

홍명섭

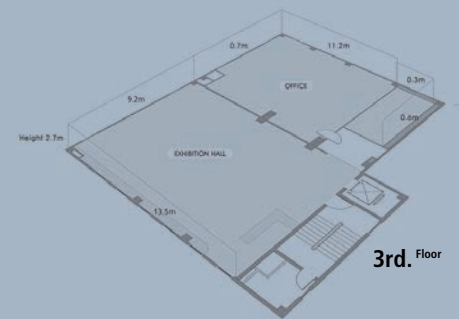
## Hong Myung-seop

shadowless / artless / mindless

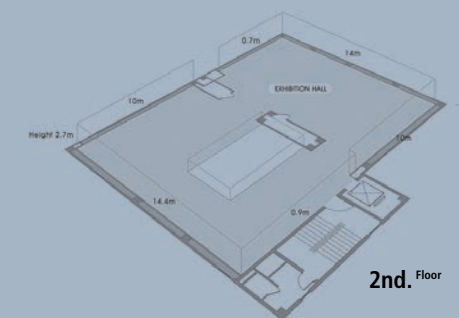
creeping pieces ; 몸-시간의 존재방식

2012.11.8-12.27

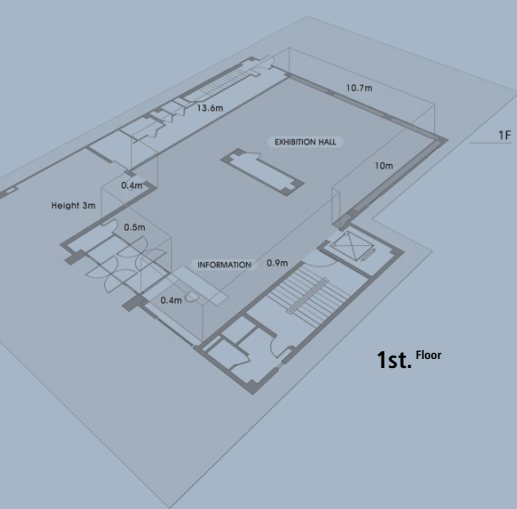
**OCI** Museum  
of Art



3rd. Floor



2nd. Floor



1st. Floor

몸- 시간의 존재방식  
body - a way for time to exist

1<sup>st</sup>. floor "ringwanderung"  
링반데룽/원상방황

2<sup>nd</sup>. floor "running railroad/slipper-road "  
러닝 레일로드/슬리퍼 로드

3<sup>rd</sup>. floor "waterproof"  
방수

## 홍명섭의 작업: 의미에 저항한다. 감각을 통해.

김원방

미술평론가  
홍익대학교 대학원 교수

예술의 의미와 가치? 예술작품에는 어두운 삶과 세상을 밝게 변화시키는 어떤 메시가 담겨 있으리라 기대하는 고정관념이 생기게 된 데에는, 예술을 정신적 승화(sublimation)의 결정체로 정의하고 물신화시켜 온 서구 근대 예술가들, 문인, 철학자들의 책임이 크다 할 것이다. 이에 더해 오늘날 후기자본주의의 예술상품화 시스템은 예술작품의 재화적 가치를 극대화하기 위해, 상상 가능한 모든 미학과 도덕적 사상이 예술작품 속에 담겨져 있는 것처럼 포장하는데 대성공을 이루었다. 그래서 오늘날 많은 평론가들이 한탄하듯, 예술은 상품문화에 대응하기 보다는 최고의 상품적 가치를 구현하는 사치(럭셔리)의 세계로 진입해 버린지 오래이다. 사치로서의 예술은 기본적으로 '천재적 창조의 의미'에서부터 '인류평화와 인권', '정치사회개혁과 유토피아의 희망', 심지어 '글로벌 신자유주의와 상품자본주의의 타도라는 자아비판'에 이르기까지 그 안에 담지 못하는 의미가 없다. 아난게 아니라, 최근 약 10년간 지구촌의 온갖 비엔날레와 국제전들은 그런 달콤한 '의미의 사치'이 극을 달리며, 의미가 물신(fetish)이 될 수 있음을 입증하는 예술들의 패션쇼를 잘 보여주고 있다.

예술작품이 그 어떤 깊은 의미를 내부에 보존하리라는 이 '심층적 읽기'(depth reading), 작가 홍명섭이 "살균된 느낌의 무게학, 혹은 방부의 정치학"이라고 적절히 비판한 바로 그것은, 마치 영험한 귀신이 예술작품 속에 강림해 있으리라 믿는 경우처럼 신학주의적인 사유이다. 그것이 정치사회비판에 대한 것이건 일상과 개인의 삶에 대한 것이건 간에 예술작품을 온갖 의미와 주제로 치장하는 것은, 사실상 작품과 관객 사이의 '정신-신체적인 교환', '시간-공간적인 교환', '작품이라는 대상과 관객 사이의 이질적 접합'의 가능성을 차단해 버림을 의미한다. 의미는 그만큼 세계를 기호로 대체시키는 이성중심주의와 지성주의의 산물이다.

'비정형'(formless)개념을 통해 예술에서의 형태(form)와 의미의 결합을 공격한 사상이 조르주 바타이유(Georges Bataille)가 마네의 <올랭피아>(1863)에서 발견해 낸 진정한 전복적 힘이 무엇이었던가? 마네의 당대에는 "티치아노 등 기존 대가들의 명작을 빌어와 밤거리 창녀의 민망한 노출증적 초상으로 패러디한 불쾌한 도발"이라는 식의 평이 지배적이었고, 20세기의 모더니스트 형식주의자들은 깊이감이 결여된 마네의 평면적 공간이 회화적 평면성이라고 하는 매체적 조건의 전조라며 그 작품의 가치를 옹호하려 했다. 전자가 회화의 '주제'(subject)에 간혀있고, 후자가 회화의 '형식'에 간혀있는 관점이라면, 바타이유의 관점은 마네의 그림이 의도적으로 불성실한 회화적 묘사를 통해 '회화' 자체를 공격하는 행위였으며, 그럼으로써 회화가 지닌 의미론적 기능(말하자면 주제subject를 환기하는 기능) 자체를 와해시키는 '脫승화(desublimation)의 전략'이었다고 보는 태도였다.

마르셀 뒤샹의 작품 <주어진>(Etant données, 1945 - 1966)은 겨우 다리를 활짝 벌린 여자 석고상과 가스등 정도로 교양있는 미술관 관객에게 어중간한 도발을 하는 것이 목적인 그런 초라한 상상력에서 나온 작품이었던가? 철학자 장 프랑수아 리오타르(Jean-François Lyotard)와 로잘린드 크라우스(Rosalind Krauss)가 말하듯이, 그 작품에는 사물을 대상으로 분리시킴으로써 정의(定義)와 의미를 부여하는 관객의 시선을,

대상への '과도한 몰입' 즉 감각의 과도함을 통해 와해시키려는 전략을 내포되어 있다. <올랭피아>와 <주어진>의 공통점은 모두 물질적 신체적 감각의 과도함을 통해 의미의 결정을 지연, 분열시키고 불화를 일으킨다는 것이며, 바로 이 점이 홍명섭의 작업에 대해 우리가 이야기하려는 바이기도 하다.

홍명섭에게는 '난해한 개념미술가'라는 엉뚱한 라벨이 오랜 기간 고정관념처럼 따라 다녀왔다. 사물에 개념과 의미의 측면이 수반되는건 필연적이겠지만, 개념미술을 단지 조셉 코주스(Josef Kosuth)의 경우처럼 사변적 관념이 곧 예술작품의 존재형식이다라는 식으로 정의한다면, 홍명섭은 그러한 개념미술의 정반대 지점에 위치한 작가가 된다. 홍명섭의 작업은 개념의 형식을 준수한다는 의미에서의 '개념적' 혹은 '개념 내부적'(intra-conceptual) 작업이 아니다. 대신 그것은 '개념초과적'(extra-conceptual)인 작업이고, 이는 바타이유의 표현을 응용하면 '개념성의 방출'(expenditure of the conceptual)이라고도 불러 볼 수 있겠다. 이러한 개념성의 방출을 이루어내는 힘은 물론 앞서 말한 바와 같이 "과도하게 넘쳐흐르는 감각" 심지어 들뢰즈가 베이컨의 회화에서 언급한 "감각의 맹렬함"(violence of sensation)이다.

홍명섭은 1977년 미술대학을 졸업한 직후부터 줄곧 "사물과 예술이 지니는 의미가 어떻게 구축되고 해체되는가"라는 포스트모던한 문제의식을 가지고 작업해 왔다. 홍명섭은 '예술적으로 유의미(significant)한 사물'이 성립하는 바로 그 경계를 탐구했다. 그 경계는 말하자면 의미의 주변, 의미를 초과하고 의미 이외의 요소들이 기생(para-site)하는 장소이며, 작가의 표현을 빌면 '작품(work)의 他者', 또는 '개념의 바깥'이라고 불리우는 장소이다. "내 작업을 통해서 나타나는 개념들 또는 내가 사용하는 개념들은 내 작업 세계를 규정하고자 하는 것이 아니다. 거기서 발굴된 개념들을 다시 사용하여 내 작업을 더욱 뼈격거리게 하기 위함이다. 그것은 결국 삶의 감각을 변화시키고 확장하게 하는 힘으로서, 개념의 바깥을 지각(각성)시키고자 함이다" (- 작업

노트).

홍명섭이 이번 OCI 미술관에서 전시하는 3개의 대형 설치작들은 그러한 '작품의 타자'에 대한 것이다. 이 전시는 '회고전'의 성격과는 전적으로 무관하고 작가는 아마 앞으로도 그럴 것이다. 홍명섭에게 그러한 컨셉의 전시는 전적으로 가능하지 않은 무의미한 생각에 불과하다. 작업을 종합, 통일, 회고한다는 시도는 '예술의 영혼', '작가의 스타일' 등, 바로 그가 배격하는 환상을 구축하는 것이기 때문이다. 그의 작업에는 어떤 정신도, 영혼도 없다! 그의 전시행위는 영혼의 표현이 아니라, 시도 때도 없이 출현하는 일종의 신경증적 반복강박(repetition compulsion)의 증상 같은 것이고 관객 역시 그러한 증상적 감각에 동참하기를 권유받는다.

이번 홍명섭 개인전의 이해하기 위한 핵심어를 하나 꼽는다면 그것은 바로 감각이다. 물질이 주는 감각, 몸을 통해 느껴지는 시간과 공간, 시각, 촉각, 후각 등 모든 감각 말이다. 그는 말한다: "몸의 주체가 물질과 나의 현존감각이다. 정확히 말하면 우리의 몸이 바뀌어지는 경험을 통해 달라진 생명환경을 사유해 낼 수 있도록 한다.(...) 일상적인 식의 통과 견도는 시지각과 몸 감각의 충돌들, 몸의 일상적 인식에 저항하는 중력의 반란, 내 몸의 감각이 새로운 보철을 체험하듯 낯선 변종의 감각으로 이끈다"(- 작가의 작업노트).

전시작들인 <Running Railroad>(2012), <Waterproof>(2012), <몸 - 시간의 존재방식>(2012)은 하나같이 관객으로 하여금 거의 스포츠에 가까운 신체운동을 유도한다. <Running Railroad>의 경우는, 레일 형태의 테이프드로잉이 전시공간의 네 벽을 횡단하고, 또 이를 따라 설치된 스피커를 통해 바람소리 같은 음향이 입체적으로 운동하면서 모호하고 역동적으로 움직이는 시공간이 만들어진다. 이러한 시공간 속에서 관객은 그냥 보는 것이 아니라 몸으로 겪게 된다. 이에 더해 관객은 무거운 '무쇠 슬리퍼'를 신고 힘겹게 중력에 저항하며 시각과 몸이 결합된 운동을 수행하게 된다. 관객은 더 이상 육신의 세계로부터 분리된 '영혼'의 망루 위에서 세계를 관조하는 데카르트적 주체가

아니라, '몸-시간-공간'의 복합체, 달리 말해 '드로잉과 무쇠신발이 되기'라는 변신의 과정을 경험한다. 이 과정 속에서 사물에 대한 인식은 총체적으로 교란된다. 순수한 시각에 몸이 더해지고 순수한 공간에 시간이 개입되고 순수한 형태가 비정형적으로 무너지고 사물의 질서정연한 의미들이 교란되는 것이다. "일상적 인식의 틀과 겉도는 시지각과 몸 감각의 충돌들, 몸의 일상적 인식에 저항하는 중력의 반란, 내 몸의 감각이 새로운 보철을 체험하듯 낯선 변종의 감각으로 이끈다"(-작업노트).

시지각은 이제 생리학(physiology)에 의해 침범받는다. 의미를 추구하는 정신적 지성에 대조해 볼 때, 생리학은 말초적 피부감각, 근육, 통증, 피곤, 스포츠적 활동에 대한 것이다. 무쇠신발을 신고 힘겹게 레일과 음향의 궤적을 따라가는 비 관습적 체험 속에서 순수시각적 이미지라는 개념은 허구로 드러난다. 대신 그것은 '시각적-몸적 체험'이라는 창발적 경험으로 변화된다. 그런 의미에서 이 작업들은 뒤샹의 유명한 <회전판 작업>(Rotorelief)과 <빈혈증 영화>(Anemic Cinema)의 계보를 잇는 작업이라고 할 수 있다. 위의 뒤샹의 작업은 순수한 시각개념의 비판과 아울러 시각-몸의 결합을 예증하는 작업이다. 이미지를 모터로 회전시킴으로써 시지각을 생리학적 경험으로 변화시킨 뒤샹의 작업에 대해, 로잘린드 크라우스는 "시각의 육화"(corporealization of vision)라고 표현하며, 이것이 모더니즘의 순수시각이라는 개념에 대한 전형적인 전복의 전략임을 말한 바 있다. 시각이란 개념에 이미 '몸의 억압'이 개입된다는 사실, 그리고 그 몸을 되살려 시각을 교란시키는 행위는, 곧 서구 근대문화를 지배하는 시각중심주의의 전복으로 이해할 수 있다는 것이다.

정신, 형태, 의미라는 항목, 그리고 몸, 감각, 히스테리라는 이 두개의 항목 사이에는 밀접한 상호작용이 항상 일어난다. 전자는 후자를 통제, 억압하는 반면 후자는 전자를 혼돈에 빠뜨리고 거세한다. 후자의 항목, 즉 몸의 히스테리는 그것이 과도할 때 필연적으로 '의미훼손적'이고 '탈의미적'인 특징을 지닌다. 예를 들어 뒤샹의 <주어진>에서, 문의 구멍을 통해 내부의 벌거벗은 여체를 과하게 몰입하며 응시한다는 행위는 사실

대상을 바라보는게 아니라 대상에게 자신의 내부를 내어주는 것, 대상 그 자체가 되는 것, 결국 대상 자체가 됨으로써 대상의 의미를 빼앗기는 것을 의미할 뿐이다(리오타르는 말하기를, 작품 <주어진>에서 남성관객이 그 구멍을 통해 몰입할 때 그 다리 벌린 여자의 '보시가 된다'라고 했다: "He who sees is a cunt"). "이미 권력이 되어버린 우리들의 시선에 항거하는 불경스러움이 만들어 낼 균열과 혼돈, 우리의 감각과 몸을 불화로 이끌 소음 자체"(-작업 노트)라는 홍명섭의 언급에서, 우리는 그가 예술을 지탱하는 '상징적 질서'를 몸의 감각을 통해서 해체하는 것이 최종목표였음을 알 수 있다.

이번에 새로 시도한 렌티큘러 작업인 <몸-시간의 존재방식>(2012)과 오스트리아 그라츠(Graz) 레지던스에서 시도한 <Waterproof>도 동일한 맥락에 위치한 작업이다. 관객의 발걸음, 이때 허공에서 발생하는 침범대는 물소리 음향은 우리의 의식을 채우고 있는 인식론적 질서 속에 균열을 일으키는 효과를 낳는다. 그것은 바로 사물의 친숙한 질서를 교란하는 낯설음, 즉 프로이트가 말한 '기괴함'(Unheimlich, uncanny)의 구분 같은 것이다. 기괴함의 정서가 정신분석학적으로 억압된 '실재의 예기치 않은 귀환' 또는 죽음충동의 엄습임은 잘 알려져 있다. 우리가 알고 있는 '현실의 세계'라는 것은 실은 의식에 의해 지탱되는 '의미의 정치적 질서'에 불과한 것이고, 기괴함은 그것을 언제든지 와해시키는 무서운 '우연의 재난'인 것이다. 그런 의미에서 홍명섭의 작업에서의 생리학적 측면은 단지 몸의 체험으로 끝나는 것이 아니라, 정신과 믿음의 구조를 전복하는 전략인 셈이다. 작가 자신은 그것을 철학자 자끄 랑시에르(Jacques Rancière)의 표현을 빌어 '불화'(mécontentement, disagreement)라고 강조하곤 하며 다음과 같이 말한다: "나는 내 작업이 일종의 불화를 촉발·촉진하기를 바란다.(...) 우리의 사유와 지각이 달라지고 새롭게 배치되는 타자적 지점을 향해 고정된 정체성의 인식에 교란을 주어 우리가 "누구인지"가 문제 되는 것이 아니라, 우리가 "어떻게 달라질 수 있는지"를 꿈꾸는 체험을 관객에 의해 더불어 창출하고자 한다"(-작업노트). 홍명섭이 말하는 불화는 물론 '사회적 불화'를 말하는 것이 아니라, 그 자체가 '사회 내의 비사회적

작용'이고, '사유 내에서의 비사유적인 작용', '예술 내에서의 실재의 작용' 같은 것으로 나는 이해한다.

나는 홍명섭이 중시하는 '타자'의 의미를 '전적으로 새롭거나, 전적으로 이질적이거나, 전적인 차이를 지닌 존재'로 보지 않는다. 심지어 '전적으로 좋은 존재'조차도 아니며, 가장 결정적인 점은 그것이 '존재조차 하지 않는다'는 점이다. '전적인 차이'는 전적인 동일성이라는 또 하나의 장르이고 개념일 뿐이다. 그것은 바타이유가 말한 방출(expenditure)이 철저히 제한되어 명확한 형태와 의미의 내부로 포섭되고 새로 정의된 또 다른 동일자에 불과하다. 나는 타자를 그 어떤 신천지에서 낭만주의적 해방을 가지고 도래하는 존재가 아니라, 바로 우리를 둘러싼 이 뻗은 존재들 속에, 이 동일자 속에서 우연히 분출하는 기괴한 낯설음(바로 라캉이 '실재' the real라고 부른 것)이라고 이해한다. 타자란 단지 갑자기 '낯설어진 존재', 이미 항상 '분열 해체되어 있어 정의불가능한 존재', '자신의 장소를 가지지 않는 존재', 바타이유 식으로 표현하면 '존재 자체에 발생하는 우연의 재난, 존재의 넘침'이라고 이해한다. 타자는 바로 그런 의미에서, 즉 동일하게 보존되고 이해될 수 있는 의미를 갖지 않는다는 바로 그 이유에서 일체의 '정치사회성'에 대해 저항적일 수 있고 또 그런 방식으로만 전복적이다. 정확히 말하면 그것은 저항(resistance)이 아니고 재난 혹은 테러라고 최근의 철학이 부르는 것이다. 그리고 바로 이 지점에서 홍명섭의 작업이 어떻게 정치에 관여되는가 하는 방법론적 맥락이 드러난다.

홍명섭 작업의 정치사회적 측면은 그 안에 내재한 어떤 정치사회적 메시지에 있는 것이 아니라 작품들이 유도하는 낯선 느낌과 반응에 있다. 홍명섭은 "현실과 다른 미술이라기보다는 현실을 다르게 구축하고자하는 미학적 저항"이라고 표현한 바 있다. 그러한 낯설음은 정치사회적 의식을 가진 주체 자체의 안정된 위상을 변질시킨다. 그렇기 때문에 홍명섭 작업의 정치사회적 의미는 결코 '명쾌한 표현'과 '기호학적 소통'이 아니라, 단지 모호한 알레고리, 즉 통합된 정치사회적 가치나 믿음의 허망함 정도라면

느껴질 뿐이다.

이 점에서 볼 때, 홍명섭의 작업을 마치 정치사회문제와 담을 쌓고 '순수한 미학적 탐구'로 도피한 예술로 보는 것은 전적으로 잘못된 것이다. 이 세상의 모든 예술은 필연적으로 정치적이다. 문제는 예술을 정치적 의미를 담은 대상으로만 보고 이를 주체의 현존으로부터 분리시키는 신학주의적, 계몽주의적 예술관이다. 홍명섭은 이 점에서도 명확한 입장을 밝힌다: "비판하는 주체는 빠져나온 상태가 되는 대상주의적 선상에서 비판의 대상을 주체와 떼어놓는 그런 입장과는 다른, 비판 대상에 앞서 그 비판이 어떻게 만들어졌느냐 하는 것의 문제... 다른 말로 하자면, 비판의 눈은 비판의 대상과 분리될 수 없다는 양식 같은 것이 억압된 국면처럼 철없어 보였다.(...) 내 작업에는 사회비판적 관심(반영)이나 정치적 내용이나 현실이 담길 수 있는 내부가 없다. 바깥 뿐인 내 작업은 그 자체의 작동 모습과 외부로 작용하는 어떤 감응이나 마찰을 유발하는 것이 있다면 그것이 내 작업의 시대와 세상에 대한 꿈이고 반응일 것이고, 그것이 내 작업의 정치적 모습/이유일 것이다".

이런 의미에서 중요한 것은 '작가 자신의 정치적 태도'가 아니라, 그의 '작업이 지닌 정치적 태도'라고 표현해야 할 것이고, 그 태도란 바로 '정치에 저항하는 태도'이다. 정확히 말해 '예술을 그 어떤 의미의 매개체로 예측시키는 정치'에 저항하는 것이다. 그리고 그 저항의 전략은 바로 넘쳐흐르는 몸의 감각을 활용하는 것이다. 35년에 걸친 그의 전 작업은 언어의 법, 진리의 법, 정치의 법, 그 모든 '아버지의 법' 내부로 들어가고 그 내부로부터 넘치는 몸의 불경스러운 쾌락을 찾아내는 과정의 무한한 반복이어왔다. 그것은 평화로운 즐거움이 아니라, 오직 한계와 금지, 결여와 지연을 통해 얻어지는 모순적 쾌락을 반복적으로 추구하는 행위, 즉 라캉이 말한 '향락'(jouissance)이다. 그리고 작가 홍명섭의 모습은 바로 그 향락의 회로 속에서 고통스럽게 만족하는 모습이 라고나 할까.



## Hong Myung-seop's Work: Resisting against Meaning, through the Senses

By Kim Wonbang

What is the meaning and value of art? We often have an expectation or fixed notion that a work of art conveys a message brightening life and the world. Modern Western artists and philosophers who defined art as a crystal of spiritual sublimation bear much of the responsibility for this. The system of commercializing art in post - capitalism today has been successful in glossing over artworks as things containing all of aesthetics and moral thought in order to maximize their material value. Something many critics deplore is that art has long been related to the world of luxury goods through high commercial value rather than dealing with the commodity culture. Art as a luxury item may now encapsulate a wide range of connotations, from creation of genius, and peace for mankind and human rights, through socio-political reformation and hope of

utopia, to overthrow of global neo - liberalism and commodity capitalism, and even self-criticism. For 10 years many kinds of biennale and international exhibition have showed eloquently the extreme of such luxury and the fashion shows of art, proving meaning can be a fetish.

Through 'deep reading' is the suggestion a work of art retains profound meaning within it, which artist Hong Myung-seop criticized as "sterilized weight or antiseptic politics". It is a theological thought as belief in a miraculous spirit descending from works of art. Whether deep reading is about the socially and politically critical or the daily individual, decorating artworks with meanings and themes is like cutting off the possibility of a spiritual-physical exchange, and temporal-spatial exchange, and heterogeneous connection between work and viewer. Meaning here is a product of logocentrism and intellectualism replacing the world with signs.

What was the subversive force that *Georges Bataille* - a thinker who attacked the amalgamation of form and meaning in art through formless concepts - found in Manet's *Olympia* (1863)? A dominant evaluation of the work at the time was "an unpleasant provocation as parody through a street prostitute's cringe - worthy exhibitionism, borrowed from master artists' masterpieces". But 20<sup>th</sup> century modern formalists argued Manet's flat space and lack of depth as a prelude to pictorial flatness, a condition of the medium. While the former is a perspective confined to pictorial subject, and the latter is a perspective confined to pictorial form, Bataille saw Manet's painting as an aggression against painting itself through intentionally insincere pictorial depiction and an attitude of seeing his painting as a strategy for de-sublimation,

shattering painting's semantic function - the function of evocating the subject.

Did Marcel Duchamp's *Etant donné*es (Given, 1945-1966) derive from a poor imagination, aimed at provoking the sensation of the cultured, with a plaster cast of a nude woman with legs spread, and a gas lamp? For philosopher *Jean - François Lyotard*, and *Rosalind Krauss*, it contains a strategy to dismantle perception, gaining definition and meaning through excessive immersion in objects, that is, sensuous excessiveness. *Olympia* and *Etant donné*es have something in common: they delay and disunite meaning, and generate disagreement through excessive material, physical sensation, which is also found in Hong's work.

Hong has long been labeled as an abstruse conceptual artist. It is inevitable objects entail concepts and meaning. But, as with *Josef Kosuth*, if conceptual art is defined as a speculative idea in the existential form of artworks, Hong is an artist at the opposite of such conceptual art. In observing the form of a concept, Hong's work is neither conceptual nor intra - conceptual. Instead, his work is extra-conceptual; an expenditure of the conceptual as Bataille explained. The force in such expenditure of the conceptual is, as mentioned above, excessively overflowing sensation, and the violence of sensation which Gilles Deleuze found in Francis Bacon's painting.

After Hong graduated from art college in 1977 he worked with a post-modernist critical consciousness toward how the meaning of objects and arts are constructed and deconstructed. He has explored the border where artistically significant objects are formed. A border where elements are near meaning, transcending meaning, or are except for meaning, or to borrow the artist's words, "the other of work", or "the exterior

of concept". "I do not use concepts in my work to define my world. To make my work more jarring by reusing concepts excavated through my work. The concepts perceive or awaken their exterior as force changing and expanding sensation in life." (Artist's Statement)

Hong's three large installations at the OCI Museum of Art are all about 'the others of work'. The exhibition is not a retrospective exhibition: he would not display his work in such an exhibition. For Hong, such a concept is a meaningless idea; an attempt to synthesize, unify, and recollect; to construct fantasies like artistic soul and style, which he has denounced. There is no spirit or soul in his work! His exhibition is not an expression of soul but a symptom, like repetition-compulsion, encouraging viewers to join in.

A keyword in understanding this exhibition is sense: sense derived from material; space and time, sensed through the body: all senses like sight, touch, and smell. He says, "The body-subject is material and the sense of existence. To be precise, we can contemplate a changed life-environment through the experience of change in our body. ----- The frame of daily perception, visual perception, clashes of body senses, the revolt of gravity resisting against the body's daily perception ----- My body-senses lead unfamiliar mutant sensations as if experiencing a foreign substance in the body." (Artist's Statement)

Running Railroad (2012), Waterproof (2012), and The Way of Existence of Body-Time (2012) all induce viewers to physical activities, almost like sport. In Running Railroad a tape-drawing like a railway traverses the venue's four walls, and ambiguous,

dynamic space and time is engendered as sound like the wind coming from speakers installed in the following the rail-shaped drawing. In this space and time viewers experience his work with their bodies. Moreover, viewers execute exercise combined with the senses of the body, resisting gravity in heavy iron slippers. They are no longer Cartesian subjects contemplating the world from the watchtower of the soul separate from the world of the body, but are body-time-space compounds, undergoing metamorphosis, becoming drawing and iron slippers. Their perception of things is comprehensively disturbed in the process. The body is added here to the sense of sight; time intervenes in pure space; pure form shatters and becomes formless; and the orderly meaning of things is disturbed.

Visual perception is here influenced by physiology. Unlike spiritual intelligence seeking meaning, physiology is associated with skin sensation, muscle, pain, fatigue, and sportive activities. The notion of pure visual imagery is revealed as fictitious amid experience of following the trajectory of sound in iron slippers. It changes into creative experience - visual-physical experience. In this respect Hong's works are aligned to Duchamp's Rotorelief and Anemic Cinema, which criticize the concept of pure vision and combination of vision and body. Duchamp transformed visual perception into physiological experience by rotating images with a motor. Rosalind Krauss referred to this as "corporealization of vision", a typical overthrowing-strategy of the concept of pure modernist vision. It means body suppression is involved in the concept of vision, and disturbing vision by reviving the body is an overthrow of ocularcentrism dominating modern Western culture.

Close interactions always take place between spirit, form, and meaning; and the body, sense, and hysteria. While the former control and suppress the latter, the latter brings the former to confusion and castrates it. When hysteria is in plethora it damages meaning and escapes from meaning. In Duchamp's *Etant donnees*, an act of immersing in and gazing at the female body through a hole in a gate is not seeing the object but is allowing one's interior to become the object itself, while also being deprived of meaning. (Lyotard said when a male viewer is absorbed in the female nude in *Etant donnees*, he who sees is the cunt.) We can know that his ultimate objective is to deconstruct 'symbolic order' maintaining art through the body senses from his comments that "Crack and confusion derived from blasphemous resisting against our vision that has already been power, and sound itself leading our sense and body to disagreement" (Artist's statement)

The new, lenticular work *The Way of Existence of Body-Time, and Waterproof*, done at the Graz Residency in Austria share the same context. Sound such as viewer steps and dabbling water cause cracks in our epistemological order. Like unfamiliarity disturbing the familiar order of things, a Freudian uncanny mood. This mood is 'the unexpected return of the oppressed real' or 'a surprise attack of the death drive'. The real world here is but a political order of meaning sustained by consciousness, while bizarreness is a dreadful disaster of chance shattering order anytime. Here, physiological aspects in Hong's work are not mere physical experience but a strategy overthrowing the structure of spirit and belief. The artist refers to this as "méésentente" (disagreement) after philosopher *Jacques Rancière*, saying "I wish my work could trig-

ger and stimulate disagreement. ----- I'd like to generate with viewers experience of dreaming about change, not who we are, but how we can change by offering disturbance to our consciousness of fixed identity." (Artist's Statement) I understand disagreement Hong refers to is of course not as 'social disagreement' but as 'non-social action in society', 'non-contemplative action within contemplation', or 'operation of the real in art'.

Hong does not see the other as a completely new, entirely heterogeneous, and fully different being. It is not even a perfectly good being. A complete difference is another concept of complete sameness. It is the same taken into the interior of form and meaning and defined when Bataille's 'expenditure' is completely restricted. The other here is a weird unfamiliarity (called 'the real' by Jacques Lacan), accidentally erupting among palpable beings around us, or in the same, not as coming from a new world through romantic emancipation. The other is also seen as a suddenly un-familiarized being, indefinable as it always remains divided and deconstructed, with its own place. After Bataille, we have an "accidental disaster occurring in existence itself, the overflowing of existence". In this sense, and as it has no meaning kept or understood, the other may be resistant to all the politico-social and subversive only in this way: It is not resistance but a disaster or terror in recent philosophy. The methodological context for Hong's work is involved in politics and is revealed at this point.

His work's socio-political aspect is represented by unfamiliar feeling and the reaction it induces, not by the messages it conveys. Hong expressed this as "an aesthetic

resistance trying to construct reality differently, not as art different from reality". Such unfamiliarity causes change in the stable status of the subject with a socio-political consciousness, and so his work's socio-political meaning is never lucid expression or semiotic communication but is felt as simply an ambiguous allegory, and integrated socio-political value and trust. In this sense, it is wrong to see Hong's work as a pure aesthetic exploration departing socio-political issues.

All art is political. The problem is the theological, Enlightenment view of art, regarding art as the object encapsulating political connotations, separate from the subject's existence. Hong clarifies his position here: "My work has no interior for critical social concern, reflection, political content, or reality. If there is something triggering response and friction in my work with the exterior, it is perhaps a dream of and reaction to my age and world. That is my work's political aspect and reason for being."

Significant here is his work's political attitude, not the artist's political attitude resisting politics. It is resistance of politics subjugating art under the medium of meaning. A strategy for the resistance is to exploit the physical senses overflowing within him. His oeuvre spanning 35 years, with infinite repetitions of entering the law of language, the law of truth, the law of politics, and the law of all the fathers, discovers the body's blasphemous pleasure overflowing inside. That is not a peaceful pleasure, but an act of repetitively pursuing contradictory pleasure secured from limitation and prohibition, deficiency and postponement, the "jouissance" Lacan defined. Hong is, it seems, painfully satisfied in the circuit of such pleasure.

## - 인식 주체의 바탕을 교란하는 감각적 신체 만들기

본 작업의 구성 조건은 일반적으로 내(작가)만에 의해서 만들어지는 것이 아니다. 내 창작을 구성하는 여러 요인들은 이미, 또는 사후적으로 내 창작의 내/외부 조건들과 더불어 서로 넘나들며 역동적으로 반응하며 생성될 것이기 때문이다. 그것은 모든 고정되고 견고하게 질서지워진 범주/의미들을 넘어서고자 하는, 전제 없는 새로운 짝짓기, 새로운 제휴를 꿈꾼다. 그것은 명확한 것들과는 거리가 먼, 소음과 같은 것들이 충돌하는 불편함(불화)의 경험일 수도 있다. 말하자면 그것은 일종의 감각적 저항-마찰 일 수 있기 때문이다.

예술작업은 인식론을 넘어서는, 존재 방식이 문제가 되는 존재론적 사건이며 존재 방식의 정치학이다. 이질감, 예측 불가능성과의 게임, 내 몸을 만지면서 동시에 내가 만져짐과 만짐을 느끼는, 동시에 대상이고 주체가 되는 감각 현상, 자신의 안과 밖을 뒤집어서 어느덧 대상을 자신의 일부로 끌어들이고 넘나드는 위상적 재구성을 오갈 수 있기 때문이다. 인식론적 효과가 아니라 존재론적인 효과, 즉 직접적인 신체의 변화와 감응, 삶을 변화시키고 확장하게 하는 힘으로서 인식의 틀을 벗어나는, 신체와 결부된 운동감각을 촉발한다. 생성과 변화를 근원적 실재로 보는 베르그손의 역동적 형이상학은, 우리가 지각 작용을 순수한 사유 작용으로만 간주하기 때문에 지각이 본래 외부 세계와 관계맺는 신체적 운동성에 기초한다는 사실을 보지 못한다고 비판한 바 있다.

또한 내 작업은 개념의 바깥을 지각케하는 감각적 각성의 사회적 분배 행위와 연관되어 있기 때문에 여기에는 항상 불화와 긴장이 작용한다. 그러나 작크 랑시에르가 말하듯, 불화야말로 그가 새롭게 주장하는 민주주의 정치의 조건일 수 밖에 없다. 민주주의란 불화의 지점이며, 그러한 불일치들이 발현되는 순간을 가리킨다는 것이다.

작업은 주/객, 너/나, 지각/대상과의 상호 의존적(상호 내재화)인 사유방식을 꿈꾸며, 작품이 더 이상 일방적인 미적 대상물이 아닌, 타자의 장력 안에서 작용하면서 그 속에서 서로의 일부로서 새롭게 부활하는 주체의 실험이다. 이는 미적 가치나 예술적 가치와 같은 의미나 가치 개념의 내부에 안주하는 것이 아니라, 인간 지각과 감각에 관련되는 여러 개념 너머의 조건들에 노출되고 부딪치는 저항의 운동과 같은, 신체적 조건을 바꾸어 보려는 일종의 삶의 모험이기 때문이다.

## - 구경에서 생성 조건으로

관람(감상)이라는 말 자체가, 미술품이 그것 자체로 완결된 예술성을 가지고 있는 것(객체)로 믿을 때에 따라붙는 말이다. 예술성이라고 할 본질 같은 것이 작품 안 어딘가에 있는 것으로 이해(간주)되었기 때문에 일정한 거리 두기 속에서 “구경”이라는 행위가 창작과는 다른 차원으로 설정된 것이다. 따라서 “구경”에 대해 어떤 관점을 가질 것인가하는 미학적 노선은 역사적으로 이리저리 굴절되어 왔다. 그러나 나의 작업은, 이분법적으로 관객과는 다른 쪽 차원으로 설정될 무엇(대상)이 아니다. 나는 관객을 구경하는 객체로 놓아두는데서 나아가 작업을 생성케하는 상호 간여 조건으로 작동하고 이행 되길 바란다.

가령 도가에서 말하길, 뜰 앞의 오동 잎 하나가 지는 것을 보고 “천하에 가을이 왔다”는 것을 안다고 했을 때, 얼핏 보면, 낙엽 현상을 두고 가을이라는 함의로 읽고 있다고 볼 수도 있지만 한편, 좁은 뜨락의 한 낙엽이 천하의 가을을 구성하는 데 필연적으로 참여하는 생성태로서 가을을 체험한다는 입장에서는, 천하의 가을도 내 집안의 낙엽 한 잎과의 동조 현상을 나눈다는 이치를 목격한다.

이미 권력이 되어버린 우리들의 시선에 항거하는 '불경스러움'이 만들어낼 균열과 혼돈, 우리의 감각과 몸을 '불화'로 이끌 '소음' 자체가 도리어 우리를 창의적 삶을 살게 할 육체로 '해방' 시키는 계기가 될 것을 믿는다.

그래서 적어도 관객이 이 작업의 필드를 빠져나가게 되었을 때는 그가 지금까지 자신을 느끼는 몸의 감각이 전과는 얼마간은 달라진 배치(이질성; para-logy)를 느끼게 되면서, 그가 다시 되돌아갈 세상에 대한 지각 방식도 자신의 감각의 변모를 통해 달리 느끼게 되길 바라면서.....

## Plan of Exhibition Project

### To create a sensorial body that confuses our cognitive foundations

The compositional conditions for this project are not created by me alone. Various elements of the exhibition include my creative works, produced either prior to the event or retroactively. Such production is made possible by the works actively responding and interacting with themselves, as well as certain other internal and external conditions of my creation. The exhibition yearns to transcend any and all categories and meanings that are firmly fixed or established. As such, this project urgently craves new pairings and alliances apart from the standard requisites, so it might result in uncomfortable or discordant collisions between noises. A cacophony like this is far removed from clarity and precision, so the end result may be a kind of sensorial friction or resistance.

These artworks extend well beyond epistemology; they are ontological events, and the politics of existence itself, which transform our mere existence into a matter of extreme significance. They naturally invoke heterogeneity by grappling with unpredictability while simultaneously attempting some form of topological reconstruction. In essence, the reconstruction is akin to the sensorial phenomenon that occurs when I touch my own body; I experience the touch from both sides, as both giver and recipient. Thus, I am simultaneously subject and object, inside out and outside in, as if I'm dangling over the object which is already incorporated as a part of myself. Inevitably, artworks unleash not epistemological effects, but ontological effects. In other words, they trigger a motor sensation that escapes the frame of cognition, which must remain biologically bound to the body. This motor sensation has the power to stretch and alter the primarily physical changes and responses of life, and ultimately to transform life itself. According to Henri Bergson's dynamic metaphysics, the fundamental basis of existence is creation and change. He criticized our tendency to regard cognitive function as purely mental and psychological, claiming that we consistently overlook the fact that cognition is inherently based on physical processes which we use to relate ourselves to the outside world.

My project is also connected to the social distribution of sensory awakening, which enables us to perceive what lies beyond any given concept. Any such endeavor must employ a healthy dose of discord and tension. However, as Jacques Rancière said, discord is an inevitable condition for democracy. In fact, he said that democracy must be nothing but the point in space and the moment in time when discords manifest themselves.

My project seeks to visualize thought processes that are mutually dependent or that internalize one another as they traverse binary oppositions, such as subject/object, you/I, and perception/perceived. The artworks are no longer simply aesthetic objects, as they begin to function within the tensile force of the "Other". So this project experiments with a subject that is renewed by being subsumed into its own antithesis. These works refuse to accept confinement within preexisting meanings or values, even aesthetic value or artistic meaning, because those concepts are inherently tied to human sense and perception. This project represents an uprising against those conditions, and which is aimed at the uncharted territory beyond those concepts. Therefore, it is an adventure in life that conspires to transform the physical nature of its own existence.

### From Detached Seeing to Conditions for Production

The concept of "seeing" or "appreciating an artwork" is inherently based on the belief that an artwork "has" the complete artistic qualities *ipso facto*. In other words, it is immediately accepted that the essence of artistry exists somewhere in the work. Therefore, the act of detached seeing—i.e., one-sided, non-participatory observation—was established and placed within a different plane from that of production. As a result, the aesthetic choice of how to perceive the process of "detached seeing" has usually been refracted throughout history.

Nonetheless, my works are not to be defined as the "Other" which sits across from the audience at either end of a binary opposition. I absolutely do not want the audience to be present simply as objects who detachedly see and appreciate the works. I want them to engage the works and serve as conditions for mutual participation, for it is through such function that the works are truly created.

Seeing one leaf falling from a tree, a Taoist would say, "I know that it's time for the season to change. Fall has come." At first glance, this implicative anecdote seems to say that the Taoist read the falling leaf as a visual signifier of autumn. But actually, the Taoist anticipates the season by understanding that one falling leaf in a small yard is an inevitable component of the cosmic order of a seasonal change. From this perspective, we are suddenly susceptible to a profound insight: the momentous onset of autumn is ultimately aligned with a single falling leaf in my yard.

There is power in our gaze, and the provocative resistance against the gaze eventually succumbs to rupture and chaos. In addition, noise leads our body and sense to discord. I believe that such rupture, chaos, and noise can liberate our body, and allow us to live a life of innovation, rather than the other way around.

Thus, when the audience leaves the exhibition space, I hope they feel that their bodily sensation has been rearranged from its usual alignment and comfort zone. In other words, I hope they feel "paralogy," in Jean-François Lyotard's sense. I also hope that, when they return to their normal lives, they find that their renovated perception and sense irrevocably alters the world that they are constantly perceiving.

수직으로 주름진 렌티큘러(lenticular)를 접착해서 만든 이미지(90x115cm) 30장의 디아섹 판넬 작업이 1층 좌 벽 한 쪽을 따라서 일 열로 길게 이어진다. 렌티큘러는 그 특성상 관객의 시선의 움직임에 따라 움직이는 착시가 일어나기 때문에 관객의 몸에 의존하는 시각현상을 관객에게 되돌려 주게 된다.

이는, 지금까지 그림을 벽에다 걸어놓고 바라다만 보는 관객의 일방적-소극적 관조의 입장에서 벗어나, 미술품의 작용이 관객의 몸과 떨어질 수 없는 시/공간적 상관성이 창출하는 사건을 수행하게 될 것이다. 회화적 필드와 그림의 신체성의 시/공간적 성능에 대한 새로운 촉구가 될 것이다. 한 칸씩 날개로 나누어지는, 마치 창틀과 같은 정지된 공간으로서의 화면이 아니라, 우리를 감싸고 있는 벽공간의 동선으로 지속되는 현실의 생생한 몸의 감각과 시간적/물리적으로 이어지는 상황이 연출된다.

한 장의 렌티큘러에 움직이는 듯한 현상을 위해서 각각 약 6-7매의 이미지가 컴퓨터로 조작/분해된 레이어를 입힌 것이다.

The 30 pieces of Lenticular panels (90x115cm) with vertically interlaced images will be displayed horizontally in a line without gap, on the left wall of the gallery space. Lenticular panels produce changes in an image as the image is viewed from different angles, therefore this visual effect depends on the movement of the audience and places the decision on the image back to them. This is against the common way of audience being in one spot looking at artwork displayed on a wall and let audience free themselves from their one-way, passively contemplative attitude towards artwork. The inseparability between audience's body and the time/space interrelationship creates a unique performance.

This urges a new function in time and space of physicality of painting and field of painting. Instead of presenting motionless opening window like images, this project introduces audience to a place where the walls surrounding audience's body change lively as audience are moving their body. Each lenticular panel has seven different images applied on in order to have changing images effect.

## ringwanderung

### 링반데룽/원상방황





렌티큘러 lenticular each 90×115cm 30 plates, 5-7images in the one lenticular plate, 2012























## Tape drawing

Seeing does not belong only to the realm of visual perception-it is actually a physical act. Thus, seeing is what our body feels and experiences when it is exposed to and captured by a certain space. As such, seeing is the act of wandering through a drawing that demands a physical response from us, thus invoking a surreal, hallucinatory circus of our mind as well. (Running Railroad, from the artist's note, 2004)

## Formation

This project is based on the concept of topological space management, which I have been pursuing since 1982. The concept was well realized in two of my previous works, Level-Game (1997), Where Are You? (2003) and Running Railroad (1982-2009). By utilizing those two works and adding a sound installation, I present a crossover approach.

This work requires the audience to use more than just their eyes; it is a full-body experience which heightens their awareness of the bodily sensations involved with walking, breathing, and trying to resist forces of velocity and gravity. These physical and external elements are significant conditions that give the work its efficacy.

This project is based on the audience's experience of bodily rhythms and physical consciousness which they are unprepared for. Thus, the work aims to arouse a type of perceptiveness which the body could not possibly foresee. Exposing the body to situations and sensations that it has never actively experienced before also causes an involuntary sensorial awakening. This work is designed to activate unforeseen disharmonious sentiments that emerge from unfamiliarity and discomfort. Therefore, by creating an environment which transforms our usual bodily experience, the work coaxes us to contemplate the myriad varieties and conditions of life.

Unlike ordinary shoes, very heavy shoes enhance people's motivation to walk for exercise.

Watching the unfamiliar and effortful bodily movements and activities of disabled people who cannot freely move their bodies initiates a heterogeneous flow that produces involuntary sensations: resistance; rebellion against those bodily rhythms and senses which have become automated by our daily routine; sounds of various speeds which capture our body; the rhythm of whirlwinds that enfold us.

Visual perception and bodily sensation are alienated from the ordinary cognitive frame, and they collide with each other. Gravity rebels against the daily cognition of our body. Suddenly, our body is immersed in a new mutant sensation, as if we are trying out new prosthetic limbs.

## Installation Plan

- 1) Tape installation: Apply tape to the four walls of the exhibition room to create railroad-shaped lines running horizontally at eye level.
- 2) Cast-iron Slipper Installation: Place about 20 pairs of cast-iron slippers at the entrance of the exhibition. There should be two sizes of sleepers for men (7 kg) and for women and children (5kg). As the audience enters, someone must encourage and help them put the slippers on over their shoes.

# running railroad/slipper-road

## 러닝 레일로드-슬리퍼 로드



## 테이프 드로잉

본다는 것은 시지각 만의 문제가 아니라 신체적 행위이다. 공간에 노출되거나 포획된 우리 몸이 느끼는 감각이고 몸의 경험이다. 이렇게 우리의 신체를 차단하는 드로잉 속을 배회한다는 것은 우리 의식의 환각적이고 몽상적인 곡예이기도 하다. (*“러닝 레일로드” 작가 노트 2004*)

## 형성

본 작업은 1982년부터 진행해 온 topological 한 공간운영 개념을 기반으로 한 작업, <러닝레일로드>와 <level-game 1997>, <Where are you? 2003>의 불빛 없는 실내에서의 철-슬리퍼 보행작업과 crossover적인 접근을 시도 한다. 이 작업은 관객의 시선 뿐 만 아니라, 관객의 몸 자체 ; 걸음걸이의 감각, 호흡과 속도, 중력에의 저항 등을 필요로 하며, 이러한 외부적 요소들이 작업의 흐름을 창출하는 조건이 된다. 관객의 준비되지 않은 몸의 리듬을, 그래서 몸이 예측하지 못했던 감지력이 촉발하게끔 낯설고 꺾기려움으로 유발되는 중력과 몸의 불화의 감성이 활성화되기를 바라면서; 마치 거동이 불편한 환자처럼, 익숙하지 않은 몸 씬의 이질적 흐름들에 맡겨지는 비자발적 감성, 일상적 인식의 틀과 겹도는 지각과 몸 감각의 충돌들, 내 몸의 감각이 새로운 보철을 체험하듯 낯선 변종의 감각을 꿈꾸며, 그래서 우리의 몸의 비자발적 감각의 각성을 통해 또 다른 생명환경의 사유를 도모한다.

## 작업 설치 계획

- 1) 테이프 설치 : 전시장 4벽 을 따라 눈높이를 수평으로 달리는 레일로드 형국의 라인을 테이핑한다.
- 2) 무쇠 슬리퍼 설치 : 전시장 입구 쪽에 무쇠 슬리퍼를 20여 켤레 배치한다. 두가지 타입의 무게(슬리퍼); 성인용(7킬로그램), 아동용-여성용(5킬로그램); 관객 입장시 기존 신발위에 수월하게 덧신을 수 있도록 유도 한다.

















<**waterproof2012**>, **RONDO presentation ; 'Go with the Flow' in kunstbad**

**Title ; “waterproof” (sound installation)**

**Artist ; Myung-seop Hong / Christof Neugebauer**

The aim in our sound plan is not to make sound itself an object to contemplate(non-committal hearing), rather to construct a situation in which the beholder's body is engaged in such an experience that makes the distinction between the space of the beholder's body and the artwork impossible.

Because sensation of our body cannot be separated from space, our perception is a matter of extension of body as a sensory organ, not a matter of producing thought. We tend

to believe that consciousness and material have a different nature and this dualism stops us from being aware of that the true existence can be only perceived within time

sequence with movements and changes. Transition by movements and changes make time exist its own distinctive way as a true existence.

Perception is not just a pure ability to aware, it is rather motional propensity that a creature as a living body develops in interacting with its circumstance ;\_ like somesthesia. This

'sound project' can arouse sensation by a non-objectified commitment of a body. Instead of giving impressions for ears and eyes, this artwork leads audience to an unique

experience in a space that is inseparable from their body. As a result, we expect this can help our body arouse a new sensation by linking it with its surrounding space even

before our interpretation(judgment in mind) comes to mind.

**Key word ;**

Somesthesia

Against non-committal

Body(without organs)

**Process ;**

Experiment of image though body.

Experience water image through body in sound;

1) step in the ill-lighted room

to reduce sight

2) water sound which water surface hit the wall or object

to indicate non-existing water level in the room

3) walking in the wavering water

people might walk slowly since they can't see, and they should only use their auditory sense.

plate sensors installed beneath the foot ->to control people's sight and create specific rhythm of working

이 작업은 2012년 5월 오스트리아 그라츠 시의 RONDO artist residency 프로그램으로 이루어진 기획전 'Go with the

Flow(kunstbad)' 에서 발표했던 작업이다. 오스트리아 작가 Christof의 기술지원으로 이루어진 합작 형식의 작업으로, 이

번에 한국에서 다시 리메이크하여 출품한다. 한국 리메이크에는 카이스트 미디어 랩 박사과정에 있는 반성훈씨의 기술지원

과 실내 디자이너 김용기 선생의 도움으로 이루어진 것임을 밝힌다. 2012. 10 홍 명 섭

**Title ; “waterproof” (sound installation)**

**Artist ; Myung-seop Hong / Christof Neugebauer**

우리의 사운드 작업이 노리는 바는, 관조하고자 하는 대상으로서 소리 그 자체가 아니라, 관객의 몸을 지속 차원에서 간섭하게 되는 그런 상황을 만드는 데 있으며, 따라서 관객의 몸과 미술 작품 사이의 공간과 거리를 따로 동떨어진 것으로 생각하지 않게 하고자 함이다. 그래서 우리의 몸을 통해 자신과 분리될 수 없는 연장 공간의 상호작용의 체험을 기대할 수 있다.

우리 몸의 감각은 공간과 분리 될 수 없기 때문에, 무엇보다도 우리의 지각이란 정신의 문제가 아니라 감각이 그렇듯 몸의 확장의 문제인 것이다. 흔히 우리는 의식과 물질이 다른 근

본을 가진다고 생각하는 경향이 있다. 그러나 그런 상식적 이원론은, 진정한 존재야말로 오로지 운동과 변화를 통해서만 경험할 수 있는 시간이란 점을 일깨울 수가 없다. 시간이 그 자

신의 고유한 존재 방식을 가진다는 점에서 운동과 변화야말로 진정한 존재인 것이다.

우리의 지각이란 순수한 인식적인 능력이 아니며, 살아있는 신체로서의 생명체가 주어진 환경과의 상호작용 속에서 형성할 수 밖에 없는 운동적 성향인 것이다 ; 고통을 느끼는 감각

(somesthesia)처럼. 요는 이 '소리 작업' 이 대상을 가지지 않는 몸의 수행으로서 우리의 감각을 이끌어낼 수 있다는 점이다. 그것은 단지 우리의 귀와 눈만을 위한 감흥을 주지 못하는

대신, 분리 될 수 없는 공간 속에 처한 우리의 몸을 통해서 하나의 체험을 제공한다. 결과적으로 미술작업은 우리의 해석(정신적 판단)이 마음 속으로 떠오르기 전에 우리를 둘러싼 공

간과 연결된 새로운 몸의 감각으로 다가오게끔 도울 것이다.

**Key word ;**

Somesthesia 통각-체감 ; 몸이 고통을 느끼는 감각

Against non-committal 공간 관조적 태도를 넘어서 지속의 차원으로

Body(without organs) 몸(분리된 감각기관에의한 따로따로 경험하는 일상의 습속에서 벗어나려는)

**Process ;**

Experiment of image though body; 살아있는 신체의 운동성에 의한 이미지 실험

Experience water image through body in sound; 소리를 감지하는 몸을 통한 물 이미지를 경험하기

1) step in the ill-lighted room to reduce sight 어두운 방으로 발을 디디기 ; 시각 닫기

2) water sound which water surface hit the wall or object to indicate non-existing water level in the room

물이 벽이나 어딘가에 부딪칠 때 일어나는 출렁이는 소리 ; 그러나 존재하지 않는 방안의 물을 암시하는 또 다른 감촉들

3) walking in the wavering water people might walk slowly since they can't see, and they should only use their auditory sense.

plate sensors installed beneath the foot to control people's sight and create specific rhythm of working

물결 일렁이는 물속을 걷기 ; 아무것도 보이지 않기에 사람들은 천천히 걸을 것이고 단지 소리에만 의존하는 감지력만을 발동할 것이다 ;

발 아래 밟히는 감지 장치들의 표면 ; 보이지 않기에 별난 걸음걸이의 리듬들을 만들어내게끔 하는.

## waterproof 방수





Biographical Statement

Name: **Christof Neugebauer**

Adress: Sackstra 22, A 8010 Graz, c.neugebauer@gmx.at

Birth: 15 March 1970; Graz, Austria

Education: School 1976 - 1989

University Graz , Art History 1990 - 1995

First degree: Master of Philosophy, 1995 , University Graz

University Linz , Artistic handcrafts, techniques; Fine Arts 1995 - 2000

Second degree: Master of Fine Arts, 2000, University Linz

University Linz and Graz, Paedagogic in connection to Art 2000-2001

Third degree: Doctor of Philosophy, University Linz

**Artistic Work**

Experimental projects with sounds, dance, music, motion and sense perception.

Sound installations

Sound objects - the visitors can use them as musical instruments

Motion tracking

Using the human body as musical instruments

Choreokompositions - dancers can produce their own music while dancing ....

Compositions for Theater performances, Film Music, Music sketches, Songs....

Since 1995 - Exhibitions and Performances all over Austria, most of them in Graz.

Further information: [www.christofneugebauer.at](http://www.christofneugebauer.at)







K에게, 그라츠 룬도에서

내가 이번(2012년 5월)에 오스트리아 Graz시에 있는 RONDO artist residency기회에서 행한 사운드 작업은 협업 작업이었는데.

무엇보다도 현지 오스트리아 작가 한 명과 콜라베레이션 작업을 하기로 한 것이 주어진 조건이었기 때문에, 근 반년 이상 메일로 상의하고 준비하고 있었다네(실질적인 기술과 재료는 거의 이 Christof라는 친구가 다 도맡고, 지원을 받았고, 난 의견만내고 크리티크만 했던 셈이었는데).

나는 요 몇 년 동안 사운드 작업을 계획하고 있었기 때문에, 그런 연유로 이 Christof라는 작가를 소개 받을 수 있었는데, 바로 이 친구가 전기적 조작과 사운드 작업에 심취하고 그런데 능한 작가였지. 이 친구는 레이저 빔, 사운드, 센서들을 주로 사용하여 사운드 작업을 하고 있었는데, 작업이 주로 인터랙티브한 것들로, 관객들이 만지고 연주하고 개입하는 것들이 주종을 이루고 있었다네. (www.christofneugebauer.at)또한 이 친구는 작곡도 하는데(주로 영화음악), 실제 주변에 있는 무엇이든 기회가 되면 닥치는대로 두들기는 거야. 무슨 소리든 언제든 소리 들길 좋아하는 것이지.

이 친구와는 그 동안 서로의 생각을 나눴던 결과, 말하자면 이 친구의 그간의 작업들은 기술·도구사용의 효과에 주로 매달려 왔던 비중이 너무 큰 편이어서 아트가 희박했음을 약간의 조연과 간여를 했던 셈인데, 이런 나의 개입을 아주 잘 공감하고 서슴없이 받아들여서 새롭게 작업이 실행된 것을 우리 서로는 아주 고맙게 생각하고 있다네.

이 사운드 작업은 ; 순차적으로 제한된 관객들이 어두운 방에 들어서면서 밟게 되는 바닥이, 밟을 때마다 접촉 스위치가 작동하여 여러 형태의 “물”의 소리 이미지를 몸으로 감지하며 걷는 것이지. 밟을 디딜 때마다 물방울들이 떨어지고, 흐르고, 질척거리고, 발 밑에서 질퍽질퍽거린다. 그래서 마치 물을 헤쳐나아가게 되는데...

참고로 이 작업의 스테이트먼트를 첨부하면:

이것은 우리들의 지각방식의 안정된 질서와 인식 시스템과의 갈등이고 저항일 수 있다. 이를테면 우리는 오랫동안 우리의 지각방식이 몸의 행위·행동의 연장이 아니라, 사변적이고 정적인 정신활동으로 간주해 왔기 때문에, 몸의 감각적 측면의 중요성과 그 몸이 접촉해내는 세계를 몸과 분리된 공간(대상)세계로 요구받아왔던 습속이 그 대표적 사례라 할 수 있을 것이다. 그러나 의식과 사물이 서로 다른 본성을 가진다는 통속적 이원론에 암암리 뿌리박고 있었던 관계로, 참으로 ‘존재’ 하는 것이야말로 운동과 변화이기 때문에, “시간이란 우리의 배경을 이루는 광대한 차원이라기보다는 그것들의 존재방식 자체”라는 베르그손적 깨우침이 현대예술에서 무엇보다도 중요하게 작용한다고 본다. 물론 이런 도전적 경험을 산출하는 접근 방법은 여러 측면과 여러 층위를 갖길 것이다.

이 작업 <waterproof>를 언젠가 한국에도 가져가 발표할 생각을 하는 중이기도 하네. 그러나 해양이 없는 오스트리아에서의 운반비가 문제기도 하지만 말이지. 물론 이 작업의 재료비도 이곳 기관에서 이들이 전부 후원을 받아주어서 가능했던 것이지. 아마도 한국에서는 리메이크를 해야 될까봐.







어두운 방 크기 h230x300x800cm



[이 인터뷰는 영국에서 출판되는 "KOREAN ART: THE POWER OF NOW" 라는 책을 만  
드는 과정에서 선정된 작가들 중 하나로 이메일 인터뷰한 것 중, 평소 가장 흔한 질문이  
되는 부분 몇 쪽을 임의로 골라 낸 것임.](#)

작가님께서서는 작품 전체를 관통하는 세 가지 개념으로 shadowless / artless /  
mindless를 제시한 바 있습니다. 이 개념들이 갖는 의미를 간략히 설명해 주신  
다면?

\_\_\_ 간략히 말한다면, 내 작업은 작가의 능동적이고 일방적인 의지나 의미가 담길 깊이  
나 두께, 기술 같은 것을 가능한 털어내고자 한다는 거지요. 이말은 비유이기도 하겠지  
만, 실제로 물리적으로도 내 작업의 경우가 대체로 그렇다는 겁니다. 내 작업이 작가나  
관객과 분리된 채로 완결된 객체로 자기 의미를 담고 있는 예술품이길 바라진 않는 거  
지요. 아주 의명적이고 잠정적이고 이슬이슬한 조건을 주선하는 정도로 작용하기를 바  
라고 있습니다. 따라서 “내 작업”이라는 말을 쓸 때마다 좀 답답하고 유감스럽습니다.  
나는 잠정적인 어떤 개입이나 계기를 만들고자 할 뿐이니까요. 물론 이런 생각들은 오  
늘날 결코 새로운 것은 아니겠지만 오래전에 이런 “스타일”을 갖는다는 것은 다소 관객  
들이 용납하기 어렵기도 했지요.

작가님께서서는 어떤 이유로 자신의 작업에 관해 <Transposition of my art  
concepts>의 개념적 분류를 시도하셨는지요? 또한 이러한 개념적 분류를 통해  
얻게 된 결론 혹은 성찰은 무엇이었습니다니까?

\_\_\_ 개념들을 찾고, 발견하고, 개념들을 만들고, 개념들을 가지고 조립하며 놓고 생각

하는 것 자체도 내 창작 태도의 또 다른 측면이라고 봅니다. 유독 나에게서는 개념을 가  
지고 노는 것 자체가 작업을 하는 것 못지않게 즐겁고 중요한 감성적 노선이기 때문입  
니다. 그것은 일종의 “유머어 같은” 감각이라고 느낍니다. 내가 개발할 수 있는 유머어,  
따라서 내 작업이 상당히 개념적이라는 평가에는 지지하지 않습니다. 내 작업에서 개  
념이 중요하다면, 내가 보기엔, 개념적 사고를 통해서만 확보되는, 개념화 할 수 없는  
개념밖의 감각적 세계를 깨우치거나 느낄 수 있다고 볼 때입니다. 따라서 내 개념들은  
나에겐 실험 도구들입니다. 나의 작업을 설득하기 위한 도구들이라기 보다는, 이러저  
러한 작업들을 하는 사람의 감성적 성향이나 됴됨이를 느끼게 하는 비물질적인 파장  
같은 것이라거나, 짐승들의 영역표시와 같은 체취의 발산이기도 합니다. 일종의 저항  
이거나, 이질적 감흥의 촉발이겠지요.

내가 관심 있는 것은, 우리를 둘러싼 현실, 나를 투사하는 환경과 그 조건들의 사태에  
작가나름으로 비판하고 의미를 부여하고자 대상을 지시하고 끌어들이고 구축해 나가  
는 것이 아니라, 세상을 품는 우리의 투사 방식, 즉 나의 감응 태도, 지각이 갖는 몸의 활  
동과 그 감성을 먼저 문제 삼고자 하는 것 입니다. 세상의 문제에 앞서 언제나 세상을  
보는 우리의 시선 만큼의 문제가 항상 있는 것이라고 보니까요. 나는 모든 문제가 우리  
의 몸이 세상과 상관하는 접촉면으로부터 비롯되는 것으로 보는 것이니까요.

이전의 조각, 설치 작업과는 다르게 최근 작업에서는 사진, 캔버스, 비디오 등 스  
틸 이미지를 활용한 평면 작업들이 나타납니다. 이러한 평면 작업들은 특별한 의  
도에서 시작된 것인지요? 또한 작품을 표현하는데 있어 어떠한 차이점이 있다고  
생각하십니까?

\_\_\_ 저를 이끌어가는 대체적인 생각들 중에서 가장 중요한 흐름은 <변태>라는 것입니  
다. 푸코의 덕택에, 성적인 <변태>라는 개념도 실은 당대 지배적 권력과 의학과의 협잡  
의 결과물이었다는 것이 드러났듯이, 근본적으로 성적인 변태는 있을 수 없다는 말인

데, 그런 생각을 우리가 떠올리는 순간 우리의 사고 행태의 일반성이란 문제가 드러나  
는 셈이기도 하지요. 일반성을 거역하는 꺾끄러운 무엇을 변태라고 친다면, 어쨌든 나  
는 나의 예술에서는 이반적 변태를 꿈꾼다는 말이됩니다.

이러다보니, 나는 일관성과의 지난한 싸움을 불사하게 된거죠. 내 작업이 어떻게 되어  
갈지는 나도 모르고, 그런 모호한 모험과 자기 궁급증이 나의 작업을 이끌어가는 것인  
지도 모르지요. 내게서는 연대기적 순서로 작업이 나오고 있질 않습니다. 내 작업에서  
는 평면/입체, 새로움/낡음의 구분이 스타일로도 연대기적으로도 구분되지 않는다는  
뜻이지요. 순서는 물론, 원인과 결과도 곧잘 뒤집어집니다. 동시병발/뒤죽박죽/이랬다  
저랬다지요 나는 이런 입장을 부정적으로 보지 않습니다. 오히려 생산적으로 봅니다.

나는 지금도 2-30년 전 작업이랄 것을 새 작업으로 접근합니다.

물론, 내가 매달리는 관심사들의 변화도 있겠지만, 가만보면 끊어지는가하면 이어지  
고, 잡았다싶으면 미끌러지고 마는 것이, 우리들 어렸을 때 통속적 유사 동요같은 것이  
있었지요. “원숭이 똥꼬는 빠알개, 빠알간건 사과, 사과는 맛있어, 맛있는 것은 바나나,  
바나나는 길어, 길은 것은 기차. 기차는 빨라, 빠른 것은 비행기, 비행기는 높아. 높은 것  
은 백두산 —”, 바로 이것이지요. 우리가 어떤 범주를 규정 할 수 있는가하면 금세 빠져  
나가고마는, 그런 것이 바로 이 세계의 생기가 아닌가 합니다. 예술이란 것이 이런 생기  
의 형성과 깨우침을 이끌어가는 것 아닐까요?대답이 된진 모르지만...

작가님께서서는 수많은 논문과 에세이를 발표하신 학구적 작가로도 잘 알려져 있  
습니다. 작가로서 이론과 개념에 대한 연구를 하는 것이 작품 창작에 어떠한 영  
향을 준다고 생각하십니까?

\_\_\_ 나에게 글쓰는 일과 작업하는 일은 별개가 아니고, 또 '이론' 공부라는 것이 있어서  
이를 따로 한다고도 생각지 않습니다. 그냥 한 사람의 작가로 살아가는 태도이면서 삶  
의 한 방식일 뿐입니다. 삶의 스타일이라고 해도 되겠지요. 저는 글과 작업이 서로 크게

성격이 다른 측면의 다른 범주의 활동이라고 보지 않습니다. 그리고 그것은 누구나 가  
질 수 있는 동시대의 호기심을 나누는 방식일 뿐 입니다. 오히려 글쓰기와 책 읽기는  
작업에 도리어 방해되는 역기능을 경험하게 하는 편이지요. 창작행위라는 것은 생각해  
서 되는 일과는 어느정도 거리가 느껴지곤 했으니까요.

작품을 통해 대중들에게 전하고 싶은 메시지는 무엇입니까?

\_\_\_ ‘대중’ 과 ‘메시지’ 는 제가 오래전부터 등지고 있는 말들입니다. 제 작업에는 대중  
과 메시지를 염두에 둘 “똘”이 없고, 없기를 바랄 뿐입니다. 작업을 통해 대중에게 메시  
지를 전하길 바라거나 그럴 수 있다고 생각했다면 내게서 예술작업은 의미가 없었을  
것입니다. 다른 일을 하는 것이 더 낫다고 생각합니다. 이 말은 대중을 무시하거나, 전  
할 메시지가 없다/있더라는 차원이 아니라, 관객은 작업과의 어떤 감응과 같은 체험, 교  
감을 경험하는 것이지, 작가가 메시지를 담아내고/관객이 찾는, 보물찾기행태가 아니  
란 것이 예술작업이란 말이지요. 메시지로 환원될 수 없는 그런 체험이겠지요. 그러니  
대중을 접하는 방식이 대중적일 수 없다는 말이기도 합니다.

2012. 6

[월간 "아티클\(2012,9\)"과의 벨 인터뷰 중에서 임의로 발췌 한 것임.](#)

선생님께서 작가로 활동했던 시기는 언제부터이며, 어떤 작업들을 해오셨는지 소개를 부탁드립니다.

\_\_\_ 1977년 대학졸업 후, 고향같은 대전으로 낙향하면서 시작된 셈이다. 대전서의 첫 개인전이 <면벽전(1978)>으로, 전시 공간으로의 벽, 더불어 지금까지 미술 대상이 내포하는 사각구조에 대한 인식의 문제에 비판적 의문을 던지는 것이었다. 이런 관심사는 대학생 시절부터 이어지던 미술이라는 제도의 문제의식과, 당시 학생으로서의 교수들의 관념의 벽을 헐수가 없었음으로, 처음으로 학교 밖의 장소에서 전시를 시작하면서 내 관심사가 직접적으로 드러났다고 할 수 있다. 첫 개인전 때, 친지 분들이 내 전시장을 의례적으로 방문했다가 너무 놀라서 신고하러 갔다는 것이다. 누가 작품을 전시장에서 다 떼어버렸다고 생각했던 것이다. 벽에는 종이 찢어진 흔적들만이 너풀대고 있었으니까. 이 때부터 내 작업은 전시라는 인연이 끝나면 대개 쓰레기로 돌아가고 흐터져 사라지는 그런 설치작업이 되고 있었다. 따라서 당연히 작업장이 그다지 필요없는 '포스트스튜디오 작업' 이 되기 시작한 것이다. 당시 나에게 가장 중요한 것은 '스타일' 이었다. 이 때 '스타일' 은 세상을 구축하는 눈이고, 세상과 접촉하는 장력-밀도를 생산하는 촉각이었다. 이것이 무디거나 둔하다면 그가 보는 어떤 세상에도 경도 될 수 없었다. 새로운 미술가의 임무는 구세대들이 부과한 '스타일' 을 극복하여 새로운 시각을 여는 일이기 때문에, 모든 훌륭한 아트란 일종의 '안티아트라고 말 할 수 있을 스타일' 을 지닌 것이다. 이 때, '스타일' 은 두께도 그 내부도 없다는 점에서 세상에 대응하는 표면 장치 그 자체이다. 아무리 좋은 세상이 와도 그 세상을 편드는 다수자의 감성에 맡길 수없는 것, 따라서 소수자되기, 이것은 결국 저항이나, 이 저항이 곧 '스타일' 이란 점에서 예술은 여타 다른 사회적 저항과 다르다. 이 저항은 사회를 고발하고 비판하는 것이 아니라, 사회를 거슬러 수 밖에 없는 일종의 감성적 알력이다. 현대 예술가란, 이런 사회의 문제가 무엇이라고 일방적으로 고발하는 역할을 하는 것이 아니라, 사회의 문제를 새롭게 배치하고 새롭게 읽고 새롭게 느낄 수 있게 할 감성과 감각을 일깨우는 영똥

한 '다른 스타일' 의 새로운 미학을 감지케하고/하기 위한 것이다. 관객을 대신해서 사회비판에 앞장서는 존재가 아니라, 관객이 언젠가 '비자발적' 으로 눈이 열리고, 감각이 일깨워져 새로운 감각의 통로를 감지할 수 있기를 꿈꾸는 장을 펼치고자 할 뿐이다.

선생님께서 1980년대 후반까지 어떤 작업을 해오셨고, 90년대를 넘어서면서 작업의 변화가 있었나요.

\_\_\_ 위에서도 보듯이, "현대적 예술작업 자체가 반사회적 행위(아도르노)" 이기 때문에 어떤 사회 안에서든지 예술작업이 사회친화적일 수 없다는데 그 예술적 본연의 생명력이 있다고 본다. 따라서 "불화" 는 현대예술이 꿈꾸어야 하는 덕목일 수 있다. 처한 환경이 어떤 사회가 되든 ... 이런 의미에서 간간히, 현대 예술은 '현실감' 이 없다, 사회와 등지고 있다는 소리를 듣게 된다. 그러나 바로 이런 점에서 예술이 시대와 대중과 타협하지 못하는/않는 불온한 자기 이유가 있다. 끊임없는 불균형, 감성의 안정을 흔드는 새로운 기운을 일구는 기상은 언제나 그것이 속한 사회나 조직에 불온한 것으로 나타날 수밖에 없다. 말하자면, 그것이 속한 사회를 그냥 편들 수는 없는 것이다. 나는 내 작업 소재를 사회에서 가져오려고 하기 이전에 세상의 구성을 문제시하고자 했기 때문에 먼저 세상에 동참하게 되는 것이 어려웠다. 내 생각에, 작업으로 사회비판을 한다는 것은 년센스로, 내가 꿈꾸는 예술작업과는 거리가 멀다. 작업은 우리의 감성을 통해 세상을 얼마나 새롭게 접촉할 경험을 나누는 장을 설정하느냐 일 것이다. 얼마나 예술적 자유를 구가하느냐 하는 문제를 두고 환경의 조건에 일회일비 반응할 문제와는 다르다. 외부의 벽을 향하는 작업이기 앞서 세상의 확장이기 때문에 나의 예술은 당시 정치/사회 비판적 범위에 제한 받을 수는 없었다.

따라서 미학적 분노의 여과 없이 사회적 분노만으로는 예술의 생성과정을 알 수 없는 것이다. 게다가 나는 소위 사회비판적인 예술이 다루는 것은 현실이라고 보기보다는 소재로 변한 현실이라고 보았다. 그리고 그런 현실비판이라면 우리 대중 누구나가 그 정도 정치적 현실에의 비판력은 다 가지고 있기 때문에, 비판 이후의 문제? 결국, 예술적 장치의 창발력이 문제가 아닐까? 사회를 소재로 한 지시적 일러스트정도로의 의미

라면 할 말이 없다.

나는 지금도, 현실 비판도 가능하겠지만, 그 비판하는 신체기관이 어떤 구조이며, 그 감성의 형성 조건을 먼저 문제시 하지 않을 수 없는 것이 더 큰 현실이 되는 것이라고 본다. 즉 비판 이후/이전의 문제가 문제란 말이기도 하다. 비판하는 주체가 빠져나온 상태가 되는 대상주의적 선상에서, 비판의 대상을 주체와 떼어놓는 그런 입장과는 다른, 비판 대상에 앞서 그 비판이 어떻게 만들어졌느냐하는 것의 문제... 다른 말로 하자면, 비판의 눈은 비판의 대상과 분리 될 수 없다는 양식 같은 것이 억압된 국면처럼 철없어 보였다. 그것은 소재주의 현실처럼 보였다. 따라서 나는, 대상주의적 사고에 얼마나 빈민했으며, 얼마나 벗어나고자 하는 가를 실험하는 당시 저항하던 예술이 후기 모더니즘의 한 측면이었다고 보았다. 이것은 현실과 다른 미술이라기보다는 현실을 다르게 구축하고자하는 미학적 저항인데, 이런 성향의 움직임이 당시의 노선이었다. 그것은 현실을 직접 다룰 수 없을 뿐 아니라 오히려 '비현실' (아무튼 '추상정신' 으로 말할 수도 있는)로 나타나는 그 자체가 현실에 대한 저항이었다. 아도르노의 말마따나, 현대미술은 탄생 그 자체가 이미 세상에 대한 저항인 것이다. 세상의 통념의 새로운 배치를 꿈꾸기 때문에 현실을 소재로 다루지 않는 대신 세상에 소외의 한 국면을 실행하는 것으로 나타날 수밖에 없다.

\_\_\_ 미학적 분노(고뇌)는 언제나 윤리적 분노(고뇌)를 걸러내고 남는 것이다. 따라서 미학적 고뇌로 스킵 할 줄 아는 작가가 '소수자' 일 수밖에 없다. 창조성이란; '어리석음(비합리성)', 심지어 '악' 의 와도 같은 기괴한 경우와 같이 가는 수가 있다. 예술도 철학처럼, 들뢰즈 말마따나 "견해(독사)" 와의 싸움이다. 양식에 기반하고 있는 "견해" 란 결국 지배 계급의 이익을 대변한다.

반면, 예술은 그것이 실현하고 있는 세계에 저항한다. 자기 결정적인 합리적 인간들의 표준적 항과 끊임없는 대립각을 세우기 때문에, 현실과 또 대중에게는 언제나 불온-불순한 '스타일' 로 탄생하기 때문이다. 우리의 예술에서 불온성은 정치적 저항과 고발을 담고 있어서 이야기 되는 것이 아니라, 예술이 한 사회에 기생하고자 하는 음모와 그 힘

자체가 이미 불온적이게 된다. 현대 예술은 우리가 친숙해져 있는 질서에 따라 편성된 세계에 언제나 저항한다는 점을 상기하자. 그래서 이 세대는 관객이 없음을 두려워하지 않았다. '현대미술은 왜 관객이 없는가?' 일찍이 시인 김수영은 답했다. '그것은 진정한 작가가 걱정할 문제가 아니다. -예술의 권위는 탈환할 수 있는 것도 아니며 박탈당한 일도 없다.-' 고 했다.( '시' 와 '미술' 은 필자 임의 인용과 치환)

선생님께서 생각하시기에 현재와 변별되는 90년대 미술계의 특이성이 있다면 무엇이라고 생각하시나요?

\_\_\_ 지금보다는 자진해서 미술계를 이끄는 자존감이 있었다는것? 미술이 개인의 문제만은 아니라는 것, 아트월드에 대한 인식, 어쨌든 미술계의 구축과 그 초회치로의 탐구 과정을 중요시하는 의식이 있었다. 오늘날처럼 미술로 돈을 벌 수 있다는 생각들은 해본 적이 없는 세대(시대)인 것이다. 적어도 비평의 두려움을 알고 있었다는 것. 현실에 대응하는 '비현실(테오리)' 을 구축하려는 꿈이 있었다는 것.

지금은 '꿈꾸는' 예술은 적고, 미술의 시장 '현실' 만이 비평을 대신하는 기능으로 엄연히 숭상받을 뿐이다. 이제 누가 평론을 읽으려고 하는가? 물론, 여기에는 비평가들의 책임도 있어야 할 것이다.

예술 상업주의와 극단적인 대조를 이루는 '공동체미술' 이란 것만을 마지막 꿈으로 꾸고자 하는 부류도 있는 것 같지만, '공동체' 라는 유토피아적 꿈의 "평화" 속에서라면 "예술" 은 이미 그 의미가 없어지는 것이다. 왜냐면, 예술은 바로 우리 의식의 동일성 원칙을 언제나 "불화" 로 이간질 하는 것이기 때문이니까.

이런 얘기가 있다. 자기들끼리만 보호되어 평화로웠음에도 불구하고 도리어 의욕과 생기를 잃어가던 토끼 무리 속에 풀어놓은 늑대 한쌍의 처방이 결국 토끼집단의 생기를 되찾아 주었듯, 현대예술은 사실 랑시에르가 아니어도 "불화" 에의 꿈을 간직하고 있다. 우리가 꿈꾸어야 할 생기는 평화가 아니라 도리어 반목과 갈등에서 나오는 것이라면, 상상하기 힘들까?

## 홍명섭

1948 생
1976 서울대학교 미술대학 조소과 졸업(B.F.A)
1986 서울대학교 대학원 조소과 졸업(M.F.A)
web-site: www.myungseophong.com
현직 한성대학교 예술대학 회화과 교수

### 개인전

2012 “라닝 레일로드” (노비 사드 문화예술회관, 세르비아)
2007 “rainbow mapping project: ART PROJECT IN DESSAU, GERMANY SUMMER-2007” (데사우, 독일)
2007 “blue toxication” (갤러리 고도, 서울)
2004 “horizontality” (문예진흥원 마로니에미술관, 서울)
2004 “poison/horizontality” (표화랑, 서울)
2003 “at home/at ease” (유진갤러리, 대전)
2001 “동충하초 시리즈 여기저기, 어디에나” (이공갤러리, 대전)
2000 “SHADOWLESS/MINDLESS/ARTLESS” (무심갤러리, 청주)
1998 “脫題/ de-titled” (슈테델릭 즈볼레 시립미술관, 네덜란드)
1997 “Level game” (선재미술관, 경주)
1997 “de-titled” (가인화랑, 서울)
1996 “de-veloping/en-veloping” (학천화랑, 청주)
1995 “ASIANA” Preview show(가인화랑, 서울)
1995 “de-titled” (학천화랑, 청주)
1994 “like a snake” (가인화랑, 서울)
1994 “looks like a...” (학천화랑, 청주)
1993 “회향벽 on the meta-pattern” (제3갤러리/빈켈 서울, 학천화랑 청주, 현대화랑 대전)
1988 “meta Sculpture” (동아갤러리, 대전)
1988 “meta Sculpture” (반화랑, 오사카 일본)
1987 “meta Sculpture” (윤갤러리, 서울)
1987 “meta Sculpture” (반화랑, 오사카 일본)
1986 “meta Sculpture” (윤갤러리, 서울)
1985 “Developing: 罽” (현대화랑, 대전)
1983 “사각변주” (수화랑, 대구)
1983 “사각변주” (문화원화랑, 대전)
1982 “Running Rail Road” (문화원화랑, 대전)

1979 “前, 現, 變)身” (문화원화랑, 대전)
1979 “前, 現, 變)身” (그로리치화랑, 서울)
1978 “면벽전(面壁展)” (문화원화랑, 대전)

### 2인 기획전

2008 “de-sense/re-sense” (그라츠 ESC갤러리, 오스트리아)
2008 “flower-less/flower-like” (soso갤러리, 헤이리, 경기도)
1996 “Two/One Man Show” (아르스 폴로나 갤러리, 바르샤바, 폴란드)
1996 “Two/One Man Show” (최화랑, 서울)
1995 “trace: 痕/跡” (문화원화랑, 대전)
1983 “Silhouette Casting” (청담화랑, 청주)
1983 “Topological Illusion” (문화원화랑, 대전)
1983 “Tactile gesture” (문화원화랑, 대전)
1982 “벽화전 Literal Wall” (문화원화랑, 대전)
1980 “조형과 조형넘어” (문화원화랑, 대전)

### 단체기획전

2012 “히든 트랙” (서울 시립미술관, 서울)
2012 “생각여행” (경기도 미술관, 안산)
2012 “Go with the Flow”, kunstbad (그라츠, 오스트리아)
2010~11 “팔방미안: 개념미술 1970-80” (경기도미술관, 안산)
2010 “안성맞춤” (안성 창작스튜디오, 안성)
2010 “이것이 대전 미술이다” (홍수돈 갤러리, 대전)
2010 “invisible window” (yfo 갤러리, 대구)
2010 “경기도의 힘” (경기도 미술관, 안산)
2010 “투모로우 페스티발” (SBS 사옥, 오목공원, 서울)
2009 “에식스” (쿤스트 독, 서울)
2009 “인천 국제 디지털 아트 페스티벌 2009” (인천)
2009 “올트라 스킨” (코리아나 미술관, 서울)
2009 “오, 명화” (경기도 미술관, 안산)
2009 “해지 퍼레이드 2009” (세종로 광장 등, 서울)
2009 “모든 경계에는 꽃이핀다” (대전시립미술관, 대전)
2008 “남비 – 부산 비엔날레 : 현대미술전” (부산시립미술관, 부산)
2008 “전향기” (대안공간 풀, 서울)
2007 “이상한 나침반” (갤러리 눈, 서울)

2007 “percepts-scape/concept-scape” (룩스갤러리, 서울)
2006~7 “잘 갖기” (소마미술관, 서울)
2006~7 “Fluid Art anal International 06/07” (빌, 스위스/대전, 한국)
2005 “안양공공예술 국제 프로젝트” (안양 아트밸리, 경기도)
2005 “cool & warm” (성곡미술관,서울)
2005 “voronoi diagram-evolutionary space” (artpark 화랑, 서울)
2004 “from north” (한기숙갤러리, 스페이스129, 대구)
2004 “you are my sunshine” (토탈미술관, 서울)
2003 “biennale of ceramics in contemporary art, 2nd” (사보나, 알비 솔라, 이탈리아)
2003 “where are you” (문예진흥원 마로니에 미술관, 서울)
2002 “리빙 퍼니처” (스톤&위더, 안양)
2002 “dis-location” (스페이스129, 대구)
2001 “디아나의 노래 :문예진흥원 기획전” (미술회관, 서울)
2001 “예술과 마을, 원골 프로젝트” (원골, 공주)
2000 “미디어 시티-서울 2000, 지하철 프로젝트” (서울시립미술관 광장, 광화문 지하철 입구)
2000 “작은 담론전” (문예진흥원 미술회관, 서울)
2000 “blind love:아트 팩토리 2회 공장미술제” (샘표간장공장, 서울)
2000 “부산 국제 아트페스티벌(pical)” (부산시립미술관)
2000 “더블 스페이스, (홍콩 교류전)” (영은미술관, 경기도)
2000 “예술과 마을, 원골 프로젝트” (원골, 공주)
2000 “천년의 향해” (국립 현대미술관, 과천)
1999 “山-水-風-景전” (선재미술관/선재아트센터, 경주/서울)
1999 “아트팩토리2000: 지정착지대1회 공장미술제” (이천, 경기도)
1999 “K.B.S 기획전” (K.B.S 대전방송국, 대전)
1999 “phobia 전” (일민미술관, 서울)
1998 “부산시립미술관 개관기념전” (시립 미술관, 부산)
1998 “cross point” (예맥화랑, 서울)
1998 “small scale/large self” (조성희 화랑, 서울)
1998 “그림보다 액자가 더 좋다”(금호미술관, 서울)
1997 “일본 전후50주년 기념 Independants 특별전” (동경도미술관, 일본)
1997 “Pair전” (켈른, 독일)
1997 “국제 쿤스트 포름 파티 5” (드레벤, 독일)
1997 “광주비엔날레 특별전 삶의 경계” (광주시립미술관)

1996 “금호미술관 개관기념전 한국 모더니즘의 전개, 1970~90 근대의 초극” (금호미술관, 서울)
1996 “Instal-Scape” (대구문예회관)
1995\_96 “6th 펠바하 '95국제소형조각 트리엔날레” (슈트트가르트, 독일)
1995 “46회 베니스 비엔날레 :특별전 “ASIANA” (베니스, 이탈리아)
1995 “95 한국현대미술: 질, 양, 감” (국립현대미술관, 과천)
1995 “미술/습관/반성” (금호갤러리, 서울)
1994 “Ex-position/Out-position” (홍인갤러리, 대전)
1992 “Flower Sculpture” (현대화랑, 대전)
1991\_97 “김용익, 문범, 홍명섭전” (공간미술관, 제3갤러리, 가인화랑/ 서울 인공갤러리/대구, 조성희화랑/ 서울, 유로 갤러리/ 서울)
1991\_94 “일-한 신세대작가교류전” (지바 일본, 청주)
1990 “Para Art, 迷術行脚展” (동아갤러리, 대전)
1990 “제44회 ‘베니스 비엔날레’ 국제미술전 작품 (베니스, 이탈리아)
1988 “한국 현대미술의 오늘” (토탈미술관, 장흥)
1987 “(IN/OUT) GAME” (수화랑,서울)
1987 “한국미술평론가협회기획 : 기하학이 있는 추상전” (미술회관, 서울)
1986\_88 “Hard-core 대전 connection” (문화원 화랑, 동아갤러리, 대전)
1986 “서울 3월전” (미술회관, 서울)
1986\_99 “Logos & Pathos” (관훈미술관, 서울)
1985 “Seoul 90전” (관훈미술관, 서울)
1984\_87 “1984전”, “1986전”, “1987전” (제3갤러리, 서울)
1983 “조각가 드로잉전” (제3갤러리, 서울)
1982\_83 “Ecole de Seoul” (관훈갤러리, 서울)
1979\_80 “금강현대미술전” ( 금강, 공주/문화원 화랑, 대전)
1979 “7회 Independants전” (국립현대미술관, 서울)
1978 “현대작가75인초대전” (문화원 화랑, 대전)
1974\_75 “조형예술연구전” (서울대학교 미술대학 )

### 작가에 대한 비평문

\* 정영목, “홍명섭의 작품 세계:개념적 의지와 그 결과”, 『공간』, 319호, 공간사, 1994

\* 정현이, “오브제의 詩의 비틀림”, 『월간미술』, 64호, 중앙일보사, 1994

\* 정광호, “홍명섭론:응시와 사시의 소유자 홍명섭”, 『가나아트』, 43호, 1995

\* 김승덕,“무기상: meta form / meta mind”, ASIANA 카타로그, 무디마 미술

관, 이태리,1995

\* 전수진, “베니스 비엔날레 특별전 한국현대미술 특별전의 성과”, 『월간미술』, 1995

\* 클라우디아 델랑크, “Mongolen in Dongenpalast: Ostasiatische Kunst in Vending 1995”, neue bildende Kunst, 4/5, 1995

\* 리디아 하우슈타인, “동아시아의 미술현재와 미래, 국제심포지움 동북 아시아 미술의 오늘과 내일”, 95 미술의 해 조직 위원회, 1995

\* 김원덕, “Zehn Zeitgenossische Kunstler, 6 Triennale Kleinplastik 1995

\* 류병학, “Instal – scape” catalog별책, 대구문화예술회관 발행, 1995.

\* 류병학, “Two-One Man Show”, ARS POLONA Gallery Pub. Warsaw, Poland, 1996

\* 김원방, “아나그라프3: 홍명섭”, 현대미술에 있어서 착혹극, 예경출판사, 서울, 1998.

\* 김원방, “홍명섭을 괴물처럼 혹은 해석없이 읽는다”, 월간미술, 4월호,2004.

### 연구 논문 발표 및 에세이

『표상세계에서 현장으로(리얼리티의 개현과 소외에 대하여)』, 『서울미대학보』, 3호, 서울대학교, 1978.

『현대미술에서의 형식주의와 제도론의 상관성』,『충남대학교 학보』/ 1호, 충남대학교, 1985.

『제도론적 관행』, 『한국미술평론집』, 3호, 평론가협회, 1986.

『현대미술에서의 설치개념의 유형에 관하여』, 『미술세계』, 33호, 1987.

『합의문화와 생성론』, 『공간』, 259호, 공간사, 1989.

『현대미술의 배면성을 통해 본 <직접성>의 생태론 1』, 『공간』, 262호, 공간사, 1989.

『현대미술의 배면성을 통해 본 <직접성>의 생태론 2』, 『공간』, 263호, 공간사, 1989.

『현대미술의 배면성을 통해 본 <직접성>의 생태론 3』, 『공간』, 264호, 공간사, 1989.

『현대미술의 배면성을 통해 본 <직접성>의 생태론 4』, 『공간』, 266호, 공간사, 1989.

『현대미술의 배면성을 통해 본 <직접성>의 생태론 5』, 『공간』, 269호, 공간사, 1990.

『예술의식과 사회의식의 계슈탈트』, 『청주대학교 예술대학 학보』, 1호, 청주대학교, 1990

『자기의식과 환경의식』, 『공간』, 277호, 공간사, 1990.

『조성묵의 작품세계: 작위성과 명상의 알레고리』, 『미술세계』, 79호, 1991.

『카알 안드레의 장소: 수평에의 의지』, 『공간』, 286호, 공간사,1991.

『심층예술을 등진 예술』, 윌태진 카타로그, 1991.

『새옹의 간관(間觀)』, 가설의 정원전, 카타로그, 1991.

『미술비평의 임상적보기』, 『현대공간회지』, 1호, 현대공간회, 1992.

『풍경, 대지, 흙/ metamorphose, entropy, memeto mori』, 『공간』,308호, 공간사, 1993.

『七不用記』, 『공간』, 311호, 공간사, 1993.

『형태이전의 기원: 심문섭의 조각세계』, 카타로그, 토탈미술관, 1994.

『작위성과 명상의 알레고리: 조성묵의 작품세계』, 카타로그, 토탈미술관, 1994.

『초문맥과 아나모르포즈: 시로서의 회화, 회화로서의 시』, 카타로그, 녹색 갤러리, 1994.

『숨기기와 찾기』, Hidden in space, 카타로그, 녹색갤러리, 1994.

『회화적 근대성/근대적 회화성에 대한 역류: 클리셰 이미지와 그림』, 카타로그, 송산화랑, 청주, 1995.

『베니스 비엔날레 100년의 망명』, 『공간』, 335호, 공간사, 1995.

『para art의 생태론』, 제6회 펠바하 국제소형조각 트리엔날레 카타로그, 독일 슈트트가르트, 1995.

『오늘의 미술대학 현주소 : 자존에서 타존으로 미술관의 벽을 향한 미술은? 교육은?』, 월간미술, 6월호, 2002

『“평론가-되기 십계명”, new vision 2004』, 『art in culture』, 2004, 8호

### 저서

『전환기의 현대미술』, 솔출판사, 서울, 1991.

『미술과 비평사이』, 솔출판사, 서울, 1995.

『현대미술의 기초개념』(강성원 편집, 엔소로지), 재원출판사, 서울, 1995.

『꿈꾸는 초상: 미술가 16인의 에세이』 (엔소로지), 재원출판사, 서울, 1995.

중 · 고등학교 검인정 미술교과서, 공저, 천재출판사/ 삶과꿈, 2001, 서울





**발행처** OCI미술관  
**발행인** 김경자(OCI미술관 관장)  
**발행일** 2012. 11. 8

**전시기획** 이지현(OCI미술관 부관장)  
최정주(OCI미술관 수석 큐레이터)  
**전시보조** 김지예(어시스턴트 큐레이터)  
김도희(코디네이터)  
최유지(코디네이터)

**렌터콜러** 렌포스(대표: 임 명자)  
**편집·사진** 디오

이 도록에 수록된 글과 도판을 포함한 모든 내용은  
저작권자와의 동의없이 무단으로 복제 또는 전재할 수 없습니다.  
copyright©2012 by Hong Myung-seop all right reserved

**OCI미술관**

서울시 종로구 수송동 46-15 T.02 734 0440,1  
관람시간 10a.m.-6p.m. (월요일 휴관)  
www.ocimuseum.org