Antenna”, Doosan Gallery New York, New York, USA
2013 “Shadow Society: Solveig’s Song, Bulgwangdong Totem”, Wumin Art Center, Cheongju, Korea
2012 “Healing Water”, Art Sonje Center, Seoul, Korea
2011 “Our Chronicle of Living”, Gallery Kunst Doc, Seoul, Korea
2011 “Subjective Projections: Sangdon Kim”, Bielefelder Kunstverein, Bielefeld, Germany
2011 “Bulgwang-dong Totem”, Trunk Gallery, Seoul, Korea
2004 “Congratulations on Your Moving in New House”, Alternative Space Pool, Seoul, Korea

Group Exhibitions
2025 Sea Art Festival “Undercurrents: Waves Walking on the Water”, Busan, Korea
2025 Sharjah Biennial 16 “to carry”, Sharjah Art Foundation, Sharjah, UAE
2023–24 “Korea in Color: A Legacy of Auspicious Images”, The San Diego Museum of Art, San Diego, USA
2021 The 13th Gwangju Biennale “Minds Rising, Spirits Tuning”, Gwangju, Korea
2018 Seoul Mediacity Biennale “Eu Zen”, Seoul Museum of Art, Seoul, Korea
2015 “Uproarious, Heated, Inundated”, National Museum of Modern and Contemporary Art, Seoul, Korea
2013 “Animism”, Ilmin Museum of Art, Seoul, Korea
2012 The 7th Asia Pacific Triennial of Contemporary Art, QAGOMA, Brisbane, Australia
2012 Busan Biennale “Garden of Learning”, Busan Museum of Art, Busan, Korea
2011 “The 12th Hermès Foundation Missulsang”, Atelier Hermès, Seoul, Korea
2009 “Unconquered: Critical Visions from South Korea”, Museo Tamayo Arte Contemporáneo, Mexico City, Mexico
2009 “New Political Art in Korea since the 1990s: Bad Boys Here and Now”, Gyeonggi Museum of Modern Art, Ansan, Korea

Awards
2021 The 1st Ahnguk Art Award
2012 The 3rd Doosan Yonkang Artist Award
2011 The 12th Hermès Foundation Missulsang, Seoul, Korea
2011 The 10th Daum Photography Award

Residencies
2015 National Trust Kwon Jin Kyu Atelier Residency, Seoul, Korea

구동희
1974년 출생, 서울에서 거주 및 활동

학력
2025 연세대학교 커뮤니케이션대학원 영상예술학 박사
2000 예일대학교 미술대학원 조소과 석사, 뉴헤이븐, 미국
1998 홍익대학교 미술대학 조소과 학사

개인전
2024 “타불라 라사”, 시청각 랩, 서울
2022 “Flaget 2017–2117: 2022 Good Luck”, 쿤스트할 오르후스, 오르후스, 덴마크
2019 “딜리버리”, 아트선재센터, 서울
2018 “초월적 접근의 압도적인 기억들”, 페리지갤러리, 서울
2016 “CrossXPollination”, 로얄 갤러리, 서울
2014 “밤도둑”, 시청각, 서울
2013 “Extra Stimuli”, PKM 갤러리, 서울
2012 구동희 개인전, 두산갤러리, 서울
2012 “No dog walking on the roof”, 두산갤러리 뉴욕, 뉴욕, 미국
2008 “합성적 체험”, 아뜰리에 에르메스, 서울
2007 “Close Studio Open Cafe”, 도쿄원더사이트, 도쿄, 일본
2006 “Disturbance”, 아라리오 서울, 서울
2005 “The Day Off The Duty Free”, 아카데미 슐로스 솔리튜드, 슈투트가르트, 독일

그룹전
2026 “알렉사에게”, 서울시립미술아카이브, 서울
2025 “Contraptions”, 퀸즐랜드 현대미술관, 브리즈번, 호주
2025 두산인문극장 기획전 “Ringing Saga”, 두산갤러리, 서울
2024 건축 주제 기획전 “시공 時空 시나리오”, 서울시립미술관, 서울
2023 “백 투 더 퓨처: 한국 현대미술의 동시대성 탐험기”, 국립현대미술관, 서울
2023 “마니에라 Maniera”, 두산갤러리, 서울
2022 “올해의 작가상 10년의 기록”, 국립현대미술관, 서울
2021 “Watch & Chill: 우리 집에서”, 국립현대미술관 서울 / MAIIAM(치앙마이, 태국) / MCAD(마닐라, 필리핀) / M+(홍콩)
2017 제13회 샤르자비엔날레 “Tamawuj”, 샤르자, 아랍에미리트
2015 “Embeddedness: Artist Films and Videos from Korea 1960s to Now”, 테이트 모던, 런던, 영국
2014 “올해의 작가상 2014”, 국립현대미술관, 과천
2012 제7회 미디어시티서울 “너에게 주문을 건다”, 서울시립미술관, 서울
2012 “제13회 에르메스재단 미술상”, 아뜰리에 에르메스, 서울
2011 “Vidéo et après, Ondes et flux”, 퐁피두센터, 파리, 프랑스
2008 제7회 광주비엔날레, 광주
2004 제5회 광주비엔날레 “먼지 한 톨 물 한 방울”, 광주

수상
2012 제13회 에르메스재단 미술상
2010 제1회 두산연강예술상
2000 Susan H. Whedon Award, 예일대학교, 미국

레지던시
2012 두산 아티스트 레지던시 프로그램, 뉴욕, 미국
2007 도쿄원더사이트 레지던시, 도쿄, 일본
2004 아카데미 슐로스 솔리튜드 펠로우십, 슈투트가르트, 독일
2002 쌈지스페이스 작가 거주 프로그램, 서울

Donghee Koo
(b. 1974) Lives and works in Seoul, Korea

Education
2025 DFA, Graduate School of Communication & Arts, Yonsei University, Seoul, Korea
2000 MFA, Yale University School of Art, New Haven, USA
1998 BFA, College of Fine Arts, Hong-Ik University, Seoul, Korea

Solo Exhibitions
2024 “Tabula Rasa”, AVP Lab, Seoul, Korea
2022 “Flaget 2017–2117: 2022 Good Luck”, Kunsthal Aarhus, Aarhus, Denmark
2019 “Delivery”, Art Sonje Center, Seoul, Korea
2018 “Overwhelming Memories of Transcendental Approach”, Perigee Gallery, Seoul, Korea
2016 “CrossXPollination”, Royal Gallery, Seoul, Korea
2014 “Night Theft”, Audio Visual Pavilion, Seoul, Korea
2013 “Extra Stimuli”, PKM Gallery, Seoul, Korea
2012 “Donghee Koo”, Doosan Gallery, Seoul, Korea
2012 “No Dog Walking on the Roof”, Doosan Gallery, New York, USA
2008 “Synthetic Experience”, Atelier Hermès, Seoul, Korea
2007 “Close Studio, Open Café”, Tokyo Wonder Site, Tokyo, Japan
2006 “Disturbance”, Arario Seoul, Seoul, Korea
2005 “The Day Off the Duty Free”, Akademie Schloss Solitude, Stuttgart, Germany

Group Exhibitions
2026 “Dear Alexa”, Art Archives, Seoul Museum of Art, Seoul, Korea
2025 “Contraptions”, Queensland Art Gallery | Gallery of Modern Art (QAGOMA), Brisbane, Australia
2025 Doosan Humanities Theater “Ringing Saga”, Doosan Gallery, Seoul, Korea
2024 “Architecture, Space Time Scenarios”, Seoul Museum of Art, Seoul, Korea
2023 “Back to the Future: An Exploration of Contemporaneity in Korean Contemporary Art”, MMCA, Seoul, Korea
2023 “Maniera”, Doosan Gallery, Seoul, Korea
2022 “10-Year Path of Korea Artist Prize”, MMCA, Seoul, Korea
2021 “Watch and Chill”, MMCA, Seoul, Korea / MCAD, Manila, Philippines / MAIIAM, Chiang Mai, Thailand / M+, Hong Kong
2017 Sharjah Biennial 13 “Tamawuj”, Sharjah, UAE
2015 “Embeddedness: Artist Films and Videos from Korea 1960s to Now”, Tate Modern, London, UK
2014 “Korea Artist Prize 2014”, National Museum of Modern and Contemporary Art, Gwacheon, Korea
2012 The 7th Media City Seoul Biennial “I Spell on You”, Seoul Museum of Art, Seoul, Korea
2012 “The 13th Hermès Foundation Missulsang”, Atelier Hermès, Seoul, Korea
2011 “Vidéo et après, Ondes et flux”, Centre Pompidou, Paris, France
2008 The 7th Gwangju Biennale “Annual Report; On the Road”, Gwangju, Korea
2004 The 5th Gwangju Biennale “A Grain of Dust A Drop of Water”, Gwangju, Korea

Awards
2012 The 13th Hermès Foundation Missulsang, Seoul, Korea
2010 The 1st Doosan Yonkang Art Award, Seoul, Korea
2000 Susan H. Whedon Award, Yale University, USA

Residencies
2012 Doosan Artist-in-Residence Programme, New York, USA
2007 Tokyo Wonder Site Artist-in-Residence Programme, Tokyo, Japan
2004 Akademie Schloss Solitude Artist-in-Residence Programme, Stuttgart, Germany
2002 Ssamzie Space Artist-in-Residence Programme, Seoul, Korea

정은영
1974년 출생, 서울에서 거주 및 활동
sirenjung.com

학력
2015 이화여자대학교 일반대학원 조형예술학부 박사
2004 리즈대학교 대학원 시각예술에서의 여성주의 이론과 실천 석사, 리즈, 영국
2000 이화여자대학교 일반대학원 서양화과 석사
1997 이화여자대학교 서양화과 학사

개인전
2026 “저항극장: 정은영 개인전”, 뷔르템베르기셔 쿤스트페어라인, 슈투트가르트, 독일
2023 “극작연습: 물고기로 죽기”, 세실극장 (SPAF 서울국제공연예술제), 서울
2023 “The Yeoseong Gukgeuk Project: Hijack the Gender!”, 레오나드 & 비나 엘렌 갤러리, MOMENTA 비엔날레, 몬트리올, 캐나다
2021 “극작연습: 물고기로 죽기”, 아르코예술극장, 서울
2020 “Deferral Theatre”, 쿤스트페어라인 뒤셀도르프, 뒤셀도르프, 독일
2019 “Anomalous Fantasy_Korea Version”, 교토예술극장, 교토, 일본
2018 “어리석다 할것인가 사내답다 할것인가”, d/p, 서울
2018 “Anomalous Fantasy_Japan Version”, TPAM, KAAT, 요코하마, 일본
2017 “Wrong Indexing: Yeoseong Gukgeuk Archive”, NTU CCA, 싱가포르
2016 “변칙 판타지”, 남산예술센터 드라마센터, 서울
2015 “전환극장”, 아트스페이스 풀, 서울
2014 “사랑이 넘치는 신세계”, 국립아시아문화전당, 광주

그룹전
2026 “스펙트로신테시스 서울”, 아트선재센터, 서울
2024 “접속하는 몸: 아시아 여성 예술가들”, 국립현대미술관, 서울
2024 베니스비엔날레 한국관 30주년 특별전 “모든 섬은 산이다”, 몰타기사단 수도원, 베니스, 이탈리아
2023 “The Shape of Time: Korean Art after 1989”, 필라델피아 미술관, 필라델피아, 미국
2021 “인간: 7개의 질문”, 리움미술관, 서울
2020 제58회 베니스비엔날레 한국관 귀국전 “역사가 우리를 망쳤지만, 그래도 상관없다”, 아르코미술관, 서울
2019 제58회 베니스비엔날레 한국관 “History Has Failed Us, But No Matter”, 베니스, 이탈리아
2018 상하이비엔날레 “Proregress”, 상하이, 중국
2018 “올해의 작가상 2018”, 국립현대미술관, 서울
2016 타이페이비엔날레 2016, 타이페이, 대만 / 광주비엔날레 2016 “제8 기후대”, 광주
2015 제8회 아시아 퍼시픽 트리엔날레, QAGOMA, 브리즈번, 호주
2014 미디어시티서울 2014 “귀신, 간첩, 할머니”, 서울시립미술관, 서울

수상
2019 대한민국문화예술상 오늘의 젊은 예술가상, 문화체육관광부
2018 올해의 작가상, 국립현대미술관
2015 신도리코 미술상, 신도문화재단
2013 제14회 에르메스 재단 미술상

레지던시
2017 NTU 현대미술센터(CCA) 레지던시, 싱가포르
2014 서울시립미술관 난지미술창작스튜디오, 서울
2010 경기창작센터 1기, 경기문화재단

siren eun young jung
(b. 1974) Lives and works in Seoul, Korea

Education
2015 PhD in Fine Arts, Ewha Womans University, Seoul, Korea
2004 MA in Feminist Theory and Practice in the Visual Art, University of Leeds, Leeds, UK
2000 MFA in Painting, Ewha Womans University, Seoul, Korea
1997 BFA in Painting, Ewha Womans University, Seoul, Korea

Solo Exhibitions
2026 “Resistant Theatre: siren eun young jung’s Solo Show”, Württembergischer Kunstverein Stuttgart, Stuttgart, Germany (upcoming)
2023 “To Die as a Fish”, Jeongdong Theater Cecil (SPAF), Seoul, Korea
2023 “The Yeoseong Gukgeuk Project: Hijack the Gender!”, Leonard & Bina Ellen Art Gallery, MOMENTA Biennale, Montreal, Canada
2021 “To Die as a Fish”, Arko Arts Theater, Seoul, Korea
2020 “Deferral Theatre”, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf, Germany
2019 “Anomalous Fantasy_ Korea Version”, Kyoto Art Theatre, Kyoto, Japan
2018 “foolish or mannish”, d/p, Seoul, Korea
2018 “Anomalous Fantasy_Japan Version”, TPAM, KAAT, Yokohama, Japan
2017 “Wrong Indexing”, The Lab, NTU CCA Singapore, Singapore
2016 “Anomalous Fantasy”, Namsan Arts Centre, Seoul, Korea
2015 “Trans-Theatre”, Art Space Pool, Seoul, Korea
2014 “Le Nouveau Monde Amoureux”, Asia Culture Center, Gwangju, Korea

Group Exhibitions
2026 “Spectrosynthesis Seoul”, Art Sonje Center, Seoul, Korea
2024 “Connecting Bodies: Asian Women Artists”, National Museum of Modern and Contemporary Art, Seoul, Korea
2024 “All Islands Are Mountains”, 30th Anniversary of the Korean Pavilion of the Venice Biennale, Monastery of the Knights of Malta, Venice, Italy
2023 “The Shape of Time: Korean Art after 1989”, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, USA
2021 “Human, 7 Questions”, Leeum Museum of Art, Seoul, Korea
2020 “History Has Failed Us, But No Matter”, homecoming exhibition of the Korean Pavilion, The 58th Venice Biennale, Arko Art Center, Seoul, Korea
2019 “History Has Failed Us, But No Matter”, The 58th Venice Biennale, Korean Pavilion, Venice, Italy
2018 Shanghai Biennale “Proregress”, Shanghai, China
2018 “Korea Artist Prize 2018”, National Museum of Modern and Contemporary Art, Seoul, Korea
2016 Taipei Biennial 2016, Taipei, Taiwan / Gwangju Biennale 2016 “The Eighth Climate”, Gwangju, Korea
2015 The 8th Asia Pacific Triennial of Contemporary Art, QAGOMA, Brisbane, Australia
2014 Media City Seoul 2014 “Ghosts, Spies, and Grandmothers”, Seoul Museum of Art, Seoul, Korea

Awards
2019 Korea Culture and Arts Award (Today’s Young Artist Award), Ministry of Culture, Sports and Tourism, Korea
2018 Korea Artist Prize, National Museum of Modern and Contemporary Art, Korea
2015 Sindoh Art Prize, Sindoh Cultural Foundation, Korea
2013 The 14th Hermès Foundation Missulsang, Seoul, Korea

Residencies
2017 Artist Residency Programme, NTU Centre for Contemporary Art, Singapore
2014 SeMA Nanji Residency, Seoul Museum of Art, Seoul, Korea
2010 Gyeonggi Creation Center (1st), Gyeonggi Cultural Foundation, Korea

장민승
1979년 출생, 김포에서 작업
jangminseung.com

학력
2012 중앙대학교 예술대학 조소학과 석사
2004 중앙대학교 예술대학 조소학과 학사

개인전
2026 “北極星 북극성”, 갤러리 508, 서울
2024 “上山 상산”, 갤러리팩토리(서울) / 비아아트(제주) / 칠성조선소(속초) / 수락산장(경기)
2021 “둥글고 둥글게”, 주영한국문화원, 런던, 영국
2021 “voiceless”, 쿤스탈 아르후스, 오르후스, 덴마크
2016 “立石附近 입석부근”, 플랫폼-L 컨템포러리 아트센터, 서울
2014 “家具八字 가구팔자—hiddentrack”, 스페이스 윌링앤딜링, 서울
2012 “더 모먼트”, 원앤제이 갤러리, 서울
2010 “A Multi-Culture”, 원앤제이 갤러리, 서울
2010 “水聲十景 수성십경”, 아트라운지 디방, 서울

그룹전
2026 “아시아의 장치들”, 국립아시아문화전당, 광주
2025 “빛에서 어둠으로”, 당산 생각의 벙커, 청주
2023 “서스펜스의 도시, 워치 앤 칠 3.0”, 국립현대미술관, 서울
2023 “명랑 학문, 유쾌한 지식, 즐거운 앎: 최민 컬렉션”, 서울시립 미술아카이브, 서울
2021 “대지의 시간”, 국립현대미술관, 과천
2021 “보이지 않는 도시들”, 플랫폼-L 컨템포러리 아트센터, 서울
2020 부산비엔날레 “열 장의 이야기와 다섯 편의 시”, 부산
2020 “푸른 종소리”, 부산현대미술관, 부산
2019 “광장”, 국립현대미술관 덕수궁, 서울
2018 “불안의 서”, 경남도립미술관, 창원
2016 “VOID”, 국립현대미술관, 서울
2015 “소리공동체”, 아르코미술관, 서울
2014 “제15회 에르메스재단 미술상”, 아뜰리에 에르메스, 서울
2009 “Platform in KIMUSA”, 구 기무사령부, 서울

프로젝트
2025 “서귀 西歸—수취인불명”, 빛의 벙커, 제주
2014 공공미술 “上林 상림”, 함양 상림, 경상남도
2011 공공미술 “Spheres Part I in Mullae-dong”, 문래예술공장, 서울

필름
2021 “둥글고 둥글게 ROUND AND AROUND”
2018 “오버데어 over there”
2016 “입석부근 arcadia”

수상
2014 제15회 에르메스 재단 미술상
2006 코리아 디자인 어워드 ‘올해의 젊은 제품 디자이너’

레지던시
2018 가파도 아티스트 인 레지던스 2기, 제주
2015 난지미술창작스튜디오 9기, 서울시립미술관, 서울
2014 국립현대미술관 창동창작스튜디오, 서울

Minseung Jang
(b. 1979) Lives and works in Gimpo, Korea

Education
2012 MFA, Chung-Ang University, Seoul, Korea
2004 BFA, Chung-Ang University, Seoul, Korea

Solo Exhibitions
2026 “北極星 Polaris”, Gallery 508, Seoul, Korea
2024 “上山 sangsan”, Gallery Factory, Seoul / Via Art, Jeju / Chilsung Boatyard, Sokcho / Suraksan Mountain Hut, Gyeonggi-do, Korea
2021 “ROUND AND AROUND”, Korean Cultural Centre UK, London, UK
2021 “voiceless”, Kunsthal Aarhus, Aarhus, Denmark
2016 “立石附近 Ipsuk Bugeun”, Platform-L Contemporary Art Center, Seoul, Korea
2014 “家具八字—hiddentrack”, Space Willing N Dealing, Seoul, Korea
2012 “the moments”, One and J. Gallery, Seoul, Korea
2010 “A Multi-Culture”, One and J. Gallery, Seoul, Korea
2010 “水聲十景—In between times”, Art+Lounge Dibang, Seoul, Korea

Group Exhibitions
2026 “ASIA, THE APPARATUS”, ACC Creation Space 2, Gwangju, Korea
2025 “The Bunker: A Passage to Light”, Dangsan Bunker by MMCA, Cheongju, Korea
2023 “Watch and Chill 3.0: Streaming Suspense”, MMCA Seoul, Seoul, Korea
2023 “Cheerful, Delightful Knowledge, Joyful Knowing: The Choi Min Collection”, Art Archives, Seoul Museum of Art, Seoul, Korea
2022 “Also Your Wound, Rosa”, Kurtuluş Greek Primary School, Istanbul, Turkey
2021 “Time of the Earth”, MMCA, Gwacheon, Korea
2021 “An Exhibition in Three Chapters: Works from the Busan Biennale”, Kunsthal Aarhus, Aarhus, Denmark
2020 “Blue Peal of Bells”, Museum of Contemporary Art Busan, Busan, Korea
2020 Busan Biennale “Words at an Exhibition – an exhibition in ten chapters and five poems”, Busan, Korea
2019 “The Square”, MMCA Deoksugung, Seoul, Korea
2016 “VOID”, MMCA, Seoul, Korea
2015 “The Darkside of Nature”, National Museum of Contemporary Art Bucharest, Bucharest, Romania
2014 “The 15th Hermès Foundation Missulsang”, Atelier Hermès, Seoul, Korea
2009 “Platform in KIMUSA”, the former Defense Security Command site, Seoul, Korea

Projects
2025 “西歸 The Farewell Symphony”, Bunker des Lumières, Jeju, Korea
2014 Public art “上林 sanglim”, Sanglim Forest, Hamyang, Korea
2011 Public art “Spheres Part I in Mullae-dong”, Mullae Art Space, Seoul, Korea

Films
2021 “ROUND AND AROUND”
2018 “over there”
2016 “arcadia”

Awards
2014 Winner, The 15th Hermès Foundation Missulsang, Seoul, Korea
2006 Korea Design Award, Young Product Designer of the Year

Residencies
2018 Gapado Artist in Residence (2nd), Gapado, Jeju, Korea
2015 Nanji Residency (9th), Seoul Museum of Art, Seoul, Korea
2014 MMCA Residency Changdong, National Museum of Modern and Contemporary Art, Seoul, Korea

정금형
1980년 출생, 서울에서 거주 및 활동
www.geumhyungjeong.com

학력
2006 한국예술종합학교 무용원 실기과 전문사, 현대무용 전공
2003 호서대학교 연극영화학부 연기 전공

개인전
2025 “토이즈, 셀렉티드”, 커넬 프로젝트, 뉴욕, 미국
2024 “언더 컨스트럭션”, ICA 런던현대미술관, 런던, 영국
2020 “업그레이드 인 프로그레스”, 모데나 시각예술재단, 모데나, 이탈리아
2019 “홈메이드 알씨 토이”, 쿤스트할레 바젤, 바젤, 스위스
2018 “정금형: 스파 & 뷰티 서울”, 송은아트스페이스, 서울
2017 “개인소장품: 언퍼폼드 오브젝트”, 델피나 파운데이션, 런던, 영국
2016 “제16회 에르메스재단 미술상: 개인소장품”, 아뜰리에 에르메스, 서울

그룹전
2026 “르 뮈르뮈르 데 리브르 Le murmure des Libres”, 콜렉션 람베르트, 아비뇽, 프랑스
2026 “몸, 실험 중”, 부산현대미술관, 부산
2025 “더 게더러즈 The Gatherers”, 모마 PS1, 뉴욕, 미국
2022 제59회 베니스비엔날레 국제미술전 “더 밀크 오브 드림즈 The Milk of Dreams”, 베니스, 이탈리아
2021 “인간, 7개의 질문”, 리움미술관, 서울
2021 “멀티버스”, 국립현대미술관 다원예술, 서울
2019 제5회 우랄현대미술비엔날레 “이모탈리티 Immortality”, 예카테린부르크, 러시아
2018 제9회 아시아 퍼시픽 트리엔날레, 브리즈번, 호주
2016 “더 프로미스 오브 토털 오토메이션 The Promise of Total Automation”, 쿤스트할레 빈, 비엔나, 오스트리아
2015 뉴 뮤지엄 트리엔날레 2015 “서라운드 오디언스 Surround Audience”, 뉴욕, 미국
2014 제10회 광주비엔날레 “터전을 불태우라”, 광주

수상
2015 제16회 에르메스 재단 미술상
2014 취리히 칸토날방크 애크놀리지먼트
2009 서울뉴미디어페스티벌 우수대안시각상
2007 춘천마임축제 도깨비어워드

레지던시
2017 델피나 파운데이션, 런던, 영국
2016 에르메스재단 미술상 레지던시, 파리, 프랑스
2014 팩트 졸페라인(PACT Zollverein), 에센, 독일
2013 아카데미 슐로스 솔리튜드, 슈투트가르트, 독일

Geumhyung Jeong
(b. 1980) Lives and works in Seoul, Korea

Education
2006 MA in Dance and Performance, Korea National University of Arts, Seoul, Korea
2003 BA in Acting, Hoseo University, Cheonan, Korea

Solo Exhibitions
2025 “Toys, Selected”, Canal Projects, New York, USA
2024 “Geumhyung Jeong: Under Construction”, The Institute of Contemporary Arts, London, UK
2020 “Upgrade in Progress”, Fondazione Modena Arti Visive, Modena, Italy
2019 “Homemade RC Toy”, Kunsthalle Basel, Basel, Switzerland
2018 “Geumhyung Jeong: Spa & Beauty Seoul”, SongEun Art Space, Seoul, Korea
2017 “Private Collection: Unperformed Objects”, Delfina Foundation, London, UK
2016 “Private Collection”, Atelier Hermès, Seoul, Korea

Group Exhibitions
2026 “Le murmure des Libres”, Collection Lambert, Avignon, France
2026 “Body, Under Experiment”, Busan Museum of Contemporary Art, Busan, Korea
2025 “The Gatherers”, MoMA PS1, New York, USA
2022 The 59th Venice Biennale “The Milk of Dreams”, Venice, Italy
2021 “Human, 7 Questions”, Leeum Museum of Art, Seoul, Korea
2021 “Multiverse”, MMCA Performing Arts 2021, Seoul, Korea
2019 The 5th Ural Industrial Biennial of Contemporary Art “Immortality”, Yekaterinburg, Russia
2018 The 9th Asia Pacific Triennial, Queensland Art Gallery | Gallery of Modern Art, Brisbane, Australia
2016 “The Promise of Total Automation”, Kunsthalle Wien, Vienna, Austria
2015 The New Museum Triennial 2015 “Surround Audience”, New York, USA
2014 The 10th Gwangju Biennale “Burning Down the House”, Gwangju, Korea

Awards
2015 The 16th Hermès Foundation Missulsang, Seoul, Korea
2014 Zürcher Kantonalbank Acknowledgement, Theater Spektakel, Zurich, Switzerland
2009 Excellence Award for Alternative Vision, Seoul New Media Art Festival, Seoul, Korea
2007 Dokkebi Award, Chuncheon International Mime Festival, Chuncheon, Korea

Residencies
2017 Delfina Foundation, London, UK
2016 Hermès Foundation Missulsang Residency, Paris, France
2014 PACT Zollverein, Essen, Germany
2013 Akademie Schloss Solitude, Stuttgart, Germany

오민

1975년 출생, 서울·암스테르담에서 거주 및 활동

min-oh.net

학력

2011–12 라익스아카데미, 암스테르담, 네덜란드
2008 예일대학교 예술대학 그래픽디자인 석사, 뉴헤이븐, 미국
2000 서울대학교 미술대학 산업디자인과 학사(시각디자인 전공)
1998 서울대학교 음악대학 기악과 학사 (피아노 전공)

개인전

2026 “동시, 콘퍼런스 Simultaneity, Conference”, 포럼앤스페이스, 서울
2025 “동시 Simultaneity”, Enseoul 갤러리, 암스테르담, 네덜란드
2024 “대화 춤 대화 Conversation Dance”, 드 아펠, 암스테르담, 네덜란드
2022 “노래해야 한다면 나는 당신의 혁명에 참여하지 않겠습니다”, 일민미술관, 서울
2021 “토마 Thomas”, 토탈미술관, 서울
2020 “초청자, 참석자, 부재자”, 플랫폼-L 컨템포러리 아트센터, 서울
2018 “연습곡 Étude”, 아뜰리에 에르메스, 서울

퍼포먼스

2025 ‘동시, 퍼포먼스’, “퍼포먼스와 미술관”, 서울시립미술관, 서울
2025 ‘동시, 렉처, 퍼포먼스’, Act Festival “Neuroverse”, 국립아시아문화전당, 광주
2024 ‘동시, 콘퍼런스’, 드 아펠, 암스테르담, 네덜란드
2020 ‘412356’, 플랫폼-L 컨템포러리 아트센터, 서울
2019 ‘초청자 Invitee’, 플랫폼-L 컨템포러리 아트센터, 서울

그룹전

2026 서울시립 서서울미술관 개관전 “SeMA Performance: 호흡”, 서울
2026 “어긋난 파동, 흔들리는 시간: 오민, 카밀 노먼트”, 아르코 아트센터, 서울
2026 “VIDEO CLUB: SONGEUN X STEDELIJK”, 스테델릭 미술관, 암스테르담, 네덜란드
2025 “Layered Medium: We are in Open Circuits”, 마나랏 알 사디얏, 아부다비, 아랍에미리트
2024 “SeMA 옴니버스: 끝없이 갈라지는 세계의 끝에서”, 서울시립미술관, 서울
2023 “M+ at Night: Seen and Unseen”, M+, 홍콩
2022 “올해의 작가상 10년의 기록”, 국립현대미술관, 서울
2021 “올해의 작가상 2021”, 국립현대미술관, 서울
2021 “Watch & Chill”, 국립현대미술관 서울 / M+(홍콩) / MAIIAM(태국) / MCAD(필리핀)
2020 “Liebesding—Object Love”, 모르스브로이히 미술관, 레버쿠젠, 독일
2018 “2018 타이틀매치: 이형구 vs. 오민”, 서울시립 북서울미술관, 서울
2015 “2015 랜덤 액세스”, 백남준아트센터, 용인
2014 “젊은 모색 2014”, 국립현대미술관, 과천

수상

2021 올해의 작가상 후원 작가 선정
2017 제17회 에르메스 재단 미술상 / 송은미술대상 우수상
2015 제6회 두산연강예술상

Min Oh

(b. 1975) Lives and works between Seoul, Korea and Amsterdam, The Netherlands

Education

2011–12 Rijksakademie van beeldende kunsten, Amsterdam, The Netherlands
2008 MFA in Graphic Design, Yale University, New Haven, USA
2000 BFA in Graphic Design, Seoul National University, Seoul, Korea
1998 BM in Piano Performance, Seoul National University, Seoul, Korea

Solo Exhibitions

2026 “Simultaneity, Conference”, FORUM AND SPACE, Seoul, Korea (upcoming)
2025 “Simultaneity”, Enseoul Gallery, Amsterdam, The Netherlands
2024 “Conversation Dance”, De Appel, Amsterdam, The Netherlands
2022 “If I Ought to Sing, I Will Not Be Part of Your Revolution”, Ilmin Museum of Art, Seoul, Korea
2021 “Thomas”, Total Museum, Seoul, Korea
2020 “Invitee, Attendee, Absentee”, Platform-L Contemporary Art Center, Seoul, Korea
2018 “Étude”, Atelier Hermès, Seoul, Korea

Live Performances

2025 “Simultaneity, Performance”, “Performance and The Art Museum”, Seoul Museum of Art, Seoul, Korea
2025 “Simultaneity, Lecture, Performance”, The 10th Act Festival “Neuroverse”, ACC National Asian Culture Center, Gwangju, Korea
2024 “Simultaneity, Conference”, De Appel, Amsterdam, The Netherlands
2020 “412356”, Platform-L Contemporary Art Center, Seoul, Korea
2019 “Invitee”, Platform-L Contemporary Art Center, Seoul, Korea

Group Exhibitions

2026 Opening exhibition of SeMA Seo-Seoul Museum of Art “SeMA Performance: Breath”, Seoul, Korea
2026 “Untuned Time: Camille Norment, Min Oh”, ARKO Art Center, Seoul, Korea
2026 “SONGEUN x STEDELIJK: Video Club”, Stedelijk Museum, Amsterdam, The Netherlands
2025 “Layered Medium: We are in Open Circuits”, Manarat Al Saadiyat, Abu Dhabi, UAE
2024 “SeMA Omnibus: At the End of the World Split Endlessly”, Seoul Museum of Art, Seoul, Korea
2023 “M+ at Night: Seen and Unseen”, M+, Hong Kong
2022 “10-Year Path of Korea Artist Prize”, National Museum of Modern and Contemporary Art, Seoul, Korea
2021 “Korea Artist Prize 2021”, MMCA, Seoul, Korea
2021 “Watch & Chill”, MMCA, Seoul, Korea / M+, Hong Kong / MAIIAM, Thailand / MCAD, Philippines
2020 “Liebesding—Object Love”, Museum Morsbroich, Leverkusen, Germany
2018 “2018 Title Match: Hyungkoo Lee vs Min Oh”, SeMA Buk-Seoul Museum of Art, Seoul, Korea
2015 “Random Access 2015”, Nam June Paik Art Center, Yongin, Korea
2014 “Korean Young Artists 2014”, National Museum of Modern and Contemporary Art, Gwacheon, Korea

Prizes and Honors

2021 Korea Artist Prize 2021, shortlisted, MMCA and SBS Foundation, Seoul, Korea
2017 The 17th Hermès Foundation Missulsang, Seoul, Korea
2017 SongEun Art Award, shortlisted, Seoul, Korea
2015 The 6th Doosan Artist Award, Seoul, Korea

전소정
1982년 출생, 서울에서 거주 및 활동

학력
2006–11 연세대학교 커뮤니케이션대학원 미디어아트 석사
2001–05 서울대학교 조소과 학사

개인전
2025 “구미호하기”, 더 쇼룸, 런던, 영국
2023 “오버톤 Overtone”, 바라캇 컨템포러리, 서울
2020 “새로운 상점”, 아뜰리에 에르메스, 서울

그룹전
2026 “A Journey”, 룩셈부르크 현대미술관 (Mudam), 룩셈부르크
2026 “RITES OF ETERNAL WIND”, 제2회 코르쿠트 소닉 아트 트리엔날레, 첼리니 센터, 알마티, 카자흐스탄
2025 “구미호하기”, 퍼포마 비엔날레 2025, 아시아소사이어티, 뉴욕, 미국
2025 “The Geopolitics of Infrastructure. Contemporary Perspectives”, 앤트워프 현대미술관, 앤트워프, 벨기에
2024 “전소정: 오버톤”, 테이트 모던, 런던, 영국
2023 “올해의 작가상 2023”, 국립현대미술관, 서울
2022 “Checkpoint. Border Views from Korea, 리얼 디엠지 프로젝트”, 볼프스부르크 시립미술관, 볼프스부르크, 독일
2022 “그린 스크린”, 리움미술관, 서울
2021 “다원예술 2021: 멀티버스”, 국립현대미술관, 서울
2021 “Border Crossings—North and South Korean Art from the Sigg Collection”, 베른시립미술관, 베른, 스위스
2021 “전술들”, 백남준아트센터, 용인
2020 “They do not understand each other”, 타이쿤 JC 컨템포러리, 홍콩
2020 “리듬 풍경”, 오타와시립미술관, 오타와, 캐나다

수상
2026 IASPIS, 스웨덴 예술지원위원회
2024 오늘의 젊은 예술가상, 문화예술발전 유공
2018 제18회 에르메스 재단 미술상
2016 눈 예술상, 광주비엔날레 / 빌라 바실리프 페르노리카 펠로우십
2014 제14회 송은미술대상 대상, 송은문화재단

Sojung Jun
(b. 1982) Lives and works in Seoul, Korea

Education
2006–11 MFA, Graduate School of Communication & Arts, Yonsei University, Seoul, Korea
2001–05 BFA in Sculpture, Seoul National University, Seoul, Korea

Solo Exhibitions
2025 “I Do Nine-Tailed Fox”, The Showroom, London, UK
2023 “Overtone”, Barakat Contemporary, Seoul, Korea
2020 “Au Magasin de Nouveautés”, Atelier Hermès, Seoul, Korea

Group Exhibitions
2026 “A Journey”, Mudam Luxembourg—Musée d’Art Moderne Grand-Duc Jean, Luxembourg
2026 “RITES OF ETERNAL WIND”, II Korkut Sonic Arts Triennale, Tselinny Center, Almaty, Kazakhstan
2025 “I Do Nine-Tailed Fox”, Performa Biennial 2025, Asia Society, New York, USA
2025 “The Geopolitics of Infrastructure. Contemporary Perspectives”, Museum of Contemporary Art Antwerp, Antwerp, Belgium
2024 “SOJUNG JUN: OVERTONE”, Tate Modern, London, UK
2023 “Korea Artists Prize 2023”, National Museum of Modern and Contemporary Art, Seoul, Korea
2022 “Checkpoint. Border Views from Korea, REAL DMZ PROJECT”, Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg, Germany
2022 “Green Screen”, Leeum Museum of Art, Seoul, Korea
2021 “MMCA Performing Arts 2021: Multiverse”, National Museum of Modern and Contemporary Art, Seoul, Korea
2021 “Border Crossings—North and South Korean Art from the Sigg Collection”, Kunstmuseum Bern, Bern, Switzerland
2021 “Tactics”, Nam June Paik Art Center, Yongin, Korea
2020 “They do not understand each other”, Tai Kwun JC Contemporary, Hong Kong
2020 “RhythmScape”, Ottawa Art Gallery, Ottawa, Canada

Fellowships and Awards
2026 IASPIS, Swedish Arts Grants Committee, Stockholm, Sweden
2024 Young Artist Award, Culture and Arts Development Merit, Korea
2020 The 18th Hermès Foundation Missulsang, Seoul, Korea
2016 Noon Art Prize, Gwangju Biennale / Villa Vassilieff Pernod Ricard Fellowship
2014 Grand Prize, The 14th SongEun Art Award, SongEun Art and Cultural Foundation, Korea

류성실
1993년 출생, 서울에서 거주 및 활동
www.sungsilryu.com

학력
2026 서울대학교 조소과 석사
2018 서울대학교 조소과 학사

개인전
2024 “RETURN TO ROOTS: A RETROSPECTIVE IN MEMORY OF CHERRY JANG (1984–2019)”, TSA NY, 뉴욕, 미국
2023 “대왕에어 엔진 복구기금 마련전”, 실린더 2, 서울
2022 “불타는 사랑의 노래”, 아뜰리에 에르메스, 서울
2019 “대왕트래블 칭첸투어”, 탈영역우정국, 서울

그룹전
2024 “Rhizome—Network Without Center Point”, 쿤스트할 오르후스, 오르후스, 덴마크
2024 “일어나 2024년이야!”, 백남준아트센터, 용인
2024 “This is perfect, perfect, perfect”, 쿤스트라움 크로이츠베르크/베타니엔, 베를린, 독일
2023 “Natural Born Odds”, 살리하라 아트센터, 자카르타, 인도네시아
2023 샤를로텐보르 비엔날레, 덴마크 전역
2023 “GHOSTING”, 아르투어 보스캄프 재단 M.1, 호엔로크슈테트, 독일
2022 “다면체 미로 속의 진동”, 국립아시아문화전당, 광주
2021 “제21회 송은미술대상전”, 송은, 서울
2020 “나메 Name”, 뮤지엄헤드, 서울
2020 “Follow, Flow, Feed 내가 사는 피드”, 아르코미술관, 서울
2020 “이 공간, 그 장소: 헤테로토피아”, 대림미술관, 서울
2019 “체리-고-라운드”(류성실×업체 eobchae), 백남준아트센터, 용인
2018 “뉴스, 리플리에게”(류성실×업체 eobchae), 서울시립 북서울미술관, 서울
2018 “미러의미러의미러”(류성실×업체 eobchae), 합정지구, 서울

퍼포먼스
2023 “Skill Futures: A Lifestyle of Casual Scamming”, 싱가포르 아트뮤지엄 (온라인), 싱가포르
2019 “PERFORM 2019”, 일민미술관, 서울

수상
2023 아트 체인지 업, 한국문화예술위원회 (ARKO)
2021 제19회 에르메스 재단 미술상

레지던시
2024 두산갤러리 해외 레지던시 프로그램 (ISCP), 뉴욕, 미국 / 이튼 홍콩 레지던시, 홍콩
2023 싱가포르 아트뮤지엄(SAM) 레지던시, 싱가포르
2022 금천예술공장, 서울

Sungsil Ryu
(b. 1993) Lives and works in Seoul, Korea

Education
2026 MFA in Sculpture, Seoul National University, Seoul, Korea
2018 BFA in Sculpture, Seoul National University, Seoul, Korea

Solo Exhibitions
2024 “RETURN TO ROOTS: A RETROSPECTIVE IN MEMORY OF CHERRY JANG (1984–2019)”, TSA NY, New York, USA
2023 “Big King Air New Engine Fundraising Drive”, CYLINDER TWO, Seoul, Korea
2022 “The Burning Love Song”, Atelier Hermès, Seoul, Korea
2019 “BigKing Travel Ching-Chen Tour”, Post Territory Ujeongguk, Seoul, Korea

Group Exhibitions
2024 “Rhizome—Network Without Center Point”, Kunsthal Aarhus, Aarhus, Denmark
2024 “Wake Up! It’s 2024”, Nam June Paik Art Center, Yongin, Korea
2024 “Transmediale 2024: this is perfect, perfect, perfect”, Kunstraum Kreuzberg/Bethanien, Berlin, Germany
2023 “Natural Born Odds”, Salihara Arts Center, Jakarta, Indonesia
2023 Kunsthal Charlottenborg Biennale, Denmark
2023 “GHOSTING”, Arthur Boskamp-Stiftung M.1, Hohenlockstedt, Germany
2022 “Vibration in a Polyhedral Labyrinth”, Asia Culture Center, Gwangju, Korea
2021 “The 21st SongEun Art Award Exhibition”, SongEun, Seoul, Korea
2020 “Name”, Museum Head, Seoul, Korea
2020 “Follow, Flow, Feed”, Arko Art Center, Seoul, Korea
2020 “No Space, Just a Place. Eterotopia”, Daelim Museum, Seoul, Korea
2019 “CHERRY-GO-ROUND” (Sungsil Ryu × eobchae), Nam June Paik Art Center, Yongin, Korea
2018 “NEWS, DEAR MR. RIPLEY” (Sungsil Ryu × eobchae), Buk-Seoul Museum of Art, Seoul, Korea
2018 “Mirrors of Mirrors of Mirrors” (Sungsil Ryu × eobchae), Hapjungjigu, Seoul, Korea

Performances
2023 “Skill Futures: A Lifestyle of Casual Scamming”, Singapore Art Museum (online), Singapore
2019 “PERFORM 2019”, Ilmin Museum of Art, Seoul, Korea

Awards
2023 Art Change Up Grant, Arts Council Korea (ARKO)
2021 The 19th Hermès Foundation Missulsang, Seoul, Korea

Residencies
2024 DOOSAN Gallery International Residency Programme (ISCP), New York, USA / Eaton HK Residency, Hong Kong
2023 Singapore Art Museum Residency (SAM), Singapore
2022 Seoul Art Space Geumcheon, Seoul, Korea

김희천
1989년 출생, 서울에서 거주 및 활동
kimheecheon.com

학력
2015 한국예술종합학교 건축과 졸업

개인전
2024 “스터디”, 아뜰리에 에르메스, 서울
2023 “더블포져”, 헤이워드갤러리 HENI 프로젝트스페이스, 런던, 영국
2019 “탱크”, 아트선재센터, 서울
2018 “Lifting Barbells”, 아시아 미술관, 샌프란시스코, 미국
2017 “홈”, 두산갤러리, 서울
2015 “랠리”, 커먼센터, 서울

2인전
2022 “필드 기억”, 백남준아트센터, 용인 (김희천 & 이옥경)

그룹전
2026 “K-NOW! Korean Video Art Today”, MASI 루가노, 루가노, 스위스
2024 “2024 아트스펙트럼: 드림 스크린”, 리움미술관, 서울
2023 “게임사회”, 국립현대미술관, 서울
2023 “WORLDBUILDING”, 퐁피두센터 메스, 메스, 프랑스
2022 “WORLDBUILDING”, 율리아 슈토셰크 컬렉션, 뒤셀도르프, 독일
2021 “인간, 일곱 개의 질문”, 리움미술관, 서울
2021 “우리 집에서, 워치 앤 칠”, 국립현대미술관, 서울
2020 부산비엔날레 “열 장의 이야기와 다섯 편의 시”, 부산
2019 국립현대미술관 개관 50주년 기념전 “광장: 미술과 사회 1900–2019” 3부, 국립현대미술관, 서울
2019 “Three Rooms: Edge of Now”, ZKM, 카를스루에, 독일
2019 제13회 카이로 비엔날레, 아이샤 파미 궁, 카이로, 이집트
2018 제12회 광주비엔날레 “상상된 경계들”, 광주
2017 제15회 이스탄불 비엔날레 “a good neighbour”, 이스탄불 현대미술관, 이스탄불, 튀르키예
2017 “오 친구들이여, 친구는 없구나”, 아뜰리에 에르메스, 서울
2016 SeMA 비엔날레 미디어시티 서울, 서울시립미술관, 서울
2015 “뉴스킨: 본뜨고 연결하기”, 일민미술관, 서울

스크리닝
2022 전주국제영화제, 전주 / 생모리츠 아트 필름 페스티벌, 생모리츠, 스위스
2021 모던 먼데이즈, 뉴욕 현대미술관 (MoMA), 온라인
2020 “Out of Blueprints”, 서펜타인 갤러리 & NOWNESS, 온라인

수상
2023 제20회 에르메스 재단 미술상
2019 제13회 카이로 비엔날레 비엔날레상
2018 ‘세 개의 방’ 프로젝트 한국 작가 선정(백남준아트센터·ZKM·CAC)
2016 두산연강예술상, 두산연강재단
2013 미래작가상, 캐논코리아·박건희문화재단

레지던시
2021 금천예술공장 12기 입주작가, 서울문화재단
2018 두산 뉴욕 레지던시, 두산연강재단

Heecheon Kim
(b. 1989) Lives and works in Seoul, Korea

Education
2015 BFA in Architecture, Korea National University of Arts, Seoul, Korea

Solo Exhibitions
2024 “Studies”, Atelier Hermès, Seoul, Korea
2023 “Double Poser”, HENI Project Space, Hayward Gallery, London, UK
2022 “Field Memory”, Nam June Paik Art Center, Yongin, Korea* (with Okkyung Lee)
2019 “Deep in the Forking Tanks”, Art Sonje Center, Seoul, Korea
2018 “Lifting Barbells”, Asian Art Museum, San Francisco, USA
2017 “Home”, Doosan Gallery, Seoul, Korea
2015 “Wall Rally Drill”, Common Center, Seoul, Korea

Group Exhibitions
2026 “K-NOW! Korean Video Art Today”, MASI Lugano, Lugano, Switzerland
2024 “2024 Art Spectrum: Dream Screen”, Leeum Museum of Art, Seoul, Korea
2023 “Game Society”, MMCA, Seoul, Korea
2023 “WORLDBUILDING”, Centre Pompidou-Metz, Metz, France
2022 “WORLDBUILDING”, Julia Stoschek Collection, Düsseldorf, Germany
2021 “Human, 7 Questions”, Leeum Museum of Art, Seoul, Korea
2021 “Watch and Chill: Streaming Art to Your Homes”, MMCA, Seoul, Korea
2020 Busan Biennale “Words at an Exhibition: an exhibition in ten chapters and five poems”, Busan, Korea
2019 MMCA 50th Anniversary Exhibition “The Square: Art and Society 1900–2019”, Part 3, National Museum of Modern and Contemporary Art, Seoul, Korea
2019 “Three Rooms: Edge of Now”, ZKM, Karlsruhe, Germany
2019 The 13th Cairo Biennale, Aisha Fahmy Palace, Cairo, Egypt
2018 The 12th Gwangju Biennale “Imagined Borders”, Gwangju Biennale Hall, Gwangju, Korea
2017 The 15th Istanbul Biennial “a good neighbour”, Istanbul Modern, Istanbul, Turkey
2017 “O philoi, oudeis philos”, Atelier Hermès, Seoul, Korea
2016 SeMA Biennale Mediacity Seoul 2016, Seoul Museum of Art, Seoul, Korea
2015 “New Skin: Modeling and Attaching”, Ilmin Museum of Art, Seoul, Korea

Screenings
2022 Jeonju International Film Festival, Jeonju, Korea / St. Moritz Art Film Festival, St. Moritz, Switzerland
2021 Modern Mondays, The Museum of Modern Art (MoMA), New York, USA, online
2020 “Out of Blueprints”, Serpentine Galleries & NOWNESS, online

Awards
2023 The 20th Hermès Foundation Missulsang, Seoul, Korea
2019 The Biennale Prize, The 13th Cairo Biennale
2018 Selected Korean Representative, “Three Rooms” Project (Nam June Paik Art Center · ZKM · CAC)
2016 Doosan Yonkang Art Award, Doosan Yonkang Foundation
2013 Mirae Award, Canon Korea · Park Kunhee Foundation

Residencies
2021 12th Resident Artist, Seoul Art Space Geumcheon, Seoul Foundation for Arts and Culture
2018 Doosan Residency New York, Doosan Yonkang Foundation

에르메스 재단
2008년에 설립된 에르메스 재단의 다양한 활동들은 “우리의 행동은 우리를 정의하며 우리가 누구인지를 보여준다”라는 하나의 기본 정신에 바탕을 두고 있습니다. 다시 말해, 에르메스 재단의 모든 프로그램들은 우리의 성장과 행복을 추구하는데 있습니다. 재단의 4가지 핵심 사명은 기술과 전문성의 전수, 새로운 예술창작 활동, 환경 보호 및 사회적 연대를 장려하는 것이며, 이를 위해 다양한 기획 프로그램을 운영하고 미래를 생각하며 행동하는 이들을 후원합니다. 에르메스 재단은 올리비에 푸르니에가 2016년부터 재단 이사장을, 2021년부터 로랑 페주가 재단 디렉터를 맡고있으며 2023–28년 기간동안 6,100만 유로의 예산을 편성하고 있습니다.

fondationdentreprisehermes.org

아뜰리에 에르메스
아뜰리에 에르메스는 “삶의 한 형식으로서의 예술”을 제안하는 아티스트의 창작 열정에 동참하며, 이들의 실험적이고 역동적인 예술 활동을 지원하는 현대미술을 위한 전시 공간입니다.
아뜰리에 에르메스는 국제 현대미술 현장과 보다 전문적이고 밀도 높은 교류 활동을 도모하며, 국내외 아티스트에게 높은 수준의 창작 환경을 제공함으로써 한층 더 역동적이고 풍요로운 한국 현대미술 현장을 만드는 데 그 목표를 두고 있습니다. 아뜰리에 에르메스는 현대미술의 가장 중요한 가치를 기반으로, 현 예술계의 여러가지 사안에 대해 의미 있는 미학적 비평을 제공하는 동시에 현대미술의 다양성과 복합성을 적극 수용하며, 장르의 구분 없이 모든 형태의 예술 창작 활동을 포용합니다.
2008년 에르메스 재단의 발족과 더불어 에르메스의 후원 활동은 새로운 장을 맞이하게 되었으며, 현재 서울의 아뜰리에 에르메스를 비롯해 브뤼셀의 라 베리에르, 도쿄의 르 포럼 전시 공간을 후원하고 있습니다.

Fondation d’entreprise Hermès
Since 2008, the actions of the Fondation d’entreprise Hermès have been guided by a single, unifying conviction: “Our gestures define us and show who we are”. In other words, by acting for the well-being of all, we grow and become better human beings. The Foundation’s four core missions enact its commitment to targeted philanthropy and support through in-house programmes designed to transmit skills and expertise, create new works of art, protect the environment and encourage gestures of solidarity. The Foundation supports its beneficiaries as they contribute to building tomorrow’s world. Presided over by Olivier Fournier since 2016 and directed by Laurent Pejoux since 2021, the Fondation d’entreprise Hermès is now in its fourth five-year mandate, with a budget of 61 million euros for the period 2023–28.

24 rue du Faubourg Saint-Honoré,
75008 Paris, France

fondationdentreprisehermes.org

Atelier Hermès
Atelier Hermès is an exhibition space for contemporary art that supports the passion of artists who allude “Art as an engaging part of life”, and presents their experimental and dynamic aspect of the creation.
Atelier Hermès aims at establishing a dynamic and prosperous contemporary art scene in Korea through intensified exchanges with international contemporary art scenes and offering high standard of production environment to both local and international artists. Atelier Hermès provides aesthetic criticism on current issues and relies on singular and critical value of contemporary art, embracing the diversity and complexity of contemporary art, emphasizes artistic creation in all form of expression and media.
With the commencement of the Fondation d’entreprise Hermès in 2008, Hermès had added a new dimension to its policy which has become the vehicle for the development of its patronage activity through the Atelier Hermès and other art spaces, La Verrière in Brussels and Le Forum in Tokyo.

Hermès Maison Dosan B1F,
7, Dosan-daero 45-gil,
Gangnam-gu, Seoul, Korea

Publisher: Fondation d’entreprise Hermès
Contributors: Hong-hee Kim, Wonhwa Yoon, Menehould de Bazelaire, Sung Won Kim, Jee-sook Beck, Manu Park, Yunkyoung Kim, Seungwan Kang, Doryun Chong, Jang Un Kim, Binna Choi, Kyunghwa Ahn, Hyunsun Tae, Kyoungyun Ho, Young Min Moon, Seewon Hyun, Hyun Jung, Hong Jung Kim & All artists
Photographers:
2000–2002: INR Comm
2003: Jong-Myung Lee
2006–2007: Yong Kwan Kim
2008–2019: Kiyong Nam
2020–2024: Sangtae Kim
Images courtesy of the artists
Editor: Soyeon Ahn
Designer: Sulki & Min
Design Assistant: Jiyoung Kim
Translators: Jiwon Yu (Interviews, Critics’ Reviews), Jae Ted Kim (Editor’s Note, Artist Essays)
Proofreader: Billie McTernan
Typeface: LL Unica77 Hangul (Beta)

Fondation d’entreprise Hermès
President: Olivier Fournier
Director: Laurent Pejoux
Head of Visual Arts & Craftsmanship Projects
Manager: Victoria Le Guern
Communication Projects
Manager: Inès Denant

Hermès Korea
Managing Director: Sung Hun Han
Communication Director: In Hae Yeo
Sr. Art & Window Manager: Hyejo Yum
Communication Assistant
Manager: Yeji Shin

Copyright © 2026 Fondation d’entreprise Hermès, contributors and the artists. All rights reserved.
No part of the contents of this publication may be reproduced without the written permission of the publisher.