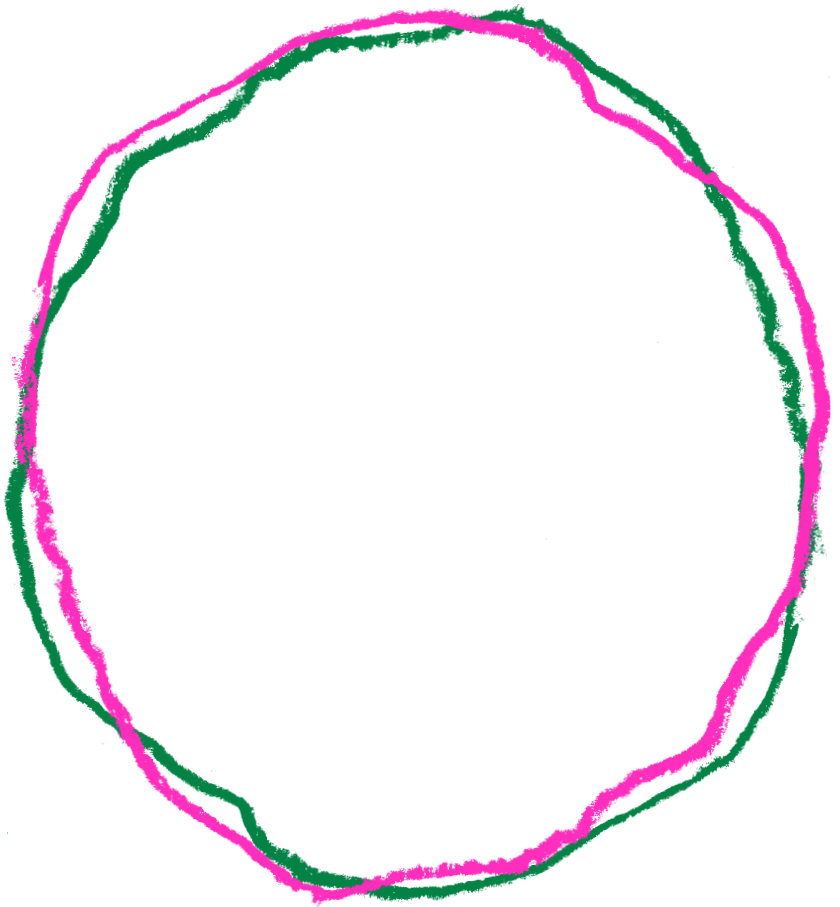
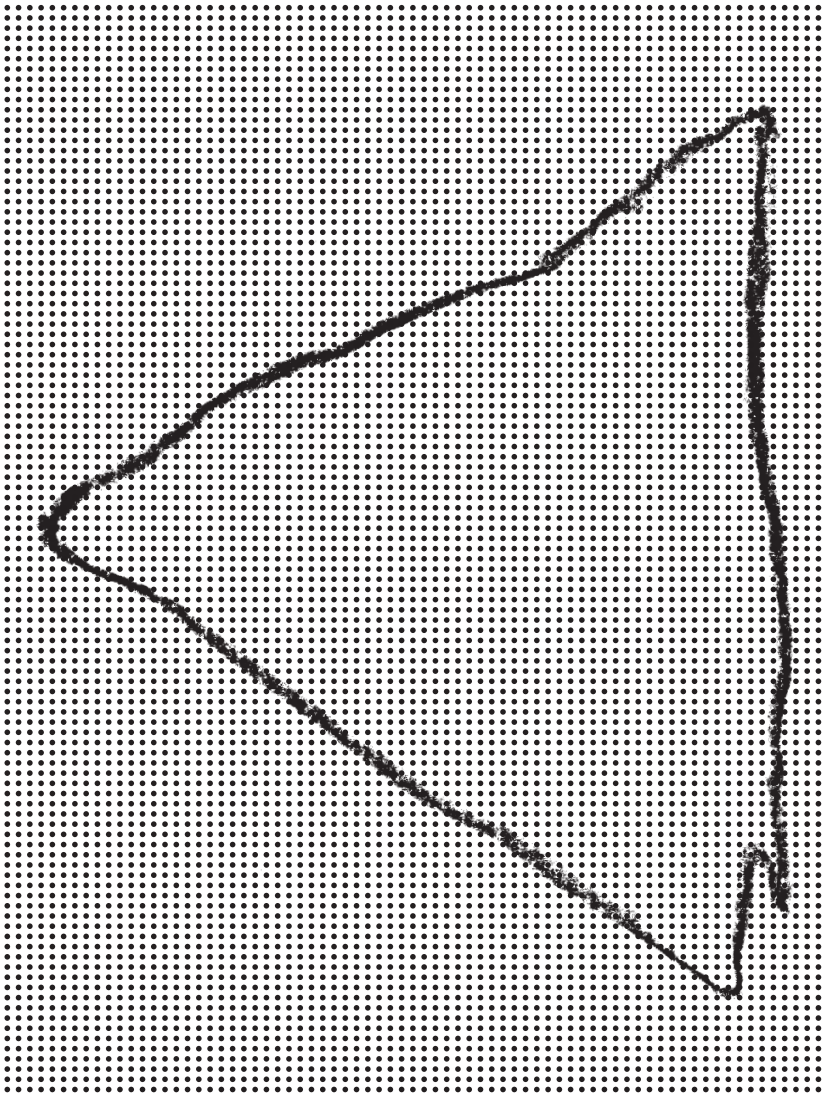
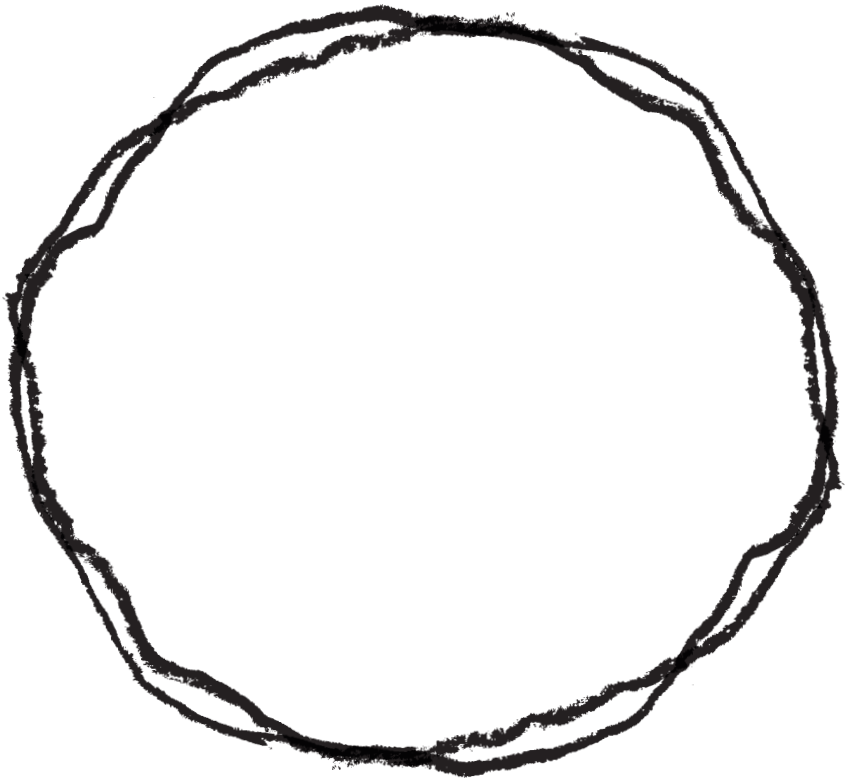
INCHEON ART PLATFORM 2025 INCHEON YOUNG ARTISTS

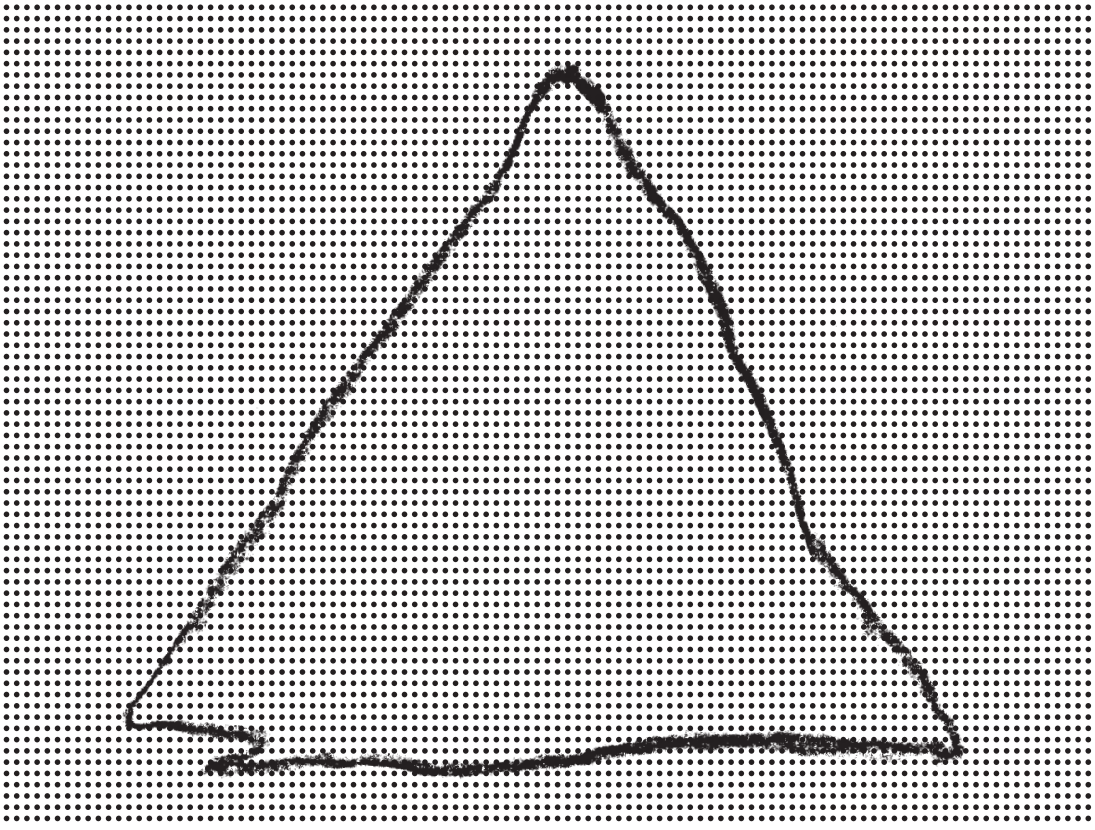




인천아트플랫폼 2025 인천 청년예술가 스튜디오 지원사업

강지웅	KANG JIOONG
권세진	KWON SEJIN
김영경	YOUNG K. KIM
김영미	KIM YOUNGMI
엄기성	EUM KIXUNG
원나래	WON NARAE
이소영	LEE SOYOUNG
최준영	CHOI JUNYOUNG
치명타	CRITICAL HIT
정찬일	JUNG CHANIL
쉬셩카이	HSU SHENGKAI





일러두기

1 작가 이름의 성과 이름 순서는 각 나라 표기법을 따르며 성은 대문자로 함.
2 작품 정보는 작품명, 제작 연도, 매체 및 기법, 규격 순으로 함.
3 도판의 작품 정보는 세로×가로(평면), 세로×가로×깊이(입체) 순으로 함.
4 작품명은 〈국문 작품명〉(연도)으로 표기함.
5 전시명은 《전시명》(장소, 지역, 연도)으로 표기함.
6 공연명 및 워크숍 등 프로그램 명은 〈공연명/프로그램 명〉
(장소, 지역, 연도)으로 표기함.
7 책 인용의 경우, 단행본과 정기간행물은 『책이름』(도시: 발행처,
발행연도)으로, 논문과 개별 원고는 「원고명」(발행처, 발행연도)으로 함.

Explanatory Notes

1 Names are spelled as per the orthography in the countries of origin but the last names are written in all capital.
2 Information on general works follows this order: title of the artwork, year of creation, medium and technique, size dimensions.
3 Information on plates is: height×width (two dimensional) and height×width×depth (three dimensional).
4 Name of the piece is italicized followed by year of creation in brackets.
5 Name of the exhibition is italicized followed by venue, location, and year of creation in brackets.
6 Name of the performance, workshop, or other programs is italicized followed by venue, location, and year of creation in brackets.
7 Citations from books are italicized followed by city of publisher, publisher, and year of publication in brackets, and citations from journal articles, academic papers, or other various sources are placed between quotation marks (“”) followed by publisher and year of publication in brackets.

INCHEON ART PLATFORM 2025
STUDIO SUPPORT PROGRAM FOR
INCHEON YOUNG ARTISTS

인천아트플랫폼 2025
인천 청년예술가 스튜디오 지원사업

인천
아트플랫폼

INCHEON
ART
PLATFORM

인천아트플랫폼

인천아트플랫폼은 국내외 예술가와 연구자를 지원하는 예술창작공간과 전시와 공연, 예술교육 및 지역연계 프로젝트 등 다양한 예술 프로그램을 운영합니다. 예술가 중심의 창작, 유통, 향유, 교육에 이르는 전 과정을 아우르며, 장르 간 창의적 대화를 이끌고 국제 예술 공동체 간의 교류를 촉진합니다.

특히 예술창작공간에서는 공모를 통해 선정된 다양한 장르의 예술가들에게 창작 공간과 함께 연구·비평 프로그램, 창작 발표 및 교육 프로그램을 지원합니다.

장르와 매체를 넘나드는 실험적 작업과 학제 간 연구를 지지하며, 장소성과 지역 커뮤니티에 기반한 프로젝트를 통해 예술의 사회적 가치를 실현하고 국제 예술 허브로서의 역할을 확장해 나갑니다.

INCHEON ART PLATFORM

Incheon Art Platform operates a multidisciplinary arts center that supports artists and researchers from both Korea and abroad, while presenting a wide range of public programs including exhibitions, performances, arts education initiatives, and community-based projects. Encompassing the full spectrum of the practice of the artists—from creation and circulation to participation and learning—it fosters creative dialogue across disciplines and encourages exchange among international arts communities.

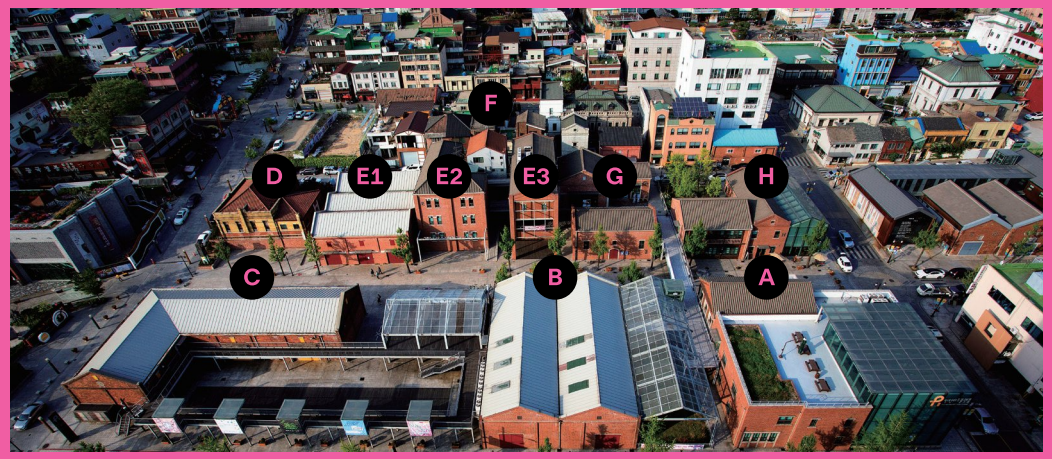
In particular, its artist residency program provides participants from diverse fields, selected through an open call, with studio space as well as research and critical discourse programs, opportunities to present new works, and educational support.

Supporting experimental practices that move across genres and media and interdisciplinary research, Incheon Art Platform advances the social value of the arts through projects rooted in place and local communities and continues to expand its role as the international hub for art.

인천아트플랫폼

INCHEON ART PLATFORM

시설 현황 IAP Facilities



A	예술교육 라운지	Art Learning Lounge
B	전시장 1	Gallery 1
C	공연장	Theater
D	아카이브	Archive
E1	시민 라운지	Public Lounge
	전시장 2	Gallery 2
E2	창작스튜디오	Studio
	프로젝트 스페이스	Project Space
E3	창작스튜디오	Studio
	미디어월	Media Wall
F	게스트하우스	Guest House
G1	아트랩 1	Art Lab 1
G2	아트랩 2	Art Lab 2
G3	아트랩 3	Art Lab 3
H	컬쳐 라운지	Culture Lounge
	예술 그림책 쉼터	Art Book Terrace

스튜디오 현황 Studio Status

	E2		E3	
3F	E12		E18	E17
	E10	E11	E19	E20
2F	E9		E14	E13
	E7	E8	E15	E16
1F		Project Space	작가휴게실(공동주방) Communal Lounge	
	E4	E5		

54.8m² | 2 rooms
43.3m² | 6 rooms
29m² | 4 rooms
24.1m² | 4 rooms



게스트룸
Guest Room



레지던시 공동주방
Communal Kitchen



전시장 1
Gallery 1



공연장
Theater

인천 청년예술가 스튜디오 지원사업

인천의 문화예술 지형에 새로운 활기를 불어넣고자 마련된 〈인천 청년예술가 스튜디오 지원사업〉은 2024년 시작되어 2025년까지 운영되었습니다. 본 사업은 인천을 기반으로 활동하는 청년 예술가들의 창작 역량을 강화하고, 지역 예술 생태계의 활성화를 목적으로 기획되었습니다.

인천아트플랫폼은 '인천'과 '청년'이라는 두 축을 중심으로 예술의 경계를 넘나드는 실험과 협업의 가능성을 확장시켜 왔으며, 이를 통해 동시대 지역 예술계의 흐름을 포착하고, 청년 예술가들이 지속적인 창작 활동을 이어갈 수 있는 기반을 마련했습니다.

시각예술, 공연예술, 다원예술 등 다양한 분야에서 활동하는 예술가들이 입주하였으며, 각자의 고유한 시선과 방법론으로 작업을 발전시키는 동시에, 상호 간의 교류와 협업을 통해 예술적 사고의 폭을 확장해 나갔습니다.

IAP STUDIO SUPPORT PROGRAM FOR INCHEON YOUNG ARTISTS

Launched in 2024 and operated through 2025, the 'Open Call for Incheon Young Artists' was established to revitalize Incheon's cultural and artistic landscape. The project was designed to strengthen the creative capacities of emerging, young artists based in Incheon and to contribute to the city's local arts ecosystem.

Incheon Art Platform has been expanding the possibilities for experimentation and collaboration with the two central pillars of 'Incheon' and 'young artists', in so doing capturing the currents of the contemporary local arts scene while establishing a foundation that enables emerging artists to sustain their creative practices.

Artists whose artistic practices range across visual arts, performing arts, and interdisciplinary arts, participated in the residency. While developing their practices through distinct perspectives and methodologies, they also broadened their artistic thinking through exchange and collaboration with one another.

목차

인천아트플랫폼 6
2025 〈인천 청년예술가 스튜디오 지원사업〉 10

시각예술부문
강지웅 15
권세진 33
김영경 53
김영미 77
엄기성 99
원나래 117
이소영 137
최준영 159
치명타 179

다원예술부문
정찬일 199

국제교류부문
쉬셩카이 219

2025 스튜디오 프로그램 238

CONTENTS

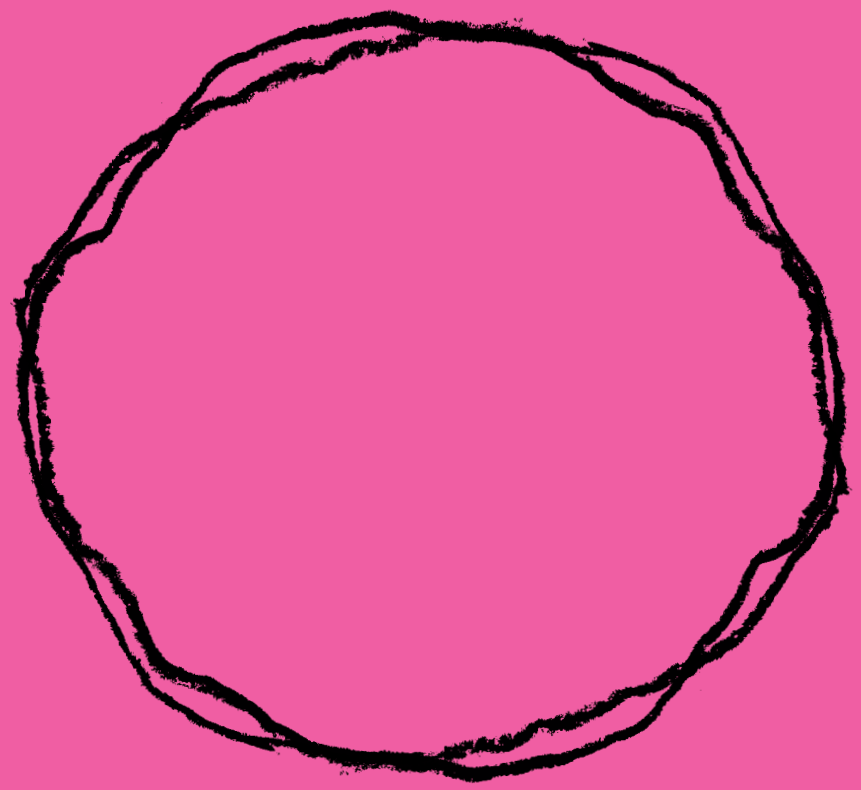
Introduction of IAP 6
2025 Studio Support Program for Incheon Young Artists 10

Visual Arts
KANG Jioong 15
KWON Sejin 33
Young K. KIM 53
KIM Youngmi 77
EUM Kixung 99
WON Narae 117
LEE Soyoung 137
CHOI Junyoung 159
Critical Hit 179

Interdisciplinary Arts
JUNG Chanil 199

International Exchange
HSU ShengKai 219

2025 Studio Program 238



강지웅

KANG Jioong



시각예술부문 Visual Arts

사진의 사후 또는 생전의 삶

윤원화
시각문화 연구자

나는 노출 시간을 길게 잡고 사진을 찍는 것처럼 책을 만든다고, 언젠가 말한 적이 있다. 풍경을 그린다는 표현도 가능하지만 굳이 따지자면 회화보다는 사진에 가깝다. 같은 풍경을 한두 해 동안 지켜보면서 그림을 그리는 일은 얼마든지 가능하고 어쩌면 그 결과는 시간의 흐름 속에서도 변하지 않는 풍경의 어떤 영원한 면을 담아낼지도 모른다. 반면 사진을 찍는다는 것은 그다음 장면을 예측할 수 없다는 뜻이다. 피사체는 도망치고 구도는 무너지고 빛은 바뀐다. 그런 소란을 포착하려는 글쓰기는 어쩔 수 없이 불명료하고 수명이 짧다. 최소한 풍경화를 그릴 수 없을까 하는 생각도 해 봤지만 잘 되진 않았다. 애초에 사진도 그림도 아닌 글쓰기에 자꾸 해변의 모래성 같은 것이 담겼던 까닭은 나의 한정된 시야로 들어오는 장면들이 늘상 그렇게 지어졌다 허물어지기를 반복하고 있었기 때문이다.

파도치는 시간 속에서 무엇을 구성할 수 있을까. 한동안 강지웅은 변덕스러운 시간을 기록하는 특권적 매체로서 사진을 문자 그대로 파도에 내맡기는 작업을 했다. 바닷물과 진흙은 사진 프린트의 풍화를 가속해서 마치 오래전에 버려지고 잊힌 것처럼 늙어 보이게 했다. 사진은 태어나는 순간부터 죽어가기 시작한다고, 그 후줄근한 외양은 소리 없이 외치는 듯했다. 하지만 이 같은 훼손의 행위는 때로 무언가 의도치 않은 것이 태어나도록 돕기도 한다. 《가난한 자들》(뮤지엄헤드, 서울, 2025)에서 두 달 동안 전시장 앞 연못에 잠긴 채 햇볕을 쪼인 사진 뒷면에는 빛이 투과할 수 있었던 상대적으로 밝은 부분을 따라 이끼가 자랐다. 이미 사용한 인화지가 물 속에서 네거티브 겸 감광지가 되어 자연의 사진을 찍어낸 셈이다. 휘어지고 변색된 이 프린트들은 인천아트플랫폼 레지던시 오픈 스튜디오로 옮겨져서 다시 전시되었다. 사진의 앞과 뒤, 명과 암, 노화와 생성의 원리가 서로 등을 맞대고 엎드려 있는 모습이 특별히 극적이진 않다. 프리드리히 키틀러의 말처럼, 물질이 빛에 반응한다는 사실은 화가들에게 단지 회화의 변질 가능성을 의미했을 뿐이다. 거기에 존재하는 건 손상된 사진이다. 미지의 가능성은 가공되지 않은 원 데이터처럼, 또는

After- or Before- Life of Photographs

Wonhwa YOON
Independent Researcher, Art Writer

I have remarked that I write books the way one takes photographs with a long exposure. I could perhaps describe my writing as drawing a landscape, but if I am to be precise, the process is closer to photography than to painting. On the one hand, to observe the same landscape over one or two years and to draw it into an image is an easy task; perhaps the result might even succeed in capturing the everlasting essence of such a landscape. On the other hand, to take a photograph of such a landscape invites the inherent unpredictability of the next moment, the next scene. The subject eludes, the composition falls, and the light shifts. Writing that attempts to register such commotion inevitably becomes obscure and ephemeral. At times, such a concern made me contemplate drawing a landscape painting, but it did not quite work. The reason fragments like a sandcastle on a beach kept entering my writing (neither photography nor painting) was that the scenes that entered my limited field of vision were, in and of themselves, always being manifested and dismantled over and over again.

What can be composed within time that constantly waves away? For some time, KANG Jioong has worked by letting the waves wash his photographs away—quite literally. Photography, to the artist, is a privileged medium for recording capricious time. And the seawater and mud accelerated the weathering of the photographs, causing them to age as if they had been abandoned and forgotten a long time ago. The weathered exterior of the photographs seemed to say that they begin to die as soon as they are born. Such an act of damage sometimes gives birth to something unintended. In *The Poor* (Museumhead, Seoul, 2025), photographs submerged for two months in a pond in front of the exhibition space were exposed to sunlight and developed moss along relatively brighter areas of the back of the photograph where light could penetrate. The used photographic paper, immersed in water, became both a negative and a photosensitive surface and allowed nature to produce its own photographic image. Bent and discolored, these prints were later relocated to the Art Platform Open Studio residency and exhibited once more. Of course, the way the front and back of the photography, light and dark, and aging and generation lie pressed against one another is not spectacularly dramatic. As Friedrich KITTLER once noted, the fact that matter responds to light merely had suggested to painters

현상하지 않은 필름처럼, 아직 잘 보이지 않는 상태로 잠복해 있다.

사진의 필멸성에 관한 탐구가 어째선지 그 태어남의 장소들을 드러내는 것은 그의 전작들에서도 반복되는 패턴이다. 사진은 어디에서 태어나고, 무엇이 그 탄생에 관여하는가. 빛에 반응하는, 또는 그저 물리적 흔적을 남기는 물질들이 있고, 그 물질적 역량을 활용하여 완벽한 이미지를 만들어내려는 사람들이 있고, 그들에게 소유욕을 불러일으키는 희귀하고 아름다운 장면들이 있다. 아니, 이것은 너무 옛날이야기 같다. 오늘날 사진은 거의 자동화된 데이터 처리 기술이자 손쉽게 시뮬레이션할 수 있는 특정한 스타일로 존재한다. 그렇다면 강지웅이 사로잡혀 있는 것은 좀 더 과거의 사진이라고 말할 수도 있을 것이다. 지금은 거의 아무도 신경 쓰지 않는 것처럼 보이는, 사진의 오래된 약속이 있다. 그것은 애써 비판하고 해체하지 않아도 자연스럽게 부식하고 있는 지난 세기의 유물이다. 그가 왜 그런 것에 이끌렸는지는 알 수 없지만, 사진에 대한 강지웅의 관심은 새롭고 신선한 것보다는 이미 지나간 것으로 치부되는, 그런데 완전히 사라지지는 못한 수수께끼의 잔여를 향한다. 그의 작업의 상당 부분은 '섬돌모루'라는 서해의 작은 무인도에 남아 있는 군사독재 시대의 이름 없는 유적에서 시작되었다. 이 단어는 흔히 선사 시대의 고분 같은 것과 결부되지만 문자 그대로 해석하면 '남아 있는 흔적(遺跡)'을 뜻한다. 그렇다면 섬돌모루를 찍은 사진들은 처음부터 유적의 유적이었고, 존재하는 모든 것을 휩쓸고 지나가는 아버지 시간의 광폭함을 증언하는 게 그들의 운명이었다고 말하는 것도 불가능하지는 않다. 하지만 그건 좀 지나친 이야기다. 종종 말하지만, 죽어서 흙이 되기 위해 태어나는 아이는 없다. 그의 사진들은 먼지가 쌓이기 위해 촬영되고 인화된 것이 아니다. 작가는 깨끗한 사진을 만들기 위해 기꺼이 소금기 있는 흙먼지를 뒤집어썼다. 그럼에도 그 사진들은 결국 흙투성이의 종이 뭉치가 되었다. 이 '그럼에도'는 중요하다. 설령 그에 함축된 급선회의 시간이 결국 어디에도 기록되지 못하고 단지 사진과 사진 사이, 문자와 문자 사이의 빈칸으로 남았다고 해도 그렇다.

정말로 중요한 것은 그 빈칸이다, 라고 말해도 될까? 그 구멍을 통해 미래가 유입되고 새로운 사진이 태어날 것이라고. 그런 이야기는 희망적이지만 아무래도 작가의 노동을 배반하는 것처럼 들린다. 그의 사진들, 훼손되고 고정되고 확장되고 흩어진, 한때 사진이었거나 사진 비슷한 것들, 그것들을 촬영한 또 다른 사진들과 그에 덧붙인 말들은 한 권의 책으로 묶였다. 그리고 그 책은 다시 파도에 던져졌다가 바닷물과 진흙을 뒤집어쓴 채 햇볕 아래서 재촬영되어 깨끗한 종이에 재인쇄되었다. 『다리와 날개, 이상한 모랫빛 눈』(서울: 프레스프레스, 2024)은 흙투성이의 매끈한 사진 책이다. 미세한 흙 알갱이는 미세한 잉크 방울로 전환되어 지면에 단단하게 달라붙었다. 가만히 두면 자연히 흩어질 것을 애써 붙잡아 모으고 고정시키는 움직임은 간단히 미래 또는 과거를 향하기 전에 현재를 되짚는다. 그냥은 잘 보이지 않는, 문득 뒤를 돌아봤을 때 이미 절반은 사라지고 없는 현재는 어떤 시간일까.

폭풍우의 이미지를 떠올릴 수도 있겠지만, 매일의 나날들은 의외로 잔물결이

the possibility of the degeneration of painting. What exists here is the damaged photograph. The unknown possibilities, like raw data or undeveloped film, remain latent, invisible, and dormant.

The inquiry into the inevitable mortality of photography somehow revealing the sites of its birth in KANG Jioong's works is a pattern that recurs throughout his oeuvre. Where is photography born and what is involved in its birth? There are materials that respond to light, or that simply register physical traces. There are those who seek to harness such material capacities to produce a flawless image. And, finally, there are rare and beautiful scenes that awaken a desire for possession. However, this all sounds too obsolete. Present-day photography exists as a nearly perfectly automated data processing technique and a specific style that can be easily put to simulation. Upon positing this, we may safely conclude that KANG's obsession with photography is slightly more archaic than modern. There is an old promise that photography makes that no one seemingly pays attention to anymore. It is a relic of the last century that naturally erodes and weathers without us having to spend time criticizing or deconstructing it. We may not learn why he was attracted to such, but KANG's interest in photography turns not toward what is new or fresh, but toward what is considered already past—residues that have not entirely disappeared, enigmatic remains. Much of his work begins at a small uninhabited island in the West Sea of Korea called *Seomdolmoru*, where nameless remnants from the era of the military regime still linger. The Korean word *yujeok*(遺跡) is often associated with the ancient burial sites, but taken literally, it simply means 'remaining trace'. Then, it wouldn't be impossible to call photographs of *seomdolmoru as yujeok of yujeok*, remnants of remnants, and that their fate was to merely testify to the inexorability of time that sweeps through all that exists. Still, that would be far-fetched. As I like to say, no baby is born to die and return to ashes. His photographs are not taken and printed in order to gather dust. The artist willingly covered himself in salty dirt and dust so as to make clean photographs. Even so, those photographs eventually became clumps of dirt-stained paper. This "even so" matters. It does so even if the sharply turning time implied therein ultimately remains unrecorded – persisting only as blank spaces between photographs, between words.

May I insist that what really matters is the blank space between them? That through such a space, the future might flow in, and new photographs will be born. Such a thought is hopeful, yet it sounds, somehow, to betray the labor of the artist. His photographs, damaged, fixed, enlarged, and dispersed, or things that were once photographs, or something like photographs, along with other photographs taken of them and the words appended to them, were gathered into a single book. And that book was then thrown once more into the waves, retrieved covered in seawater and mud, rephotographed under sunlight, and reprinted onto clean paper. *Legs and Wings, Strange Sandy Eyes* (Seoul: PRESS PRESS, 2024) is a smooth yet sandy photographic book. Fine grains of dirt were translated into fine droplets of ink, adhering firmly to the surface of the page. The gesture of painstakingly collecting and fixing what would otherwise naturally disperse pauses to retrace the present before turning toward either the future or the past. What kind of time is the present—one that is difficult to capture and one that already vanishes by half when one tries to do so?

One might picture an image of a storm, but we know that daily life is

찰랑거리는 해변처럼 조용하고 마치 아무 일도 일어나지 않는 듯하다. 그런 곳에서 사진은 물에 젖고 이따금 파도에 휩쓸려 사라지고 작가는 조금이라도 덜 잃어버리기 위해 그물을 치고 비닐을 두른다. 물과 바람과 태양이 제 할 일을 하기를 기다리면서 무언가 걸려들기를 기대할 때, 그는 여전히 사진가이고 언제나 그랬다. 《펄》(마시란로 370, 인천, 2025)은 그런 시간과 공간으로 관객을 초대한다. 바닷가에서 만들어진 사진들이 통유리창으로 들어오는 햇빛을 받으며 생선처럼 꾸덕꾸덕하게 말라간다. 택시를 부르면 오지만 사람을 마주치기는 어려운 한적한 해변은 의외로 어디라도 상관없었을 것 같은 느낌을 준다. 반드시 그곳이어야 했던 것은 아니다. 오히려 그런 필연으로 치장되지 않은, 우연히 맞닥뜨린 빈터라서 모든 것이 잠시 제자리에 있다는 이상한 만족감을 준다. 이를테면 노래를 부르면서 숨을 들이쉬는 짧은 구간의 침묵, 또는 바람이 지나가는 소리 같은 것. 눈앞의 것보다 거기에 없는 것에 관심을 갖는 것은 나의 나쁜 습관이다. 하지만 강지웅의 사진들이 여태껏 전시장을 채우는 만큼이나 비우고 있었다는 것, 더 정확히 말해 비워지는 시간을 상연하고 있었다는 것을 부정하긴 어렵다. 모래시계처럼 시간의 알갱이를 축적하고 흘려보내고 위아래가 뒤집히고 처음부터 다시 시작하는 움직임 속에서 그들이 보여주는 어떤 현재의 풍경이 있다. 아마도 우리는 그 순환을 벗어나지 못할 것이다. 그럼에도 간혹 바람의 방향이 바뀌려 할 때, 그것으로 충분한 순간들이 찾아오기를, 사진가는 기다린다.

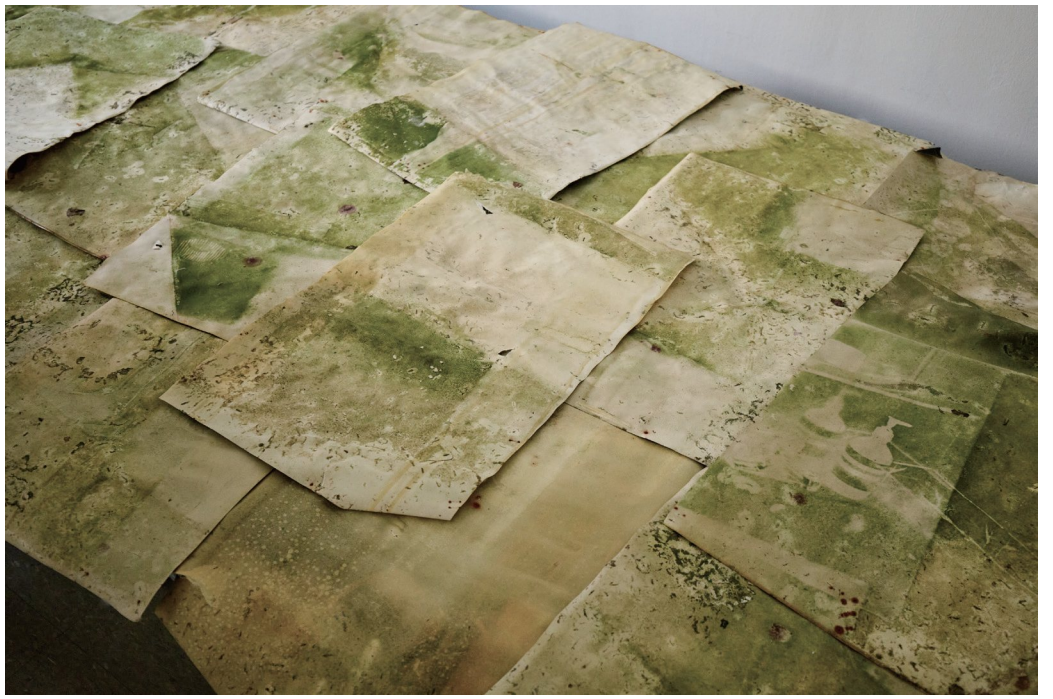
윤원화는 서울을 기반으로 활동하는 시각문화 연구자이자 비평가, 번역가이다. 저서로 『껍질 이야기, 또는 미술의 불완전성에 관하여』(2022), 『그림 창문 거울: 미술 전시장의 사진들』(2018), 『1002번째 밤: 2010년대 서울의 미술들』(2016)등이 있다.

comparatively quiet, like a shoreline where small ripples gently lap, as though nothing happens at all. In such a place, photographs are wet, occasionally swept away by the waves, and the artist stretches nets and covers them with plastic in order to lose as little as possible. As he waits for water, wind, and sunlight to do what they do, hoping that he might catch something in the process, he remains a photographer. He is a photographer and has always been. *PEOL* (370 Masiran-ro, Incheon, 2025) invites visitors into such a time and space. Photographs made at the seaside receive sunlight through large glass windows and dry slow, thickening like fish laid out in the shore. The quiet beach – accessible enough to reach by taxi, yet difficult to encounter another person – gives the impression that it could have been anywhere. It did not have to be that place. Rather, it is precisely because it is an unadorned site found by chance, devoid of any sense of necessity, that everything seems momentarily to be in its proper place. Like the brief silence taken while inhaling in the middle of a song, or the sound of wind passing by. It is a bad habit of mine to attend more to what is absent than to what is before my eyes. Still, it is difficult to deny that KANG's photographs have been emptying the exhibition space as much as filling it – or, perhaps more precisely, that they have been staging the time of emptying itself. Within a movement like an hourglass, accumulating grains of time, letting them flow, turning over top and bottom, and beginning again from the start, his works present a certain landscape of the present. We will likely never escape this cycle. And yet, when the direction of the wind seems about to change, the photographer waits—for moments when that alone might be enough.

Wonhwa YOON is an independent researcher, art writer, and translator based in Seoul. She is the author of *A Tale of Shells, or On the Incompleteness of Art* (2022) and *On the Thousand and Second Night: Visual Arts in Seoul in the* 2010s (2016).



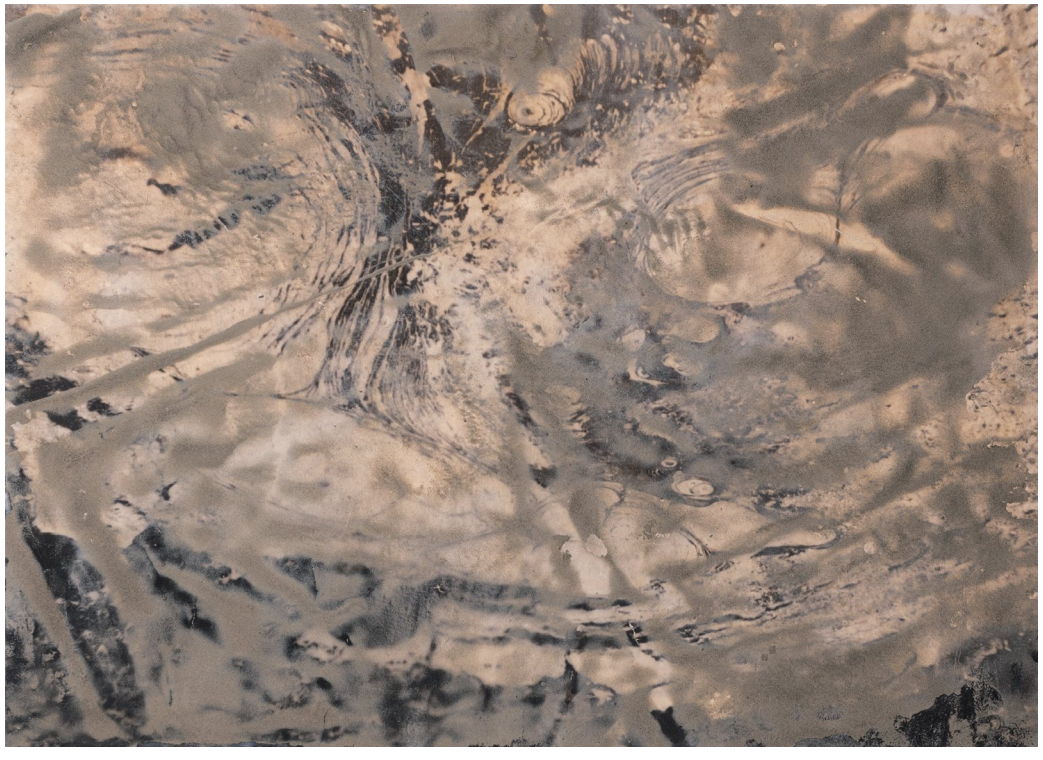
〈right place, wrong time〉(세부), 2025, 디지털 피그먼트 프린트에 래커, 가변설치.
《가난한 자들》(뮤지엄헤드, 서울, 2025) 전시 전경.
right place, wrong time(detail), 2025, lacquer on digital pigment print, variable installation.
Exhibition view of *The Poor* (Museumhead, Seoul, 2025).



〈무제 (올바른 쪽이 위로)〉(세부), 2025, 디지털 피그먼트 프린트에 래커 (두 달간 수중 부패 및 변형), 가변설치.
Untitled (rightside up)(detail), 2025, lacquer on digital pigment print
(water-induced decay and transformation over two months), variable installation.



〈해 너머 그림자〉, 2025, 디지털 피그먼트 프린트에 래커, 각 약 59×42cm, 가변설치.
《올바른 쪽이 위로》(인천아트플랫폼, 인천, 2025) 전시 전경.
Shadows Beyond the Sun, 2025, lacquer on digital pigment print, each approx. 59×42cm, variable installation.
Exhibition view of *rightside up* (Incheon Art Platform, Incheon, 2025).



〈사리〉, 2023, 디지털 피그먼트 프린트에 갯벌 토사, 나무 패널에 부착, 100×73cm.
Sari (Spring Tide), 2023, digital pigment print with tidal flat sediment, mounted on a wooden panel, 100×73cm.



『다리와 날개, 이상한 모랫빛 눈』(서울: 프레스프레스, 2024).
Legs and Wings, Strange Sandy Eyes (Seoul: PRESS PRESS, 2024).



《펄》(마시란로 370, 인천, 2025) 전시 전경.
Exhibition view of *PEOL* (370 Masiran-ro, Incheon, 2025).



《펄》(마시란로 370, 인천, 2025) 전시 전경.
Exhibition view of *PEOL* (370 Masiran-ro, Incheon, 2025).

강지웅 KANG JIOONG

JIOONGKANG@GMAIL.COM
WWW.JIOONGKANG.COM

학력
2022 홍익대학교 미술대학 시각디자인과 학사 졸업, 서울

개인전
2026 《포토택시스 – 해 너머 그림자》, 마이어리거울프, 서울
2025 《펄》, 마시란로 370, 인천
2024 《Even hope decays··· 희망조차도 부식하다니》, 아트센터예술의시간, 서울
《Here Be Dragons》, WWW SPACE 1, 서울

단체전
2025 플랫폼 오픈스튜디오 연계전시 《2025 플랫폼 아티스트: 열하나의 말들》, 인천아트플랫폼 프로젝트 스페이스 1, E-6, E-3, 인천
《가난한 자들》, 뮤지엄헤드, 서울
2024 《HOME LAND: 슬픈 사진 앞에서 춤을 춰》, 모데시, 서울
2023 《Waiting Room》, 수치, 서울
2022 《노랗고 찐득한》, 00의 00, 서울
《Proxima B》, 중간지점 하나, 서울
2021 홍익대학교 시각디자인과 졸업주간 《R777》, 홍익대학교 현대미술관, 서울

레지던시
2025 인천아트플랫폼 인천 청년예술가 스튜디오 지원, 인천

Education
2022 B.F.A. in Visual Communication Design, Hongik University, Seoul, Korea

Solo Exhibitions
2026 *Phototaxis-Shadows Beyond the Sun*, Meyer Riegger Wolff, Seoul, Korea
2025 *PEOL*, 370 Masiran-ro, Incheon, Korea
2024 *Even hope decays...*, Art Centre Art Moment, Seoul, Korea
Here Be Dragons, WWW SPACE 1, Seoul, Korea

Group Exhibitions
2025 Platform Open Studio Related Exhibition *2025 Platform Artists: 11 Words*, Incheon Art Platform Project Space 1, E-6, E-3, Incheon, Korea
The Poor, Museumhead, Seoul, Korea
2024 *HOME LAND: Dance Before a Sad Photograph*, MODECi, Seoul, Korea
2023 *Waiting Room*, suchi, Seoul, Korea
2022 *Yellow and Sticky*, 00 of 00, Seoul, Korea
Proxima B, Jungganjijeom I, Seoul, Korea
2021 Graduation Week *R777*, Hongik Museum of Art, Seoul, Korea

Residency
2025 Incheon Art Platform Studio Support Program for Incheon Young Artists, Incheon, Korea

권세진

KWON Sejin



시각예술부문 Visual Arts

존재의 순간들이 흐르고 잠기는 공간

이문정
미술평론가, 연구소 리포에틱 대표

나는 보자마자, 아니 보기도 전에, 풍경들이 달아나면서
나를 끌어당기는 것을 느꼈다.[1]

바다는 우리가 직관할 수 있는 무한함의 현현이다.
무한히 치는 파도. 항상 모든 게 움직이며 느낄 수 있는
무한함의 질서에 굳은 것은 없다.(중략)
우리는 무한함의 비밀을, 가늠할 수 없는 카오스와
질서를 믿어야 한다.[2]

권세진에게 바다는 그저 오롯하게 바다다. 모든 것들을 담을 수 있는 곳, 모두가 찾아지는 곳. 가장 깊은 곳이자 가장 평평한 곳. 정적이지만 요동치는 고요함의 영역. 어둠만큼 빛을 선사하는 심연. 단순하지만 가늠할 수 없는 쉽지 않은 세계이다. 작가는 바다 앞에 섰을 때, 바다의 사진을 마주할 때, 눈을 감고 바다를 되새김할 때, 그리고 바다를 그릴 때 자기의 안과 밖을 휘감은 복잡다단한 무언가를 떨쳐낸다. 무념무상은 아니다. 망망한 바다는 나-인간에 대해 질문하게 하고 무한 그리고 세계에 대해서 사색하게 이끌지만, 이내 형이상학적이고 형이하학적인 관념과 삶에서 비롯된 사념들은 바다에 흘러간다. 그중 일부는 깊이 가라앉는다. "시냇물과 강물은 지나가지만, 바다는 지나가면서도 머문다."[3] 작가는 소리 없이 읊조리는 생각들을 바다에 잠근다. 검은빛의 바다라 더 깊이 잠긴다. 하지만 그저 가라앉기만

1 필리프 자코테, 『부재하는 형상들이 있는 풍경』, 류재화 옮김(파주: 난다, 2024), 22쪽.
2 군터 숄츠, 『바다의 철학』, 김희상 옮김(대전: 이유출판, 2021), 227쪽.
3 알베르 카뮈, 「가장 가까운 바다」(알베르 카뮈, 『여름』, 박해현 옮김(서울: 휴머니스트출판그룹, 2022)), 130쪽.

A Space Where Moments of Existence Flow and Sink

LEE Moonjung
Art Critic, Director of Leepoétique

"As soon as I looked, even before I had barely seen
these landscapes, I felt them drawing me in like
something that slips away."[1]

"The sea is the manifestation of infinity that
we may intuit. Waves break infinitely. Nothing remains
suspended in the order of infinity in constant motion.
[...] We must trust the secret of the infinite,
the unfathomable chaos and order."[2]

To KWON Sejin, the sea remains purely as the sea: it is a space that contains everything, where everything can be found, the deepest and the flattest place where silence screams. The abyssal depth where darkness and light exist in equal measures. Simplistic and unfathomable—a world that is inexplicable. When the artist stands before the sea, encounters photographs of it, closes his eyes to recall it or paint it, he sheds the complex and entangling elements that wrap around both his interior and exterior. This moment is not devoid of thoughts or emotions. The sea prompts questions about self – about human existence and the infinity of the world. Concurrently, the sea accepts and condones our questions and thoughts – those both physical and metaphysical, and the personal thoughts born of life. Some of them sink deep. As CAMUS writes, "rivers and streams pass by, the sea passes and remains".[3] The artist submerges his silent thoughts into the sea. Because the sea is dark, they sink deeper. Yet they do not merely sink. There are things that descend and things that drift. Underneath the shimmering surface, we find a mysterious space that grows more capacious the fuller it becomes.

1 JACCOTTET, Philippe, *Landscapes with Absent Figures*, translated by Mark TREHARNE (London: The Menard Press, 1998).
2 translated from the translated Korean (SCHOLTZ, Gunter, *The Philosophy of the Ocean*, translated by Heesang KIM (Seoul: iubooks, 2021)), p.227
3 CAMUS, Albert, *The Sea Close By*, translated by Hamish Mailton Ltd and Alfred A. Knopf Ltd (London: Penguin Classics, 2013), p.4

하지 않는다. 침잠하고 부유하는 무언가들. 반짝이는 물결 아래는 가득 차 있는 만큼 품을 수 있는 여지가 커지는 신비로운 공간이다. 먹(墨)이어서, 바다여서 서로에게 어울리는 만남이다.

존재 공간과 시간, 그리고 많은 것들을 품고 있음에도 바다는 내색을 잘 하지 않는다. 땅은 무엇이 생성하고 소멸하는지, 시간의 변화를 숨기지 않는다. 하지만 바다-물은 그 안에서 무슨 일이 일어나는지 드러내지 않는다. 계절이 바뀌어도 그 차이를 눈으로 확인하기 어렵다. 바다는 그 변화까지도 감싸안는다. 드러냄과 숨김, 모두가 유의미하지만, 작가는 후자에 마음이 기울었다.

이러한 바다를 그리기 위해 권세진은 크지 않은 사각의 한지들을 준비했다.—〈바다의 단면〉(2019), 〈바다를 구성하는 2223개의 드로잉〉(2020), 〈Forming the Circle〉(2025) 등— 앞서 도시의 풍경을 그릴 때도 선택했던 방식이다. 마치 사진을 이어 붙인 것처럼 느껴지기도 하는 방식은 분절된 도시의 삶을 전달하는 듯했다. 자신과 세계를 투사하며 응시하기에도 적합했다. 한편 먹색을 흩어지지 않게 하기 위해서이기도 했던, 작은 화폭으로 이어진 바다는 잔상으로 남은 은빛 바다를 붙잡는다. 작가는 조심스럽고 겸허하게 한 조각씩 채우며 자신의 안과 밖을 본 뒤, 느끼고 생각했던 것들을 그림에 흘려보냈다. 인위적으로 특정한 이야기를 담거나 메시지를 전하려 하기보다 마치 바다-물이 그렇듯 몸과 마음을 이완하고, 최대한 자연스럽게 손을 놀리려 했다. 검은빛은 끝을 알 수 없게 깊고, 빛이자 여백인 공간은 맑은 만큼 무한하다. 깊고 깊은, 빛나고 빛나는 세계이다.—〈Zip〉(2025)—

이어서 〈Rain Drop〉시리즈(2025)에 이르면 익숙한 의미들이 떠오른다. 모두 물이 있어야 그려지는 그림이다. 작가는 한층 더 근원적인 의미의 물에 다가선다. 보통명사로서의 물이기도 하지만 작가에게는 고유명사와 같은 물이다. 하나씩 이름을 붙여본다. 빗방울은 아래로 내린다. 그리고 바다로 흐른다. 정지한 모든 게 힘을 잃는다. 생의 과정은 빗방울에서 강을 지나 바다로 이르는 과정과 닮았다. 그래서 그렇게 바다에 끌렸나 보다.

〈Rain Drop〉에서도 권세진의 물은 깊고 평평하다. 모든 물의 부분—물방울 그리고 빗방울—의 의미가 궁금해진다. 삶과 죽음에 이어 재생-부활까지 아우르는 물, 탄생이자 파괴인 물이다. 존재의 미분화 그리고 존재의 해체를 아우르는 가능성의 저장소인 물은 모든 형태를 앞서기에 권세진에게 예술적 창조의 바탕이자 사유의 시작점, 본래적 순수성-근원의 상징이 된다. 먹 역시 마찬가지다. 그을음-태움에서 얻어진 먹의 시작에는 나무-식물이 있었다. 시작과 끝과 시작이 만난다. 세계의 안과 밖을 모두 포함하는, 물질적이고 비물질적인 의미가 순환하며 서로를 붙잡는다. 그렇게 먹과 물이 만나 완성된 것이 권세진의 물-바다 그림이다.

결국 돌고 돌아 모두 하나가 되었다. "사람들은 그에게, 삶은 아름다운 것이라고 말했다. 천만에! 삶은 둥근 것이다." "현존재는 둥글다. 왜냐하면 둥근 **듯이 보인다**고 말하는 것은, 존재와 외관의 이중 상태를 지키는 것이기 때문이다."[4]—〈Circle〉(2025),

Because it is ink, and because it is the sea, they belong to each other.

Though it holds existence, space and time, and many other things, the sea rarely explains itself. On the one hand, the land does not conceal what is generated and perished—it does not hide the passage of time. On the other hand, the sea (or the water) does not disclose what takes place within it. Even as the seasons change, the difference appears imperceptible to our eyes. The sea embraces even the changes. While revelation and concealment are both meaningful, it is toward the latter that the artist's attention inclines.

In order to paint such a sea, KWON prepared modestly sized square sheets of hanji – as evident in *Section of the Sea* (2019), *2223 Drawings Forming the Sea* (2020), and *Forming the Circle* (2025). We have seen the same methodology from his earlier works on urban landscapes. The approach, which can at times feel like photographs joined together, then seemed to convey the fragmented nature of life in the city. It was an appropriate measure that allowed the artist to project herself and the world while gazing at it from a point of view. At the same time, the sea composed of small, connected surfaces was initially a method to prevent the ink from dispersing. This sea captures the silvery sea that remains as an afterimage. The artist carefully and humbly filled each piece, observing both his interior and exterior, then allowing what he felt and thought to flow into the paintings. Rather than compelling a specific narrative or conveying a message, he sought, as the sea–water does, to relax both body and mind and to move his hand as naturally as possible. The black is endlessly profound, while the space that is both light and margin is as clear as it is infinite. It is a deeply deep, brightly bright world as we saw in *Zip* (2025).

When we continue to the *Rain Drop* series (2025), familiar meanings begin to surface. Each work requires water in order to come into being. Here, the artist approaches water in a more fundamental sense. Water exists, of course, as a common noun, but to the artist, it bears a particular significance that it becomes a proper noun. Water exists in many different forms. Raindrops fall downward, then flow into the sea. Everything that suspends loses its momentum. The course of life resembles the passage of a raindrop, from the cloud, through the river, to the sea. Perhaps such a cycle is what he sees in water, and eventually to the sea.

In *Rain Drop* (2025), KWON's water remains both deep and flat. One begins to wonder about the meaning of each part of water—droplets and raindrops alike. Water that encompasses life and death, and regeneration and resurrection. Water is at once birth and destruction. As a reservoir of possibility that holds both the undifferentiation of being and the dissolution of being, water precedes all form. For KWON, water thus becomes the ground of artistic creation and the point of departure for thought—a symbol of the purity of the origin and of the source. Ink is no different. At the beginning of ink, derived from soot and from burning, there was wood and plant. Beginning, end, and another beginning meet. Meanings that are both material and immaterial, encompassing the inside and outside of the world, circulate and hold on to one another. It is through this encounter between ink and water that KWON Sejin's water–sea paintings come into being. In the end, having turned and returned, everything becomes one: "He had been told that life was beautiful. No! Life is round" (232). "Das Dasein ist rund, being is round. Because to add that it seems round is to keep a doublet of being and appearance, when we mean the entire being in its roundness."[4] (234)—the shape that dominates *Circle* (2025),

〈Forming the Circle〉, 〈Rain Drop〉—

그러나 권세진은 물-바다 안으로 끝없이 빠져들기만 하지 않는다. 바다를 그리는 만큼 자신에게 몰두한다. 이를 위해 그의 시선은 바다와 거리를 두고 있다. 마치 카스파르 다비드 프리드리히(Caspar David FRIEDRICH)의 〈바닷가의 수도사(The Monk by the Sea)〉(1808~1810) 속 인물이 마주한 바다의 모습 같다. 작가는 분명 해돋이와 해넘이를 가장 잘 볼 수 있는 곳에 서 있다. 해안가나 잔잔히 낮은 언덕 혹은 물 위에 떠 있는 배일 수도 있겠다. 물론 나와 대상으로 완전히 분리된 이분법적인 관조는 아니다. 애초에 권세진에게 그러한 선택지는 불가능했다. 그렇다고 합일이나 자연에 압도되는 인간도 아니다. 공명이 적합할 것 같다. 응시의 주체와 대상을 넘나드는 쪽에 가깝다. 작가는 자신의 시선에서 세상을 볼 뿐 아니라 바다-세계의 시선에서 자신을 바라보려 한다. 바다-물은 거울이 되어 권세진을 보고, 보이는 작가로 존재하게 만든다. 그러고 보니 권세진은 특정한 순간뿐 아니라 장소에 천착하며 작업해 왔다. 그의 그림은 항상 특정한 장소가 등장해 덤덤하고 은은하게 시적 정취를 전한다. 어디든, 화폭에 담기지는 않았지만, 작가가 서 있는 장소가 존재감을 발휘한다. 개인적 의미를 담지 않은 곳이어도 괜찮다. 직접 간 곳이든, 그저 보기만 한 곳이든 모두 작가의 내면과 연결되어 그것을 펼쳐 보이는 무대가 된다.

이제 작가는 〈수평선〉 시리즈(2025)에서 시작도 끝도 보이지 않는 바다를 그린다. 바다와 하늘이 맞닿는 선-면이 잘 보이지 않는다. 안개가 낀 것인지, 해가 뜨고 지느라 눈을 시리게 하는 것인지, 아니면 한밤중의 깊은 고요함인지 모호한 신비로운 풍경이다. 그럼에도 비가 오고, 바람이 불고, 구름과 하늘이 비치는 바다이다. 그리고 〈수평선〉에 이르러 권세진은 회화의 형식적 본질인 평면성에 이르게 되었다. 이미 〈Forming the Circle〉의 분절된 작은 화폭들은 자신만의 독립성과 자율성을 갖는 각각의 색면 회화-추상화로 자리하며, 이후 전개될 작업의 방향을 암시하고 있었다. 그러나 풍경을 염두에 두고 있기에 〈수평선〉은 세상과 단절된 회화가 아니다. 어둠과 빛이 어우러지고 바다-물과 윤슬이 서로에게 스며드는, 먹빛과 여백이 서로를 부드럽게 침범하는 시공간이다.

그렇게 그림을 바라보던 얼마간의 순간들이 지나니 어떤 분열이나 분리, 결핍도 없는 혹은 모든 것이 생성될 가능성을 품은 공간인 코라(khôra, chora)가 떠오른다. 끝없이 유동하고 생성되는 모두가 담기고, 담길 수 있는 화폭이다. "생성되는 것의 모형이자 원천이 되는 것", 모두를 받아들여야 하기에 "모든 성격에서 자유"로운, 언제나 존재하는 공간, "생성되는 모든 것에 장소를 제공하는" 그것에 시간이 쌓여 회화들이 완성된다.[5]

4 가스통 바슐라르, 『공간의 시학』, 곽광수 옮김(서울: 동문선, 2003), 384쪽, 386쪽.

5 플라톤, 「티마이오스」(플라톤, 『플라톤전집 V』, 천병희 옮김(파주: 숲, 2024)), 362쪽, 364-365쪽.

Forming the Circle (2025), and *Rain Drop* (2025).

Yet KWON does not simply sink interminably into water, the sea. As much as he paints the sea, he turns his attention inward. To do so, his gaze maintains a certain distance from the sea. The sea that KWON gazes at recalls the sea faced by the figure in Caspar David FRIEDRICH's *The Monk by the Sea* (1808–1810). The artist stands, indubitably, in a place where sunrise and sunset can be seen most clearly – perhaps along the shoreline, on a gently sloping hill, or on a boat floating upon the water. Indeed, this is not a dualistic contemplation in which the self and the object are fully detached. Such a position was never available to KWON Sejin. Nor is he a person overwhelmed by synthesis or the sublimity of nature. Perhaps resonance seems a more fitting term. It is closer to a movement that crosses back and forth between the subject who gazes and the object that is gazed upon. The artist not only looks at the world from his own perspective, but also attempts to see himself from the perspective of the sea – the world. The sea becomes a mirror, seeing KWON and allowing him to exist as one who is seen. Arriving at this, we now acknowledge that KWON has long grounded his practice not only in particular moments but in particular places. His painting always invokes a specific site, conveying a quiet, subdued poetic atmosphere. Wherever it may be, or whether it is on the canvas or not, the place where the artist stands asserts its presence. It need not carry personal meanings. Whether a place he has visited or one he has merely observed, each becomes connected to the artist's interior and ultimately becomes a stage upon which that interior is unfolded.

In the *Horizon* series (2025), KWON paints a sea where beginning and end remain obscure. The line and plane where sea and sky meet are barely distinguishable. It is an ambiguous and enigmatic landscape: perhaps veiled in mist, perhaps dazzling the eyes with the light of sunrise or sunset, or perhaps immersed in the deep stillness of midnight. And yet, there is rain and wind in the sea, much like other seas, and where clouds and sky are reflected on the surface. With *Horizon*, KWON has reached the formal essence of painting – flatness. The small, segmented panels of *Forming the Circle* had already taken their place as autonomous and independent color–field abstract paintings, indicating the direction of his later works. Still, because landscape remains in view, *Horizon* is not a painting severed from the world. It is a space–time in which darkness and light mingle, in which sea–water and shimmering reflections permeate into one another, and in which ink and blank space gently encroach upon each other.

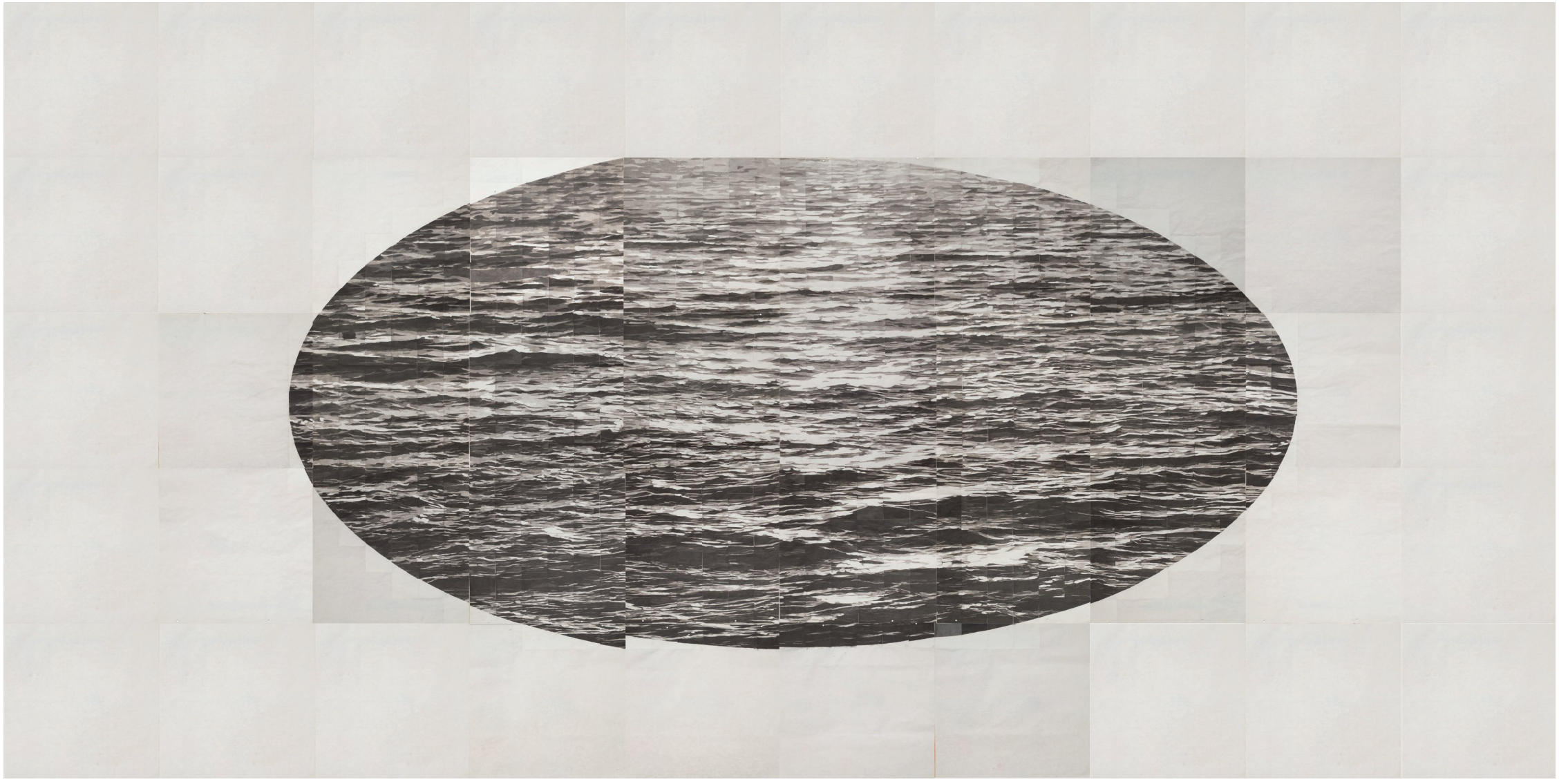
After some moments of looking at the paintings pass, the notion of chora comes to mind—a space without division or separation, without lack, or rather a space that holds the possibility of generation. Paintings are completed as time accumulates on "the substrate in which generation takes place" (170), where "a formless and viewless nature" exists, and where "a matrix receiving all forms which provides a place for all things that come to be" (171).[5]

4 BACHELARD, Gaston, *The Poetics of Space*, translated by Maria JOLAS (Boston: Beacon Press, 1994), pp.232-234

5 Plato, *Timaeus*. Ed. R. D. ARCHER-HIND (London: MacMillan, 1888), pp.170-171

이문정은 미술평론가, 연구소 리포에틱 대표이다.
2011년 미술평론가로 활동을 시작했다. 연구소 리포에틱에서는
한국 작가들의 작품 세계를 다룬 연구집을 출간하고
있으며, 연구소 웹사이트에 평론 및 인터뷰 아카이빙을 진행
중이다. 저서로 『혐오와 매혹 사이: 왜 현대미술은 불편함에
끌리는가』(2018), 『세상 모든 곳이 미술관이다』(2022),
『진행형의 세계: 한국 동시대 미술을 그리다』(2024) 등이 있다.

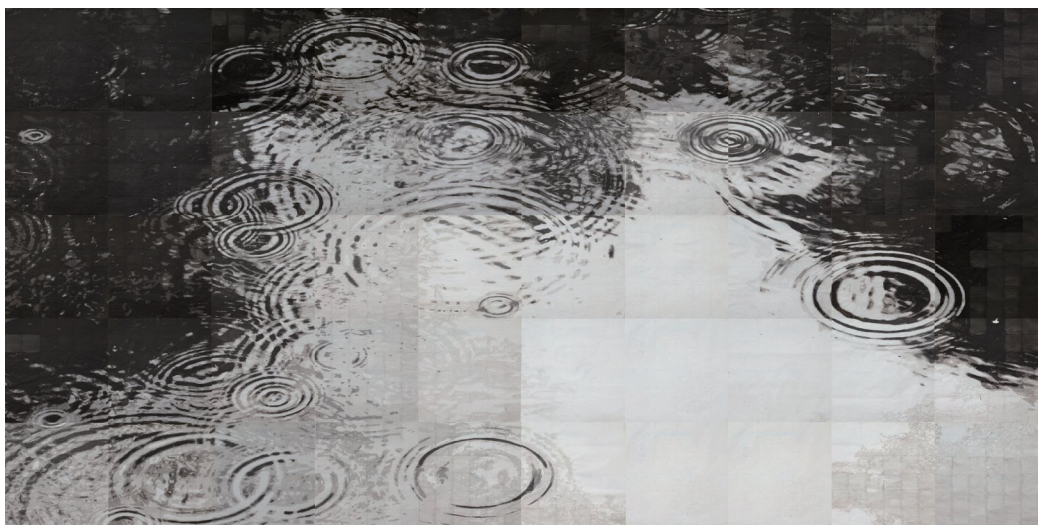
LEE Moonjung is an art critic and CEO of the research platform 'Leepoétique'. She began her career as an art critic in 2011. Through Leepoétique, she publishes research volumes on the practices of Korean artists and maintains an online archive of critical texts and interviews. Her publications include *Between Aversion and Fascination: Why Contemporary Art is Drawn to Discomfort* (2018), *Eveyrwhere Is a Museum* (2022), and *An Ongoing World: Mapping Contemporary Korean Art* (2024).



〈원형의 바다〉, 2025, 한지에 먹, 콜라주, 60×60cm(50), 300×600cm(전체).
Circle, 2025, ink on Korean paper, collage, 60×60cm (50), 300×600cm (whole).



〈원형의 구조〉, 2025, 한지에 먹, 콜라주, 162×390cm.
Forming the Circle, 2025, ink on Korean paper, collage, 162×390cm.



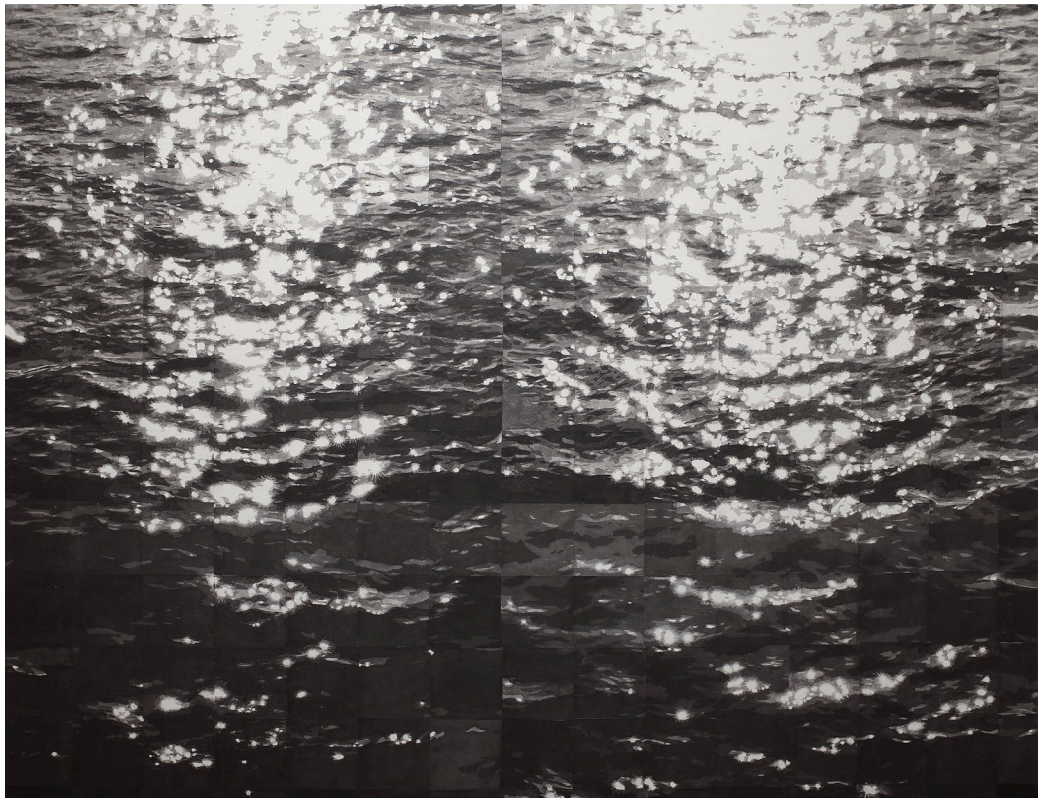
〈빗방울〉, 2025, 한지에 먹, 콜라주, 60×60cm(50), 300×600cm(전체).
Rain Drop, 2025, ink on Korean paper, collage, 60×60cm (50), 300×600cm (whole).



《고요한 풍경》(인천아트플랫폼, 인천, 2025) 전시 전경.
Exhibition view of *Quiet Time* (Incheon Art Platform, Incheon, 2025).



〈압축된 풍경〉, 2025, 한지에 먹, 콜라주, 230×10cm.
Zip, 2025, ink on Korean paper, collage, 230×10cm.



〈두 개의 바다〉, 2025, 한지에 먹, 콜라주, 145×112cm.
Two Seas, 2025, ink on Korean paper, collage, 145×112cm.



〈두 개의 파도〉, 2025, 한지에 먹, 콜라주, 145×112cm.
Two Waves, 2025, ink on Korean paper, collage, 145×112cm.



〈바다를 구성하는 225개의 드로잉〉, 2025, 한지에 먹, 콜라주, 150×150cm.
225 Drawings Forming the Sea, 2025, ink on Korean paper, collage, 150×150cm.

권세진 KWON SEJIN

GWONCCC@NAVER.COM

학력
2025 홍익대학교 대학원 동양화과 박사 졸업, 서울
2016 경북대학교 대학원 한국화전공 석사 졸업, 대구
2013 경북대학교 미술학과 한국화전공 학사 졸업, 대구

주요 개인전
2026 《고요한 풍경》, 아트사이드갤러리, 서울
2025 《Nostalgia》, 부연, 인천
《One and All》, 수성아트피아, 대구
2023 《Perpetual》, 갤러리2, 서울
《우묵한 깊이》, 스페이스298, 포항
2021 《겹 풍경》, 어울아트센터 갤러리 명봉, 대구
《CMYK》, 갤러리2, 서울
2016 《2016 올해의 청년작가》, 대구문화예술회관, 대구

주요 단체전
2026 《서화무진(書畵無盡)》, 대구미술관, 대구
2025 《공유미래》, 예술의전당 한가람디자인미술관, 서울
2024 《10년이면 강산도 변한다》, 우란문화재단, 서울
《누벨바그》, 포항시립미술관, 포항
2023 《전남국제수묵비엔날레: 물드는 산, 멈춰선 물》, 목포문화예술회관, 목포
《모뉴멘탈》, 뮤지엄헤드, 서울
2022 《연속과 분절》, 서울대미술관, 서울
2021 《의도적 우연》, 자하미술관, 서울
《제22회 단원미술제 선정작가전 -이면의 공간》, 단원미술관, 안산
《우리가 머물던 자리》, 우민아트센터, 청주
2018 《여전히 무서운 아이들》, 돈의문 박물관마을, 서울

주요 수상 및 기금
2026 올해의 청년작가, 대구문화예술회관, 대구
2025 수성스페셜아티스트, 수성문화재단, 대구
2021 예술창작지원, 서울문화재단, 서울
2020 제4회 광주화루 우수상, 광주은행, 광주

레지던시
2025 인천아트플랫폼 인천 청년예술가 스튜디오 지원사업, 인천
2020 창작공간 달 3기 입주 작가, 서울

Education
2025 Ph.D. in Oriental Painting, Hongik University, Seoul, Korea
2016 M.F.A. in Korean Painting, Kyungpook National University, Daegu, Korea
2013 B.F.A. in Korean Painting, Kyungpook National University, Daegu, Korea

Selected Solo Exhibitions
2026 *Quiet Time*, Artside Gallery, Seoul, Korea
2025 *Nostalgia*, Buyeon, Incheon, Korea
One and All, Suseong Artpia, Daegu, Korea
2023 *Perpetual*, GALLERY2, Seoul, Korea
Overthrust, Space298, Pohang, Korea
2021 *Layered Landscape*, Gallery Myeongbong, Eoul Art Center, Daegu, Korea
CMYK, GALLERY2, Seoul, Korea
2016 *2016 The Young Artist of This Year*, Daegu Culture & Arts Center, Daegu, Korea

Selected Group Exhibitions
2026 *When the Brush Moves, the world continues*, Daegu Art Museum, Daegu, Korea
2025 *Create Together, Change Tomorrow*, Seoul Arts Center Hangaram Design Museum, Seoul, Korea
2024 *Time's Touch: Changing Landscape*, WOORAN FOUNDATION, Seoul, Korea
Nouvelle Vague, Pohang Museum of Steel Art, Pohang, Korea
2023 *Jeonnam International SUMUK Biennale: Flowing mountain, Suspended Water*, Mokpo Culture & Arts Center, Mokpo, Korea
Monumental, Museumhead, Seoul, Korea
2022 *Succession and Segmentation*, Seoul National University Museum of Art, Seoul, Korea
2021 *Intentional Coincidence*, Zaha Museum, Seoul, Korea
The 22nd Danwon Art Festival Selected Artists Exhibition - The other Side of Space, Danwon Art Museum, Ansan, Korea
Where We Stayed, Wumin Art Center, Cheongju, Korea
2018 *Still Dangerous Children*, Donuimun Museum Village, Seoul, Korea

Selected Awards and Grants
2026 Young Artist of the Year, Daegu Culture & Arts Center, Daegu, Korea
2025 Suseong Special Artist, Suseong Cultural Foundation, Daegu, Korea
2021 Arts Creation Support Grant, Seoul Foundation for Arts and Culture, Seoul, Korea
2020 Excellence Prize, The 4th Gwangju Hwaru, Gwangju Bank, Gwangju, Korea

Residencies
2025 Incheon Art Platform Studio Support Program for Incheon Young Artists, Incheon, Korea
2020 Creation Space DAL, 3rd Artist-in-Residence Cohort, Seoul, Korea

김영경

Young K. KIM



시각예술부문 Visual Arts

전환의 감각 속에서:
위기 미디어 시대의 이미지

김선영
뮤지엄한미 학예연구관

디지털 네트워크와 데이터·알고리즘, AI, 확장현실[1]로 구성된 현대의 미디어 환경은 20세기 매스미디어 패러다임에서 벗어났다. 그것은 더 이상 인간의 의도를 전달하는 중립적 도구에 머물지 않고, 인간의 감각과 인지 체계와는 다른 원리로 세계를 조직하고 의미를 산출한다. 이와 같은 미디어 환경의 전환에 대해 영화미디어학자 김지훈은 "위기미디어(Crisis Media)"라는 개념을 제시한다.[2] 그는 21세기에 동시적으로 촉발된 정치적·기술적·생태적 위기[3]에 반응하고 이를 매개하며 증폭하는 동시대 미디어의 작동을 '위기미디어'의 관점에서 읽어낸다. 즉 현대의 미디어는 전적으로 인간의 매개 구실을 하던 기존 매스미디어 장치와 제도를 벗어나, 기술적·자연적 매개체들의 다양한 결연을 통해 확장·증식하며 기능한다는 것이다. 이처럼 이질적 요소들이 뒤엉킨 역학 속에서 미디어가 작동하는 방식은 더 이상 인간 중심적 생태학의 예측 가능한 범위에 머물지 않는다. 그리고 바로 그 점이 전 지구적 차원의 위태로운 사회를 지탱하는 핵심 원동력이라는 이야기다.

사람과 시스템, 자연과 인공물이 복합적으로 얽힌 총체로서의 미디어는 세계를 예측 불가능한 방식과 규모로 매개하며, 페이크 정보와 진실을 동시에 생산하는 핵심적 주체가 된다. 그리고 이러한 미디어 환경은 어느새 우리의 신체, 감각의 기본값이 되는 자연스러운 확장이라기보다, 익숙하면서도 낯설고 절대적으로 필요하면서도 피로한 위태로운 확장으로 자리한다. 마셜 매클루언(Marshall MCLUHAN)이 "미디어는

1 확장현실은 가상현실(VR), 증강현실(AR), 혼합현실(MR)을 모두 아우르는 포괄적 기술 개념이다.
2 김지훈, 『위기미디어: 위태로운 21세기 사회와 미디어의 확장』(서울: 아카넷, 2025).
3 여기서 이야기하는 위기란 21세기 전반에 걸쳐 전 세계적으로 동시에 발생하고 서로 증폭시키는 복합적 위기들을 가리킨다. 극단주의의 확산, 여론 조작과 정보전, 사회적 분열 등의 정치적 위기, 자동화, AI로 인한 노동 구조의 변화, 알고리즘 편향, 정보 과잉 등의 기술적 위기, 기후 이상, 팬데믹 등의 생태적 위기 등을 포함한다.

In the Senses of Transition:
Image in the Era of Crisis Media

KIM Sunyoung
Senior Curator, Museum Hanmi

The contemporary media landscape—comprising digital networks, data and algorithms, artificial intelligence, and extended reality[1]—has departed from the 20th century paradigm of mass media. Media no longer remains a neutral tool for transmitting human intention. Rather, it organizes the world and produces meaning according to principles that differ from human sensory and cognitive systems. In response to this shift in the media environment, film and media scholar KIM Jihoon proposes the concept of 'Crisis Media'.[2] He reads contemporary media through the lens of this concept. According to KIM, media responds to, mediates, and amplifies the political, technological, and ecological crises[3] that arose concurrently in the 21st century. In other words, contemporary media no longer function as mass-media apparatuses or institutions devoted solely to human mediation. Instead, they expand, proliferate, and operate through diverse assemblages of technological and natural mediators. Within this entangled dynamic of heterogeneous elements, the operation of media no longer remains within the predictable bounds of a human-centered ecology. It is precisely this condition, KIM argues, that has become a central force sustaining a precarious society at a planetary scale.

Media, understood as a totality in which humans and systems, nature and artifacts are intricately entangled, mediate the world at unpredictable scales and in unforeseeable ways, becoming a central agent that simultaneously produces both disinformation and truth. Within this environment, media no longer function as a natural extension of the body or the senses—as an intuitive amplification of

1 Extended reality is a comprehensive technical concept that encompasses virtual reality, augmented reality, and mixed reality.
2 KIM, Jihoon, *Crisis Media: Expanded Media in the Precarious Twenty-First-Century Society* (Seoul: Akanet, 2025).
3 The crises in question refer to complex, interrelated conditions that arise globally and intensify one another across this century. For instance, there are political crises such as the spread of extremism, manipulation of public opinion, information warfare, technological crises including automation, AI restructuring of labor, algorithmic bias, and information overload, and finally, ecological crises such as climate disruption and pandemics.

메시지”라 말하며 매체가 인간의 지각을 재편한다고 지적했던 통찰은 오늘날 더욱 급진적인 형태로 현실화되고 있다. 현대의 미디어는 인간 중심적 통제의 범주를 벗어나, 부지불식간에 우리의 의식과 감각, 생활 조건을 규정하거나 뒤흔들 수 있는 위기의 체계로 전환된 것이다.

위기미디어 시대의 사진적 생태

하지만 이러한 위기는 단순히 부정적 의미로만 환원되지 않는다. 우리 삶과 불가분하게 연결되어 있으면서도 그 전개 방향을 예측하기 어려운 이 미디어적 체계는 고유한 불안정성을 내재한 채, 오히려 그 불안정성을 기반으로 확장과 증식의 속도를 높이기 때문이다. 미디어의 관점에서 보면, 한 사회에 팽배한 위태로운 정서는 미디어가 작동하는 이유이자 그 결과에 해당한다. 그리고 그 위기의식을 명확히 파악하기도 전에 미디어의 속도에 휩쓸리는 이 불안정한 조건은 어느새 동시대 인간 삶의 일종의 생태학적 내성이 된다. 다시 말해, 우리는 불안정성을 제거해야 할 결함으로 인식하기보다, 그것을 감내하고 조율하며 살아가는 방식 자체를 하나의 생태로 받아들이고 있는 것이다. “인간이 기술 및 자연적·인공적 환경과 맺는 복잡한 관계”[4] 속에서 발생하는 ‘보이지 않지만 실재하는’ 인간과 기술 체제 간의 충돌과 흡수, 보완과 수렴, 타협의 역학을 예민하게 감지해야 하는 시대가 되었다.

이 미디어 환경의 필수불가결한 재료가 되는 사진 또한 투과성·편재성·다양성[5]을 특징으로 하며, 이 복잡한 역학을 동일하게 체화하고 재현한다. 우리의 손바닥과 휴대폰 속, 그리고 일상 곳곳에 편재하며 상황과 필요에 따라 다양한 형태로 변주되고 유통되는 사진은 단순히 현시대 미디어 환경의 역학을 반영하는 데 그치지 않고, 기술과 인간 감각, 사회와 자연환경이 서로 충돌하고 교섭하는 과정에서 도출되는 관계적 긴장을 매체의 핵심 작동 원리로 끌어들인다. 다시 말해, 사진은 인간의 공감·지각 능력을 참조하면서도 이를 정교하게 프로그램화된 기술 체계로 구현해 지각을 확장하는 식으로, 서로 다른 영역 속으로 침투해 적응하고 또 다른 환경에서 이를 갱신하며 세계를 연결하고 조직한다. 사회언어로서 사진은 인간의 지각과 기술적 장치 그리고 현실과 확장현실의 환경을 가로지르며, 사회적 코드와 규범, 가치관을 매개·교환한다. 때로는 강경한 사회·정치적 메시지로, 때로는 의도를 감춘 정보체로, 또 때로는 감각 경험의 미세한 흔적으로 변주하는 사진은 단순한 이미지를 넘어 신체적·물질적·비물질적·기술적 힘이 교차하는 공간이 된다. 그리고 이 사진들에

4 김지훈, 위의 책, 13쪽.

5 동시대 사진의 속성을 이와 같은 수식어로 설명한 것은 큐레이터이자 미술사학자인 쿠엔틴 바작(Quentin BAJAC)이 뉴욕현대미술관의 대표적 동시대 사진 전시 프로그램인 《New Photography》 30주년을 맞아 기획한 《Ocean of Images: New Photography》 프리뷰에서 제시한 특징들을 참조한 것이다. https://www.youtube.com/watch?v=aVCE0LUm-DU&list=PLfYVzk0sNiGEWGhjjI_KaPv3K7weK_DeS&t=5s (2025년 12월 4일 접속)

human faculties—but instead emerge as a precarious extension: familiar yet alien, indispensable yet exhausting. Marshall MCLUHAN’s insight that “the medium is the message,” through which he emphasized the reconfiguration of human perception by media, is being realized today in a far more radical form. Contemporary media have escaped the scope of human-centered control, transforming into systems of crisis that, often without our awareness, shape or unsettle our consciousness, sensory regimes, and the conditions of everyday life.

Photographic Ecology in the Age of Crisis Media

Yet these crises cannot be reduced to pure negativity. Precisely because contemporary media systems are inseparable from everyday life while remaining difficult to predict in their trajectories, they harbor an inherent instability that in turn accelerates their expansion and proliferation. From a media-theoretical perspective, the pervasive sense of precarity within a society functions simultaneously as both the condition for media operation and its outcome. Even before such crisis consciousness can be clearly articulated, this unstable condition —swept along by the velocity of media—gradually becomes a form of ecological resilience within contemporary human life. In other words, rather than perceiving instability solely as a defect to be fixed, we increasingly accept the very act of enduring and calibrating it as a mode of living. Within this ecology, defined by what KIM describes as “the complex relations humans form with technological as well as natural and artificial environments”,[4] we are now compelled to attune ourselves to the dynamics—often invisible yet materially real—of collision and absorption, compensation and convergence, negotiation and compromise between humans and technological systems.

Photography has become an indispensable material of this media environment. It is likewise characterized by permeability, ubiquity, and diversity,[5] manifesting and reproducing such complex dynamics. Ubiquitous across our palms and mobile devices and throughout daily life, photography circulates in varied forms, modulated according to context and necessity. In so doing, photography does not merely reflect the dynamics of the contemporary media environment, but rather, draws relational tensions into the core operational logic of the medium itself: the collisions and negotiations among technology, human perception, society, and the natural environment. In other words, photography references human capacities for empathy and perception while realizing them through finely programmed technical systems, expanding perception by infiltrating distinct domains, adapting to them, and continually renewing itself across different environments to connect and organize the world. Photography as a social language traverses human perception, technological apparatuses, and the environments of reality and extended reality,

4 KIM, Jihoon, *op.cit.*, p.17

5 The terms referred to here come from the dialogue between Glenn D. LOWRY, Quentin BAJAC, and Roxana MARCOCI for the opening of “Ocean of Images: New Photography 2015” for the contemporary photography exhibition *New Photography* at MoMA New York (https://www.youtube.com/watch?v=aVCE0LUm-DUlist=PLfYVzk0sNiGEWGhjjI_KaPv3K7weK_DeSt=5s)

둘러싸여 매 순간 그것들을 마주하는 우리는 포만감과 위태로움을 동시에 느낀다.

매체는 거주지다: 발 딛고 살아가는 땅의 흔들림

이러한 미디어 환경 속에서 사진을 예술로 다루는 동시대 작가들 또한 피할 수 없는 양가적 딜레마를 경험한다. 디지털 네이티브 세대에 속하는 한국 작가 김영경은 사진을 자신의 삶을 지탱하는 근간, 다시 말해 '발 딛고 살아가는 땅'과 같은 존재로 인식해 왔다고 말한다. "사진이 내 삶의 근간, 내가 발 딛고 살아가는 땅이라는 생각을 오래전부터 해왔다."[6] 그의 언급에서 드러나는 '매체는 거주지다'라는 감각은 단순한 비유를 넘어, 사진을 삶의 기반이자 존재론적 터전으로 받아들이는 세대적 인식의 표현이기도 하다. 다시 말해, 오늘날 이미지 환경을 단순한 소통 도구를 넘어 삶의 토대이자 생활 세계로 체감하는 이들은 결코 소수에 그치지 않는다.

한편 이러한 관점에는 동시에 깊은 불안이 스며 있다. 땅이 흔들리는 듯한 감각, 매체적 기반이 약해지는 듯한 상실감이 그것인데, 김영경은 작업 노트에서 '솔라스타지아' 개념을 언급하며 그 감정을 설명한다[7] 기후 위기로 인해 '살고 있는 세계가 무너져 내릴 때 느끼는 절박함'을 가리키는 이 개념을 그는 사진이라는 매체에 대한 감정으로 확장한다. "사진이라는 매체로서의 내 땅이 사라져 가는 기분, 산업화 이후와 데이터화 이전의 시대 사이에서 느껴지는 사라짐의 정서"라고 말하며, 3D 그래픽과 AI가 사진을 대체해 가는 흐름 속에서 경험한 상실감, 외로움, 우울감을 토로한다. 2019년부터 이어온 〈흐르는 땅 Flowing Earth〉 연작의 1부 〈땅에서 From Earth〉(2019-)는 이러한 정서적 동요를 처음 본격적으로 시각화한 작업이다. 기후변화와 같은 돌발적 환경 변화로 터전 자체가 사라지고, 그 터전에 기생해 살아가던 농부 또한 소멸해 다른 존재로 대체될 수 있다는 불안이 작업 전반을 감싼다. 여기서 '땅'은 오늘날 우리의 익숙한 소통 환경, 곧 사진이라는 매체를 은유하며, 그 안에서 살아갈 수밖에 없는 '농부'는 곧 우리 자신의 모습으로 읽힌다. 우거진 마른 가지 아래 붉은 강이 갈라진 땅의 틈 사이로 흐르고, 잎이 무성한 나뭇가지에 목이 가려진 수탉의 모습은 익숙한 이미지가 기묘하게 뒤틀린 듯한 이질감을 자아낸다. 이는 익숙한 거주지의 평온함과 위기의 징후가 겹쳐지듯, 사진을 마주하는 작가가 느끼는 양가적 딜레마를 환기한다.

나아가 〈흐르는 땅 Flowing Earth〉의 3부 〈땅에서 구름으로 From Earth to Cloud〉(2023-)는 이러한 감정의 표면적 동요에만 머물지 않고, 그 흔들림을 하나의 출발점으로 삼아 급변하는 시대적 환경 속에서 사진 매체가 놓이는 자리와, 그 매체와 더불어 살아가는 인간의 시지각 경험이 어떻게 재편되고 전환되는지를 본격적으로 탐색한다.[8] 인터뷰에서 김영경은 사진의 다양한 얼굴과 투과성, 전환과 이주를 포착해

6 김영경과의 인터뷰, 인천아트플랫폼, 2025년 10월 29일.
7 김영경, 〈흐르는 땅〉 작가 노트, 2025

mediating and exchanging social codes, norms, and values. At times articulated as an explicit socio-political message, at others as an information structure that masks its intentions, or as subtle traces of sensory experience, photography exceeds the status of a mere image and becomes a site where bodily, material, immaterial, and technological forces intersect. Surrounded by such images and encountering them at every moment, we experience simultaneously a sense of satisfaction and precarity.

Media as Habitat: The Precarity of the Ground on Which We Stand

In such an environment, contemporary artists whose medium remains in the domain of photography as art inevitably confront an ambivalent dilemma. Young K. KIM, a Korean artist belonging to the digital-native generation, has described photography as the very foundation that sustains her life—what she calls "the ground on which I stand and live".[6] As she states, "I have long thought of photography as the foundation of my life, the ground on which I stand." The sense of 'media as a habitat' embodied in her remark transcends the mere metaphor. It expresses a generational understanding that accepts photography as a basis of life and an ontological ground of existence. In other words, those who experience today's image environment not just as a tool of communication but as the very foundation of lived reality and everyday world are by no means in the minority.

On the other hand, a profound sense of anxiety permeates this perspective. It is an unease akin to feeling the ground beneath one's feet begin to tremble – a sense of loss as the foundation itself appears to weaken. In her artist's note, KIM invokes the concept of solastalgia to articulate this feeling.[7] Originally referring to the distress experienced when one's lived environment collapses due to the climate crisis, she extends the concept to describe her affective relationship to photography as a medium. KIM speaks of "the feeling that my land, as photography, is disappearing – a sense of vanishing felt between the post-industrial era and the pre-datafied age," articulating the loss, loneliness, and depression she experienced as photography began to be supplanted by 3D graphics and AI-generated images. The first part of her ongoing series, *Flowing Earth* (2019–), titled *From Earth* (2019–), marks the moment when these emotional disturbances were first visualized. Throughout the work exists an underlying anxiety that sudden environmental changes (such as those brought about by climate change) may erase the very ground itself, and that the farmer who once relied on that land for their living may also disappear, replaced by another form of existence. Here, 'land' functions as a metaphor for our familiar environment of communication today—namely, photography as a medium —while the 'farmer', compelled to live within it, can be read as a figure for ourselves. The image of a red river flowing through fissures in cracked earth beneath dense, withered branches, and that of a rooster whose neck is obscured by lush foliage, generate a sense of estrangement, as if familiar images had been subtly warped. As the tranquility of a familiar habitat overlaps with signs of crisis, these scenes evoke the ambivalent dilemma experienced by the artist in confronting photography itself.

Furthermore, the third part of *Flowing Earth, From Earth to Cloud* (2023–),

6 Interview with Young K. KIM, Incheon Art Platform, October 29, 2025.
7 KIM, Young K, Artist's Note for *Flowing Earth*, 2025.

온 자신의 작업 흐름을 다음과 같이 설명한다. “땅이 움직이면 그 위에 서 있는 나도 함께 움직이는 거구나. 어느 순간 깨달았다. 그래서 내가 느꼈던 것은 상실 그 자체가 아니라 이동이었고, 전환의 감각이었다. 그것을 자각하면서부터 작업이 ‘변환하고 있는 존재’에 초점을 맞추며 전개되었다.” 사실 5부로 잠정 구성된 이 연작은 명확한 시간적 서사보다는 질문을 따라가듯 전개되며, 작가의 사유와 탐색이 겹겹이 축적된 여정을 보여준다. 그 궤도 안에서 작가는 전환의 존재론적 의미를 넘어, ‘매체가 맞이할 다음 국면’[9]을 상상한다. 즉, 인간의 인지 체계와 기계적 시각이 충돌과 교섭을 본격화할 때 사진 매체는 어떻게 변화할 것인가를 묻는 셈이다. 김영경이 말하듯 이는 “인간의 인지 체계가 기계적 시각이라는 축에 의해 전환되는 국면”을 마주하는 일이다.

이 지점에서 동시대 미디어 환경을 인지하고 예측하는 과정, 그리고 그 과정에서 불안이 신체화되는 현상은 서로 분리할 수 없는 밀접한 상관성을 드러낸다. 그러나 여기서 주목해야 할 점은, 이 불안이 단순히 새로운 매체의 등장이나 기존 매체의 소멸에 대한 공포로 환원되지 않는다는 사실이다. 이 불안은 오히려 매체적 환경이 이미 개인의 감각·신체·사유 구조 깊숙이 스며들어 있다는 자각에서 비롯되는 구조적 긴장에 가깝다.

사진은 본래 기계적 성격을 지닌 매체였지만 오랫동안 인간의 시지각을 확장하는 도구로 기능하며 ‘인간 중심적 시각’을 매개해 왔다. 그러나 이제 그 중심축이 점차 기계로 이동함에 따라, 매체는 더 이상 인간 바깥에서 보조적으로 작동하는 장치가 아니라, 인간 내부의 감각과 인지 방식을 뒤흔드는 존재로 변모하고 있다. 김지훈의 이론을 다시 소급해 보면, 사진이 하나의 ‘터전’으로 기능하는 시대에 발생하는 불안은 매체의 소멸에 대한 두려움이 아니다. 오히려 매체가 너무 가까이에서, 너무 깊이 세계를 구성해 버린 데서 비롯되는 긴장—곧 인간과 세계의 관계가 매체를 통해 다시 쓰이고 있다는 실감에서 발생하는 구조적 불안에 가깝다.

땅에서 구름으로: 레조그래피가 그린 사진의 다음 모습

작가의 탐구는 결국 기계적 시선을 어떻게 유추하고 시각화할 것인가라는 문제로 귀결된다. 작가가 2020년에 고안한 용어인 ‘레조그래피(Lazography)’[10]는 인간의 눈이 포착하는 시각 정보와 달리, 기계를 중심축으로 삼는 시지각 체계를 드러내는 이미지 생산 방식이다. 외부의 빛을 수용하여 상을 기록하는 대신 라이다를 이용하여

8 인터뷰: 사진의 다양한 얼굴, 투과성, 전환과 이주를 인지한 김영경. “이제 한순간 깨달은 게 땅이 움직이는 건 그 위에 서 있는 나도 움직이는 거구나 그래서 나는 상실 그 자체가 아니라 이동하고 이제 전환되는 그 전환 감각에 초점을 맞추고 있었던 거구나라고 생각이 나아가면서 이제는 좀 이렇게 변환하고 있는, 이동하고 있는 존재에 대해서 초점을 맞추면서 작업이 약간 전개되어 간 거예요.”

9 김영경, 〈흐르는 땅〉 작가 노트, 2025

10 ‘laser’와 ‘-graphy’를 결합한 용어다.

does not remain at the level of surface emotional disturbance. Instead, it takes this sense of instability as a point of departure to more fully examine the position of photography within a rapidly shifting historical environment, as well as the ways in which human visual and perceptual experience lived alongside this medium is being reorganized and transformed.[8] In an interview, KIM describes the trajectory of her practice that traces photography’s multiple faces, permeability, and processes of transition and migration: “When the ground moves, I move with it. At some point, I had a moment of epiphany. What I felt was not the loss itself but movement, a sensation of transition. From the moment of this recognition, my work began to focus on ‘beings in transformation.’” In fact, the series was tentatively structured into five parts. It was supposed to unfold less as a linear temporal narrative than as a process of following questions, revealing a journey in which the artist’s thought and inquiry accumulate in layered form. Within this trajectory, KIM extends her inquiry beyond the ontological implications of transformation to imagine ‘the next phase that media might encounter.’ That is, she asks how photography as a medium will change as collisions and negotiations between human cognitive systems and machine vision intensify. As KIM herself puts it, this is an encounter with “a phase in which human cognition is being transformed along the axis of machine vision.”[9]

At this juncture, the processes through which the contemporary media environment is perceived and anticipated, and the phenomenon by which anxiety becomes embodied in the course of those processes, reveal an inseparable correlation. What must be noted, however, is that this anxiety cannot be reduced to a simple fear of the emergence of new media or the disappearance of existing ones. Rather, it is closer to a structural tension arising from the recognition that the media environment has already permeated deeply into the individual’s sensory, bodily, and cognitive structures. Indeed, photography has always possessed a mechanical character. Yet, for a long time, it functioned as a tool for extending human visual perception, mediating a fundamentally human-centered mode of vision. As the central axis of this system gradually shifts toward the machine, however, media no longer operate as auxiliary devices external to the human. Instead, they transform into forces that unsettle and reconfigure sensory and cognitive modes internally. Returning to KIM Jihoon’s theoretical framework, the anxiety that emerges in an era when photography functions as a form of “ground” or habitat is not a fear of the medium’s disappearance. Rather, it is a tension generated by the fact that media have come too close, too deeply embedded in the constitution of the world – an anxiety rooted in the palpable sense that the relationship between humans and the world is being rewritten through media itself.

8 Interview: Young K. KIM on photography’s multiple faces, permeability, transition, and migration. “At some point, I had a moment of epiphany that when the ground moves, I move with it. What I came to understand was that what I was experiencing was not loss itself, but movement – and a sense of transition. As this realization took shape, my thinking shifted toward focusing on that sensation of transition. From there, my work gradually began to develop around beings that are transforming, beings that are in motion.”

9 KIM, Young K. *Ibid.*

10 A term that combines ‘laser’ and the suffix ‘-graphy’.

장치 내에서 레이저를 발산시켜 이미지를 형성하는 방식이다.[11] 이 기술에서 이미지의 근거가 되는 XYZ 값은 피사체 앞에 놓인 기계가 산출한 거리 정보로, 이는 대상의 외형을 '보는' 것이 아니라, 대상을 좌표화하고 연산하는 과정에서 얻어진 데이터에 가깝다. 따라서 레조그래피로 생성된 이미지는 표면적 형태나 색채보다, 기계가 감지한 정보값을 기반으로 재구성된 세계의 단면을 보여준다. 이는 인간의 시지각을 전제로 구축된 전통적 사진과 달리, 기계적 인식에 의해 재편된 시각성을 전면에 등장시키는 방식이다.

레조그래피로 만든 김영경의 이미지[12]는 현실의 광학적 형태를 충실히 재현하기보다, 기계가 연산을 통해 추출한 거리값과 좌표값이 한데 얽히며 생성된 낯선 질감으로 가득 차 있다. 대상의 외형은 어떤 순간에는 과도하게 단순화되고, 또 다른 순간에는 예기치 않은 굴곡과 음영을 띠며 기계적 논리의 흔적을 남긴다. 인간의 눈이 익히 알고 있는 형태적 윤곽은 종종 사라지고, 그 대신 데이터의 흔적, 연산의 맥동, 정보값의 밀도 차이가 이미지의 특징을 형성한다. 어떤 부분은 너무도 매끄럽게 평탄화되어 실루엣만 남고, 또 어떤 부분은 불규칙한 노이즈의 집합처럼 보이며, 그 자체로 기계적 감수성이 구축한 풍경을 만든다. 색채 또한 자연 광의 물리적 반응을 따라가지 않는다. 현실의 색은 삭제되거나 변형되어, 계산값이 만들어낸 비자연적이고 차갑고, 때로는 투명한 색면으로 재편된다. 이처럼 제작되고 축적된 김영경의 레조그래피 이미지들은 결국 '측정하고 계산하는 시각', 다시 말해 기계의 인지 체계가 세계를 어떻게 번역하는지를 사유하게 만드는 통로가 된다. 이는 인간의 시지각을 기반으로 성립해 온 전통적 사진의 정의를 넘어, 이미지가 앞으로 어떤 존재론적 전환을 맞이할 것인가를 예감하게 하는 작은 전조처럼 기능한다. 곧, 위기 미디어 시대에 전환의 감각을 전면화하는 작업이다.

11 라이다(LiDAR)는 Light Detection and Ranging의 약자로, 기본적으로 빛의 비행시간 원리를 활용한다. 라이다 센서가 레이저 펄스를 발사하면, 레이저가 주변 물체에 반사되어 반사광이 센서로 돌아오기까지 걸린 시간을 측정한다. 이후 장치는 빛의 속도를 이용해 거리를 계산하고, 이 거리값으로 산출된 XYZ 값이 주변 물체에 대한 정보값이다. 김영경, 작가노트, 2025

12 김영경이 레조그래피로 제안하는 작업은, 그의 논리를 따른다면 '사진'의 다음 모습을 가리킨다고 볼 수 있다. 그러나 이 작업 역시 매체의 향후 가능성을 탐색하는 여러 지류 중 하나이므로, 본문에서는 이를 보다 확장된 개념인 '이미지'로 지칭하고자 한다.

From Earth to Cloud: Lazography and the Next Configuration of Photography

The artist's inquiry ultimately converges on the question of how machine vision might be inferred and visualized. *Lazography*,[10] a term coined by the artist in 2020, designates an image-making process that foregrounds a perceptual system centered on machines rather than on the visual information captured by the human eye. Instead of recording images by receiving external light, lazography generates images by emitting laser beams from within the apparatus itself, using LiDAR technology.[11] The XYZ values that ground the image in this framework are distance measurements produced by the machine positioned in front of the object. Rather than 'seeing' the external appearance of an object, the process generates data through coordinate mapping and computation. As a result, images produced through lazography do not prioritize surface form or color, but instead present a cross-section of the world reconstructed on the basis of information detected by the machine. Unlike traditional photography, which is structured around human visual perception, lazography represents a mode of visuality reorganized through machine cognition.

The images Young K. KIM produces through lazography[12] are filled not with faithful reproductions of the optical forms of reality, but with unfamiliar textures generated through the entanglement of distance values and coordinate data extracted by machine computation. At certain moments, the external form of the subject is excessively simplified. At others, it assumes unexpected undulations and shadows, leaving visible traces of mechanical logic. The morphological contours familiar to the human eye frequently disappear, replaced instead by traces of data, the pulsation of calculation, and variations in informational density that come to define the image. Some areas are smoothed to such an extent that only silhouettes remain, while others appear as aggregations of irregular noise, together composing landscapes constructed by machine sensibility. Color, too, no longer follows the physical response of natural light. The colors of reality are erased or transformed, reorganized into unnatural, cool, and at times translucent color fields generated by computation. Accumulated in this manner, KIM's lazography images ultimately open a pathway toward reflecting on a 'vision that measures and calculates'—that is, on how the cognitive system of the machine translates the world. In doing so, they move beyond the traditional definition of photography grounded in visual perception, functioning as subtle premonitions of the ontological shifts that images may undergo in the future. In this sense, the work foregrounds a sensibility of transition characteristic of the age of crisis media.

11 "LiDAR (Light Detection and Ranging) operates on the principle of time-of-flight. When the LiDAR sensor emits a laser pulse, it measures the time it takes for the reflected light to return after striking surrounding objects. Using the speed of light, the device calculates distance, producing XYZ values that constitute informational data about those objects." KIM, Young K, *Ibid.*

12 The work that KIM proposes through lazography, according to her logic, points toward the next configuration of 'photography'. However, since this practice constitutes only one of many trajectories through which the future potential of the medium is being explored, this essay refers to it instead through the more expansive term, 'image'.

김선영은 뮤지엄한미에서 전시와 국제 교류 업무를 담당하며, 동시대 중견 및 신진 작가들과의 전시와 해외 협업 프로젝트를 책임 진행해 왔다. 현재 중앙대학교 대학원 사진 전공 겸임교수로 출강 중이다. 최근에는 포스트-매체 조건 시대에 매체의 특수성과 그것이 동시대 사진 실천에 미치는 잠재적 영향에 관심을 두고 연구 활동을 이어가며, 『사진예술』에 동시대 사진예술의 매체 확장적 작업 동향에 관한 글을 연재하고 있다.

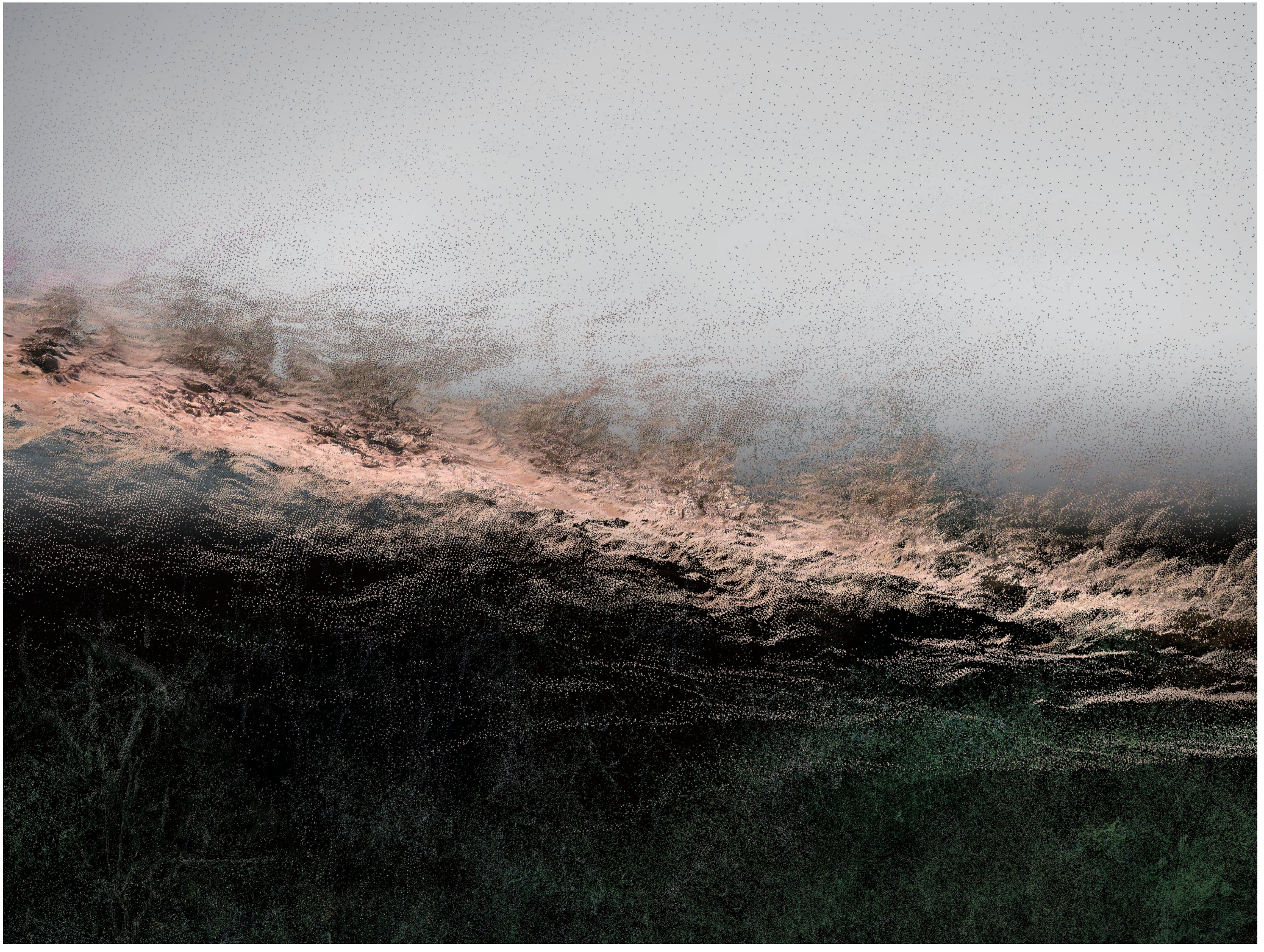
KIM Sunyoung is in charge of exhibitions and international exchange at Museum Hanmi, where she has been leading projects with contemporary artists, as well as in international collaborations. She currently serves as an adjunct professor in the graduate program of Photography at Chung-Ang University. Her recent research focuses on the specificity of media under post-medium conditions and its potential impact on contemporary photographic practices.
She also contributes a regular column to *Photo Art*, writing on expanded approaches within contemporary photography.



〈땅에서 66〉, 2024, 아카이벌 피그먼트 프린트, 140×105cm.
From Earth 66, 2024, archival pigment print, 140×105cm.



〈땅에서 326〉, 2024, 아카이벌 피그먼트 프린트, 108×144cm.
From Earth 326, 2024, archival pigment print, 108×144cm.



〈땅에서 구름으로 58〉, 2024, 아카이벌 피그먼트 프린트, 130×174cm.
From Earth to Cloud 58, 2024, archival pigment print, 130×174cm.



〈토층〉, 2025, 종이죽, 염료, 커피 가루, 자갈, 시아노타입(뒷면), 250x400cm.
Stratum, 2025, paper pulp, dye, coffee grounds, gravel, cyanotype (verso), 250×400cm.



《고은사진미술관 & KT&G 상상마당 올해의 작가전》(고은사진미술관, 부산, 2026) 전시 전경.
Exhibition view of *Goeun Museum of Photography + KT&G Snagsang Madang Artist of the Year* (Goeun Museum of Photography, Busan, 2026).



〈화석 장갑 5〉(앞), 2025, 아카이벌 피그먼트 프린트, 36×36cm.
Fossil-Glove 5 (recto), 2025, archival pigment print, 36×36cm.



〈식물도판: 걸어다니는 벼 48〉, 2025, 아카이벌 피그먼트 프린트, 맞춤 제작 캐비닛, 70×50cm.
Botanical Plate: Walking Rice 48, 2025, archival pigment print, custom-made cabinet, 70×50cm.



《고은사진미술관 & KT&G 상상마당 올해의 작가전》(고은사진미술관, 부산, 2026) 전시 전경.
Exhibition view of *Goeun Museum of Photography + KT&G Snagsang Madang Artist of the Year* (Goeun Museum of Photography, Busan, 2026).

김영경 YOUNG K. KIM

WAIKK@NAVER.COM
@YOUNGKKIM__
WWW.YOUNGKIM.CO.KR

학력
2024 한국예술종합학교 미술원 조형예술과 매체미술(사진)전공, 예술전문사 졸업
2017 중앙대학교 예술대학 공연영상창작학부 사진전공 학사 졸업
2015 빌레펠트대학교 순수미술 사진과 교환학생 프로그램, 빌레펠트, 독일

개인전
2019 《개시》, 카페 보스토크 × 스페이스 공공연희, 서울

주요 단체전
2026 《고은사진미술관 & KT&G 상상마당 올해의 작가전》, 고은사진미술관, 부산
2025 《Karts MFA Show》, 한국예술종합학교 갤러리
2023 《자유발언 展》, 전주현대미술관, 전주
《얕은 물 깊은 물고기》, 모티포룸, 서울
2022 《오프온오프》, 충무로갤러리, 서울
2021 《두꺼비집》, 새공간, 서울
2019 《지나간 미래, 다가올 미래》, 동강사진박물관, 영월
2017 《미래작가상 스토리展》, 캐논갤러리, 서울
《VISION 2016》, 토포하우스, 서울
2016 《2015 미래작가상》, 캐논갤러리, 서울
2014 《Nachtansichten Bielefeld 2014》, 빌레펠트, 독일

수상 및 선정
2026 For youth, Six Spaces, MnJ문화복지재단
2024 제 15회 KT&G SKOPF 올해의 작가상, KT&G 상상마당
포트폴리오, 서울 참여작가 선정, 서울시립사진미술관
대구사진비엔날레 2024 포트폴리오 리뷰 참여작가 선정, 대구문화예술진흥원
2021 사전전시연구형 작가 선정, 한국문화예술위원회
2019 매그넘포토스Mark Power 포트폴리오 리뷰 작가 선정,후지필름×고은사진미술관
최초예술지원 작품발표형 작가 선정, 서울문화재단
2015 미래작가상, 박건희문화재단

레지던시
2025 인천아트플랫폼 인천 청년예술가 스튜디오 지원, 인천
2018 한성대학교 예술가 레지던시

Education
2024 M.F.A. in Media(Photography), Korea National University of Arts, Seoul, Korea
2017 B.F.A. in Photography, Chung-Ang University, Ansung, Korea
2015 Exchange Program, Department of Photography, Bielefeld University, Bielefeld, Germany

Solo Exhibition
2019 *Notice of Commencement*, cafe VOSTOK x space 00Yeonhui, Seoul, Korea

Selected Group Exhibitions
2026 *Goeun Museum of Photography + KT&G Snagsang Madang Artist of the Year*, Goeun Museum of Photography, Busan, Korea
2025 *Karts MFA Show*, Korea National University of Art Gallery, Seoul, Korea
2023 *Free Remarks*, Jeonju Contemporary Museum of Art, Jeonju, Korea
Shallow Water, Deep Fish, Motiforoom, Seoul, Korea
2022 *OFFONOFF*, CHUNGMURO GALLERY, Seoul, Korea
2021 *Fuse Box*, NEW SPACE, Seoul, Korea
2019 *Bygone Future, Forthcoming Future*, Dong Gang Museum of Photography, Youngwol, Korea
2017 *The story*, Canon Gallery, Seoul, Korea
VISION 2016, TopoHaus, Seoul, Korea
2016 *2015 Mirae Award*, Canon Gallery, Seoul, Korea
2014 *Nachtansichten Bielefeld 2014*, Bielefeld, Germany

Awards and Grants
2026 For youth, Six Spaces, MnJ foundation
2024 15th KT&G SKOPF Awards, KT&G Sangsang Madang, Korea
Selected Artist, Portfolio Seoul, Seoul Museum of Photography, Korea
Selected Artist, Daegu Photo Biennale 2024 Portfolio Review, Daegu Arts & Culture Foundation, Korea
2021 Selected Artist for Exhibition Research Program, Arts Council Korea, Korea
2019 Selected Artist, Magnum Photos-Mark Power Portfolio Review, Fujifilm×Goeun Museum of Photography, Korea
Selected Artist for Emerging Artist Support Program, Seoul Foundation for Arts and Culture, Korea
2015 Mirae Artist Awards, Parkgeonhi Foundation, Korea

Residencies
2025 Incheon Art Platform Studio Support Program for Incheon Young Artists, Incheon, Korea
2018 Hansung University Artist Residency, Korea

김영미

KIM Youngmi



시각예술부문 Visual Arts

계속-하기

문소영
독립 기획자

인생은 무한히 확장하는 시간 속에서 영원히 작아진다. 그럼에도 불구하고, 혹은 그렇기 때문에, 인류는 반복을 통해 문명을 발전시켜 왔다. 삶을 효율적으로 지속하기 위해 정처 없이 흘러가는 시간을 쪼개 반복되는 하루로 만들고, 실패와 성공을 거듭하며 확률과 지식을 쌓고, 수련을 통해 기술을 발전시키고, 의식을 통해 흔들리는 마음을 다잡아 왔다. 반복은 혼잡함을 정리하는 규칙이 되기도, 불안을 잠재우는 의식이 되기도 한다. 그러나 반복이 늘 안정적인 삶을 보장해 주는 것은 아니다. 삶을 유지하는 동시에 반복 속에서 의미와 목적은 언제나 흔들리고 소진된다. 지속하는 행위에서 의미를 잃는 순간 번아웃에 빠진다고 한다. 하지만 의미는 가변적인 것인데, 언제까지 의미를 붙잡고 있을 수 있을까. 의미에 기대어 삶을 이어 나가는 것은 점토로 만든 배를 타고 항해에 나서는 것보다 무모한 일인지도 모른다. 언젠가의 사람들은 숨 쉬고 살아 있는 것 자체를 의미로 여겼다고 한다. 하지만 모든 것이 풍요로워진 만큼 과잉되고 쾌적한 삶을 위해 전략적인 효율과 목적이 요구되는 지금, 사람들은 이따금 의미라는 미로에서 길을 잃는 듯하다. 김영미는 치열하게 노력을 반복하거나 절실한 염원을 이어 나가는 모습으로부터 경외심과 더불어 의문과 허무감을 느꼈다. 노력하는 삶은 분명 훌륭한 것이지만, 왜 그렇게까지 애쓰면서 살아야 하는 것일까. 무엇이든 오래 지속되면 어느 순간 목적은 희미해지고 행위만 남는다. 작가는 오히려 이 부분에 주목하며 목적을 추적하기보다는 행위 자체에 집중하며 삶의 형태를 되짚어본다.

그의 작업 속에서 일상에서 잠시 의미를 망각한 채 반복하던 행위들은 아름다운 안무처럼 떠오른다.[1] 동기는 희미하지만 목적이나 의지를 유추하게 하는 행동들은, 움직임을 이끄는 것은 의미가 아니라 행동하는 의지 자체에 있다는 생각을

1 김영미, 〈말할 힘은 없는데 심을 힘은 있다〉, 2019, 싱글 채널 비디오 프로젝션, 5분 48초.

Continuing

MOON Soyoung
Independent Curator

Life grows eternally smaller within time that expands infinitely. And yet, or perhaps precisely for that reason, we have advanced civilization through repetition. In order to sustain life more efficiently, we have divided time as it meanders without destination into repeatable days; we have been accumulating probability and knowledge through cycles of success and failure; we have been refining skill through training, and steadying our wavering minds through ritual. Repetition becomes, at times, a rule that organizes congestion, and at other times a ceremony that soothes anxiety. Indeed, repetition does not always guarantee a stable life. While meaning and purpose anchor our existence, they are also constantly shaken and worn out within repetition. We speak of 'burnout' as the moment when meaning is lost in the act of continuing. However, meaning is fundamentally mutable. To live by clinging to meaning may be as reckless as setting sail in a boat made of clay. There was a time when people once regarded breathing and being alive as meaning enough. Yet now, in a modern condition of superfluousness that demands strategic efficiency and purpose for an optimized, comfortable life, people seem, at times, to lose their way within the labyrinth of meaning. KIM Youngmi felt both reverence and doubt—along with a sense of emptiness—when witnessing lives shaped by relentless effort or sustained by earnest longing. A life of striving is undoubtedly admirable, but why must one struggle so intensely in order to live? When anything continues long enough, purpose fades and it is only the act that is left behind. It is precisely this point to which the artist directs her attention. Rather than tracing purpose, she focuses on the act itself, retracing the contours of life through its gestures.

In her oeuvre, the prosaic actions repeated in everyday life begin to rise like a beautiful choreography.[1] Though their motivation is faint, these gestures, which drive us to fathom their purpose or intention, eventually lead us to ponder how it is not the meaning that motivates action but the will to action itself. The artist claimed

1 KIM, Youngmi, *I'm Too Worn Out to Talk But I Can Plant*, 2019, Single channel video projection, 5min. 48sec.

곱씹게 한다. 작가는 지시성이 명확한 기호, 사물 혹은 움직임을 선호한다고 했다. 설명하지 않아도 맥락이 명확한 사물이나 움직임을 작업 속에 활용하며, 의미는 소거하고 행동이 수반하는 의지 자체에 주목하게 한다. 김영미는 그림을 그리듯 퍼포먼스와 화면을 구성한다. 어떠한 의미를 지시하거나 묘사하지 않고, 맥락과 무관한 습관처럼 담기 위해 임무를 자연스럽게 수행할 수 있는 전문가를 섭외한다. 구상한 내용과 방향을 안내하고, 연기하기보다는 루틴이나 의식처럼 자연스럽게 수행할 수 있는 환경을 유도한다. 그렇다고 해서 유기적으로 상황을 방치하는 것은 아니다. 자연스럽게 흐르는 행동을 기록하고, 의도한 미감에 다다를 때까지 장면을 다듬는다. 정확히 원하는 지점을 찾기 위해서 최대한 다양한 방식을 시도한다.

이 과정에서 작가는 열심히 뻗어나간 작업의 갈래를 정돈하고 밀도 있게 압축하기 위해 반복이라는 개념을 다각도로 들여다보기도 했다. 그에게 반복은 인간을 존재하게 하는 근본적인 수단이자, 불확실성에 대응하고 불안을 조절하기 위한 개인적 방어기제가 되기도 한다. 김영미는 패턴화된 행동이나 움직임을 관찰하되, 기계의 반복보다는 인간의 실수와 변형을 수반하는 행동에 집중한다. 미세하게 변하지만, 늘 같은 목표를 향하는 듯한 움직임 말이다. 예를 들어, 기계는 반복을 통해 인간의 의지와 목표를 대행한다. 기계는 입력된 값을 도출하는 데 목적을 두지만, 그 결과가 향하는 방향에는 결국 인간의 동기가 담긴다. 인간에게는 기계가 수반하지 못하는 변덕, 불안, 실수 그리고 그것을 극복하기 위한 의지가 있고, 수행하는 몸짓을 통해 드러난다. 의지는 결과물이 아닌, 결과물을 만들겠다는 행동 그 자체에 담긴다. 김영미에게 반복은 완벽을 위한 수단이 아니라, 불확실한 시간에 저항하고 시대를 살아내기 위한 존재 방식이다. 불완전함으로써 이어지고, 효율에서 멀어짐으로써 오히려 균형을 찾아낸다.

김영미에게 반복은 혼란스러운 세상에서 스스로를 보호하는 방법이자, 가변적이고 때로는 돌발하는 미래에 대한 불안을 잠재우기 위한 일종의 의례 혹은 훈련이다. 반복에 대한 그의 관심은 2013년부터 5년간 이어진 〈진지한 준비운동〉(2013-2018) 연작에서 드러난 이후 꾸준히 발전해 왔다. 김영미의 작업은 어떠한 서사를 전달하기보다는 행동과 태도 그 자체에 주목하게 한다. 파노라마 형식으로 공간을 가득 채운 화면 속에서, 작가가 배치한 사물과 인물들은 모종의 목적을 위해 끊임없이 물건을 나르고, 옷을 갈아입거나,[2] 미지의 VIP를 지키기 위해 분주히 경호 태세를 갖추며 공간을 이동한다.[3] 완결성이 느껴지지 않는 움직임은 단순한 동작의 재현을 넘어서 맹목적인 열렬함으로 다가온다. 목적이 소거된 자리에는 움직임을 수반하던 태도가 조형적으로 드러난다. 하루는 수많은 반복으로 이루어지고, 무한한 반복을

2 김영미, 〈다섯 번째 높은 파도 아래 괴물과의 전쟁〉, 2019, 단채널 비디오 프로젝션, 14분 31초.

3 김영미, 〈Save the !〉, 2022, 단채널 비디오 프로젝션, 4분 40초.

elsewhere that she prefers signs, objects, or movements whose directionality is clear. By incorporating such objects or gestures into her work, she subtracts meaning and instead draws attention to the will that accompanies action. KIM Youngmi composes her canvas and performance as if to draw. Rather than compelling or illustrating specific meanings, she employs professionals who can carry out the task of performing actions not as representations but as routines or rituals. She outlines the intended structure and direction, and then creates an environment in which these actions can unfold naturally without being 'staged' or 'acted'. However, this does not mean that she leaves the situation to happen organically. The flowing gestures are carefully recorded and refined, adjusted until they arrive at the intended sensibility. In order to locate the precise point, she seeks, the artist experiments with as many approaches as possible. Through this process, KIM repeatedly turns to the concept of repetition, examining it from multiple angles in order to organize the proliferating branches of her practice and compress them into a denser form. For her, repetition is both a fundamental tool that allows for human existence, but also a personal defense mechanism that responds to uncertainty and controls anxiety. KIM observes patterned actions and movements, yet focuses less on mechanical repetition than on actions shaped by human error and variation—movements that shift subtly, yet seem to advance toward the same goal. For instance, machines substitute human will and purpose through repetition. They serve the purpose of carrying out the input task, yet we must acknowledge human motivation toward which the task is directed. Humans possess qualities machines cannot: caprice, anxiety, error, and the will to overcome them—the qualities that emerge through embodied gestures. Will is not contained in the outcome, but in the act of striving to produce it. For KIM Youngmi, repetition is not a means toward perfection, but a mode of existence—a way of resisting uncertain time and enduring the present. It persists through imperfection, and by moving away from efficiency, it finds a different kind of balance.

To KIM, repetition exists as a way of shrouding oneself from the chaotic world and as a ritual or training to console the existential anxiety against the future that is perennially changing and random. Her sustained engagement with repetition has continued to evolve since it first emerged in the series *Serious Warming-up* (2013–2018). Rather than conveying a narrative, KIM's work directs attention toward action and attitude themselves. In panoramic compositions that fill the entire frame, objects and figures arranged by the artist move incessantly through space: carrying items from place to place, changing clothes,[2] or hastily forming protective formations to guard a mysterious yet important figure.[3] These movements, which never quite arrive at a sense of completion, go beyond the mere reproduction of gestures and instead register as a kind of blind fervor. Where purpose has been stripped away, the attitude that once accompanied movement emerges in sculptural form. A day is composed of numerous repetitions, and through repetition, it is extended into the linearity we call life. In works produced in 2020, KIM began to reflect on the balance between the moment movement begins and the point at

2 KIM, Youngmi, *War Against a Monster Under the Fifth-Highest Wave*, 2019, Single channel video projection, 14min. 3sec.

3 KIM, Youngmi, *Save the!*, 2022, Single channel video projection, 4min. 40sec.

통해 삶이라는 긴 선으로 확장된다. 2020년의 작업에서는 움직임이 시작되는 시점과 거듭된 반복에 의해 맹목성이 드러나는 지점 사이의 균형에 대해 생각해 보기도 했다. 수행자들이 동작을 반복하는 동안 발생하는 인간적 실수, 심신의 상태에 따라 발생하는 미묘한 차이들은 작업에 감정의 결을 밀도 있게 드러낸다. 반복 속에서 움직임은 하나의 지표로 전환된다. 시간성을 읽게 하는 부표이자, 단순한 결과물이 아니라 흐름을 지속시키는 주체적 형상으로 드러난다. 김영미가 주목하는 반복은 잘게 쪼개진 시간의 단면을 내어놓는 것이 아니라, 찰나를 한없이 늘려 지속되는 움직임 사이에서 미세하게 변하는 것을 들여다보는 것이다. 〈떨리는 돌〉(2022) 작업에서는 탬버린이 흔들리는 장면을 길게 늘린 긴장감이 있는 화면과, 소원을 빌기 위해 돌탑을 쌓는 염원과 긴장감이 동시에 감도는 행위, 그리고 아늑한 상태를 대조적으로 드러낸다. 아늑한 화면은 한없이 느린 화면 속의 긴장감을 부각시킨다. 느림이 주는 긴장감이 설득력이 있는 작업이었지만, 느린 흐름 속에 발생하는 미묘한 차이를 놓치는 경우도 있을 것 같다는 생각이 들었다. 느린 매체의 가장 큰 숙제는 서사가 전달될 수 있을 만큼 쌓일 때까지 관객의 시선을 화면에 사로잡는 일일 것이다. 작가 또한 이러한 부분에 고민을 느껴 선택과 집중의 시간을 가졌다.

그에게 형태란 의도와 의미가 분리되어 있어도 평소 어떤 기능을 하고 있는지 유추해 볼 수 있는 모습을 드러내는 것이다. 상투적인 사물들은 그 기능을 행하지 않거나 상실한 상황에서도 움직임을 상상하게 한다. 신작에서는 종이처럼 매끈히 접히지 않는 수제비 반죽을 종이학의 모양으로 접어 보려는 손의 움직임을 보여준다. 염원을 상징하는 종이학의 형상은 날렵하지 못한 밀가루 반죽의 물성으로 인해 힘없이 처지거나 무너진다. 실패를 예견하면서도 손은 매만지기를 포기하지 않는다. 만약 말끔히 접히는 재료로 학을 접었더라면, 말끔히 접히는 종이의 물성으로 인해 날렵한 선과 형태에 눈이 갔겠지만, 무기력한 반죽의 성질로 인해 어떻게든 형상을 재현하려는 손의 움직임이 더 부각된다. 기존의 작업들과는 다른 결로 비춰지지만, 태도와 의지를 건져내려는 작가의 시도는 유지된다. 김영미는 완성된 학의 형태를 개별적인 조각으로 캐스팅해 보기도 했다. 반죽이 접힌 그대로 건조시키는 것이 아니라, 접힌 형상을 실리콘으로 본뜬 뒤 시멘트로 주조한 것이다. 완결된 형태를 정통적인 조각의 형태로 본떠야 하는 이유는 무엇이었을까? 부동의 매체로 의도한 시간성과 반복적인 행위를 어떻게 전달할 것인지는 작가에게도 큰 숙제였을 것이다. 종이학이 연상시키는 상투적인 메시지들이 이야기를 엉뚱한 방향으로 국한시키는 것도 염두에 놓고, 작업이 지나치게 결과론적으로만 드러나는 것을 경계해야 하지 않을까. 하지만 실패와 미완의 형태를 멈춰 있는 형태에 담아보는 것도 작가에게는 중요한 과정이었을 것이다. 노력 끝에도 고정되지 못한 형태가 아름답게 무너져 있고, 실패한 형태라는 것을 알아차리기 전까지는 완성도 있는 조각으로 보인다. 김영미가 꾀한 것은 어쩌면 무너진 그 자체로 온전함을 느끼는 상태일지도 모른다. 사람들은 소원이 이루어질 거라는 보장이 없다는 사실을 알면서도, 불안을 잠재우기 위해 같은 마음을

which blind persistence reveals itself through repetition. Human error that arises as performers repeat actions, along with subtle variations shaped by physical and mental states, lends the work a dense emotional texture. Within repetition, movement is transformed into a kind of indicator: a buoy that allows time to be read, not as a final outcome, but as an active form that sustains flow. The repetition that KIM attends to does not present neatly segmented slices of time. Instead, it dwells on the minute shifts that occur between movements as a fleeting instant is stretched almost endlessly. In *shiver* (2022), a prolonged scene of a tambourine being shaken unfolds with sustained tension, juxtaposed with the act of stacking stones while making a wish – an action permeated by both desire and strain – and with moments of apparent comfort. The cozy scenery paradoxically heightens the tension embedded in the slow-moving images. While the persuasive force of tension generated through slowness is evident, one cannot help but wonder whether subtle differences arising within such slow flows might occasionally be missed. Perhaps the central challenge of slow media lies in holding the viewer's gaze long enough for meaning to accumulate and a narrative to emerge. The artist, too, appears to have grappled with this question, entering a period of careful selection and concentration —choosing where to linger, and where to let go.

For her, form is something that reveals how an object ordinarily functions, even when intention and meaning have been separated from the object. Familiar objects invite the imagination of movement even in situations where their function is suspended or lost. In her recent work, the artist presents the movement of hands attempting to fold dumpling dough—material that resists being smoothed like paper—into the shape of a paper crane. The form of the crane, long associated with wishes, droops or collapses under the weight and softness of the flour dough. Even while anticipating failure, the hands do not abandon the act of shaping. If the crane were created from a material that folds cleanly, attention might have settled on the sharpness of its lines and contours. Instead, the lethargic properties of the dough foreground the gestures of the hands, which persist in attempting to reproduce the form despite resistance. Though this work may appear different in texture from the artist's previous practice, her effort to extract attitude and will remains intact. KIM Youngmi has also cast the completed crane forms as individual sculptures. Rather than allowing the folded dough to dry as it is, she molded the folded shape in silicone and cast it in cement. Why was it necessary to translate the form into the language of traditional sculpture? How could the temporality and repetitive action she intended be conveyed through an immobile medium? These questions must have posed a significant challenge for the artist. Mindful of how the paper crane's conventional symbolism might confine interpretation in unintended directions, she would also have needed to guard against the work being read solely in terms of outcome. Indeed, fixing failure and incompletion within a static form was likely an essential process in itself. The form—unable to stabilize even after sustained effort—collapses beautifully, appearing at first glance as a finished sculpture before revealing itself as a failed one. What KIM may be seeking is a state in which collapse itself feels whole. People repeat their wishes even while knowing there is no guarantee they will be fulfilled; the wish does not promise a result, but the act of wishing—repeated again and again—becomes a small support that keeps life off the precarious ground.

A similar context emerges in works currently in progress. Still at a stage of

반복해 건넨다. 소원은 결과를 약속하지 않지만, 빌고 있는 그 반복적인 행위 자체가 삶이 흔들리지 않도록 붙잡아 주는 작은 버팀이 된다.

최근 제작 중인 작업에서도 비슷한 맥락이 드러난다. 완성도를 위해 아직 고민의 단계에 있지만, 〈주황빛 반복〉은 운동선수의 움직임, 골키퍼의 골대를 보호하기 위한 몸짓은 무언가를 지키려는 의지와 성공과 실패 사이를 오가는 긴장감을 소환한다. 화면에 함께 드러나는 전을 뒤집는 행위 역시 일상에서 일어나는 평범한 행동이지만, 전을 찢지 않고 뒤집기 위해 느껴지는 가벼운 긴장감을 떠올리게 한다. 승부의 당락과 다수의 감정을 상하게 하지 않기 위한 무거운 책임감, 그리고 온전한 형태를 이루고자 하는 개인의 사소한 바람이 리드믹하게 교차된다. 삶은 일시적 목적들에 동요하지만, 존재 자체는 이유를 필요로 하지 않는다. 어떤 것들은 수행하고 있는 그 자체만으로 의미가 완성된다. 작가가 다양한 물성을 탐구하며 작업의 스펙트럼을 확장해 온 뒤, 불필요한 요소를 제거하고 핵심적인 서사를 남기는 과정은 신중한 선택과 조정의 결과라 할 수 있다. 전시 공간에서도 이러한 태도는 지속되어야 한다. 모든 이야기를 한꺼번에 드러내기보다는 전략적으로 작업을 선별하고 배열하는 판단이 필요하다. 김영미의 작업은 개별 작품이 독립적으로 존재하기보다, 전시 공간에 제시될 때 주변 환경과 긴밀히 상호작용하는 특성을 지닌다. 따라서 공간에 작업을 맞추는 것이 아니라, 오히려 작업의 성격에 부합하는 공간을 탐색하는 일 또한 작가에게 중요한 과제일 것이다.

김영미는 반복의 기능을 통해 동기와 의지를 건져냈던 방식을 전복해 보려는 작업을 시도해 보기도 했다. 그는 고등학생 때 그렸던 수도꼭지가 의미 없을 만큼 촘촘하게 달린 수전을 상상해 본 스케치를 조형물로 옮겨 보기도 했다. 제작하는 과정에서 의도했던 것보다 수도꼭지의 간격이 넓어졌지만, 수전은 여전히 물을 제공하기보다는 흐르는 형태를 보여주는 조형물로 드러난다. 불필요할 정도로 가깝게 붙어 있는 수도꼭지의 형태를 생각해 보자. 물을 많이 흘려보내기 위함이라면 입구가 더 넓어질 수도 있었고, 많은 인원에게 물을 제공하기 위해서라면 간격이 넓어져야 한다. 가깝게 붙어 있는 수도꼭지는 이미지의 태도를 효율을 추구하기보다는 서정적인 것으로 전환시킨다. 수전 작업은 김영미가 작업을 어떤 태도로 실천하는지 가장 직관적으로 드러내는 사례인지도 모른다. 효율이 아니라, 형상이 궁극적 목적이 되는 시각언어를 실천한다.

작가는 작업을 통해 무엇을 이어 나갈 수 있고, 창작 활동이라는 지속을 통해 무엇을 말할 수 있을까? 창작은 본질적으로 훈련과 시도, 실패의 반복 속에서 이루어진다. 빌렘 플루서는 몸짓(gesture)을 언어적 표현을 넘어서, 인간이 존재를 드러내고 사회와 관계 맺을 수 있는 수단으로 보았다. 그는 창작을 하거나 혹은 그 창작물의 태도에서, 식물을 키우고 파이프를 태우는 일상적인 행위들이 각기의 고유한 몸짓이 될 수 있다고 보았고, 설명하지 않아도 인과관계를 추측하거나 해석함으로써 움직임의 의미가 드러난다고 여겼다.[4] 김영미의 작업에서도 이러한 몸짓들이 떠오른다.

deliberation rather than completion, *Orange Repetition* evokes the movements of athletes—the goalkeeper's gestures as they guard the goal, calling forth a will to protect, along with the tension that oscillates between success and failure. Alongside this, the act of flipping a jeon (Korean pancake) appears on screen. The flipping is an ordinary gesture from everyday life, yet one that recalls the slight tension involved in turning it over without tearing it. The heavy responsibility of a match's outcome, with its potential to affect many emotions, rhythmically intersects with an individual's modest wish to preserve a form intact. Life is swayed by provisional purposes, yet existence itself requires no justification. Some actions are complete in meaning simply through their execution. After expanding the spectrum of her practice through the exploration of diverse materials, the artist's process of removing the unnecessary and retaining a core narrative can be understood as the result of careful selection and adjustment. This attitude must also be sustained within the exhibition space. Rather than revealing everything at once, it calls for a strategic discernment—selecting and arranging works with intention. KIM's practice does not consist of works that exist independently in isolation; instead, they acquire their full resonance when presented within an exhibition space, where they interact closely with their surroundings. For this reason, rather than adapting works to a given space, an equally important task for the artist may be to seek out spaces that align with the character and demands of the work itself.

KIM Youngmi has also attempted works that seek to overturn the very method through which she once achieved motivation and will via the function of repetition. She revisited a sketch she had drawn in high school—a faucet densely packed with taps to the point of absurdity—and translated it into a sculptural form. During this process of fabrication, the spacing between the taps became wider than originally intended, yet the object still reveals itself less as a device for supplying water than as a form that gives shape to flow. Suppose that there are taps placed unnecessarily close to one another. If the aim were to release more water, the openings could simply have been made larger. If the goal were to provide water to many people, the spacing would have needed to be wider. The tightly clustered taps shift the attitude of the image away from practicality and toward something more lyrical. This faucet work may be one of the most intuitive demonstrations of the posture with which KIM approaches her practice. Rather than efficiency, it is form itself that becomes the ultimate purpose—the enactment of a visual language in which shape, not utility, takes precedence.

What, then, can an artist carry forward through her work, and what can be said through the persistence of creative practice itself? Creation is, by nature, formed through repeated cycles of training, trial, and failure. Vilem FLUSSER understood gesture as something that transcends linguistic expression and as a means through which humans reveal their existence and enter into relation with society. Flusser suggested that acts such as making art, or even every activity like tending plants or smoking a pipe, could each constitute a gesture in their own right. For Flusser, the meaning of movement emerges not through explanation, but through the interference and interpretation of causal relations, even when they remain unspoken.[4] Such gestures come to mind in KIM's work as well. Causal explanation is left muted, lingering as a silent narrative beneath the work, while images foreground the will and texture embedded in action itself. Small, habitual gestures repeated in

인과적인 설명은 작업 이면의 서사로서 묵음으로 남기고, 행위가 품고 있던 의지와 결을 그대로 드러내는 이미지를 제시한다. 일상에서 반복되던 사소한 몸짓들은 작업이라는 태도로 전환된다. 김영미에게 반복은 설명할 수 없는 동기를 드러내는 몸짓이고, 작업을 하나의 형상으로 오롯이 존재하게 하는 방식이다.

4 플루서의 몸짓에 대한 논의를 바탕으로 하지만, 필자의 소견으로 해석 및 요약된 문장임을 밝힌다. 빌렘 플루서, 『몸짓들: 현상학 시론』, 안규철 옮김(서울: 워크룸프레스, 2018).

daily life are translated into a posture of practice. For KIM, repetition becomes a gesture that reveals motivations resistant to articulation, and a way of allowing the work to exist fully—as a form in its own right.

4 FLUSSER, Vilem. *Gestures*, translated by Nancy Ann ROTH (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014). Discussions of gestures present in this essay are based on FLUSSER's original phenomenology, but they have been adapted and summarized based on the author's interpretation.

문소영은 비유의 바깥에 머무는 자투리 같은 감각에 이름을 붙여보는 일과, 허구가 미술을 통해 구체화되는 과정을 바라보는 것을 좋아한다. 영국 첼시예술대학교에서 순수미술 학사와 석시를 졸업한 뒤, 작가, 전시 코디네이터로 활동했으며, 프로젝트 스페이스 사루비아에서 큐레이터로서 근무했다. 코로나 시기의 작업 환경을 설문을 통해 연구하고 시각적으로 직조해 보는 웹 기반 프로젝트 《INTERROBANG》(온라인 전시, 2020–2021)과, 전시 《스트라웃 4회: 느슨하지만, 매니페스토》(더스트로/컬쳐랜드, 2024) 등을 기획했다.

MOON Soyoung is an independent curator. She is keen on giving names to fragmentary, residual sensations that remain outside of metaphor, and on observing how fiction takes form through art. She received her B.A. and M.A. in Fine Art from Chelsea College of Arts, UK. She has worked as an artist and exhibition coordinator and previously served as a curator at Project Space Sarubia. Her past projects include *Interrobang* (2020–2021), a web-based project that explored and visually mapped working conditions during the COVID-19 pandemic through surveys, and the exhibition *The 4th STRA-OUT: Velvety, Yet Still a Menifesto* (The STRAW/Cultureland, 2024).



〈말할 힘은 없는데 심을 힘은 있다〉, 2019, 단채널 영상, 6분 48초.
I'm too worn out to talk But I can plant, 2019, single channel video, 6min. 48sec.



〈진지한 준비운동 시리즈〉, 2013-2018 (시리즈 아카이브 이미지).
Serious Warming up series 2013-2018 (archival image of the series).



〈떨리는 돌〉, 2022, 인터랙티브 4K 영상, 루프.
shiver, 2022, 4K interactive video, loop.









〈다섯 번째 높은 파도 아래 괴물과의 전쟁〉, 2019, 단채널 영상 프로젝션, 14분 31초.
War against a Monster Under the Fifth-Highest Wave, 2019, single channel video projection, 14min. 31sec.



〈Save the!〉, 2022, 싱글 채널 비디오 프로젝션, 4분 40초.
Save the!, 2022, single channel video projection, 4min. 40sec.

김영미 KIM YOUNGMI

DEEMD@NAVER.COM
SERIOUSWARMINGUP.TUMBLR.COM

학력
2023 서울대학교 미술대학 대학원 조소과 석사 졸업, 서울
2015 서울여자대학교 미술대학 서양화과 학사 졸업, 서울

개인전
2022 《도끼를 꺼낼 때 우아함을 잃지 말 것》, 문래예술공장 갤러리M30, 서울
2021 《프리로딩》, 금천예술공장PS333, 서울

단체전
2024 《두산아트랩 전시 2024》, 두산아트센터 두산갤러리, 서울
2022 《2021-2022 공동창작 워크숍: 지구와 예술_handshaking》, 윈드밀, 서울
2016 2016 SeMA Blue 《서울바벨》, 서울시립미술관, 서울

레지던시
2025 인천아트플랫폼 인천 청년예술가 스튜디오 지원, 인천
2021 금천예술공장, 서울
2016 앙가 레지던시, 바르셀로나, 스페인

Education
2023 M.F.A. in Sculpture, Seoul National University, Seoul, Korea
2015 B.F.A. in Fine Art, Seoul Women's University, Seoul, Korea

Solo Exhibitions
2022 *Do not lose your elegance when drawing your axe*, Mullae artspace gallery M30, Seoul, Korea
2021 *Pre-Loading*, Geumcheon Art Space, PS 333, Seoul, Korea

Group Exhibitions
2024 *DOOSAN ART LAB Exhibition 2024*, DOOSAN Gallery, Seoul, Korea
2022 2021-2022 Co-creation workshop: *earth and art_handshaking*, Windmill, Seoul, Korea
2016 2016 SeMA Blue *Seoul Babel*, Seoul Museum of Art, Seoul, Korea

Residencies
2025 Incheon Art Platform Studio Support Program for Incheon Young Artists, Incheon, Korea
2021 Seoul Art Space Geumcheon, Seoul, Korea
2016 Hangar, Barcelona, Spain

엄기성

EUM Kixung



시각예술부문 Visual Arts

도시와 삶

장진택
동시대 예술 연구자

도시의 토대를 이루는 것은 이념의 측면에서 분명 상부와 하부의 구조체들이 될 것이다. 이에 따라 그것의 환경으로서 기술과 자본 그리고 역사를 아울러, 그로부터 형성된 도시 문화의 연유들에 또한 근거해, 이 도시는 스스로의 물적이고도 관념적인 변화를 지속해서 자가 생성하고 있다. 이때 미시적 현실의 단에서 도시를 구성하는 시민들의 삶이란 거시적 도시 디자인 계획의 일부로서 자연스레 그 하위에 편성되는 것이 보통이겠지만, 애초에 도시의 출현이 제 존재의 목적을 이들의 행복에 두고 있(었)다는 사실은 퍽 역설적으로 다가온다. 이는 도시라는 거대의 구조가 일단 출범하고 나면 그 애초의 명분은 수월히 증발하며, 어느 순간부터는 도시의 운용이 곧 도시 체계의 자기 재생산 그 자체로 점차 종속되어 가기 때문이겠다. 결국엔 이 모든 지향이 유지의 논리로 수렴하는 와중에 일으켜졌다 스러지고 스러졌다가도 또 새롭게 일으켜지는, 그와 같은 행적을 반복하는 일종의 엔트로피(entropy)적 순환 속에서 가장 중요한 존재를 망실하는 도시의 현실이란 생각보다 무심히 지속되는 것이다. 이상의 세태는 현실이 얼마나 공고한 것인지를 표상하면서도, 더불어 그 구조의 작동이 일상적 삶을 어떠한 방식으로 조직하는가를 여실하게 전언한다. 문제는 이러한 상황에서 여전히 개인의 삶은 도시로부터 결정되어야만 한다는 선험적 명제일 터, 하지만 도시라는 체제는 그럼에도 계속해서 건재할 것이고 시민들의 삶도 도시와 제 운명을 같이 할 거라는 당대의 진리는 참으로 자명하다. 그렇다면 여기서 부상하는 다음의 문제란 소위 시민의 계급을 주체라는 위상으로 상정할 때에, 그들은 무엇의 의미를 재귀적 맥락에서 다시금 자신들의 기조로 삼을 수 있을 것인지, 한층 더 확장된 공공적 제안의 형식으로 우리를 향하게 한다. 문제는, 앙리 르페브르(Henri LEFEBVRE)가 주목한바, 도시 연구의 전문가들이 추상적인 '전체성의 표현'을 통해 '집합적 지식'과 '현실로서의 도시'를 구성하고, 유기체로서의 도시에 단일한 종합적 판단을 수립한다는 점으로, 그러한 도시 개념은 일반적으로 '진화론적 역사주의'의 맥락과 연관해 다루어져 왔음을 르페브르는 지적했었다.[1] 이와 같은 문제의식은

The City and Life

JANG Jintaeg
Contemporary Art Critic

What constitutes the foundation of the city are, in ideological terms, clearly composed of structures of both the upper and lower strata. As such, together with the forces that shape its environment, such as technology, capital, and history (and the cultural conditions that emerge from them), the city continuously generates its own material and conceptual transformations. At the micro level of lived reality, the lives of citizens who constitute the city are typically organized as subordinate components within the broader framework of the macro level of urban design. Yet it is rather paradoxical to recall that the very emergence of the city originally placed its purpose in the happiness of these individuals. This is perhaps because once the vast structure of the city is set in motion, its initial justification quickly evaporates, and its original purpose is gradually submerged in the self-reproduction of the urban system itself. Ultimately, as all such aspirations converge toward a logic of maintenance, the reality of the city unfolds within a kind of entropic cycle – where actions arise, fade away, and arise again—repeating similar trajectories while, in the process, somewhat indifferently losing sight of the very existence that should matter most. Such circumstances simultaneously demonstrate the rigidity of reality and reveal how the structures of the city organize everyday life. The problem, then, is that under these conditions individual lives are still assumed to be determined by the city as a kind of a priori proposition. Yet it is axiomatic that the urban system will persist, and the lives of citizens will continue to share their fate with that of the city. This raises a further question: if the so-called class of citizens is conceived as a subject, what meanings might they reclaim as their own foundation within a reflexive context? This question, in turn, gestures toward a more expanded form of public proposition addressed to us all. As Henri LEFEBVRE observed, "specialists who have studied urban reality" can "hardly go without a synthesis, settling for a quantity of knowledge, of dividing and splitting urban reality" (22).[1] He continues: "More often, they conceptualize the city (and society) as and *organism*. Historians have frequently linked these entities to an 'evolution' or to an 'historical development'" (22-23). This line of critique becomes productive insofar as it redirects attention to the secondary effects that arise when the city is fixed as an object of rational analysis. In this context, EUM Kixung's

도시를 이성적인 분석의 대상으로 고정함으로써 발생하는 부차화의 효과를 관련 논의의 주요한 의제로 전환해 낸다는 데에서 유효할 것이며, 엄기성의 미적 수행은 그 흔적의 잔여로부터 축조하는 기록의 실천으로 도시를 현재 진행의 생동적 형태로 재상(再上)한다.

해당의 역학 구도를 참작할 때, 엄기성의 이른바 도시 이미지 스크랩 연작들은 특유의 수집 행위를 통해 아카이브를 구축하는 것에 제 초점을 맞추려는 시도라고 할 수 있겠다. 그의 아카이브는 물적 차원에서-거주 주체의 바람과는 무관하게-정지된 채로의 시대 양상을 그린다. 기록 행위를 수행하는 일련의 절차, 이것을 구체적이고도 상투적인 표현으로 환언하자면, 포착된 도시를 '떠내는(casting)' 일은 발전의 현대적 서사라고 하는 제도의 맥락에선 그저 감성적 노스탤지어의 잔상으로 귀착할 뿐이겠으나, 개인의 기억에 기초한 사적 정체성의 층위에서는 상이한 의미 작용의 계기로 탈바꿈해 필연적 균열의 동시대적 가치를 새로이 기재하는 계기가 될 수도 있다. 더불어 작가의 탁본 작업은 통상적인 보존의 원리를 실현하려는 바에 착지하기보다 현실이라는 구조의 도시적 실현에 관한 정치적 합당함의 육성을 국지의 세계로부터 지난하게 집적하기를 택한 결과이기에,[2] 엄기성의 작업은 쌓아 올려진 기념비적 재현을 넘어 그 작금의 용도를 진실로 고민하는 착화의 발로로 이해하는 것이 역시 옳을 테다. 그와 같은 수행은 도시가 계획의 층위에서 배제한, 다시 말해 공식 범주의 바깥으로 밀려난 요소들을 소환한다. 건축물의 외곽을 따라 전개되는 탁본은 실질적 접촉의 과정을 통해 도시의 이미지를 편린의 감각으로 그린다. 그는 이를 발견하고 배열하는 가운데 도시를 이루는 것 간의 위계를 흐린다. 그가 포착하는 사소한 도시 구성의 이미지는 더 이상 배경이나 주변부로 머물지 않고, 조형적 단위로서 동등한 입지를 획득한다. 그렇게 엄기성은 거대한 구조들의 상호적 충돌에서 일으켜지는 외파형 에너지에 막연한 개선의 희망을 거는 대신에, 그 역의 지점, 즉 일상의 층위에서의 소소한 누적으로 부지불식에 벌어지는 내파 과정으로부터 목적 전도의 견고한 안정성을 열파한다. 특히나 그가 취하는 작품의 형식은 도자에 바탕한 공예 범주에 소속되는데, 이는 현장 캐스팅의 이미지 채집 과정에서 불완전한 상태의 기억으로 남겨진 그것을 소성(塑性)의 가공으로 경화하고, 곧 본인의 지위를 기록의 표지로 격상한다. 이로써 공예는 상업이 아닌 대중의, 개념이 아닌 실생활의 차원에서 현실을 생성한다. 그렇게 구체의 행위는 파편화함으로써 침잠하는 것이다. 그리하여 작가의 위상은 관심에서 창작으로, 목격에서 취재로, 수용에서 입장의 형식으로 진전한다. 엄기성의 도시 이미지 스크랩은 그처럼 유효한 시대적 정보의 척도를 재편하고, 나아가 그와 연관한 주관적

1 앙리 르페브르, 『도시에 대한 권리』, 곽나연 옮김(파주: 이숲, 2024), 95-96쪽.
2 엄기성과의 인터뷰, 인천아트플랫폼, 2025년 10월 26일.

aesthetic practice *re-presents* the city as a living form in progress, through a documentary practice that constructs from the residual traces left behind.

Taking this dynamic structure into account, EUM Kixung's so-called *Urban Image Scrap series* may be understood as an attempt to focus on constructing an archive through a distinctive act of collecting. His archives, on a material level (regardless of the desires of the subjects who inhabit the city) depict the conditions of a particular era held in suspension. The series of procedures that constitute this act of recording – put more concretely and in commonplace terms, the act of *casting* the captured city – may, within the institutional context of the modern narrative of development, be reduced merely to the sentimental residue of nostalgia. Yet at the level of private identity grounded in personal memory, it can also transform into an occasion for a different mode of meaning, inscribing the contemporary value of inevitable fractures. Furthermore, the artist's rubbing practice does not aim primarily at realizing the conventional principles of preservation. Rather, it emerges from an effort to painstakingly accumulate, from within localized worlds, the political legitimacy of the urban realization of the structures we call reality.[2] In this sense, EUM's work may be understood not simply as the construction of monumental representation, but as an expression of ignition—a practice that genuinely questions the present function of such structures. Such a process summons the elements that urban planning has excluded—those pushed beyond the boundaries of official categories. The rubbings that unfold along the outer surfaces of buildings render the image of the city as fragments of sensation through a process of direct contact. In discovering and arranging these traces, the artist blurs the hierarchies among the elements that constitute the city. The minor images of urban components he captures no longer remain background or peripheral details; instead, they acquire equal standing as formal units. Rather than placing vague hopes for improvement in the outwardly radiating energies generated by the collisions of massive structures, EUM turns to the opposite point: the implosive processes that unfold almost imperceptibly through the small accumulations of everyday life. From this inward dynamic, he cracks open the seemingly stable order of purposive systems. In particular, the formal language of his work is situated within the category of craft grounded in ceramics. Through this medium, the fragments of memory left incomplete during the process of on-site casting and image collection are hardened through the plastic transformation of firing, thereby elevating their status into markers of record.
In this way, craft produces reality not at the level of commerce but at that of the public, and not at the level of abstract concept but within everyday life. The concrete act thus sinks deeper precisely through its fragmentation. Accordingly, the position of the artist evolves – from attention to creation, from witnessing to reportage, and from reception to the articulation of a standpoint. EUM's *Urban Image Scrap* series recognizes the scale by which meaningful information of the present era may be measured. At the same time, it inscribes subjective propositions related to that information into the level of objective indices, while elevating them into a form akin

1 LEFEBVRE, Henri, "The Right to the City" in LEFEBVRE, Henri, *Writings on Cities*, translated by Eleonore KOFMAN and Elizabeth LEBAS (Oxford: Blackwell, 1996) crises such as climate disruption and pandemics.
2 Interview with EUM Kixung, Incheon Art Platform, October 26, 2025.

제언의 사례를 객관적 지표의 단계로 점철케 할 뿐만 아니라, 그 자체를 일종의 유사-유물/유적의 형태로 승격한다. 이러한 방식으로 필사된 실상의 단면은 작가의 작업에서 중첩된 역사의 지층을 현시하는 기능을 한다. 말하자면, 도시 체계를 둘러싼 이미지-스킨(image-skin)으로서 그의 '전사(轉寫, transcription)'는 행해지고, 이로부터 표면의 함의도 본래 그것의 외연으로 비치우는 타자적 기표의 지층을 초월하게 된다. 재개발 구역, 철거 예정지, 원도심 등의 불완전한 지역적 장소들은 엄기성에 의해 전시라고 하는 또 다른 시간과 공간의 원점에서 '음지적인'에서 '양지적인'으로, 그러한 도시의 운용을 이행할 수 있게 하는 관리와 통제의 노선을 수정할 필요를 촉발하는 것이다.

그렇게 건축된 엄기성의 조형물은 도시의 과거와 현재 그리고 미래로 이어지는, 지나간 시간과 도래하지 않은 공간 사이에서 부유하는 어떤 임계의 정조를 시사하는 것도 같다. 도시의 구조 내에서 살아갈 수밖에는 없는 사회 구성원으로서의 입장 그리고 그러한 구조의 합당한 운용 목적을 다시금 설정하려는 시도란, 계약을 통해 성립된 관계로부터 형성된 주권 행사의 방식, 말인즉슨 '공동체'와 같은 거대한 인공적 인격의 작동을 다시금 상기하게 한다.[3] 이렇듯 결집한 시민으로서 세워졌던 군중의 존재를 원래의 밀도로 되돌려 놓을 수 있음을 작가의 작업은 밝히고, 그리하여 관리와 통제의 대상으로 편재되지 않은, 진정한 주체적 현신이자 그 자체가 복수적인 목적으로서 시민과 이들의 삶을 도시는 매개해야 함을 주창한다. 일상의 공간(성)은 이상적인 지역(성)의 편성에 관한 입장의 차이를 극명하게 노정하는 데에서 그 역량을 축조한다. 유의미함의 구성은 이처럼 복수의 집적으로 직조된 세대의 가변적 총체로서, 거대한 단일함의 속성을 지우거나, 다른 한편 불투명하게 기술하는 것에서 시작되어야 한다. 그리하여 소멸의 사건을 열쇳말로 하는 당대 도시의 의미는 제 가치의 구성, 그 당사의 과정을 실행하는 절차의 그것으로 다시 쓰여야 함을, 엄기성은 바로 재고하는 것이겠다.

3 국민 주권과 공동체 형성에 관한 해당의 사회 계약 개념은 1651년에 펴낸 토마스 홉스(Thomas HOBBES, 1588-1679)의 저서 『리바이어던, 혹은 교회 및 세속적 공동체의 질료와 형상 및 권력』을 참조할 것.

장진택은 독립 기획자이자 동시대 예술 연구자로 전시와 글을 생산한다. 기획 전시 플랫폼 INTERACTION SEOUL(2016–2017)을 운영하였고, 현대자동차 제로원(ZER01NE) 크리에이터 스튜디오 팀장(2019-2020)을 역임한 바 있으며, SeMA 난지미술창작스튜디오 SeMA Nanji Residency 17기 입주 연구자(2023)로 선정되었다. 현재는 홍익대학교, 고려대학교, 중앙대학교 등지에서 미술사 및 미학 강의를 한다.

to pseudo-artifacts or quasi-ruins. Fragments of reality transcribed in this manner function, within the artist's practice, to reveal overlapping strata of history. In other words, his transcription (*jeonsa*) operates as an *image-skin* surrounding the urban system, through which the implications of the surface transcend the layered strata of other signifiers that once displaced its outward extension. Incomplete urban sites, such as renovation or demolition areas and aging city centers, are thus repositioned by the artist from the margins into visibility. Within the alternative time and space of the exhibition, these 'shadowed' places are brought into the 'light', prompting a reconsideration of the lines of management and control that have governed the operation of the city.

The sculptural forms thus constructed by EUM seem to suggest a certain threshold, suspended between past and present and between elapsed time and spaces yet to arrive, linking the city's history to its unfolding future. As members of a society who inevitably live within the structures of the city, the attempt to reconsider the proper purposes by which such structures should operate recalls the mode of sovereignty exercised through relationships established by contrast. In other words, the functioning of a vast artificial persona such as the community itself.[3] In this sense, the artist's work reveals the possibility of restoring the crowd —once constituted as a collective body of citizens—to its original density. It thus proposes that the city must mediate citizens and their lives not merely as objects of management and control, but as genuine manifestations of subjectivity and as plural ends in themselves. The space of everyday life derives its force precisely from exposing the stark differences in positions regarding the organization of an ideal locality. The construction of meaning, therefore, should begin from the recognition of a variable totality woven from the accumulation of multiple generations—erasing the attribute of a singular, monumental unity, or alternatively rendering it opaque. In this way, the meaning of the contemporary city, marked by the keyword of disappearance, must be rewritten as the very process through which its values are constituted. It is precisely this rewriting that EUM Kixung's work calls for.

3 The concepts of social contract, sovereignty, and community formation are taken from *Leviathan, or The Matter, Forme and Power of a Common-Wealth Ecclesiastical and Civil* by Thomas HOBBES.

JANG Jintaeg is an independent curator and researcher of contemporary art. He plans exhibitions and writes critique. He previously founded and operated the curatorial platform 'INTERACTION SEOUL' (2016–2017), served as Team Leader of the Hyundai Motor Company's ZER01NE Creator Studio (2019–2020), and was selected as a research resident at the SeMA Nanji Residency (17th cohort) in 2023. He currently teaches art history and aesthetics at Hongik University, Korea University, and Chung-Ang University.



〈폐허된 문명–한남3구역〉, 2025, 세라믹, 디지털 전사지, 21×21cm.
Ruined Civilization – Hannam District 3, 2025, ceramics, digital ceramic decal, 21×21cm.



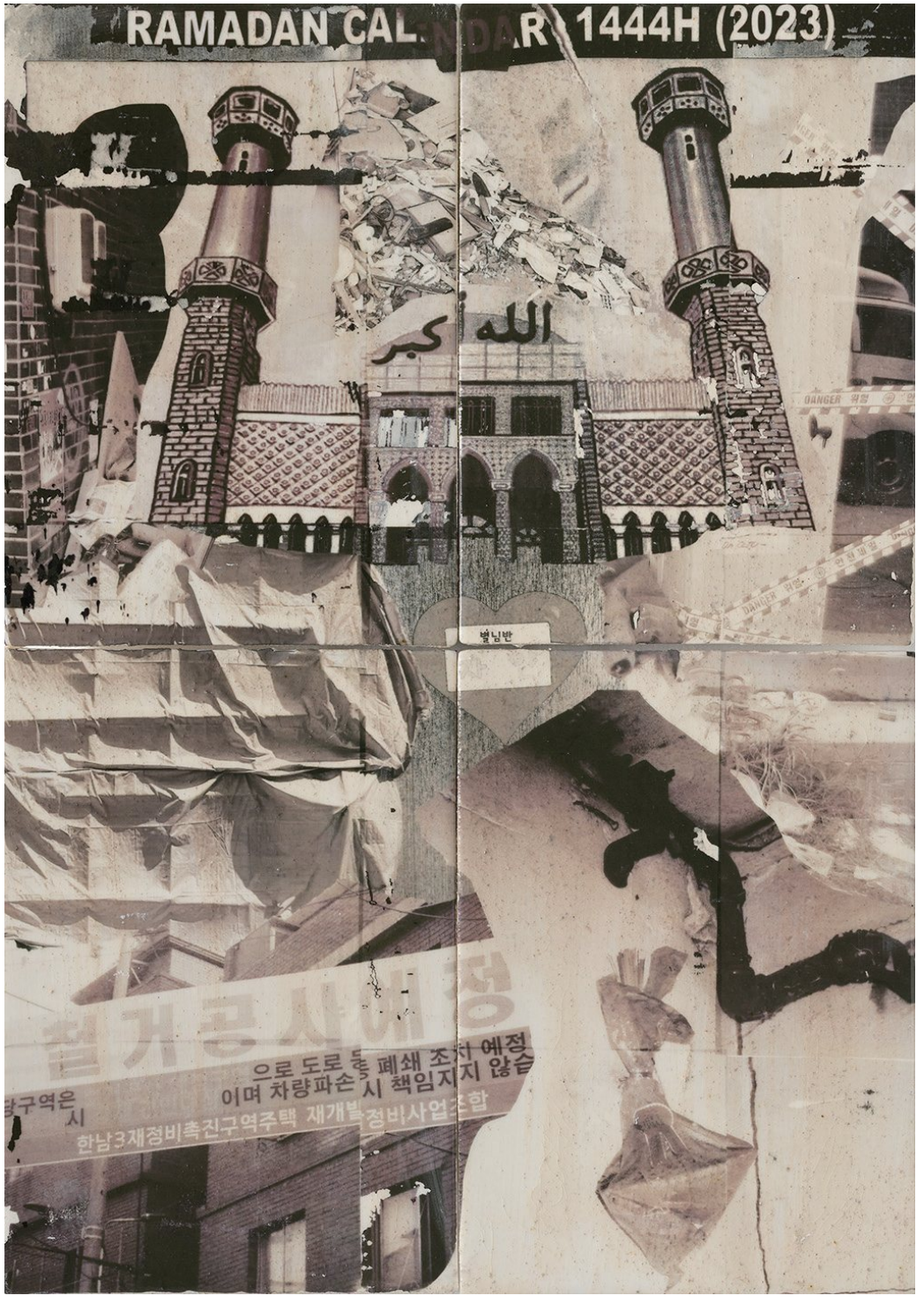
〈폐허된 문명의 색채들–한남3구역〉, 2025, 세라믹, 디지털 전사지, 가변설치.
The Colors of a Ruined Civilization – Hannam District 3, 2025, ceramics, digital ceramic decal, variable installation.



《흐릿한 경기의 잔상들》(인천아트플랫폼 전시장 1, 인천, 2025) 전시 전경.
Exhibition view of *Afterimages of Blurred Boundaries* (Incheon Art Platform Gallery 1, Incheon, 2025).



〈송월동 판타지〉, 2025, 세라믹, 디지털 전사지, 36×31×52cm.
The Fantasy of Songwol-dong, 2025, ceramics, digital ceramic decal, 36×31×52cm.



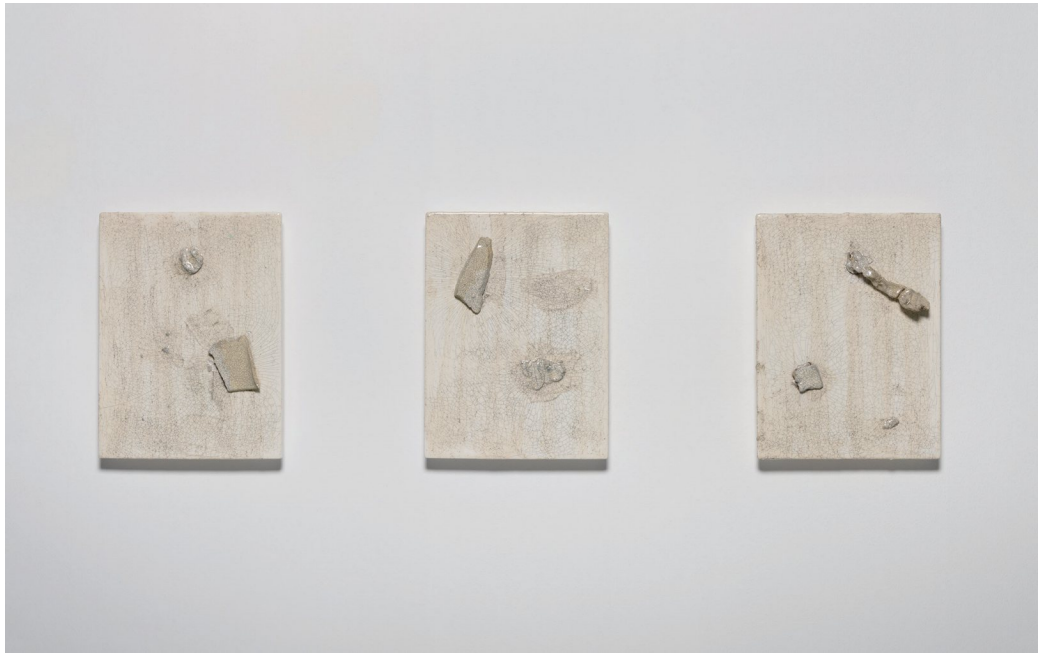
〈재구성된 풍경–한남3구역〉, 2025, 세라믹, 디지털 전사지, 50×71cm.
Reconstructed Landscape – Hannam District 3, 2025, ceramics, digital ceramic decal, 50×71cm.



〈탁본수집 프로젝트〉, 2025, 단채널 영상, 5분 13초.
Takvonsuzip Project, 2025, single-channel video, 5min. 13sec.



〈수집된 이야기 조각들–춘천 다실 관계망〉, 2024, 세라믹, 디지털전사지, 41×35×49cm.
Fragments of Collected Stories – Relational Network of Chuncheon Dabangs, 2024, ceramics, digital ceramic decal, 41×35×49cm.



〈균열된 표면〉, 2025, 세라믹, 33×43cm(3).
Cracked Surface, 2025, ceramics, 33×43cm (3).

엄기성 EUM KIXUNG

KIXUNGEUM@GMAIL.COM
WWW.KIXUNGEUM.COM

학력
2015 국민대학교 일반대학원 도예학과 석사 졸업, 서울
2013 상명대학교 디자인대학 세라믹디자인과 학사 졸업, 천안

주요 개인전
2025 《흐릿한 경계의 잔상들》, 인천아트플랫폼 전시장 1, 인천
2021 《불완전한 하모니》, 아트숨비센터, 서울
2019 《Unbalanced Harmony》, 마루누마 예술의 숲, 아사카, 일본
《성장하는 거실》, 하트갤러리, 서울

주요 단체전
2025 플랫폼 오픈스튜디오 연계전시
《2025 플랫폼 아티스트: 열하나의 말들》, 인천아트플랫폼 프로젝트 스페이스 1, E-6, E-3, 인천
2024 《예술가의 낮과 밤》, 춘천예술촌, 춘천
오산시립미술관 야외컨테이너전 《쇼콘》, 오산시립미술관, 오산
《마루누마 예술의 숲 레지던스 5주년 기념 한일교류전》, 주일한국문화원, 도쿄, 일본
2023 《일상의 풍경》, 클레이아크김해미술관, 김해
2022 《내방의 창》, KCDF 윈도우갤러리, 서울
《Rebirth》, 온유갤러리, 평촌
2019 《Unfamiliar Harmony》, 아자부주반 갤러리, 도쿄, 일본
2015 《아시아 현대 도예 교류전》, 중국미술학원, 항저우, 중국

수상 및 선정
2026 예술활동창작지원 선정, 인천중구문화재단
2025 청년예술인창작지원 선정, 인천문화재단
2018 미술품 대여사업 신진작가 전시지원, 예술경영지원센터

레지던시
2025 인천아트플랫폼 인천 청년예술가 스튜디오 지원, 인천
2024 춘천예술촌, 춘천
2023 클레이아크김해미술관, 김해
2019 마루누마 예술의 숲, 아사카, 일본

소장
인천미술은행
마루누마 예술의 숲

Education
2015 M.F.A in Ceramic Craft, Kookmin University, Seoul, Korea
2013 B.F.A in Ceramic Design, Sangmyung University, Cheonan, Korea

Selected Solo Exhibitions
2025 *afterimages of blurred boundaries*, Incheon Art Platform Gallery 1, Incheon, Korea
2021 *Incomplite Harmony*, ART SOOMBI CENTER, Seoul
2019 Unbalanced Harmony, Marunuma Art Park, Asaka, Japan
An Artist's Living room - A Progressive Geowth, HArt, Seoul, Korea

Selected Group Exhibitions
2025 Platform Open Studio Related Exhibition *2025 Platform Artists: 11 Words*, Incheon Art Platform Project Space 1, E-6, E-3, Incheon, Korea
2024 *Artist's Day & Night*, Chuncheon Art Village, Chuncheon, Korea
SHOW CON, Osan Museum of Art, Osan, Korea
The 5th Anniversary of the Marunuma Art Forest Residency Korea-Japan Exchange Exhibition, Korean Cultural Center Japan, Tokyo, Japan
2023 *Capturing Everyday Life*, Clayarch Gimhae Museum, Gimhae, Korea
2022 *The window of My room*, KCDF Window Gallery, Seoul, Korea
Rebirth, Onyou Gallery, Pyeongchon, Korea
2019 *Unfamiliar Harmony*, Azabujuban Gallery, Tokyo, Japan
2015 *Contemporary Ceramic Art in Asia*, China Academy of Art, Hangzhou, China

Awards and Grants
2026 Art Creation Support Program, Incheon Jung-gu Cultural Foundation, Korea
2025 Creative Support for Young Artists, Incheon Foundation for Arts & Culture
2018 Emerging Artist Exhibition Support through Art Rental Programs, Korea Arts Management Service

Residencies
2025 Incheon Art Platform Studio Support Program for Incheon Young Artists, Incheon, Korea
2024 Chuncheon Art Village, Chuncheon, Korea
2023 Clayarch Gimhae Museum, Gimhae, Korea
2019 Marunuma Art Park, Asaka, Japan

Collections
Incheon Art Bank, Korea
Marunuma Art Park, Japan

원나래

WON Narae



시각예술부문 Visual Arts

보이는 여자, 보여진 이미지: 원나래의 회화에 관하여

김진주
독립 큐레이터

기이해진 일상이다. 습관처럼 스마트폰을 켜고 SNS에 접속하면 그간의 내 관심사에 기반하여 알고리즘이 이미 조정해 둔 이미지들이 자동으로 도착한다. 내가 좋아하는 무언가를 닮은 이미지들의 비자의적 연쇄. '탐색' 버튼을 누르고부터는 더 노골적인 세계가 눈앞에 출몰한다. 나와 비슷한 관심사를 가진 타인들의 선택, 또 다른 누군가의 취향. 그것들은 우리를 아우르는 총체적인 욕망으로 층층이 쌓여 나에게 되돌아온다. 내가 아닌, 이미지가 선택한 나를 보는 것만 같다.

2025년, 한 해를 가로지르는 동안 원나래의 관심사는 이미지의 생산과 소비가 만드는 여성적 가시성의 규범으로 확장되었다. '식집사 피드'에 관한 회화적 전유, SNS에서 반복되는 여성 이미지의 관습적 구도에 대한 관찰, 그리고 인천이라는 장소성을 통과하며 마주한 '사진신부'의 서사까지. 여러 갈래로 뻗은 그의 시선은 결국 이미지가 개인의 삶을 선택하고 승인하는 방식을 묻기 위한 연결로 읽힌다. 특히 생태 파괴와 여성 억압의 삶을 상호 교차해 이해하는 '에코페미니즘(Ecofeminism)'의 맥락을 일견 이어받아, 여성이 이미지의 규범에 의해 가꾸어지고 편집되어야 하는 조건에 대한 비판적 관점을 제시한다. 즉, 그의 작업은 이미지를 통해 여성의 삶에 요구되는 외부의 권력적 규범을 고찰하며, 이에 저항하는 시선을 구축한다.

원나래의 작업적 기반은 회화다. 회화 중에서도 동양화라 불리는 특정 지역—넓게는 동아시아, 좁게는 한국—의 메커니즘을 활용한 재료들로 평면 작업을 전개한다. 매체적으로 전통성과 연결되는 중요한 도구는 장지, 그리고 특수하게 변형되는 도구는 아크릴이다. 익히 알다시피, 장지는 물감이라는 미디어를 흡수한다. 서양에서 발전한 캔버스가 물감을 자기 안으로 스미게 하지 않고 그 위에 켜켜이 얹히도록 유도한다면, 장지는 그것이 가능한 만큼 물질을 마음껏 받아들인다. 한편, 아크릴은 그 근원부터 회화의 그라운드(ground)가 지닌 거칠고 울퉁불퉁한 표면을 메우고 막음으로써 스스로의 불투명성을 과시하도록 설계된 미디어다. 무언가를 흡수하는 본성의 장지와 무언가를 덮어 내는 본성의 아크릴 두 가지의 조합이 예견된 순간, 이미 하나는 다른

Visible Woman, Images Made Visible: On WON Narae's Paintings

KIM Jinju
Independent Curator

Everyday life has become bizarre. Out of habit, I turn on my smartphone and open social media, and images, carefully curated based on my past interests, pop up automatically. A non-volitional chain of images that resemble things that I am supposed to like. Once I press the 'explore' button, a more blatant world surfaces. The choices of others who share similar interests, the tastes of someone else altogether. These selections pile up, layer by layer, as a collective desire that eventually returns to me. It's almost as though I am looking not at myself but at myself that the images portray for me.

In 2025, over the course of a year, WON's interests expanded toward the norms of feminine visibility produced through the cycles of image production and consumption. Her painterly appropriation of so-called 'plant–parent feed', her observations of the conventional compositions repeatedly assigned to women's images on social media, and her encounter with the narrative of the 'picture bride' as it passes through the specific locality of Incheon— all of these strands form a dispersed yet connected field of inquiry. Taken together, her gaze can be read as an attempt to ask how images come to select, authorize, and validate individual lives. In particular, she inherits the context of ecofeminism, which seeks to intersect the lives of oppressed women with ecological concerns, to offer a critical standpoint for the social condition that forces women to be fabricated and edited under visual norms. In this sense, WON's practice examines the external, power–laden standards imposed upon women's lives through images, while simultaneously constructing a gaze that resists and unsettles those demands.

WON's artistic practice is grounded in painting. More specifically, it unfolds through flat works that employ materials shaped by the mechanisms of what is often called Oriental Painting—broadly across East Asia, and more narrowly within Korea. Among these materials, jangji functions as a tool closely associated with tradition, while acrylic operates as a medium that has been deliberately transformed. As is well known, *jangji* absorbs paint as a medium. Whereas the canvas developed in the West resists absorption, encouraging paint to accumulate layer by layer upon its surface, *jangji* accepts material as fully as it is able, taking in pigment without restraint. Acrylic, by contrast, is a medium designed from its origins to seal and cover—to fill

하나의 자리를 밀어내거나 양보해야 하는 숙명에 빠진다.

그런 조합은 억지스러울 수밖에 없다. 그러나 원나래에게 억지는 이미지 만들기의 과정에서 일어나는 필연적 어긋남이 어떤 조건과 규범 속에서 새로운 언어로 기능하게 되는가를 들여다보게 하는 태도에 가깝다. 종국에는 조형적으로 조화로워 보이도록 배열된 어긋남의 흔적들은 그의 회화에서 하나의 문법적 질서로 작동한다. 이러한 회화가 표면 위에 이미지를 생성해 내는 또 다른 방법론이라면, 억지의 제스처 역시 지워져야 할 오류가 아닌, 이미지의 형태로 변모되는 지점으로서 품어져야 한다. 그리고 그 지점은 미리 예견된 채, 계산되지 않은 격돌로 남아야 할 것이다. 어쩌면 이 의도된 실패 자체가, 그가 최근 붙들고자 하는 이미지의 정치성, 달리 말해 이미지가 작동하는 방식과 인접해 있음은 아닐까. 즉, 그의 작업이 해내려는 것은 이미지의 의미보다 이미지를 둘러싼 조건이 삶에 요청하는 방향과 압력을 회화적 흔적으로 붙들어 두려는 시도라고 볼 수 있을 것이다.

지금 그에게 공존하는 시선의 갈래들을 하나씩 짚어 볼 필요가 있다. 2024년부터 이어 온 일명 '식집사 피드' 연작인 〈식물의 미쟝센〉(2024-)에서 그는 식물을 관리하다 못해 장식해 버리는 행위의 이면, 꾸밈의 강박과 전시 욕망이 어떻게 자연을 다시 서식화하는지를 말한다. '식집사 피드'란 최근 인스타그램에서 유행한 흐름으로, 관상용 식물을 직접 키우고 꾸며 그 사진을 계정 중심에 두는 사용자의 이미지 연출 경향을 일컫는 신조어다. 이들 '식집사'는 살아 있는 잎에 귀걸이를 달고 반짝이는 스티커를 붙이며, 식물을 '찍기 위해' 최적의 각도를 가늠하고 연출한다. 이러한 흐름은 SNS가 홍보와 연출의 욕망을 자극하는 동안, 생명을 키치하게 규격화하는 방식으로 작동한다. 그리고 그 과잉된 보정값이 이미지의 표면에서 감지되면서, 미묘한 불편함이 보는 이에게 전이된다. 이때 원나래가 포착한 것은 이렇게 구축된 이미지의 체제가 생명에 가하는 교정과 관리의 조건값이며, 그로부터 반복되는 비윤리적인 행위, 위계의 재생산, 나아가 균질화된 규범의 폭력이다. 이로써 그의 회화는 타의로 결정된 이미지가 감내하는 압력, 그것의 근원과 결과 간의 불일치를 겨눈다.

이 같은 의문들 아래, 그는 한때 인스타그램을 대표하던 정방형 비율의 피드를 닮은 정방형 캔버스에 식집사가 꾸민 식물 사진을 따라 그리기 시작했다. 캔버스 하나에 식물 하나. 가장 '예뻐 보이는' 뷰로 크롭되거나 편집툴로 보정되어 완벽한 각도로 구현된 전신샷들이 즐비한다. 이 그림들은 실제로 전시장에 전시될 때도, 피드의 3×3 배열을 모방해 가로, 세로로 열을 맞춰 배치되기도 했다. 모든 세팅값이 인스타그램을 따를 때, 그런데, 여기서 이상하게 튀어나온 것은 그림이 그림이 된 방식이었다. 앞서 짚었듯, 그가 사용하는 회화 매체의 특성—흡수하는 장지, 밀어내는 아크릴—의 조합은 '예쁨'만으로 귀결된 이미지들의 결과값을 비틀어 보게 만드는 장치가 되기를 서슴지 않는다. 결코 두터워지지 않는 물감의 층, 어딘가 비어지고 종이에 스몄다가 밀리는 붓질의 결, 애써 선명해지지 않고 탁한 채로 남겨진 색들. 그러한 물질의 억지스러운 만남을 경유해, '식집사 피드'를 모방한 그림은

in and block the rough, uneven surface of the painterly ground, asserting its opacity through concealment. When these two materials are brought together—*jangji*, with its receptive nature, and acrylic, with its impulse to overwrite—their encounter already carries a sense of inevitability. One must yield space to the other, or displace it. The combination is never neutral: it stages a quiet struggle over surface, depth, and the right to remain visible.

It is a *coincidentia oppositorum*. Such a combination can only be forced. Yet for WON Narae, this forcefulness is less an act of coercion than an attitude—one that attends to how the inevitable misalignments that arise in the process of image—making come to function as a new language within specific conditions and norms. Over time, the traces of discord, arranged to appear formally coherent, begin to operate as a grammatical order within her painting. If this mode of painting proposes an alternative methodology for generating images on the surface, then the gesture of forcing itself must also be held—not as an error to be erased, but as a moment that transforms into the image's very form. This is a point that must be anticipated, yet left unresolved: a collision that remains uncalculated even as it is prepared for. Perhaps it is precisely this intentional failure that brings her work into proximity with the politics of images she has recently sought to engage. In other words, rather than pursuing the meaning of images as such, her practice attempts to hold in painterly trace the directions and pressures that the conditions surrounding images exert upon themselves.

It is here that we must examine carefully the branches of thought that coexist in the artist's oeuvre. In the ongoing series *Mise-en-scène of Plants* (2024–), often referred to as the "plant-parent", WON addresses what lies beneath the act of caring for—and ultimately ornamenting—plants: the compulsions of decoration and the desire for display, and the ways in which these impulses redomesticate nature. The term "plant–parent feed" refers to a recent trend on Instagram, describing users who cultivate and decorate ornamental plants and place their images at the core of their accounts. These "plant–parents" attach earrings to living leaves, applying glittering stickers, and calculate optimal angles and staging in order to photograph the plants. As social media amplifies desires for promotion and self-curation, this tendency operates by standardizing life into a form of kitsch. When such excessive calibration becomes perceptible on the surface of the image, a subtle discomfort is transferred to the viewer. What WON Narae captures here are the conditions of correction and management imposed upon life by these image systems, and the repetitive ethical lapses, reproductions of hierarchy, and the violence of homogenized norms that follow from them. In this way, her painting takes aim at the pressures borne by images shaped through external determination – at the disjunction between their origins and their outcomes, and at the strain that such images are made to endure.

Operating under these questions, the artist began painting images of plants styled by so-called plant–parents onto square canvases reminiscent of the once-iconic square format of Instagram feeds. One plant per canvas, whose full-body shots are cropped as per the nicest looking view or edited to be presented at the perfect angles. These paintings, when exhibited, were sometimes installed in rows and columns that mimic the familiar 3×3 grid of the feed. When every setting appears to follow Instagram's logic, what emerges as strangely discordant is the way these images become paintings. As noted earlier, the specific combination of media

그 자체로 식집사 피드이거나, 그것의 재현에 머무르지 않고, 그것의 현상에 잠재된 비윤리성과 위계적인 권력 욕구를 반복, 재생산하는 이들의 실체를 포착하려 한다.

'예뻐 보이는' 뷰에는 어떤 기시감이 있다. 세상이 희망차게 진보하는 것 같다가도, 갑자기 언제 그랬냐는 듯 후퇴해 버리고 마는 것처럼. 이러한 감각은 특히 SNS에서 소비되는 여성 이미지의 구도와 닮았다. 그런 생각을 해 본 적 있지 않은가? 대중이 선호하는 이미지의 형식을 가장 적극적으로 만들어 내고 확장해 온 세계, 예컨대, 비욘세(Beyoncé)나 아리아나 그란데(Ariana GRANDE)처럼 과감한 신체 노출과 중독성 강한 후크의 음악, 거대한 브랜드와의 협업이 하나의 표준값이 되어 버린 이미지의 흐름. 엔터테인먼트 업계는 '인간'을 최적의 앵글과 프레임으로 내세우게 만드는 시스템이라는 점에서 대중에게 모방의 충동을 동시에 심는다. 어떤 곳보다도, 예쁜 스타의 모습을 닮아보려는 이들의 욕망이 자꾸만 SNS에 출현한다. '식집사 피드'는 그러한 우리 주변 여성들이 자신을 고정된 값에 끼워 맞추고, 이를 사진으로 증명하려는 노력(반복되는 형식, 구도, 대상)을 식물이라는 매개를 통해 은유하는 이미지인 것이다. 그리하여 원나래의 회화에는 (타의에 의해) 정지된 예쁨을 (여전히) 추구하는 여성들에 관한 소회, 어쩌면 가장 자기 자신의 삶과 가까운 세계를 반영하고 반성하는 시선이 겹친다.

한편, 최근 원나래가 전환을 시도한 또 다른 서사는 '하와이 사진신부'에 관한 이야기다. 회화 작업 〈호놀룰루 다보각경도〉(2025)는 하와이 사진신부들이 머물렀던 공간의 장식품과 사물, 그리고 하와이 일상의 풍경을 상상해 재구성한 장면이다. 신부들이 남긴 가족사진, 좋아하던 물건들, 한국에서 가져온 생필품, 하와이에서 자주 볼 수 있는 꽃과 사물 등이 뒤섞여 장식장 주변을 이룬다. 여기서 말하는 '사진신부'란 1910년대에서 1920년대 중반, 하와이로 이주한 한국(주로 인천) 남성들이 한국에 있는 여성들의 사진을 보고 결혼 상대를 선택한 뒤, 사진 속 여성들이 실제로 하와이로 건너가 이민자 공동체의 일원이 된 이들을 일컫는다. 이들의 삶은 한국 사회에서 거의 기록되지 않았으며, 지금은 인터넷 자료나 하와이 현지의 사료를 통해서만 희미하게 확인할 수 있다.

이전 작업에서 원나래가 오늘날 자기를 보여주고 증명하는 여성들의 이야기를 '식집사 피드'에 겹쳐내고 있었다면, '사진신부' 서사로의 전환은 일종의 스핀오프처럼 보인다. 마치 알고리즘에 의해 자연스럽게 확장된 또 다른 관심사처럼, 여기서도 핵심은 사진이다. 자신을 스스로가 아닌 타인에게 선택받기 위해 꾸미는 행위. 꾸밈–사진–(타의적) 선택이라는 세 개의 축을 따라, 여성은 자신의 예쁨이 승인되기를 기다리는 서사로 이동한다. 그리고 원나래의 회화에서 사물들은 단순한 재현을 넘어, 하나의 구도 안에서 상상적으로 배치되고 조합된다. 이러한 복합적인 구성은, 한편으로는 사진신부들이 외부로부터 부여받은 억지스러운 역할과 삶을 드러내면서, 다른 한편으로는 그들이 각 사물에 부여했을 사적인 의미와 정서를 혼합해 낸다.

결국 원나래가 지금 말하고자 하는 바는 여성, 이미지, 규범, 그리고 그것에 틈을

she employs—absorbent *jangji* and repellent acrylic—does not hesitate to function as a device that unsettles images whose outcomes are reduced to mere 'prettiness.' Paint layers that never grow thick; brushstrokes that seep into the paper only to be pushed back out; colors that refuse clarity and remain deliberately murky. Passing through this forced encounter of materials, the paintings that imitate the 'plant–parent feed' do not simply become the feed itself, nor do they remain at the level of representation. Instead, they attempt to grasp the latent unethical impulses and hierarchical desires embedded in the phenomenon—capturing those who repeatedly enact and reproduce the pressures of such image regimes.

There is a sense of déjà vu embedded in views that are designed to 'look pretty'. As if the world seems to advance with optimism, only to suddenly retreat, as though nothing had changed at all. This sensation closely resembles the compositional logic of female images circulating on social media. It may have occurred to us that our world has most actively produced and expanded the formats of images favored by the public more than any other world that has existed in human history. Bold bodily exposure, irresistibly catchy hooks, and collaborations with global brands have become standardized visual currencies, as seen in figures like Beyoncé or Ariana GRANDE. The entertainment industry, insofar as it functions as a system that presents the "human" through optimized angles and frames, simultaneously instills a desire for imitation among its audiences. Perhaps nowhere else does the urge to resemble the image of a beautiful star surface as insistently as it does on social media. The 'plant–parent feed' operates as a metaphor for this condition: an image through which women around us attempt to fit themselves into fixed values and to prove their fit through photographs via repeated formats, compositions, and subjects using plants as a mediating proxy. In this way, WON's paintings become layered with reflections on women who continue to pursue a (forcibly) immobilized notion of beauty. They overlap with a gaze that both mirrors and interrogates the world closest to the artist's own life, offering a quiet reckoning with the conditions under which such beauty is still sought, rehearsed, and sustained.

Meanwhile, another narrative that WON has recently turned toward concerns the history of the "Hawaii picture brides." Her painting, *Honolulu Dabogakgyeongdo* (2025), imagines and reconstructs the interiors once inhabited by the brides, assembling decorative objects, domestic items, and fragments of everyday life in Hawaii into a speculative scene. Family photographs left behind by the brides, objects they cherished, daily necessities brought from Korea, along with flowers and items commonly found in Hawaii, gather around a cabinet-like setting, forming a layered domestic landscape. The term 'picture bride' refers to women whose lives unfolded through a mediated form of selection. From the 1910s to the mid-1920s, emigrated Korean men—many from the Incheon area—chose their spouses by looking at photographs of women still in Korea. These women then traveled across the ocean to Hawaii, becoming members of the immigrant community they had never physically encountered before. Their lives were scarcely recorded within Korean society and today remain only faintly traceable—through fragments found in online archives or local historical materials preserved in Hawaii.

If, in her earlier work, WON Narae overlaid the narratives of women who must continually display and validate themselves in the present onto the 'plant–parent feed', her turn toward the story of the 'picture brides' appears almost like a

내려는 저항, 네 개의 키워드로 수렴될 수 있을 것이다. 서로를 떠날 수 없는 이 네 항은, 지금 우리 곁에 남겨진 기이한 수수께끼인 동시에 욕망의 민낯을 찌르는 너무도 현실적인 문제다. 그리고 그것이 회화를 통해 발화될 수 있다면, 그 가능성을 탐색해 나가는 일이 원나래가 작업을 지속하는 동력이자 이유일 테다.

spin-off. As if emerging from another interest naturally expanded by an algorithm, photography once again remains at the core. The act of adorning oneself not for one's own choosing, but in order to be chosen by another. Along the three axes of adornment–photography–(forced) selection, women are drawn into a narrative in which they wait for their beauty to be validated. And in WON's paintings, objects move beyond simple representation to be imaginatively arranged and recomposed within a single frame. This layered construction operates on two levels at once: on the one hand, it exposes the forcibly assigned roles and lives imposed upon picture brides from the outside; on the other, it weaves in the private meanings and emotional attachments these women may have invested in their belongings.

Ultimately, what WON seeks to articulate at this moment may be understood as converging around four interwoven terms: women, images, norms, and the resistance that attempts to open fissures within them. These four elements, inseparable from one another, form both a strange riddle left in our midst and a deeply real problem that pierces the exposed surface of desire. If such a configuration can be voiced through painting, then it is the exploration of that very possibility that becomes the driving force and the reason for WON Narae's continued practice.

김진주는 전시를 기획하고 글을 쓴다. 서사를 구성하여 공동의 감각이 발현되는 장을 만드는 데 관심을 둔다. 《녹색 섬광—이해 바다》(두산갤러리, 2025), 《백프로》(스페이스애프터, 2025), 《Issy Wood: I Like To Watch》(일민미술관, 2023), 《릴리》(WESS, 2022) 등을 기획했다. 서울시립 북서울미술관에서 코디네이터로, 일민미술관에서 어시스턴트 큐레이터로 일했고 예술현장과 이론에 관한 연구 공동체 '마코(Maco)'를 운영하고 있다.

KIM Jinju is a curator and writer based in Seoul. Her practice focuses on composing narratives and creating spaces where shared sensibilities can emerge. She has curated exhibitions such as *The Green Ray—Waves Leave Time Behind* (Doosan Gallery, 2025), *A Hundred Percent* (SPACE ÆFTER, 2025), *Issy Wood: I Like To Watch* (Ilmin Museum of Art, 2023), and *Lily* (WESS, 2022). She previously worked as a coordinator at the Buk-Seoul Museum of Art and as an assistant curator at the Ilmin Museum of Art. She also co-runs Maco, a research collective focused on art practices and theory.



《명상법》(영주맨션, 부산, 2025) 전시 전경.
Exhibition view of *Meditation Manual* (Youngju Mansion, Busan, 2025).



《Editorial Plants》(아트플러그 연수, 인천, 2024) 전시 전경.
Exhibition view of *Editorial Plants* (ArtPlug Yeonsu, Incheon, 2024).



〈Plant Jungle Room〉, 2025, 장지에 아크릴릭, 70×70cm.
Plant Jungle Room, 2025, acrylic on Korean paper, 70×70cm.



〈Calm waves of Plants〉, 2025, 장지에 아크릴릭, 70×70cm.
Calm waves of Plants, 2025, acrylic on Korean paper, 70×70cm.



〈호놀룰루도 다보각경도 (1)〉, 2025, 장지에 아크릴릭, 112×112cm.
Honolulu Dabogakgyeongdo (1), 2025, acrylic on Korean paper, 112×112cm.



〈Selfie of Iris (2)〉, 2025, 장지에 아크릴릭, 37×37cm.
Selfie of Iris (2), 2025, acrylic on Korean paper, 37×37cm.



〈Selfie of Staghorn Fern (1)〉, 2025, 장지에 아크릴릭, 37×37cm.
Selfie of Staghorn Fern (1), 2025, Acrylic on Korean paper, 37×37cm.



〈Selfie of Staghorn Fern (2)〉, 2025, 장지에 아크릴릭, 37×37cm.
Selfie of Staghorn Fern (2), 2025, acrylic on Korean paper, 37×37cm.

원나래 WON NARAE

WOENNARAE@GMAIL.COM
WWW.WONNARAE.COM
WWW.INSTAGRAM.COM/NARAEWORKS

학력
2019 성신여자대학교 일반대학원 미술학과 석사 졸업
2014 성신여자대학교 미술대학 동양화과 학사 졸업

개인전
2026 《Posing Garden》, 공간시은, 전주
2024 《Editorial Plants》, 아트플러그 연수, 인천
2022 《안개와 볕》, 아트 포 랩, 안양
2019 《진한 습실》, 사이아트스페이스, 서울
2018 《가벼워 자꾸만 떠오르는 것들》, 예술공간 서:로, 서울

단체전
2026 《붉은 돌, 유리 바다》, 백년이음, 인천
2025 플랫폼 오픈스튜디오 연계전시 《2025 플랫폼 아티스트: 열하나의 말들》, 인천아트플랫폼 프로젝트 스페이스 1, E-6, E-3, 인천
《OEDGO Act.2》, APOproject SEOUL, 서울
《Inner Frame》, 히든엠갤러리, 서울
《명상법》, 영주맨션, 부산
《IN VISIBLE》, 아트스페이스 라프, 서울
《Frame Law》, 리나 갤러리, 서울
2024 《小品物》, 오온, 서울
《Pieces of Us》, 도잉아트 갤러리, 서울
《3인3색 展》, 강북진달래홀 갤러리, 서울
《Peace with you》, 지지투갤러리, 서울
《씨줄과 날줄》, 갤러리 밀스튜디오, 서울
《인천을 봄》, 인천아트플랫폼 전시장 1, 인천
2023 《여름방학 보물찾기 2부》, 공간아래, 서울
《갤러리 밀스튜디오 2023 신진작가전》, 갤러리 밀스튜디오, 서울
《조약돌》, 강북진달래홀 갤러리, 서울
2022 《Mine:일상채굴》, 아트 포 랩, 안양
《무질서한 봄》, 예술공간 서:로, 서울
제3회 페미니즘 예술제 《지구탈출》, 물왕멀 2길 3-4, 전주
《남는 벽 빌려드립니다》, 상히웋, 서울
2020 《겸재 내일의 작가전》, 겸재정선미술관, 서울

선정
2021 겸재 내일의 작가 선정, 겸재정선미술관

레지던시
2025 인천아트플랫폼 인천 청년예술가 스튜디오 지원, 인천

Education
2019 M.F.A. in Fine Arts, Sungshin Women's University, Seoul, Korea
2014 B.F.A. in Oriental Painting, Sungshin Women's University, Seoul, Korea

Solo Exhibitions
2026 *Posing Garden*, Space Sieon, Jeonju, Korea
2024 *Editorial Plants*, ArtPlug Yeonsu, Incheon, Korea
2022 *Sunbeam Calls For a Fog*, Art For Lab, Anyang, Korea
2019 *A Humid Room*, Cyart Space, Seoul, Korea
2018 *SOMETHING LIGHT, SOMETHING FLOATING*, ArtSpace Seoro, Seoul, Korea

Selected Group Exhibitions
2026 *Crimson stone, Sea beyond glass*, Baengnyeon leum, Incheon, Korea
2025 Platform Open Studio Related Exhibition *2025 Platform Artists: 11 Words*, Incheon Art Platform Project Space 1, E-6, E-3, Incheon, Korea
OEDGO Act.2, APOproject SEOUL, Seoul, Korea
Inner Frame, Hidden M Gallery, Seoul, Korea
Meditation Manual, Yeongju Mansion, Busan, Korea
IN VISIBLE, artspace LAF, Seoul, Korea
Frame Law, RINA GALLERY, Seoul, Korea
2024 *Small Works*, OhOn, Seoul, Korea
Pieces of Us, dohingart Gallery, Seoul, Korea
Three Colors by Three Artists, Gangbuk Jindallae Hall Gallery, Seoul, Korea
Peace with you, GG2 Gallery, Seoul, Korea
Weft and Warp, Gallery Mill Studio, Seoul, Korea
Spring in Incheon, Incheon Art Platform Gallery 1, Incheon, Korea
2023 *Treasure Hunt in Summer Vacation Part 2*, gongganare, Seoul, Korea
Emerging Artists Exhibition, Gallery Mill Studio, Seoul, Korea
Pebbles, Gangbuk Jindallae Hall Gallery, Seoul, Korea
2022 *Mine: Daily Excavation*, Art For Lab, Anyang, Korea
Chaotic Spring, ArtSpace Seoro, Seoul, Korea
3rd Feminism Art Festival *Escape the Earth*, 3-4, Murwangmeol 2-gil, Jeonju, Korea
Giving away extra walls, sangheeut, Seoul, Korea
2020 *Gyeomjae: Tomorrow's Artist Exhibition*, Gyeomjae Jeongseon Art Museum, Seoul, Korea

Grant
2021 Gyeomjae Artist of Tomorrow, Gyeomjae Jeongseon Art Museum, Korea

Residency
2025 Incheon Art Platform Studio Support Program for Incheon Young Artists, Incheon, Korea

이소영

LEE Soyoung



시각예술부문 Visual Arts

경계의 공간에서 엮어낸 서사: 이소영의 작업 세계

김한별
독립 큐레이터

한 여성이 갯벌 위를 천천히 걸어간다. 발이 진흙에 붙었다 떨어질 때마다 '척척' 하는 흡착음이 들리고, 발자국은 남았다가 이내 밀물에 덮인다. 이소영의 작업은 여기서 출발한다. 그것은 우연히 포착된 퍼포먼스라기보다, 그의 작업 세계를 여는 원초적 장면에 가깝다. 작가는 완성된 형태의 조각을 증명하는 대신, 형상이 막 생겨나기 직전의 시간—흙과 신체와 장소가 서로 반응하며 형태를 예감하는 형성의 시간—에 시선을 고정한다.

그렇기에 이소영이 던지는 질문은 근원적이다. 우리가 뿌리를 두는 공간은 과연 불변하는가? 물리적 공간과 가상공간이 뒤섞인 오늘, 주체를 정박시켜 주던 '고정된 장소'는 여전히 가능한가? 영속적 형상을 이상으로 삼아 온 조각의 전통과 달리, 이소영의 흙 작업은 시간과 소멸을 조각의 중심부로 끌어들이며 조각을 완성된 오브제가 아니라 끝나지 않는 과정으로 되돌려 놓는다.

형성의 시간: 조각을 '되는 것'으로 보기

포트폴리오의 첫머리에서 작가는 자신의 작업이 "고체와 액체의 경계에 있는 점토"에서 출발한다고 밝힌다. 그가 택한 점토는 고정된 덩어리가 아니라, 물을 만나면 흐르고 마르면 굳어지는 경계의 물질이다. 〈부서지기 쉬운 도시〉 연작(2023-2024)에서 이 점토는 도시 모형을 재현하기 위한 재료로 동원되는 대신, 스스로 형상을 바꾸는 존재로 등장한다. 백토와 석기질 점토로 만든 작은 구조물들이 팔레트 위에 쌓이고, 수조 속에 잠긴다. 수분과 하중, 시간 같은 변수들이 개입하자 점토는 갈라지고 무너져 내린다. 팔레트의 그리드는 붕괴를 '사고'로 보이게 하고, 수조의 느린 침식은 시간 자체를 조각의 표면으로 끌어올린다. 여기서 점토는 '형태 이후'의 시간을 드러내는 장치가 된다.

이때 조각의 목적은 더 이상 영원의 보존이 아니다. 점토에 남은 균열과 침식의 자국은 실패가 아니라 작품의 문장부호이자, 과정이 지나간 자리다. 중요한 것은

Narratives Woven at the Threshold: The World of LEE Soyoung's Practice

KIM Hanbyul
Independent Curator

A woman walks slowly across a tidal flat. Each time her foot steps on the mud and pulls away, a soft suctioning sound is released, and her footprints remain only to be soon covered by the incoming tide. LEE Soyoung's practice begins here. This is less a performance captured by chance than a primal scene that opens onto her artistic world. Rather than affirming the completed form of sculpture, the artist fixed her gaze on the moment just before form comes into being—the time of formation in which earth, body, and site respond to one another, anticipating shape.

Such is the reason why LEE's questions are fundamental. Is the space in which we are grounded truly immutable? In a present where physical space and virtual space are increasingly entangled, is the notion of a 'fixed place' that anchors the subject still possible? Departing from sculptural traditions that have long upheld permanence as an ideal, Lee's work with earth draws time and disappearance into the core of sculpture itself. In doing so, she returns it from a completed object to an unfinished process – one that remains perpetually in the making.

Time of Formation: Seeing Sculpture as *Becoming*

At the opening of her portfolio, LEE states that her practice begins with 'clay situated at the boundary between solid and liquid'. The clay she chooses is not a fixed mass, but a liminal material that flows when it gets watered and hardens as it dries. In the series *Fragile City*(2023-2024), this clay is not mobilized to reproduce urban models as stable forms; instead, it appears as an entity that alters its own shape. Small structures made of porcelain clay and stoneware clay are stacked on pallets and then submerged in water tanks. As variables such as moisture, weight, and time intervene, the clay begins to crack and collapse. The grid of the pallet renders collapse as an 'incident', while the slow erosion within the water tank draws time itself onto the surface of the sculpture. Here, clay functions as a device that reveals a temporality that comes *after* form.

At this point, the purpose of sculpture is no longer the preservation of eternity. The cracks and traces of erosion left in the clay are not failures, but punctuation marks within the work—sites through which a process has passed. What matters is not the completed exterior, but the condition of *being in the making*. This view aligns

완성된 외형이 아니라, '만들어지는 중'이라는 상태 자체다. 이는 사물보다 생성 과정을 세계의 진실로 보아 온 인류학적 시선과도 이어져 있다. 팀 잉골드(Timothy INGOLD)가 강조하듯, 우리가 사는 세계를 구성하는 것은 완성된 "것들"이 아니라 계속해서 만들어지고 있는 것들이기 때문이다.

재료를 대하는 태도에서도 이소영의 입장은 분명하다. 많은 조각에서 재료는 작가의 의도를 담는 수동적 수단으로 취급되지만, 이소영은 흙을 "고체와 액체의 경계에 있는" 물질로 두며 자신의 신체와 동등한 행위자로 대한다. 신체가 흙을 형성하는 만큼, 흙 또한 신체를 형성한다. 손이 흙을 이기면 흙은 손을 밀어내며 저항하고, 물질의 저항에 신체가 응답하는 과정이 반복된다. 〈Let me go somewhere〉(2023)에서 작가는 코일링(coiling) 기법을 "운동하는 개체의 기본 단위"로 간주하며, 손바닥에서 길게 뽑아 올린 흙가래의 폭과 힘, 속도를 리듬의 단위로 드러낸다. 그렇게 만들어진 유기적 선들은 정방형 박스 모듈과 만나 서로의 질서를 흔든다. 반복과 변형, 충돌과 재구성이 이어지는 사이, 형상은 누군가의 의도를 따라 완성된 결과가 아니라 둘 사이의 만남이 남긴 사건으로 빚어진 산물로 존재한다.

신체 수행과 돌봄의 윤리

따라서 작가가 행하는 반복적인 손동작은 단순한 공정이 아니다. 이 자체가 "신체의 궤적이 고스란히 드러나는" 행위로 읽힌다. 손바닥에서 말려 나온 흙가래가 몸의 연장처럼 뻗어갈 때, 작은 근육의 떨림과 습관적 리듬들은 하나의 유기체처럼 조직된다. 그렇기에 이소영에게 몸은 도구가 아니라 '의미를 만들어내는 장치'라 할 수 있다.

〈갯벌 걷기〉(2024)는 이러한 신체 수행이 가장 집약적으로 드러나는 작업 가운데 하나다. 인천 연안의 갯벌 위를 맨발로 걸어 나가는 장면에서, 발은 진흙에 박혔다가 천천히 빠져나오기를 반복한다. 흡착과 해방의 리듬이 이어지고, 보폭과 속도, 균형은 매 순간 달라진다. 단단한 바닥이 아닌 미끄러운 갯벌 위에서, 신체는 늘 중심을 다시 잡아야 한다. 이 과정에서 주체는 어떤 고정된 정체로서 주어지는 것이 아니라, 불안정한 지면 위를 건너며 계속 다시 구성되는 존재로 드러난다. 젠더와 주체가 타고난 본질이 아니라, 반복되는 몸짓과 제스처 속에서 구성된다는 수행성의 논의는 이소영의 작업에서 물질과 신체의 층위로 구체화된다.

여기서 결정적인 것은 이 모든 수행이 여성의 몸으로 이루어진다는 사실이다. 갯벌과 진흙은 오랫동안 생명력과 모성을 상징하는 대지(大地) 어머니의 모성적 원형, 여성 생명력의 이미지와 결부되어 왔지만, 동시에 더럽거나 하찮은 것으로 간주되기도 했다. 이소영이 갯벌 위를 맨발로 걸으며 진흙과 몸을 밀착시키는 행위는 이러한 위계를 비틀어 낸다. 불안정한 땅 위에서 균형을 찾아가려는 몸부림, 진흙에 파묻히는 피부의 감각은 여성적 신체성과 흙의 촉각성이 만나는 힘의 지점을 드러내는 것이다. 따라서, 〈갯벌 걷기_신체 드로잉〉(2025)에서 광목천에 남겨진 진흙 흔적은

with an anthropological perspective that has long regarded processes of formation, rather than objects themselves, as the truth of the world. As Timothy INGOLD has emphasized, the world we inhabit is composed not of finished "things", but of entities that are continually being made. LEE's position is equally clear in her attitude toward material. In much sculptural practice, material is treated as a passive means for conveying the artist's intention, but LEE places clay as a substance "situated at the boundary between solid and liquid" and as an agent equal to her own body. Just as the body forms the clay, the clay also forms the body. If the hand kneads the clay, the clay pushes back in resistance, and the body responds to this resistance in a repeated exchange. In *Let me go somewhere* (2023), the artist uses the coiling technique as a "basic unit of a moving body", presenting the width, force, and speed of clay drawn upward from the palm as units of rhythm. The organic lines formed in this way encounter square box modules, unsettling one another's orders.
As repetition and variation, collision and reconfiguration continue, form comes to exist not as a finished result shaped by someone's intention, but as a product forged from the event left by the encounter between the two.

The Ethics of Body Performance and Care

Accordingly, the artist's repetitive hand movements are not merely procedural acts. They should be read as gestures in which "the trajectory of the body is laid bare". As coils of clay rolled from the palm extend outward like an extension of the body, the tremors of small muscles and habitual rhythms are organized into something akin to a single organism. For LEE Soyoung, therefore, the body is not a tool, but a *device that generates meaning*.

Walking on Mudflats (2024) is one of the works in which this bodily performance appears in its most concentrated form. In a scene where the artist walks barefoot across the mudflats along the Incheon coast, the feet repeatedly sink into the mud and slowly pull free. A rhythm of adhesion and release unfolds, while stride, speed, and balance shift from moment to moment. On the slippery surface of the mudflat, rather than solid ground, the body must constantly reestablish its center. In this process, the subject does not appear as a fixed identity given in advance, but as a being continually reconstituted while traversing unstable terrain. The notion of performativity—that gender and subjectivity are not innate essences but are constructs made through repeated gestures and actions – finds material and bodily articulation in LEE Soyoung's work.

What is decisive about this is the fact that all of these performances are carried out through a female body. Mudflats and mud have long been associated with the maternal archetype of Mother Earth, symbolizing vitality and fertility, while at the same time being regarded as dirty or insignificant. LEE Soyoung's act of walking barefoot across the mudflat, pressing her body into close contact with the mud, unsettles this hierarchy. The struggle to find balance on unstable ground and the tactile sensation of skin sinking into mud reveal a site of force where female corporeality and the material tactility of earth intersect. Accordingly, the traces of mud left on the cotton cloth in *Walking on Mudflats: Body Drawing*(*2025*) are not merely impressions of nature. They are records inscribed by a woman's movement – gestures that reclaim and reassert a space that has been effaced.

The artist's understanding of the body and gender is also evident in her projects

단순한 자연의 인상이 아니다. 이는 여성의 움직임이 각인된 기록이며, 지워진 공간을 다시 주장하는 제스처다.

신체와 젠더에 대한 작가의 인식은 돌봄의 프로젝트에서도 확인할 수 있다. 《화분으로부터 From my flowerpot》(인천서구문화회관 아트갤러리, 인천, 2022)에서 이소영은 직접 빚은 흙 화분을 관객에게 나누어 주고, 각자가 그 안에 식물을 심어 자기만의 공간에서 가꾸도록 초대한다. 이 작업은 오브제를 '소장'하게 하는 것이 아니라, 뿌리 내리지 못한 존재(화분의 흙과 식물)를 각자의 일상 공간에서 돌보게 만드는 제안이다. 여기서 화분이라는 오브제는 더 이상 한 곳에 정착된 식물의 '용기'가 아니라 '이동하는 토대'임을 암시한다. 그리고 땅은 고정된 지면이 아니라, 들고 옮길 수 있는 형태로 축소되고 재배치된다. 관람객이 화분을 안고 집으로 돌아가는 길은 단순한 귀갓길이 아닌 하나의 수행적 제스처이며, 작은 흙 화분 하나가 품은 식물은 놓이는 공간마다 저마다 다른 환경과 문화 그리고 정체성과 맞물린다. 그 자체로 하나의 세계를 옮겨 확대해 나가는 것이다. 나아가 이 소박한 화분에는 여성의 노동과 돌봄, 수입 식물의 이동, 이주 노동의 시간, 서로 다른 계보의 용기들이 겹쳐 보이며, 화분은 다층적 정체성이 잠시 머무는 자리로 읽힌다. 공공 전시 공간과 사적 생활 공간이 이 작은 매개체를 통해 이어지면서, 예술은 전시장 바깥의 생활 세계로까지 스며든다. 그리하여 화분 속 흙과 식물, 그리고 이를 품에 안은 몸은 '정체성과 뿌리내림' 그리고 '장소성의 이동'에 대한 질문을 자연스럽게 환기한다.

이 안에서 작가가 말하는 여성의 돌봄은 매우 구체적이다. 물을 주고, 햇빛을 맞게 하고, 계절의 변화에 맞춰 자리를 옮기고, 작은 변화를 관찰하는 일상의 시간들. 이러한 반복적인 '돌봄'은 전통적으로 여성의 가정 내 노동으로만 여겨져 왔고, '진짜' 노동이나 예술의 범주에서는 종종 배제되어 온 행위들이다. 이소영은 화분 프로젝트를 통해 이 보이지 않는 노동을 공공의 장으로 끌어올린다. 돌보는 행위를 숨기지 않고 전면화함으로써, 그간 가시화되지 않았던 정서적·육체적 노동의 가치를 예술의 언어로 번역한다. 작가가 전달하는 예술은 일상과 분리된 특별한 활동이 아니라, 몸을 통해 반복되는 수행을 통해 생활세계로 이행한다.

경계의 미학: 끝난 길에서 다시 시작하기

이소영이 작업의 무대로 삼는 장소들은 대체로 도시의 중심에서 비켜난 지점들이다. 인천의 갯벌과 항만, 제방과 간척지, 울산 장생포의 방파제와 해안 등은 모두 자본의 문법과 생태의 리듬이 충돌하는 불안정한 경계들이다. 도시 개발 계획이 끝까지 밀어붙이지 못하고 남겨둔 공간들, 과거와 현재, 산업과 생태의 시간이 겹겹이 '퇴적된 기억의 단면(archive)'이기도 하다.

송도 앞바다의 매립지 아래에는 미래지향적 스카이라인이 덮어버린 갯벌과 지역 공동체의 시간이 침전되어 있다. 울산의 고래잡이 산업이 남긴 공백 역시 마찬가지다. 이소영은 도시 지도가 끝나는 자락들을 직접 걷고 살피며, 그곳에서

centered on care. In *From my flowerpot* (Incheon Seo-gu Culture & Arts Center, Incheon, 2022), LEE distributed clay flowerpots she had made by hand to viewers, inviting them to plant something inside and to tend it within their own living spaces. Rather than encouraging the possession of an object, this work proposes an act of care: it asks participants to look after beings that have yet to take root – the soil and plant within the pot—within the rhythms of their everyday lives. Here, the flowerpot no longer functions as a fixed container for a settled plant, but suggests itself as a 'moving ground.' The earth is no longer a stable surface but is reduced, relocated, and made portable. The act of carrying the flowerpot home is not a simple return, but a performative gesture in itself. Wherever the small pot is placed, the plant it holds becomes entangled with different environments, cultures, and identities. In this way, an entire world is carried, displaced, and gradually expanded. Furthermore, within this modest flowerpot, multiple layers overlap: women's labor and care, the migration of imported plants, the time of migrant labor, and vessels from different lineages. The pot becomes a temporary site where layered identities come to rest. As public exhibition space and private living space are connected through this small intermediary, art seeps beyond the exhibition space into the sphere of everyday life. The soil and plant held within the pot, together with the body that carries them, naturally evoke questions of *identity and rootedness*, as well as the *mobility of place*.

Within this work, the form of care the artist speaks of is highly specific. It consists of everyday actions: watering, allowing sunlight to reach the plant, relocating it in response to seasonal changes, and observing small shifts over time. Such repetitive acts of "care" have traditionally been regarded as women's domestic labor and have often been excluded from the category of 'real' labor or from the realm of art. Through the flowerpot project, LEE Soyoung brings this invisible labor into a public arena. By refusing to conceal acts of care and instead placing them at the center, she translates the value of emotional and physical labor—long rendered unseen—into the language of art. The art she proposes is not a special activity separated from daily life, but one that moves into the lived world through repeated, embodied practice. Art, here, emerges through the body and its ongoing acts of care, becoming inseparable from the rhythms of everyday existence.

The Aesthetics of Threshold: Starting Over at the Dead End

Places that LEE chooses as stages for her work are generally places that lie outside the urban center. The mudflats and ports of Incheon, its embankments and reclaimed lands, as well as the breakwaters and coastlines of *Jangsaengpo* in Ulsan, are all unstable thresholds where the logic of capital collides with ecological rhythms. These are spaces left behind where urban development plans could not be fully carried through—strata of memory in which past and present, industrial and ecological time are layered and sedimented, forming what might be described as cross-sections of an archive.

Beneath the reclaimed land off the coast of Songdo, layers of tidal flats and the time of local communities lie sedimented, covered over by a future-oriented skyline. The void left behind by Ulsan's whaling industry tells a similar story. LEE walks and surveys these margins—places where the city map comes to an end—translating the structures and fragments she encounters there into her own sculptural language.

마주친 구조물과 파편들을 자신의 조형 언어로 번역한다. 흙을 퍼 올리고, 옮기고, 다시 쌓고, 무너뜨리는 반복을 통해 망각된 장소들은 다시금 기억 가능한 표면으로 띄워 올리는 것이다.

그렇기에 《뿌리, 닻, 통로 Root, Anchor, and Passage》(장생포 고래로 131 갤러리, 울산, 2022)라는 전시 제목이 암시하듯, '정착(뿌리)–임시 정박(닻)–이동(통로)'의 상태는 서로 배타적인 것이 아니다. 이소영 작업에서 경계란 경계석으로 나뉘는 선명한 것이 아니라, 머무름과 이동이 서로 만나 연결을 이루는 지점이다. 재개발 논리에 밀려난 곳, 도시 담론에서 소외된 곳–인천의 옛 항구나 울산의 산업 주변부 같은 공간들–을 그는 전시의 장으로 소환하고, 관람의 대상으로만 소비되는 장소를 '머물 수 있는 곳'으로 재배치한다. 《짓기 그리고 짓기》(창작스튜디오131, 울산, 2023) 전시에서도 이러한 부분을 살펴볼 수 있다. 작가는 '촉각적 움직임을 토대로 어떤 방식의 다시 짓기를 시도하는' 과정을 탐색했다. 이러한 반복적 신체 수행은 폐허를 미화하는 제스처가 아니라, 버려진 것이 여전히 관계망 속에 있으며 다시 돌볼 수 있음을 신체로 선언하는 실천으로 해석된다. 폐허는 과거의 기억으로만 남겨진 폐기물이 아니라, 현재의 돌봄을 요청하는 장소가 되는 것이다.

이러한 사회적 예술에서는 종종 윤리적 명분이 예술의 형식을 압도하여, 작품이 선한 의도의 전달 수단에 머무는 위험이 지적되기도 한다. 클레어 비숍(Claire BISHOP)이 말하듯, 참여 예술의 가치는 '좋은 의도' 자체가 아니라, 그 윤리적 문제를 형식 내부에 어떻게 배치하느냐에 달려 있다. 이소영의 작업이 흥미로운 것은 바로 이 지점이다. 그는 도덕적 메시지를 전면에 부각하기보다, 흙의 질감, 코일과 격자의 대비, 팔레트와 수조라는 전시 조건처럼 형식적 요소들 속에 사회적 의미를 섬세하게 침전시킨다. 《부서지기 쉬운 도시》(공간 불모지, 인천, 2023)에서 팔레트 위의 작은 점토 도시는 갈라지고, 수조 속에서는 서서히 풀려나간다. 그 장면은 아름답지만, 그 아름다움은 도시 인프라의 취약성을 가리는 장식이 아니다. 붕괴 자체를 새로운 질서가 나타나는 계기로 전환시키는 감각적 장치다. 잔해 속에서 드러나는 다른 형태와 관계의 가능성은, 돌봄이 필요한 곳을 향해 시선을 다시 돌리게 만드는 촉매가 된다. 이 과정에서 관객은 방관하는 감상자에서 공동의 관리자로 이동하며, 질문 또한 '누가 이곳을 소유하고 점유하는가'에서 '누가 이곳을 지탱하고 돌볼 것인가'로 옮겨간다.

연안 도시의 지정학을 다루는 여러 동시대 예술가들 가운데에서, 이소영은 흙-몸-돌봄이라는 조합으로 독자적인 위치를 만들어가고 있다. 인천 연안부두의 '끝난 길'과 울산의 오래된 방파제 곁에서 그는 반복해서 다시 시작의 기호를 그린다. 그것은 모든 것을 회복할 수 있다는 낭만적 재생의 약속이 아니라, '한 번 상실된 것들은 온전히 돌아오지 않는다'라는 냉정한 인식을 전제로 한다. 그럼에도 예술은 그 자리에 새로운 의미를 다시 새길 수 있다는 가능성을 포기하지 않는다. 이소영은 바로 그 가능성에 응답한다.

Through repeated acts of scooping up earth, carrying it, piling it, and allowing it to collapse, forgotten sites are lifted back into visibility, resurfacing as spaces that can once again be remembered.

Such is why, as the title of the exhibition, *Root, Anchor, and Passage* (Jangsaengpo Gorae-ro 131 Gallery, Ulsan, 2022), implies, the state of 'settling (root)–temporary mooring (anchor)–movement (passage)' is not mutually exclusive. In LEE's work, a threshold is not a clearly demarcated line divided by boundary stones, but a point at which staying and moving meet and form a connection. She summons as exhibition sites those places pushed aside by the logic of urban renovation and marginalized within urban discourse–spaces such as old ports in Incheon or the industrial peripheries of Ulsan–and repositions locations consumed merely as objects of viewing into places where one can linger. This approach is also evident in the exhibition *Constructing and Re–constructing* (2023), in which the artist explored processes of 'rebuilding based on tactile movement'. Such repetitive bodily performances are not gestures that aestheticize ruins, but practices that declare, through the body, that what has been abandoned still exists within networks of relation and remains open to care. Ruins, then, are not discarded remnants left solely as memories of the past, but places that call for care in the present.

In forms of socially engaged art like hers, it is often noted that ethical justification can overpower artistic form, reducing the work to a vehicle for conveying good intentions. As Claire BISHOP argues, the value of participatory art lies not in "good intentions" but in how ethical questions are articulated within form. It is precisely at this point that LEE's work becomes compelling. Rather than foregrounding moral messages, she allows social meaning to settle quietly into formal elements – the texture of clay, the contrast between coils and grids, and exhibition conditions such as pallets and water tanks. In *Fragile City* (Art Space Bullmoji, Incheon, 2023), the small clay city placed atop pallets cracks, while in the water tanks, it gradually dissolves. The scene possesses a stark beauty, yet its beauty does not function as a decorative veil that conceals the fragility of urban infrastructure. Instead, it operates as a sensory device that transforms collapse itself into a moment from which a different order might emerge. The alternative forms and relations revealed within the debris become catalysts that redirect attention toward places in need of care. In this process, the viewer shifts from a disengaged spectator to a shared steward, and the central question moves from 'who owns and occupies the place' to 'who will sustain and care for it'.

Among contemporary artists who engage with the geopolitics of coastal cities, LEE is carving out a distinct position through the constellation of clay-body-care. Along the 'dead end' of Incheon's coastal port and beside the old breakwaters of Ulsan, she repeatedly inscribes signs of beginning again. This is not a romantic promise or regeneration in which everything can be restored, but a sober acknowledgement that what has been lost does not fully return. Even so, art does not abandon the possibility of reinscribing new meanings at those sites. It is to this possibility that LEE Soyoung responds.

The acts of stacking and collapsing, and then building again. The hands that shave down sharp thorns, the gesture of passing a flowerpot to another. These are small rules that subtly twist the language used by cities: protection and exclusion, ownership and control. By layering time through the elemental material of clay,

쌓았다 무너뜨리고, 다시 올려 세우는 행위들, 날카로운 가시를 깎아내는 손, 화분을 다른 이에게 건네는 제스처는 모두 도시가 사용하는 언어—보호와 배제, 소유와 통제—를 조금씩 비틀어 내는 작은 규칙들이다. 흙이라는 근원적 재료로 시간의 층위를 쌓고, 몸의 수행으로 공간의 의미를 갱신하며, 도심의 가장자리에서 사회의 이면을 비추는 그의 작업은 서로를 비추는 거울처럼 하나의 서사로 엮인다.

결국 이소영의 세계에서 '완성'은 곧 결말이 아니다. 연안부두의 끝, 실제로 '끝난 길'이라는 표지판이 서 있는 그 장소에서 그의 작업은 다시 시작된다. 발자국은 곧 밀물에 지워지겠지만, 그 순간의 리듬은 남아 서로를 어떻게 지탱할 것인가를 묻는다. 경계는 상처의 흔적이 아니라, 다시 연결할 수 있는 살아 있는 연결의 매개가 된다. 가시를 무디게 만들고, 화분을 건네고, 폐허의 흙을 다시 쌓는 서로 다른 장면들은 모두 같은 철학의 변주이다. 버려진 것, 부서진 것, 밀려난 것들 역시 다시 돌볼 수 있다는 믿음. 이 믿음이야말로 이소영 작업이 품고 있는 조용하지만 단단한 급진성이라 할 수 있다. 그의 조각은 미술관에 놓인 완결된 오브제라기보다, 관계 맺기의 방식을 새로 학습하게 하는 실천으로 우리 앞에 선다.

김한별은 독립 큐레이터이자 경기대학교 Fine Arts학부 겸임교수이다. 예술경영 및 불어권 아프리카 지역학을 전공하고 현재 문화예술경영 박사과정에 재학 중이다. 서아프리카·아시아·유럽권 국제 문화 교류를 중심으로 활동하며, 《또 다른 언어들—2018다카르비엔날레 한국 특별전》, 《강원국제트리엔날레2021》, 《카메룬 REPDOUL 국제 시각 예술 페스티벌》(2021–2024) 큐레이터를 역임하고 《제7회 안양공공예술프로젝트(APAP7)》(2023) 수석큐레이터로 활동하였다. 공공예술, 문화정책, 국제 교류 분야의 연구와 강의를 이어가고 있다.

renewing the meaning of space through bodily performance, and reflecting the hidden underside of society from the city's margins, her work is woven into a single narrative, its elements mirroring and illuminating one another.

Ultimately, in LEE's world, 'completion' does not signify a conclusion. At the edge of the coastal port—at the site where a sign literally reads 'End of the Road', her work begins again. The footprints will soon be erased by the incoming tide, yet the rhythm of that moment remains, posing the question of how we might sustain one another. A boundary is no longer the trace of a wound, but a living medium through which reconnection becomes possible. The blunting of thorns, the passing of a flowerpot, the rebuilding of earth from ruins—these disparate scenes are all variations on the same philosophy. A belief that what has been discarded, broken, or pushed aside can still be cared for again. It is this belief that constitutes the quiet yet unwavering radicality held within LEE's practice. Her sculptures stand before us not as completed objects placed within a museum, but as practices that ask us to relearn ways of forming relationships.

KIM Hanbyul is an Independent Curator; Adjunct Professor, Kyonggi University Fine Arts Faculty. Trained in Arts Management and Francophone African Studies, she is currently completing her doctoral research in Arts and Cultural Management. Working at the intersection of West African, Asian, and European international cultural exchange, she has served as curator for *Dakar Biennale Korean Special Exhibition* (2018), *Gangwon Triennale 2021* (2021), and *REPDOUL International Visual Arts Festival* (2021–2024), and as Chief Curator of *Anyang Public Art Project 7 (APAP7)* (2023). She continues to research and teach in the fields of public art, cultural policy, and international cultural cooperation.



《끝난길 만들기》(스페이스빔, 인천, 2025) 전시 전경.
Exhibition view of *Making the Ended Road* (Space Beam, Incheon, 2025).

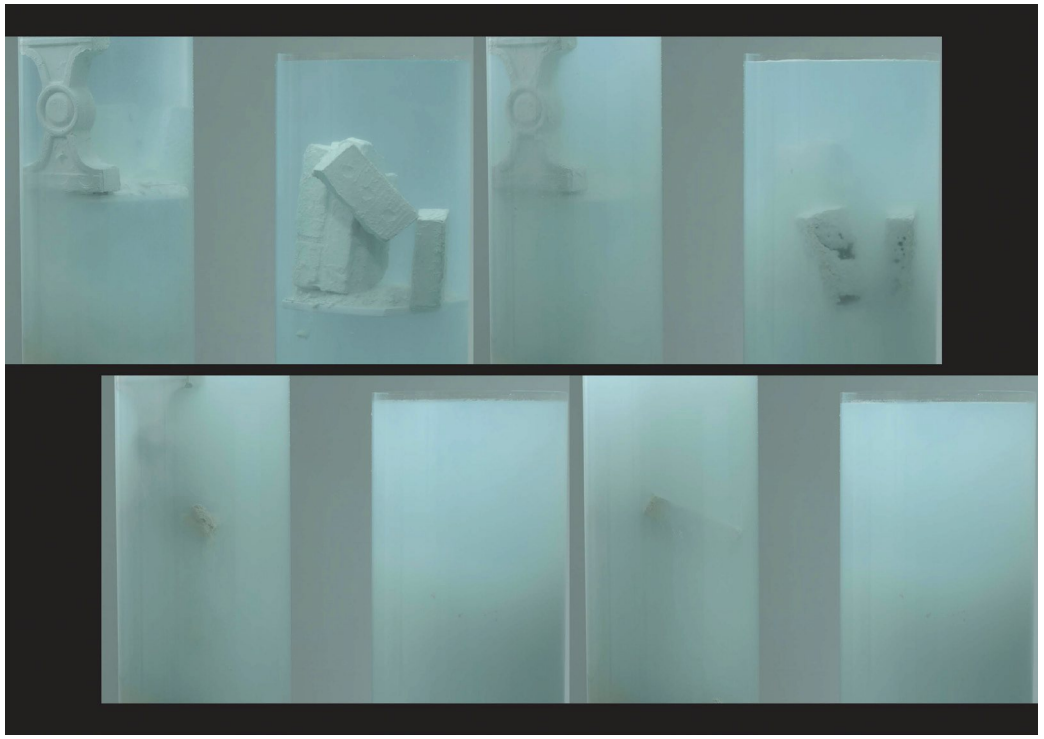


〈끝난 길 만들기_1〉, 2025, 백자질 도자, | 왼쪽부터 |
14x20x60cm, 16×6×55cm, 20×18×65cm, 20×18×45cm, 14×21×40cm, 14×20×80cm.
Making the Ended Road_1, 2025, porcelain, | From left |
14×20×60cm, 16×6×55cm, 20×18×65cm, 20×18×45cm, 14×21×40cm, 14×20×80cm.



〈밀물이 오기 전〉, 2025, 점토, 28×28cm(150).
〈끝난 길 만들기_Melting Ground〉, 2025, 석기질 도자, 가변설치.
Before the Tide Comes In, 2025, clay, 28×28cm (150).
Making the Ended Road _Melting Ground, 2025, stoneware, variable installation.

〈부서지기 쉬운 도시_1〉, 2023, 석기질 점토, 백토, 나무 파렛트, 가변설치.
Fragile City_1, 2023, stoneware, porcelain, wooden pallet, variable installation.



〈부서지기 쉬운 도시_3〉, 2024, 단채널 영상, 10분.
Fragile City_3, 2024, single-channel video, 10min.



〈갯벌 걷기〉, 2024, 단채널 영상, 4분 21초.
Walking on Mudflats, 2024, single-channel video, 4min. 21sec.



《화분으로부터 From my flowerpot》(인천서구문화회관 아트갤러리, 인천, 2022) 전시 전경.
Exhibition view of *From the Flowerpot*, (Incheon Seogu Cultural Center, Incheon, 2022).

이소영 LEE SOYOUNG

LSY08090@GMAIL.COM
INSTAGRAM@SOYIYOUNG_

학력
2019 이화여자대학교 대학원 조형예술학부 도자예술전공 석사 졸업, 서울
2015 이화여자대학교 조형예술학부 도자예술전공 학사 졸업, 서울

개인전
2025 《끝난 길 만들기》, 인천문화양조장 스페이스빔, 인천
2023 《부서지기 쉬운 도시》, 공간불모지, 인천
《짓기 그리고 짓기》, 창작스튜디오131, 울산
2022 《뿌리, 닻, 통로》, 장생포 고래로 131 갤러리, 울산
《화분으로부터 From my flowerpot》, 인천서구문화회관 아트갤러리, 인천
2021 《Unrooted》, 청라블루노바홀, 인천
2020 《배꼽간격_장소의 기록》, Cosmo40, 인천
2019 《코라(chora)로의 회귀》, 김세중 미술관, 서울

주요 단체전
2025 《2025 플랫폼 아티스트: 열하나의 말들》, 인천아트플랫폼 프로젝트 스페이스 1, 인천아트플랫폼, 인천
2025 《출항》, 청라블루노바홀, 인천
2024 《Pieces of Us》, 도잉아트 갤러리, 서울
2023 《어느 정도 예술공동체: 부기우기 미술관》, 울산시립미술관, 울산
2022 《동해와 포구와 예술의 창작》, 장생포 고래로131 작은미술관, 울산
2020 《수선의 발》, 갤러리아쉬, 파주
2019 《2019 청주국제공예공모전》, 청주국제공예비엔날레, 청주

수상 및 선정
2025 예술창작지원사업 선정, 인천문화재단
2023 신진작가 포트폴리오 리뷰 《Face_to_Face_to_Face 2023)》 최종 10인선정, 울산시립미술관
2019 청주국제공예비엔날레 공모전 파이널리스트

레지던시
2025 인천아트플랫폼 인천 청년예술가 스튜디오 지원, 인천
2024 예술나루 레지던시, 인천
2023–2022 울산광역시 남구 창작스튜디오 장생포고래로 131, 울산
2021 Arquetopia Foundation PRE-COLUMBIAN CERAMICS INSTRUCTIONAL RESIDENCY, 푸에블라, 멕시코

소장
양구백자박물관
청주국제공예비엔날레

Education
2019 M.F.A. in Fine Art(Ceramic Art), Ewha Womans University, Seoul, Korea
2015 B.F.A. in Ceramic Art, Ewha Womans University, Seoul, Korea

Solo Exhibitions
2025 *Making the Ended Road*, Space Beam, Incheon, Korea
2023 *FRAGILE CITY*, Art Space Bullmoji, Incheon, Korea
BUILD AND BUILD, Creative Studio 131, Ulsan, Korea
2022 *Root, Anchor, Passage*, Jangsaengpo Gorae-ro 131 Gallery, Ulsan, Korea
From My Flowerpot, Incheon Seogu Cultural Center, Incheon, Korea
2021 *Unrooted*, Cheongna Blue Nova Hall, Incheon, Korea
2020 *Navel-Space: A Record of Place*, Cosmo40, Incheon, Korea
2019 *Return to Chora*, Kimsechoong Museum, Seoul, Korea

Selected Group Exhibitions
2025 Platform Open Studio Related Exhibition *2025 Platform Artists: 11 Words*, Incheon Art Platform Project Space 1, E-6, E-3, Incheon, Korea
Departure, Cheongna Blue Nova Hall, Incheon, Korea
2024 *Pieces of Us*, dohingart Gallery, Seoul, Korea
2023 *Boogie Woogie Art Museum*, Ulsan Art Museum, Ulsan, Korea
2022 *East Sea, Port & Creative Arts*, Jangsaengpo Gorae-ro 131 Small Museum Initiative, Ulsan, Korea
2020 *Foot of the Perpendicular*, Gallery aHsh, Paju, Korea
2019 *Cheongju International Craft Competition 2019*, Cheongju Craft Biennale, Cheongju, Korea

Awards and Grants
2025 Selected for Visual Arts Grant, Incheon Cultural Foundation, Korea
2023 Top 10 Finalist, *Face_to_Face_to_Face* Portfolio Review, Ulsan Museum of Art, Korea
2019 Finalist, Cheongju International Craft Biennale Competition, Korea

Residencies
2025 Incheon Art Platform Studio Support Program for Incheon Young Artists, Incheon, Korea
2024 Art Naru Residency, Incheon, Korea
2022–2023 Jangsaengpo Gorae-ro 131 Creative Studio, Ulsan, Korea
2021 Arquetopia Foundation Pre-Columbian Ceramics Instructional Residency, Puebla, Mexico

Collections
Yanggu Porcelain Museum, Yanggu, Korea
Cheongju International Craft Biennale, Cheongju, Korea

최준영

CHOI Junyoung



‘가려운 순간’을 그리기

이은주
독립 기획자, 미술사가

2025년 피코(Pco)에서 열렸던 최준영의 다섯 번째 개인전 제목은《아저씨 비둘기 수족관 씨씨티비 화단 지하철 벌레》였다. 최준영의 회화 작업에 반복적으로 등장해 온 대상들을 나열한 이 제목은 그의 회화에서 대상 자체가 차지하는 위상을 적절하게 드러내 주었다. 그런데 그의 회화 속에서 이 대상들은 분명한 서사를 제시하지는 않지만, 스스로 독립적으로 서 있다기보다 흡사 어떤 시퀀스의 한 단편 속에 있는 것처럼 보인다. 이는 작가가 애초에 대상 자체의 속성이 아니라 그것들이 처한 상황이나 위치를 드러내는 특정한 장면 속에서 대상들에 주목했기 때문일 것이다. 그렇다면 최준영이 포착하는 대상들은 대체로 어떤 맥락 속에서 어떤 일관성을 가지고 있는 것일까?

〈물 없는 폭포〉(2019), 〈노상방뇨 하는 남자〉(2019), 〈하수구에서 낚시하는 사람〉(2020), 〈풀 먹는 개〉(2020), 〈전지된 가로수〉(2023), 〈수족관에 꽉 찬 뱀장어들〉(2025), 〈유리창에 부딪혀 죽은 새의 사체〉(2025)와 같은 소재들에서 드러나듯이, 최준영이 그려온 대상은 대부분 한국 사회의 풍경 속에서 흔히 발견되지만 애써 무시되어 온 불편한 장면들로부터 온 것이다. 한편으로 그것들은 대부분 인공적 제도 속에 놓인 자연물의 처지를 대변하고 있다. 필자와의 인터뷰에서 최준영은 광장의 주취자들을 없애고자 가로수와 벤치를 철거하고 전광판에 환경 지수를 표시하는 도시환경의 “기만적 풍경”에 대해 언급했다.[1] 그의 시선에 자꾸만 걸리는 것은 매끈한 도시의 일상 풍경 속에 스며들지 못한 채 기름기처럼 겉도는 상태로 돌출된 존재들이다. 이들은 도시 시스템에 적응하지 못하고 어설프게 남겨진 야생성을 지니고 있다. 그것은 애써 무시하기에 충분한, 위협적이지 않을 정도의 야생성이다. 최준영은 그가 발견한 이 대상들을 다시 그리는 작업을 통해서, 도시의 위생학에 의해 주변부로 밀려난 존재들, 반듯하지 않고 쿰쿰한 냄새를 풍길듯한 날 것들의 현주소를 드러낸다.

1 최준영과의 인터뷰, 인천아트플랫폼, 2025년 11월 1일.

Drawing the ‘Itchy Moments’

LEE Eunju
Independent Curator, Art Historian

CHOI Junyoung’s fifth solo exhibition, which was held at Pco in 2025, was titled *Ajusshi Pigeon Fish Tank CCTV Flowerbed Subway Bug*. Composed as a list of motifs that have repeatedly appeared in his paintings, the title aptly reveals the status these subjects occupy within his practice. While these figures do not present a clear narrative in his painting, they seem as though they are situated in a specific fragment of a sequence rather than standing alone independently. This may be because CHOI’s attention has never been directed primarily toward the intrinsic qualities of the objects themselves, but toward the specific scenes in which they are situated—their conditions, positions, and circumstances. If so, within what kinds of contexts do the subjects CHOI captures recur, and what form of consistency do they collectively retain?

As suggested by motifs found in works such as *Waterless Waterfall* (2019), *Man Urinating in Public* (2019), *Person Fishing From a Sewer* (2020), *Dog Eating Grass* (2020), *Pruned Street Trees* (2023), *Eels Clustered in a Fish Tank* (2020), and *Dead Bird from Colliding with a Glass Window* (2025), the subjects CHOI has depicted largely originate from uncomfortable scenes that are commonly encountered within the landscape of Korean society, yet routinely overlooked. In many cases, they stand in for the condition of natural beings placed within artificial systems. In an interview with the author, CHOI spoke of what he described as the city’s ‘deceptive scenery’[1]: urban environments that remove street trees and benches in order to expel intoxicated people from public squares, while simultaneously displaying environmental indices on electronic billboards. What repeatedly catches his attention are beings that fail to blend into the smooth surface of everyday urban life, instead protruding like an oily residue that refuses to be absorbed. These are presences that have not fully adapted to the city’s systems, retaining an awkward, leftover wildness. It is a form of wildness that is nonthreatening enough to be ignored—easy to dismiss, yet persistently there. By repainting these subjects he encounters, CHOI reveals the current condition of beings pushed to the margins by urban hygiene: entities that are irregular, unpolished, and seemingly imbued with

1 Interview with CHOI Junyoung, Incheon Art Platform, November 1, 2025.

그렇지만 최준영이 사회비판적 잣대로 대상들을 수집하거나, 자본주의 도시 시스템의 모순과 부조리에 대한 사회적 발언을 목표로 하는 것은 아니다. 최준영은 2017-2018년 자신의 거주지 주변인 인천 도시 개발제한 구역에 대한 연작을 진행했지만, 당시 그가 주지했던 것은 도시의 사회정치적 맥락이라기보다 자연과 도시의 이상적 균형을 위해 설정해 놓은 구역 안에 어색하고 생경하게 출현한 것들이었다. 예컨대 제한구역 펜스에 새겨진 '숲속의 한우' 고깃집 홍보문이나 '맞선 프로젝트' 현수막, 백숙집 간판이 만들어내는 부조화한 괴리감 같은 것이 그에게 보다 중요했다. 이 장면들은 도시계획 시스템이 설정해 놓은 자리에 인간의 욕망이 침투하여 불균형한 일탈을 만들어놓은 상태를 보여준다. 이러한 장면 자체에 모종의 도시의 사회정치학이 함의되었다고 할지라도, 최준영의 시선이 포착한 것은 그 영역 안에 이상한 관계로 생존하고 있는 거스러미 같은 대상들이었다. 그는 이 장면을 통해 도시개발의 맥락과 불일치함으로써 두드러지게 된 대상들의 위치를 주지시켰다.

최준영은 자신의 회화가 "불쾌하지만 위협적이지는 않은, 그래서 눈에 거슬리고 가려운 순간"을 다시 그리는 것이라고 말한다.[2] 그가 이 '가려운 순간'을 복기하고 재현하는 것은 인위적 개발의 속도가 삶의 속도를 압도함으로써 끊임없이 양산하는 부적응과 부조화의 지점들에 작가로서 대응하는 방식이다. 그의 시선을 끌었던 한 대상은 그의 기억 안에 맴돌며 또 다른 대상을 발견하는 계기가 된다. 가지가 절단된 가로수는 발가락이 잘린 비둘기로, 분리대를 위험스럽게 넘는 아저씨로, 그 아저씨의 다리가 잘리는 상상으로, 느닷없이 행인에게 얼굴을 들이대며 구걸하는 노숙인으로, 대방어로 꽉 찬 횟집의 수족관은 뱀장어들이 가쁜 숨을 쉬고 있는 또 다른 수족관으로 이어진다. 최준영은 그가 지나칠 수 없었던 이러한 대상들의 불편함 사이를 의도적으로 배회하고 복기하고 상상하면서, 그 회로 속에서 끊임없이 떠오르는 목소리와 표정을 그려 나간다.

최준영이 현실의 대상을 회화적 대상으로 변환하는 과정에서 드로잉은 중요한 역할을 한다. 최준영은 대부분 사진으로 포착된 장면을 기반으로 하지 않고, 기억을 되살리듯이 여러 장의 드로잉들을 통해 대상들의 몸짓과 표정을 수차례 복기하면서 형태를 포착한다. 드로잉을 통해 형태화된 대상들은 최준영 특유의 붓질과 색채를 통해서 보다 강력한 존재성을 부여받는다. 기교적 숙련보다 의도적인 조야함을 지향하는 그의 붓질은 풍경에서 소외된 채 어색하게 엉겨있는 그들의 몸짓을 전하는 언어가 된다. 그가 종종 사용해 온 보색 대비의 원색조 또한 대상들의 불편한 두드러짐을 강화함으로써, 시선을 피하는 행인들을 향한 그들의 외침을 공명시키는 수단이라 할 수 있다. 더욱이 최준영은 짧게 절단된 머리카락 조각들을 그림의 표면에 부착하여, 매끄러운 조형미를 의도적으로 피하고 다듬어지지 않은 날 것 그대로의

2 최준영의 아티스트 스테이트먼트, 2025.

a stale, musty odor—raw remnants displaced from the city's sanitized order.

Nonetheless, CHOI does not collect his subjects through an overtly social-critical lens, nor does he aim to produce explicit statements about the contradictions or injustices of the capitalist urban system. Although he carried out a series between 2017 and 2018 on the Incheon development-restricted zone surrounding his place of residence, what preoccupied him at the time was not so much the sociopolitical context of the city but the awkward and unfamiliar presences that surfaced within a zone ostensibly designated to maintain an ideal balance between nature and the city. What mattered more to him were moments such as a 'Korean beef in the forest' restaurant advertisement engraved on the fence of the restricted area, banners announcing a 'blind date project', or the signboards of a chicken soup restaurant – instances that generated a sense of discordant disjunction. These scenes reveal a state in which human desire infiltrates spaces delineated by urban planning systems, producing imbalanced deviations. Even if such scenes implicitly contain a certain sociopolitics of the city, what CHOI's gaze ultimately captured were residue-like entities surviving within that territory in strange and uneasy relations. Through these scenes, he drew attention to the position of subjects that become conspicuous precisely by being out of sync with the logic of urban development.

CHOI states that his painting is about redrawing "moments that are unpleasant but not threatening—moments that irritate the eye and itch".[2] His revisiting and re-presenting of these "itchy moments" is a way of responding, as an artist, to points of maladjustment and dissonance that are ceaselessly produced when the speed of artificial development overwhelms the pace of life itself. One subject that caught his attention lingers in his memory and becomes a trigger for discovering another. A street tree with its branches severed leads to a pigeon with its toes cut off, then to a middle-aged man precariously crossing a median strip, to an imagined amputation of that man's leg, to a homeless person abruptly thrusting their face toward a passerby to beg. A restaurant aquarium packed with amberjack extends into another tank where eels gasp for breath. By deliberately wandering among, revisiting, and imagining across the discomforts of these subjects he could not pass by, CHOI draws the voices and expressions that continually surface within this circuit.

In CHOI's process of transforming real-world subjects into painterly ones, drawing plays a crucial role. Rather than relying primarily on scenes captured in photographs, CHOI works through multiple drawings as if recalling from memory, repeatedly revisiting the gestures and expressions of his subjects in order to grasp their forms. Subjects shaped through drawing are then endowed with a more forceful sense of presence through CHOI's distinctive brushwork and color. His brushstrokes, which favor deliberate roughness over technical refinement, become a language that conveys the awkwardly entangled gestures of figures marginalized within the landscape. The primary hues and complementary color contrasts he has often employed further heighten the subjects' uneasy conspicuousness, functioning as a means of amplifying their silent calls toward a passerby who avert their gaze. Moreover, CHOI at times affixes short, cut fragments of hair onto the pictorial surface, intentionally avoiding smooth formal beauty and instead embracing an

2 CHOI, Junyoung, *Artist Statement*, 2025.

질감을 활용하기도 한다. 그 결과 그의 회화는 여타의 불균형한 대상들과 만난 순간의 긴장과 동기화되어, 대상들 특유의 생경하게 돌출된 존재감을 만들어낸다.

이처럼 최준영은 대상에 관한 판단을 유보하고, 대상이 그에게 부딪힌 감각 사이를 맴돌면서 재현한다. 그는 자신의 회화가 "좀비로 되살리기"와 같다고 언급했다.[3] 소리치지만 아무도 주목하지 않는 것들, 끊임없이 역동적 목소리를 내고 있지만, 이 사회의 코드와 맞지 않거나 무력하여 없는 것처럼 취급되는 것들을 작가 고유의 시공간인 회화 평면 위에 되살리는 것이다. 사회 시스템의 발전 속도에 따라가지 못하여 생겨난 유격의 공간과 유용성의 잣대에서 누락되는 것들에 대한 관심이야말로 최준영의 작업의 출발점이라 할 수 있다. 그가 실패한 자신의 그림을 재활용하는 것도 이러한 맥락이다. IMF 서울에서 열린 그룹전《fins》(2025)에서 그는 잘려진 자신의 그림 조각들을 새롭게 조합하여 설치했다. 이 조각들은 앞으로도 다양한 방식으로 재활용되며 새롭게 생명을 부여받을 예정이다.

최준영의 작업이 리얼리티를 갖는 것은 매끈한 빌딩 숲과 자본주의 성공 신화가 끊임없이 가리려 하는, 우리 사회의 진짜 풍경이 거기에 있기 때문이다. 그러나 그는 무겁고 심각한 어조 대신 극 속의 엉뚱한 주인공을 출현시키듯 대상들의 개성을 그려낸다. 최근작 〈효수된 뿌연 흰 물감 CCTV 프린트 목격〉(2025)은 이러한 특성을 잘 드러내고 있다. 이 작업은 무인가게에 경고성으로 부착된 CCTV 프린트 이미지에서 착안한 것으로, 저해상 감시카메라 화면을 통해 필터링되어 희미한 잔재만 남겨진 남성의 움직임을 회화 평면 안에서 어떻게 되살릴 것인가의 문제를 탐구한 결과이다. 최준영은 흡사 상처받은 야생동물처럼 웅크린 남성의 몸짓의 감각을 재현함으로써, 무인가게를 향해 뻔뻔하면서도 소심하게 화풀이를 하는 주인공으로 재탄생시켰다. 비판받아 마땅한 인물이지만, 최준영은 비난 대신 불균형과 우습게 보일만큼의 어처구니없음을 강조했다.

지금도 최준영은 하수구, 인공폭포, 말라버린 그리마, 길고양이, 상처 난 비둘기, 노숙자들이 있는 거리와 이미지 사이를 배회한다, 자본의 효율성이라는 강력한 틀 사이에 잡초와 같은 야생성으로 여전히 삶을 버티고 있는 존재들을 다시 발견한다. 자신의 안테나로 포착한 주파수로 일상화된 도시환경과 그 안의 인간 생태를 감지하고 재현한다. 대도시의 흐름과 불일치된 몸짓과 목소리로 살고 있는 이들을 소환하고, 그들을 타자화하는 대신에 주인공 같은 존재감을 부여한다. 그리하여 그의 작업은 애초에 그의 시선을 "가렵게" 했으나 우리가 지나치고자 했던 장면을 흡사 가려운 곳을 긁듯이 다시 보게 만든다.

3 최준영과의 인터뷰, 2025년 11월 1일, 인천아트플랫폼.

unrefined, raw texture. As a result, his paintings synchronize with the tension of the moment in which they encounter other imbalanced subjects, generating a distinctly jarring and protrusive sense of presence unique to each figure.

As such, CHOI suspends judgment toward his subjects and renders them while lingering among the sensations through which they collide with him. He has described his painting as "reviving things as zombies".[3] What he resurrects on the painterly plane—his own spatiotemporal domain—are those that scream yet draw no attention, those that continually emit dynamic voices that are treated as nonexistence because they do not align with, or are rendered powerless by, the codes of society. CHOI's practice begins with an interest in the gaps produced by an inability to keep pace with the speed of social systems, and in those beings and things that fall outside prevailing measures of utility. His reuse of his own failed paintings must be understood within this context. In the group exhibition *fins* (2025) held at IMF Seoul, he reassembled fragments of his own cut-up paintings into an installation. These fragments are intended to be continually recycled in various forms, each time being granted a renewed kind of life.

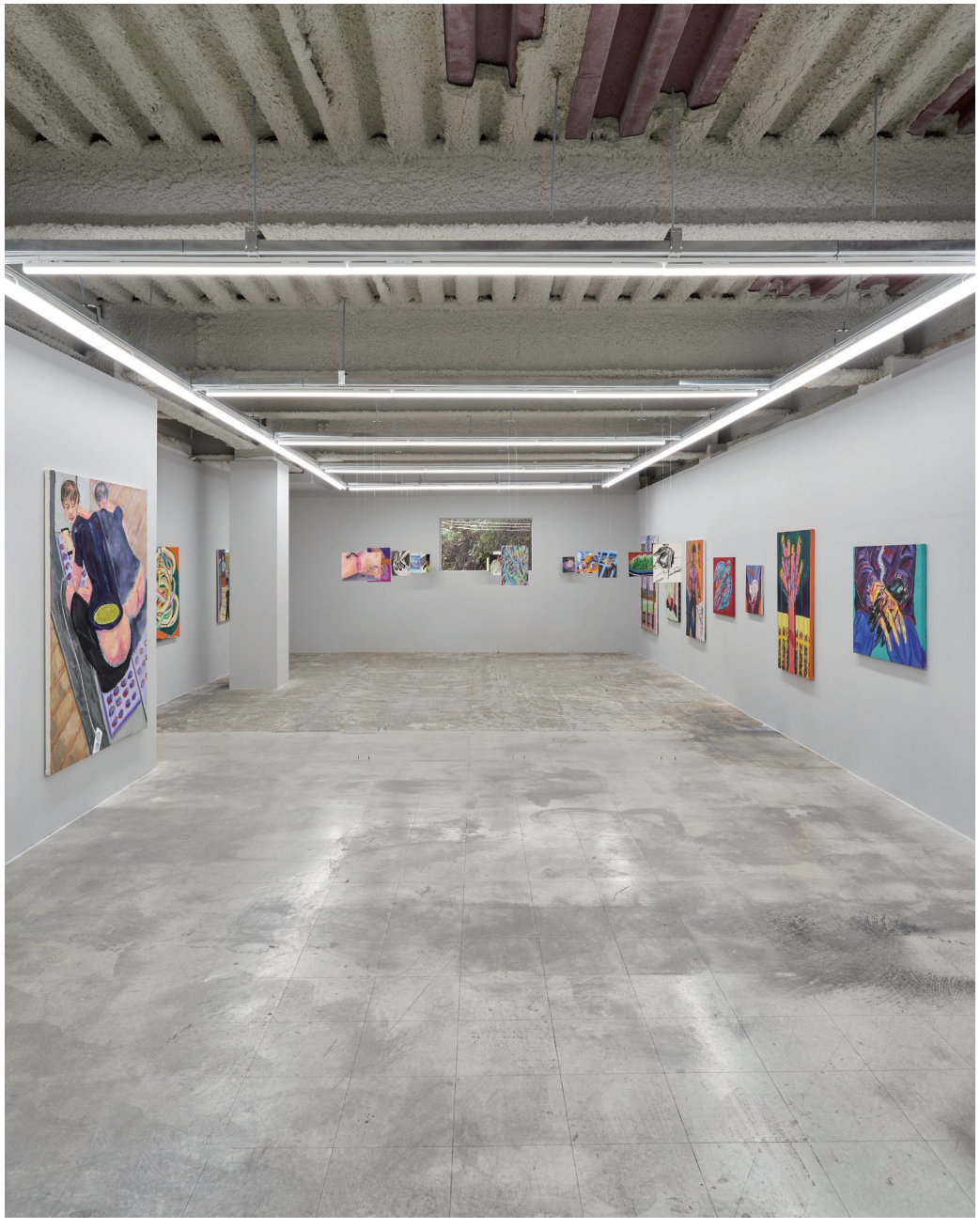
CHOI Junyoung's work possesses a sense of reality precisely because it locates what our society persistently tries to conceal behind smooth high-rise skylines and capitalist success narratives: its actual, lived scenery. Yet rather than adopting a heavy or solemn tone, he renders his subjects with a sensibility akin to the appearance of a burlesque protagonist in a play, foregrounding their individual idiosyncrasies. His recent work, *Beheaded Hazy White Paint CCTV Print Layered Witness* (2025), exemplifies this tendency. The piece takes as its point of departure a warning CCTV print image posted in an unmanned store, and explores the question of how the faint remnants of a man's movement—filtered and reduced through a low-resolution surveillance camera—might be revived within the painterly plane. By reconstructing the bodily gestures of a man crouched like a wounded wild animal, CHOI reimagines him as a protagonist who vents his frustration toward the unmanned store in a manner that is at once brazen and timid. While the figure may be deserving of criticism, CHOI chooses not condemnation but an emphasis on imbalance and a kind of absurdity that borders on the ridiculous.

Even now, CHOI continues to wander between images and sites populated by sewer drains, artificial waterfalls, dried-up moss, stray cats, injured pigeons, and streets inhabited by the homeless. Within the powerful framework of capitalist efficiency, he repeatedly rediscovers beings that persist in life with a weed-like wildness. Using the frequencies captured by his own antennae, he senses and renders the everyday urban environment and the human ecology embedded within it. He summons those who live with gestures and voices out of sync with the rhythms of the metropolis, granting them a protagonist-like presence rather than casting them as others. In doing so, his work compels us to look again—almost as if scratching an 'itch'—at scenes that once irritated his gaze and that we ourselves were inclined to pass by.

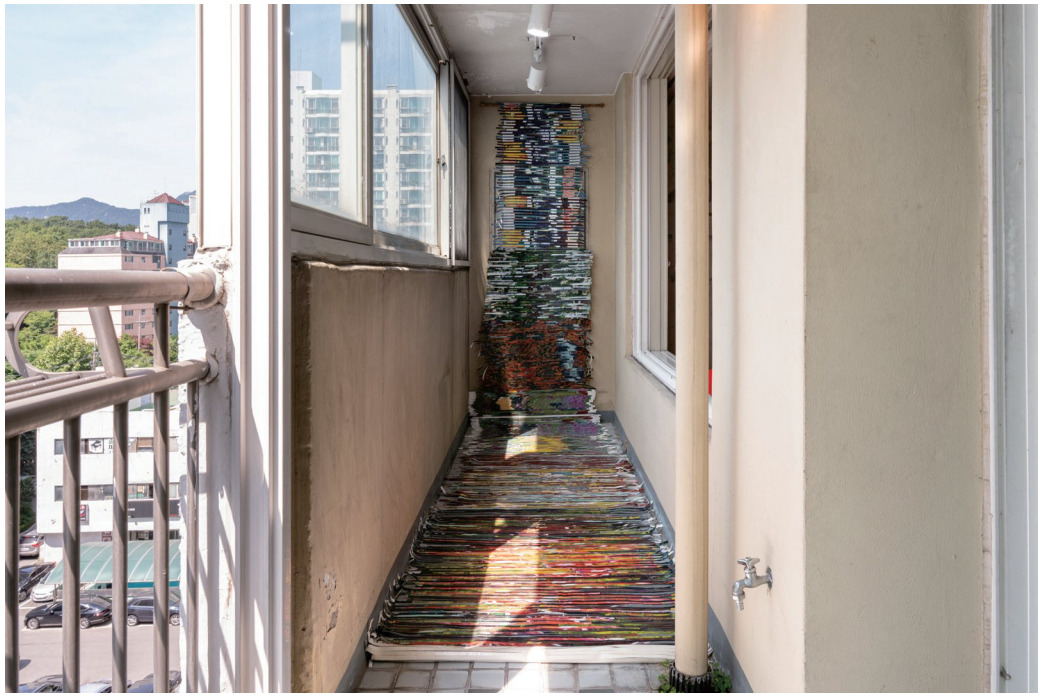
3 Interview with CHOI Junyoung, Incheon Art Platform, November 1, 2025.

이은주는 독립 기획자로 활동하면서 미술사 연구를 하고 있다. 《서울 오후 3시》(성곡미술관, 2024), 《강석호: 3분의 행복》(서울시립미술관, 2022-2023), 《Follow, Flow, Feed, 내가 사는 피드》(아르코미술관, 2020) 등을 기획했다. 연구논문으로 「최후의 초현실주의 국제 전시 《절대적 거리 L'écart absolu》(1965)에 나타난 초현실적 사회상」(서양미술사학회 논문집, 2023)이 있으며, 한국현대미술 현장 비평을 병행하고 있다.

LEE Eunju is an independent curator and researcher in art history. Her curated exhibitions include *Cloudy 3PM* (Sungkok Art Museum, 2024), *Seok Ho KANG: Three Minute Delight* (Seoul Museum of Art, 2022-2023), *Follow, Flow, Feed* (Arko Art Center, 2020). Her research culminates in her paper "The Vision of Surreal Society in the Last International Surrealist Exhibition *L'écart absolu*(1965)". Alongside her research, she is actively engaged in critical writing on contemporary Korean art.



《아저씨 비둘기 수족관 씨씨티비 화단 지하철 벌레》(PCO, 서울, 2025) 전시 전경.
Exhibition view of *Ajusshi Pigeon Fish Tank CCTV Flowerbed Subway Bug* (PCO, Seoul, 2025).



〈이어 붙인 추적자〉, 2025, 얇게 자른 그림을 겔 미디엄과 망사 테이프로 연결, 55-110×540cm.
《fins》(IMF 서울, 서울, 2025) 전시 전경.
Attached Tracker, 2025, cut paintings joined with gel medium and mesh tape, 55–110×540cm.
Exhibition view of *fins* (IMF Seoul, Seoul, 2025).



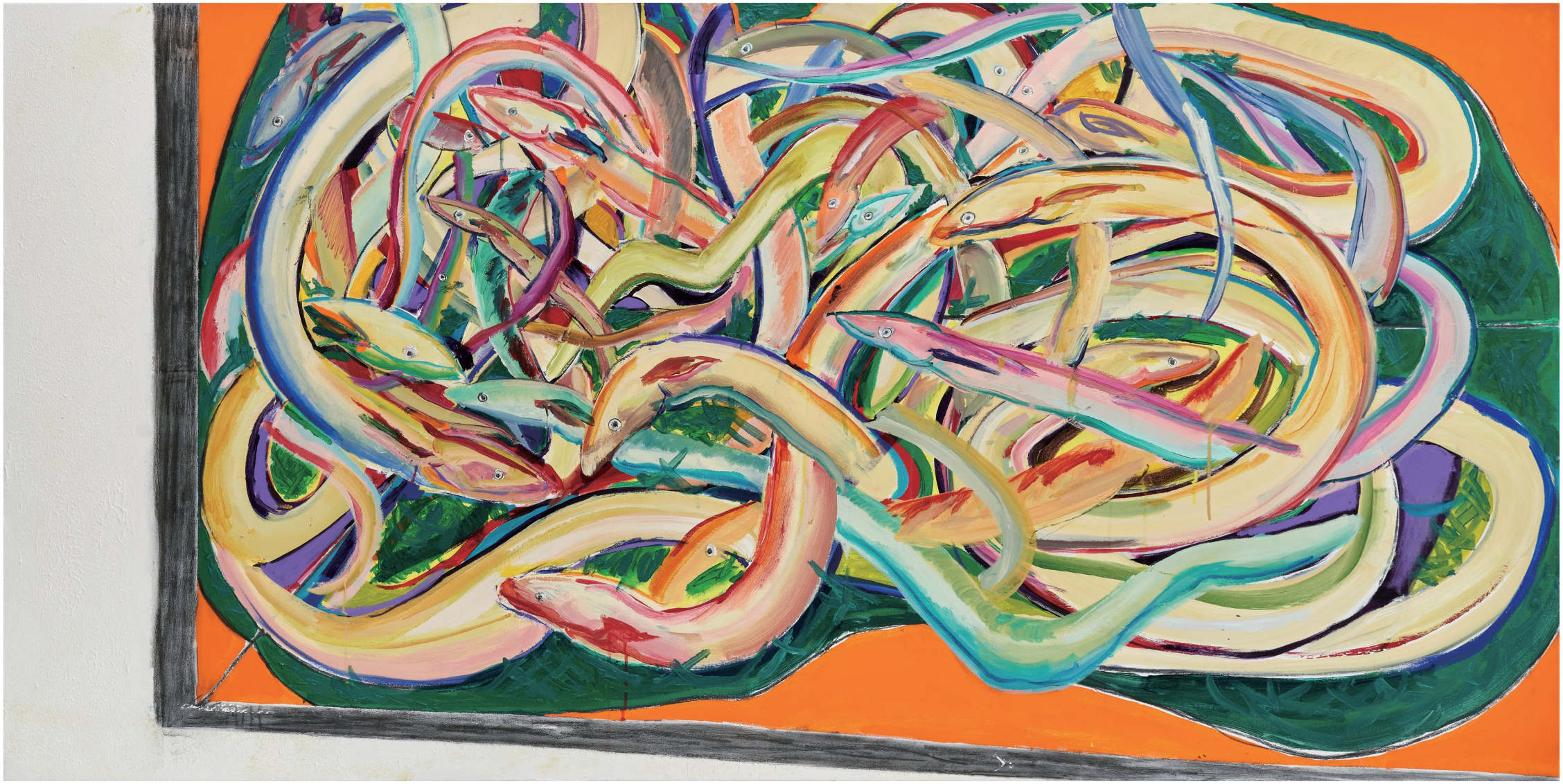
〈개발제한구역(풍경)〉, 2017, 캔버스에 아크릴릭, 193.9×130cm.
Development Restriction Zone (Landscape), 2017, acrylic on canvas, 193.9×130cm.



〈효수된 뿌연 흰 물감 CCTV 프린트 목격〉, 2025,
캔버스에 아크릴릭, 금색, 은색 왁스, 긁어낸 아크릴 조각, 260.0×181.8cm.
Beheaded Hazy White Paint CCTV Print Layered Witness, 2025,
acrylic, gold and silver wax, scraped acrylic on canvas, 260.0×181.8cm.



〈중앙 은색 건너는 전지 발목〉, 2023, 캔버스에 아크릴, 아크릴 펜, 목탄, 연필, 112.1×145.5cm.
Center Silver Crossing Severed Ankle, 2023, acrylic, acrylic pen, charcoal and pencil on canvas, 112.1×145.5cm.



〈뭉친 여러 번 붓질 흰 점 눈 장어〉, 2025, 캔버스에 아크릴릭, 목탄, 연필, 먹, 193.9×97.0cm.
Clustered Repeated BrushStrokes White Dotted Eye Eel, 2025, acrylic, charcoal, pencil and ink on canvas, 193.9×97.0cm.



〈회색 배경 오므라든 남은 색 다리〉, 2025, 캔버스에 아크릴릭, 72.7×90.9cm.
Gray Background Curled Remaining Colored Leg, 2025, acrylic on canvas, 72.7×90.9cm.



〈진득한 보라 점점이 납작한 비둘기 붉은 속살〉, 2025, 캔버스에 아크릴릭, 130.3×162.2cm.
Thick Purple Speckles Flattened Pigeon Red Flesh, 2025, acrylic on canvas, 130.3×162.2cm.

최준영 CHOI JUNYOUNG

XKZLWM2@GMAIL.COM
INSTAGRAM@COEJUNE_1
INSTAGRAM@COEJUNE_2

학력
2024 서울과학기술대학교 조형예술과 석사 졸업, 서울
2019 추계예술대학교 서양화과 학사 졸업, 서울

주요 개인전
2025 《아저씨 비둘기 수족관 씨씨티비 화단 지하철 벌레》, 피코, 서울
2024 《무수히 바라본 창》, 프로젝트 스페이스 코스모스, 인천
《후려치는 면, 가로지르는 선》, 소공스페이스, 서울
《물 없는 폭포》, 갤러리 태오, 인천
2023 《부적: 아래에 문의 하시오》, 임시공간, 인천

주요 단체전
2025 플랫폼 오픈스튜디오 연계전시 《2025 플랫폼 아티스트: 열하나의 말들》, 인천아트플랫폼 프로젝트 스페이스 1, E-6, E-3, 인천
《fins》, IMF 서울, 서울
2024 《A PEICE OF PAPER》, 갤러리 프로젝트 K, 서울
2023 《Thick as Thieves: 돈독도둑》, 팩션, 서울
《자기방어술02-피드백》, 아트스페이스 플라스틱프로그, 고양

레지던시
2025 인천아트플랫폼 인천 청년예술가 스튜디오 지원사업, 인천

Education
2024 M.F.A. in Fine Arts, Seoul National University of Science and Technology, Seoul, Korea
2019 B.F.A. in Western Painting, Chugye University for the Arts, Seoul, Korea

Selected Solo Exhibitions
2025 *Ajusshi Pigeon Fish Tank CCTV Flowerbed Subway Bug*, PCO, Seoul, Korea
2024 *Piercing the Eye Seeing Through It Countless Times*, Project Space Kosmos, Incheon, Korea
Striking Plane, Crossing Lines, SOGONG SPACE, Seoul, Korea
Waterless Waterfall, GALLERY TAEO, Incheon, Korea
2023 *Talisman: Inquire Below*, space imsi, Incheon, Korea

Selected Group Exhibitions
2025 Platform Open Studio Related Exhibition *2025 Platform Artists: 11 Words*, Incheon Art Platform Project Space 1, E-6, E-3, Incheon, Korea
fins, IMF Seoul, Seoul, Korea
2024 *A PIECE OF PAPER*, Gallery Project K, Seoul, Korea
2023 *Thick as Thieves*, Faction, Seoul, Korea
Self-Defense Technique 02 – Feedback, Art Space Plastic Frog, Goyang, Korea

Residency
2025 Incheon Art Platform Studio Support Program for Incheon Young Artists, Incheon, Korea

치명타

Critical Hit



시각예술부문 Visual Arts

곁에 서서 싸우는 이들을 그리는 일

남웅
미술평론가

현장을 그리는 자리

치명타 작가를 만나기 위해 인천의 레지던시 스튜디오를 방문했을 때, 그는 무엇을 그렸는지 이야기하기 위해 그림의 소재가 어떤 현장인지부터 들려줬다. 그림에 앞선 현장들은 콜트콜텍 농성장부터 세월호 집회와 세종호텔 농성장에 이르는 투쟁의 장소들이다.

작가는 농성장에 머물면서 프로그램을 기획하고 싸우는 이들을 조력하며 곁에 선다. 이는 하나의 결기 어린 문장으로 갈음할 수 없다. 짧지 않은 시간을 체류한다는 건 구호를 외치고 경찰과 대치하는 시간 외에도, 현장의 일상을 꾸리는 일이기 때문이다. 일을 찾아서 맡거나 프로그램을 만들고, 모르는 사람을 응대하며, 언제 무슨 일이 들이닥칠지 모르는 불안정한 상황부터 협상과 해결이 막막한 침묵과 지루함의 시간을 함께 견뎌야 한다. 조력과 연대를 자처하는 이로서, 현장에서 자신의 자리를 만드는 일은 '곁'이라는 아름다운 역할로 명명되지만, 이는 조력자뿐 아니라 투쟁 당사자에게도 현장을 홀로 지키지 않음을 일깨우며 타인과 부대껴 구체적인 자리와 시간을 만들어야 하는 과제를 안긴다.

끝 모를 싸움에 참여하며 시간을 견디고 함께 열어내는 방식으로서, 작가는 현장에서 그림을 그린다. 종일 머무르지는 않기에 하루에 한 장씩 그리는 드로잉은 대개 미완의 상태로 남는다. 빠른 필치는 관조에 기반한 단상과 숙고보다는 현장의 대기 속에 성원들과 호흡을 같이 하며 친밀한 거리를 화면으로 옮긴 결과이기도 하다. 여기서 '친밀함'과 '거리'를 의도적으로 나란히 쓴 데에는, 현장에 온전히 소속되지 않은 채로 꾸준히 참여하고 있음에 방점을 찍고자 하는 의도가 있다. 설령 현장에 참여하지 못하는 상황에도 작가는 SNS를 통해 전해오는 안부와 소식을 확인하면서 그림으로 남긴다. 글자의 획과 서체까지도 그림으로 그려내는 데에는 그가 도달하지 못하는 현장에서 얼마만큼 시선을 좇는가를 가늠케 한다.

하지만 그렇게 남긴 기록들을 바깥에 전시할 때, 고민의 가지는 다르게 뻗는다.

To Draw Those Who Fight By

NAM Woong
Art Critic

The Site of Painting the Scene

When I visited the residency studio in Incheon to meet Critical Hit, she began not by talking about what she painted, but by describing sites from which her paintings emerged. The scenes that precede the images are places of struggle: from the Colt-Coltek sit-in, to the Sewol Ferry protests, to the ongoing demonstrations at the Sejong Hotel.

The artist stays at protest sites, planning programs, assisting those who are fighting, and standing alongside them. This cannot be reduced to a single resolute sentence, as to remain for an extended period at a site means tending to the everyday life of the site, beyond chanting slogans or confronting the police. It involves finding and taking on tasks, creating programs, responding to strangers, and enduring unstable conditions in which anything might erupt at any moment. Indeed, staying at protest sites means having to deal with the seemingly interminable silence and boredom where negotiation and resolution feel distant and opaque. To take on the role of assistance and solidarity, making one's place at the site is often described with the beautiful word 'alongside'. Yet this position reminds not only the supporter but also those directly engaged in the struggle that the site is not guarded alone; it demands that one rub up against others, forging concrete positions and shared time together.

As a way of enduring time and opening it collectively through participation in seemingly endless struggles, the artist draws on site. Because he cannot stay all day, the drawings—often one per day—are usually left unfinished. The rapid strokes are less the result of detached observation or prolonged contemplation than of breathing alongside participants in the waiting rhythms of the site, translating an intimate proximity onto the surface. The deliberate pairing of 'intimacy' and 'distance' underscores her sustained participation without ever fully belonging to the site. Even when circumstances prevent her from being physically present, the artist follows updates and messages shared through social media and continues to draw. The decision to render even handwritten text and typography as images becomes a measure of how closely her gaze traces sites she cannot reach in person.

Yet when these records are brought outside and presented in exhibition form,

그림은 누구를 위한 것일까. 피해자와 싸우는 이들에 대한 애도와 헌사로 남는다면, 이는 투사에 대한 영웅주의적 재현으로, 치유의 자족적인 문법으로, 피해자에 대한 닫힌 재현을 반복할 수 있지 않을까.

갤러리와 미술관에서 투쟁 현장의 기록과 그 조형적 결과를 전시하는 일은, 현장의 풍경을 낯선 공간으로 옮겨내는 일이다. 선의로 가득한 창작물일지라도 전시라는 또 다른 '현장'에서는 의도를 초과하거나 왜곡하는 의미와 해석을 얻는다. 저마다 다른 이해와 입장을 가진 관객은 현장의 호흡을 대상화하면서 하나의 정보 값이자 재현적 소재로 취급하기 쉽다. 이를 의식하듯 작가는 종종 그림 속에 화면 밖을 응시하는 시선을 배치한다. 그림의 시선은 관객에게 질문하지만, 이미 오늘의 관객들은 자신을 바라보는 부채감 어린 응시를 지나치거나 외면하는 일에 익숙해진 지 오래이기도 하다.

창작의 가치는 의도치 않게 투쟁의 역동과 경합하기 쉽다. 한쪽이 다른 한쪽을 압도하거나, 도구로 사용하는 일은 어렵지 않게 일어난다. 작가로서는 현장의 동료를 자처할지라도 창작의 입장에서 그들을 소재로 대하는 일을 피할 수 없다. 그리는 행위는 보이는 것뿐 아니라 봐야 하는 것을 담는 일이기에, 현장에 닿는 시선의 무게에 따라 필치의 힘이 달라진다. 포착하는 세부가 다를 것이며 어떤 사물과 인물은 강조되기도 한다. 그것이 분명해질수록, 그림 속 상황은 특정한 관점으로 프레임에 갇히기 쉽다. 현장을 필사하는 일은 모든 것을 담을 수 없다.

그림의 자리, 작가의 자리

치명타 작가의 그림은 사실적인 재현처럼 보이지만 이미 변형이 가해진 상태로 나타난다. 그것은 작가로서 참여하는 감각이 일관되지는 않음을 환기한다. 현장에 닿는 심적이고 물적인 거리감이 재현에 변칙을 가한다면, 현장에 대한 친근함은 편향적인 재현에 영향을 미칠 것이다. 일관되지 않은 거리와 불안정한 소속의 딜레마로부터 재현의 탄력적인 기예를 거듭나게 하는 것이 작가의 과제가 아닐까.

그는 현장 드로잉에 이어 작업실에서 회화 작업을 이어간다. 현장 스케치로 남긴 기록들은 큰 화면에 정돈되거나 추상화된 모습으로 작가의 숙고를 경유하며 조형적이고 개념적인 형상으로 재배치되거나 다시 그려진다. 여기에는 화면을 대하는 창작의 주도권이 좀 더 부각한다. 포스트잇의 글자와 접힌 자국이 피부가 되고 몸이 되고, 현장과 다른 현장의 대기가 같은 화면에서 조우한다. 부당하게 희생되거나 의미 부여받지 못하는 죽음을 애도하는 행위가 살아냄을 표명하며 살만한 삶을 요구하며 현재를 두드리는 행동이 포개어진다. 인사와 문장이 담긴 표식과 사람들이, 그들이 거리를 점거한 계절들이 모인다.

회화는 메세지 자체를 선명하게 드러내기보다 메세지가 만들어지고 송출하는 장소와 몸, 주변의 기물과 풍경에 주목한다. 좀처럼 매체를 확보하지 못하는 이들, 주요 구호를 지지하고 구호에 가려지기도 하는 시간과 사물들이 회화의 질료를 입는다. 기록을 남기고 회화로 옮겨내는 일은 다분히 조형적인 배치와 그리기의 연출을 필요로

the branches of concern extend in a different direction. Who, then, are these paintings for? If they remain as gestures of mourning or tribute to victims and those who continue to struggle, do they risk becoming a heroic projection of resistance, a self-sufficient grammar of healing, or a closed form of representation that reiterates victimhood?

To exhibit records of struggle sites—and their formal outcomes—within galleries or museums is to relocate the landscape of the site into an unfamiliar space. Even works made with the best of intentions inevitably accrue meanings and interpretations that exceed or distort those intentions once they enter the exhibition as another kind of 'site'. Viewers, each carrying different positions and levels of understanding, are prone to objectify the lived rhythms of the struggle, treating them as informational data or representational material. Perhaps in response to this, the artist often places within her paintings figures whose gaze looks outward, beyond the frame. These gazes pose questions to the viewer. Yet today's audiences have long grown accustomed to passing by—or averting their eyes from—such guilt-laden looks that seem to stare directly back at them.

The value of artistic practice can all too easily find itself competing with the dynamics of struggle. It is not difficult for one to overwhelm the other, or for one to be instrumentalized in the name of the other. Even when an artist positions herself as a comrade on site, she cannot entirely escape the fact that, from the standpoint of creation, those alongside her also become subjects of representation. To draw is not only to record what is seen, but also what must be seen; the weight of one's gaze upon the site alters the force of the line itself. What is noticed will differ, and certain objects or figures inevitably come into sharper relief. The more this emphasis solidifies, the more the situation within the image risks being confined within a particular frame of perspective. To transcribe a site is, by necessity, to accept that not everything can be held.

Place of Painting, and Place for Artist

Critical Hit's paintings may appear to offer faithful representation, yet they arrive already transformed. This transformation calls attention to the fact that her sensorial mode of participation as an artist is never entirely consistent. If psychological and material distance from a site introduces irregularities into representation, then familiarity with the site, too, inevitably inflects it with bias. Perhaps the artist's task lies in allowing the dilemma of unstable distance and unsettled belonging to generate an elastic technique of representation, one capable of continually recalibrating itself.

Following her on-site drawings, she continues her work in the studio through painting. The records left as field sketches are reorganized, enlarged, or abstracted on a larger surface, passing through a process of reflection to be reconfigured—or redrawn—as formal and conceptual figures. Here, the agency of making, in confronting the pictorial surface, comes more strongly to the fore. The handwritten words on Post-it notes and their creases become skin, become bodies; the atmosphere of one site encounters that of another within a single frame. Acts of mourning—directed toward deaths that have been unjustly incurred or insufficiently recognized—overlap with gestures that affirm survival, that demand a life worth living, and press insistently upon the present. Signs bearing greetings and sentences,

한다. 농성장과 화폭 사이, 현장과 작업실 사이의 상반된 리듬과 대기를 의식하면서 양단의 균형을 맞추는 일은, 온전히 운동에 기여하거나 회화적 방법론을 갱신하는 일을 양자택일하기보다, '연대자'라는 불완전한 위치에서 활동과 창작 사이에 걸쳐 있다.

작가는 자신을 현장에 파견하지만, 다른 작가들과 장기간 협업을 지속하기보다는 자기 침잠적인 그리기를 수행한다. 그것은 오래전부터 활동해 온 파견 미술가들이 공동창작 속에 창작자의 이름을 후 순위로 두는 태도와는 다른 모습이며, 2025년 탄핵 정국에서 광장의 새로운 집단적 주체로 출현한 '말벌 동지'와도 면모를 달리한다. 직접 개입하고 성원의 역할을 부여받는 데서 한걸음 떨어져 참여하는 이의 창작은, 현장을 올곧이 보여내기보다 그것이 여전히 닿을 수 없음에도 곁을 자처하는 그림이라 부를 수 있지 않을까.

현장에서 현장을 대상으로 창작하는 일은, 참여와 재현적 거리의 조율을 체화하는 일로서 그리기라고 다시 쓸 수 있다. 현장의 창작 행위는 투쟁 현장이 피해당하고 희생당한 이들만 존재하는 것이 아님을, 그들을 조력하고 지지하는 이들의 출현을 알리는 것이기도 하다. 싸우는 이를 지지하는 친근한 타인의 시선은 농성과 집회가 지속할 수 있는 생태계의 일원이자, 그 생태계의 복잡성을 포착하는 일을 수행하는 것이다. 관찰자이자 지지자의 시선은 현장이 갖기 쉬운 고립과 자조를 또한 관조한다. 현장 바깥의 무관심한 도시의 풍경과 냉담한 시선에 대해, 작가는 어떻게 다시 연결할 수 있을까. 그저 냉담한 타인으로 그들을 선 긋거나 부채감을 안아야 하는 이들로만 내걸지 않는다면, 어떤 언어와 시각으로 거듭 접근할 수 있을까. 어쩌면 그는 현장의 관습을 벗어난 채 지속적으로 출현하는 이로서 이미 그 역할을 수행해 내고 있었을지 모른다.

정리에 저항하는 정리

작가와 대화를 나누면서 그가 정리수납전문가 1급 자격증을 가지고 있다는 이야기를 들었다. 농성 현장을 보면 금방 견적이 나오지 않느냐는 반농담을 던졌지만, 정리정돈 전문가는 정리가 사용자의 성격과 필요에 따라 이뤄지고 있다는 답이 돌아왔다.

대다수의 사람들, 현장 바깥의 사람들에게는 발이 닿지 않는 고공에 올라 싸우는 이들이 정리의 대상으로 선 그어지기 쉽다. 대개 평온함과 안전의 지속을 지향하는 시선이란 권력과 길들여지고 규범 지향적일 것이므로. 규범을 거스르는 싸움은 점잖지 않고, 타인의 일상에 불편을 가하며 무법적으로 보이기 쉽다. 하지만 거리의 투쟁은, 싸우는 이들이 정리의 대상으로 손쉽게 처리당하는 것을 거부하고, 자신의 의사와 상관없이 일방적으로 사라져야 하는 위치로 매겨지는 데 저항하는 것이기도 하다.

현장의 상황을 기록하고 작업실에서 이를 다시 그리며 전시하는 전반의 과정을 '정리'의 관점에서 이야기할 수 있지 않을까. 물론 작가와 현장의 관계는 명료하게 선 그어질 수 없다. 그럼에도 작가가 화면 위에 현장을 기록하고 편집하는 일은, 싸우는 이들을 일방적으로 정리하려는 개발과 자본의 논리와는 무엇이 다를지

figures and crowds, and the seasons in which they occupied the streets all converge on the canvas.

Painting does not aim to render the message itself with clarity; rather, it attends to the places, bodies, surrounding objects, and landscapes through which messages are formed and transmitted. Those who rarely gain access to media platforms, along with the times and objects that both support major slogans and are obscured by them, become the material of painting. To record and translate these moments into painting necessarily involves formal arrangement and the staging of drawing. Maintaining a balance between the encampment and the canvas, the site and the studio—while remaining attentive to their opposing rhythms and atmospheres—does not require choosing between fully contributing to the movement or renewing painterly methodology. Instead, it situates the practice across the space between activism and creation, from the incomplete position of a 'supporter.'

The artist sends herself to the site, yet rather than sustaining long-term collaborations with other artists, she undertakes a more introspective mode of drawing. This differs from the stance of earlier generations of dispatched artists who placed their authorship secondary to collective production, and it also diverges from the recently emerged collective subject of the public square—the so-called 'Hornet comrades'—during the 2025 impeachment period. Creation undertaken by one who participates at a step's remove from direct intervention or assigned roles of support may be described as painting that claims to stand alongside the site, even while acknowledging that it can never fully reach it, rather than attempting to present the site in its entirety.

To create work at a site while taking the site itself as subject can be rewritten as a drawing that embodies the ongoing calibration between participation and representational distance. Artistic practice on site does not simply attest to the presence of those who have been harmed or sacrificed in struggles; it also makes visible the emergence of those who assist and support them. The familiar gaze of a sympathetic other—one who stands with those who fight—forms part of the ecosystem that allows sit-ins and demonstrations to endure, while simultaneously undertaking the task of registering the complexity of that ecosystem. Positioned as both observer and supporter, this gaze also reflects on the isolation and self-reproach to which such sites are prone. Faced with the indifferent urban landscape and the cold gazes that lie beyond the site, how might the artist attempt to reconnect? If she refuses either to draw a hard line that casts others as merely callous strangers or to position them solely as bearers of guilt, through what language and what visual strategies can she approach them again? Perhaps, by appearing continuously while remaining outside the site's conventions, she has already been performing precisely that role.

Organizing against Organization

In conversation with the artist, I learned that she holds a Level 1 professional certification in organizing and tidying. I half-jokingly asked whether, upon seeing a protest site, she could immediately size it up. Her answer was that a professional organizer understands organization as something shaped by the user's character and needs.

For many people—those outside the site—it is easy to draw a line that places

생각한다. 정리당하기 쉽거나 정리의 자격조차 주어지지 못하는 이들을 프레임의 중심에 넣는 작업은, 특정한 사용자를 상정하기보다 정리를 통해 관계의 변주를 인지하고 다시 가지를 내는 일은 아닐까. 그렇게 투사와 관객, 연대자와 예술가의 위치를 재배치하는 일은, 권력을 재생산하는 규범적 쓰임의 배치로부터 시선을 바꿔 수행하는 창작으로서 정리작업은 아닐까.

those fighting high above the ground, beyond reach, as objects to be "organized." This is because a gaze that prioritizes the continuation of calm and safety is often aligned with power, discipline, and norm-oriented thinking. Struggles that defy norms appear ungentlemanly, disruptive to others' everyday lives, and easily read as lawless. Yet street protests are also acts of refusal: refusals to be neatly processed as objects of organization, refusals to be assigned a position in which one must disappear unilaterally, regardless of one's own will.

Could the entire process—recording the conditions of a site, reworking them through drawing in the studio, and presenting them in an exhibition—be discussed through the lens of "organization"? Of course, the relationship between the artist and the site cannot be cleanly delineated. Even so, one is compelled to ask how the artist's acts of recording and editing the site on the pictorial surface differ from the logics of development and capital that seek to unilaterally organize and clear away those who fight. Placing at the center of the frame those who are easily organized away—or not even granted the qualification to be organized—may not be about presuming a specific user. Rather, it may be about recognizing, through the act of organizing, variations in relationships and allowing them to branch out again. In this sense, reorganizing the positions of the depicted and the viewer, the ally and the artist, becomes an act of organization as creative practice—one that shifts its gaze away from normative arrangements that reproduce power, and instead performs organization differently.

남웅은 인권운동과 더불어 시각문화 및 미술평론을 한다. 2011년 제4회 플랫폼 문화비평상 미술비평 부문에 당선되었고, 2017년 제2회 SeMA—하나평론상을 수상했다. 공저로는 『감염병과 인문학』(2014), 『메타유니버스—2000년대 한국미술의 세대, 지역, 공간, 매체』(2015), 『한국의 논점 2017』(2016), 『퀴어미술대담』(2024) 등이 있다. 현재 행동하는성소수자인권연대 상임활동가이다.

NAM Woong is a critic whose expertise ranges over human rights activism, visual culture, and contemporary art criticism. In 2011, he was selected as a recipient of the 4th Platform Cultural Criticism Award for Art Criticism, and in 2017, he received the 2nd SeMA-Hana Art Criticism Award. He co-authored *Infectious Diseases and the Humanities* (2014), *Meta-Universe: Generation, Region, Space, and Media in Korean Art of the 2000s* (2015), *Key Issues in Korea 2017* (2016), and *Conversations on Queer Art* (2024). He is currently an executive activist with the Solidarity for LGBT Human Rights of Korea.



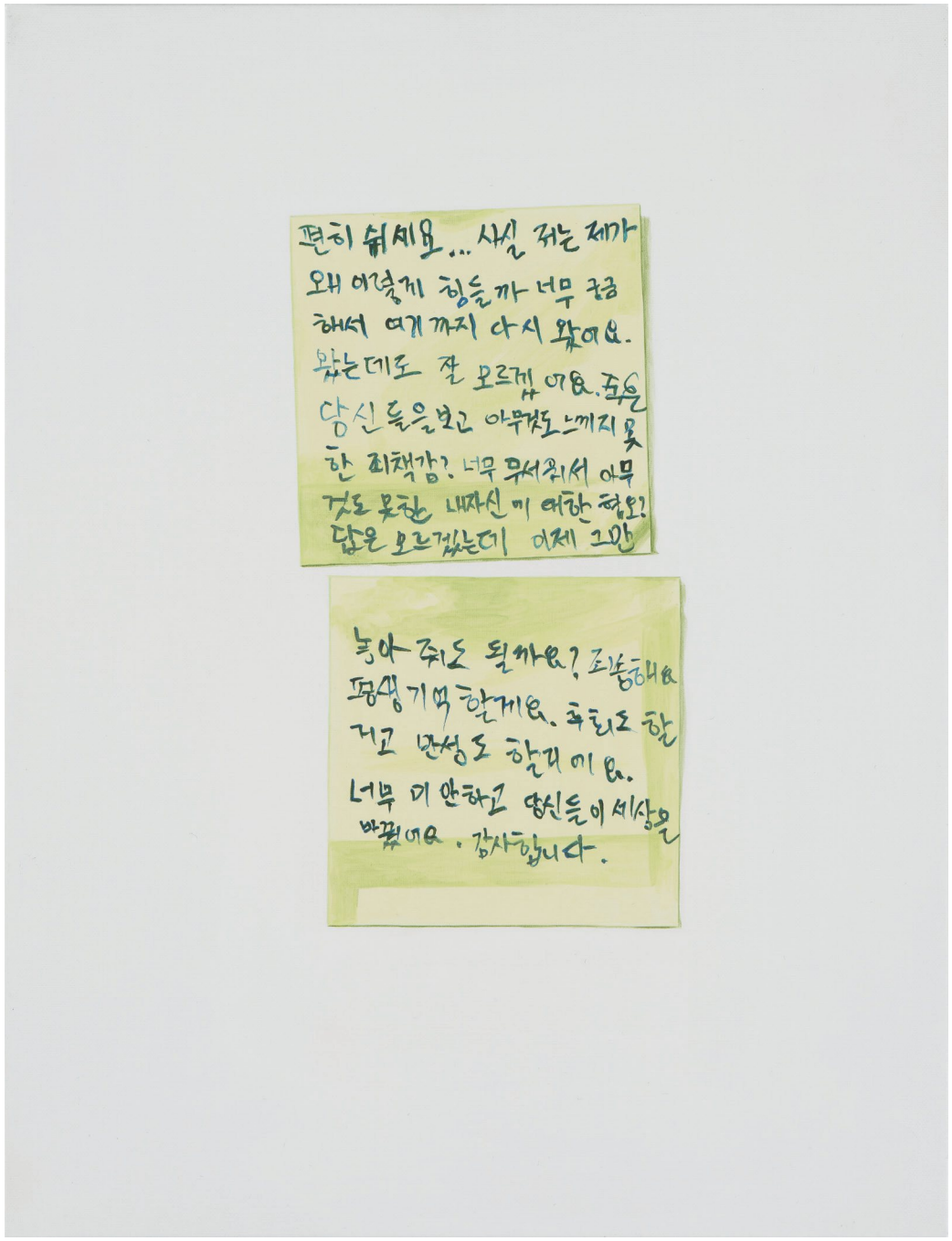
〈우리 아부지가 살아계신다는〉, 2016, 종이에 마카, 색연필, 19×26cm.
If my father is alive, 2016, marker and colored pencil on paper, 19×26cm.



〈고뇌〉, 2018, 종이에 마카, 26×19cm.
Anguish, 2018, marker on paper, 26×19cm.



《반도 엘레지, 레퀴엠》(미학관, 서울, 2024) 전시 전경.
Exhibition view of ***PENINSULA ELEGY, Requiem*** (MIHAKGWAN Philosopher's Stone, Seoul, 2024).



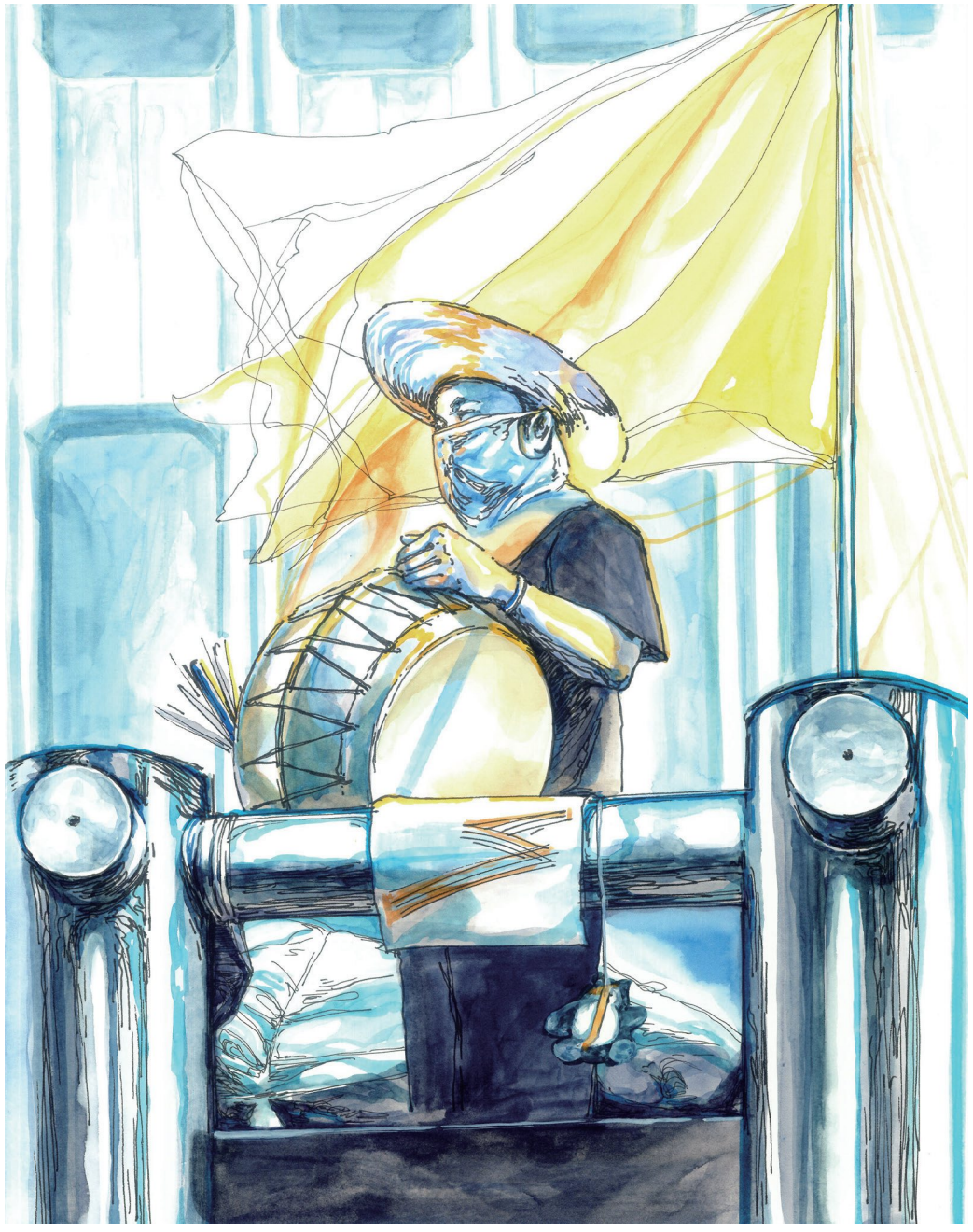
〈너무 미안하고 당신들이 세상을 바꿨어요.〉, 2024, 캔버스에 아크릴릭, 53×41cm.
I'm so sorry and you guys changed the world., 2024, acrylic on canvas, 53×41cm.



《MAY DAY MAY DAY MAY DAY》(복합문화공간 111CM, 수원, 2024) 전시 전경.
Exhibition view of *MAY DAY MAY DAY MAY DAY* (111CM Community, Suwon, 2024).



〈즉석 합주〉, 2025, 캔버스에 아크릴릭, 53×82cm.
Improvised Ensemble, 2025, acrylic on canvas, 53×82cm.



〈위에서 들려오는 북소리〉, 2025, 종이에 마카 수채, 35×28cm.
The sound of drums from above, 2025, marker watercolor on paper, 35×28cm.



〈동지들이 올려주신 시원한 망고 스무디〉, 2025, 캔버스에 아크릴릭, 91×65cm.
A Cold Mango Smoothie Hauled Up by Comrades, 2025, acrylic on canvas, 91×65cm.

치명타 CRITICAL HIT

CMT0000@NAVER.COM
HTTP://CRITICALHIT.ORG/

학력
2011 세종대학교 예체능대학 회화과 학사 졸업, 서울

개인전
2024 《반도 엘레지, 레퀴엠》, 미학관, 서울
《반도 엘레지》, 임시공간, 인천
2022 《Under the Paper 종이 아래》, 탈영역우정국, 서울
2021 《재난도감》, 임시공간, 인천
2020 《고슴도치와 투지의 시간 여행자》, 온라인 전시
2019 《실바니안 패밀리즘》, 영화공간 주안, 인천
2017 《Make up Dash 메이크업 대쉬》, 문래예술공장 스튜디오M30, 서울
2016 《뉴스피드》 공간해방, 서울

주요 그룹전
2025 플랫폼 오픈스튜디오 연계전시 《2025 플랫폼 아티스트: 열하나의 말들》, 인천아트플랫폼 프로젝트 스페이스 1, E-6, E-3, 인천
《당신의 가족은 누구입니까?》, 제주대학교박물관/경북대학교미술관/국립군산대학교미술관, 제주/대구/군산
2024 《MAY DAY MAY DAY MAY DAY》, 복합문화공간 111CM, 수원
2023 2023 광주미디어아트페스티벌 기획전시 《빛도 꿈을 꾸는가?(Breathing Light)》, 광주미디어아트플랫폼 제1,2,3,4전시실, 광주
《어떤 Norm(all)》, 수원시립미술관 1, 2, 3전시실, 수원
2022 《비타 노바_새로운 삶》, 인천아트플랫폼 전시장 1, 인천
2020 《Follow, Flow, Feed 내가 사는 피드》, 아르코미술관 제1, 2전시실, 서울
2019 《바다는 가라앉지 않는다》, 안산문화예술의전당/아트스페이스풀, 안산/서울
2018 《뉴스, 리플리에게》, 서울시립 북서울미술관 전시실 2, 서울
《사라지지 않는》, 문래예술공장 박스씨어터, 포켓갤러리, 서울
2017 《밀물》, 관훈갤러리, 서울

레지던시
2025 인천아트플랫폼 인천 청년예술가 스튜디오 지원사업, 인천

소장
인천미술은행
국립현대미술관 미술은행
양주시립장욱진미술관

Education
2011 B.F.A. in Painting, Sejong University, Seoul, Korea

Solo Exhibitions
2024 *PENINSULA ELEGY, Requiem* MIHAKGWAN Philosopher's Stone, Seoul, Korea
PENINSULA ELEGY, space imsi, Incheon, Korea
2022 *Under the Paper, Post Territory Ujeongguk*, Seoul, Korea
2021 *Disaster Drawing*, space imsi, Incheon, Korea
2020 Hedgehogs and time traveler with full of fight, Online Exhibition
2019 *Sylvanian Familism*, Cine Space Juan, Incheon, Korea
2017 *Make up Dash*, Seoul Art Space Mullae studio M30, Seoul, Korea
2016 *News Feed*, Space Haebang, Seoul, Korea

Selected Group Exhibitions
2025 Platform Open Studio Related Exhibition *2025 Platform Artists: 11 Words*, Incheon Art Platform Project Space 1, E-6, E-3, Incheon, Korea
Who Is Your Family?, Jeju National University Museum/Kyungpook National University Museum of Art/Gunsan National University Museum of Art, Jeju/Daegu/Gunsan, Korea
2024 *MAY DAY MAY DAY MAY DAY*, 111CM Community, Suwon, Korea
2023 2023 Gwangju Media Art Festival special exhibition *Breathing Light?*, Gwangju Media Art Platform 1,2,3,4 Exhibition Hall, Gwangju, Korea
So-Called Normal Family, Suwon Museum of Art, Gallery 1, 2, 3, Suwon, Korea
2022 *Vita Nova_New Life*, Incheon Art Platform Gallery 1, Incheon, Korea
2020 *Follow, Flow, Feed*, Arts Council Korea Art Center Exhibition Hall 1, 2, Seoul, Korea
2019 *THE SEA WILL NOT SINK*, Ansan Arts Center/Art Space Pool, Ansan/Seoul, Korea
2018 *NEWS, DEAR MR. RIPLEY,* SeMA Buk-Seoul Museum of Art Exhibition Hall 2, Seoul, Korea
Still there, Still here, Seoul Art Space Mullae Box Theater, Seoul, Korea
2017 *The Flowing tide*, Kwanhoon Gallery, Seoul, Korea

Residency
2025 Incheon Art Platform Studio Support Program for Incheon Young Artists, Incheon, Korea

Collections
Incheon Art Bank, Korea
MMCA Art Bank, Korea
Chang Ucchin Museum of Art, Yangju, Korea

정찬일

JUNG Chanil



다원예술부문 Interdisciplinary Arts

몸짓, 낙서, 이것저것:
정찬일의 공연과 전시를 가로지르며

콘노 유키
미술비평가

1.

낙서 같은 글을 받고 싶다고 정찬일은 말했지만, 글로 쓰려니 막상 그러기가 쉽지 않았다. 그 이유를 생각해 보니, 공연이라는 형태는 꽤 선형적인 매체였기 때문이다. 시간이 흐르는 대로, 미리 짜인 챕터를 고정된 자리에서 따라가면서 서사를 이해하는 것은, 전시장에 놓인 '이것저것'—영상, 오브제, 그리고 (이 모든 것을 아울러 말하기도 하는) 설치를 보는 경험과 전혀 다르다. 관객과 무대를 넘나드는 시도가 많아지긴 했지만, 공연이라는 형태는 여전히 관객과 배우 또는 무용수의 시공간적인 '그때'와 '지금'에 얽매일 수밖에 없다. '지금' 극장에서 경험하는 바는 시간적으로 흘러가며, 필자를 포함한 우리는 '그때'를 회상하여 글을 쓴다. 생생하게 펼치는 경험은 '극장 내 촬영 불가'와 '자리 이동 금지'라는 제약과 함께 '그때'를 강화한다. 반면, 전시장에서 우리는 이것저것 보고 사진으로 찍고 집으로 돌아와 '그때'에 얽매이지 않고 생생히 글을 쓸 수 있다. 아마도 이런 감상 형태의 차이 때문에, 낙서처럼 유연한 생각과 솔직한 내용이 담긴 글을 처음에 쓰지 못했다. 전시장에 개입될 '나'라는 신체—그 신체를 통해서 '이것저것' 생각을 나열하는 경험과 그 자리에서 공연을 보는 경험의 차이는 정찬일이 봉착한 고민과도 일치한다. 전시와 공연을 그동안 병행하여 선보여 왔던 정찬일은, 전시와 공연 중 전자가 본인 성향에 맞다고 했다.[1] 공연 형태의 작품 〈XXX〉(2025)를 발표한 후에 나눈 대화에서 작가는 솔직하게 토로했다. 눈앞에 펼쳐지는 서사를 고정된 객석에서 따라가는 공연 형태의 경험을 그대로 받아적는 대신, 정찬일은 '낙서(같은 글)'를 필자에게 제안하면서 〈XXX〉를 가로지르고 '이것저것' 보듯이 쓰는 기회를 주었다.

거창하게 말하면 '공연과 전시의 감상 형태가 어떻게 다른가'에 관한 글을 필압을 높여서 쓰는 것부터 시작했지만, 차라리 펜 끝이 부러지면서 잉크가 쏟아지듯이 글을

1 필자와의 대화에서.

Gestures, Scribbles, Odds and Ends: Crossing JUNG Chanil's Performance and Exhibition

Yuki KONNO
Art Critic

1.

Although JUNG Chanil told to me that he wanted a text like a scribble rather than an essay, it turned out not to be so easy. Thinking about why, I realized that performance, as a form, is a fairly linear medium. Following a pre-structured sequence of scenes as time flows forward, from a fixed seat, in order to grasp a narrative is an experience entirely different from encountering the odds and ends placed in an exhibition space—videos, objects, and installations that sometimes encompass all of these at once. Although attempts to blur the boundary between audience and stage have increased, performance remains bound to the spatial and temporal conditions of 'then' and 'now' shared by audience and performer or dancer. What is experienced in the theater unfolds in time as 'now', and we who write about it – including myself – must do so by recalling it later as 'then'. The immediacy of live experience is reinforced by constraints such as 'no photography' or 'no moving from your seat', which intensify this sense of 'then'. By contrast, in an exhibition space, we move around, look at various things, take photographs, return home, and write without being bound to a single moment in time. Perhaps it was this difference in modes of viewing that made it difficult, at first, to write a text that allowed for flexible, scribble-like thinking and frank reflection. The gap between encountering a performance in a fixed seat and engaging an exhibition through one's own body—intervening physically and allowing odds and ends of thought to surface—mirrors the very dilemma JUNG himself has faced. Having worked across both exhibitions and performances for some time, JUNG has said that the former aligns more closely with his temperament.[1] In a conversation following the presentation of his performance work, *XXX* (2025), he spoke candidly about this. Rather than having me transcribe, as faithfully as possible, the experience of following a narrative from a fixed seat, JUNG proposed that I write something like a 'scribble'. In doing so, he offered me the opportunity to move across *XXX*—to write about it as one might wander through an exhibition, looking at the odds and ends.

1 From the conversation with the artist.

쓰는 것부터 시작해 보려고 한다. 잉크가 번지면서 위로도 아래로도 침투하는 잉크가 종이를 덮여간다. 이 작업에 관해 잘 쓰겠다는 욕망이 터진 결과, 통제하기 어려운 글이 나오길 바라는 마음을 담아, 동시에 〈XXX〉에서 작가가 고민한 "신체는 어떻게 살아남는가"라는 문제의식이자 주제를 생각하면서, 필자는 글로 써 보려고 한다. 사실 낙서는 금기 또는 위반의 수행성을 내포한다. 하지만 많은 불법 행위 가운데, 낙서는 특이한 위치를 점한다. 낙서가 쓰인 대상은 그 대상의 사회적 의미를 거절하는 의사 표현인 경우도 있지만, 전혀 상관없는 문구가 적히는 경우도 있다. 예컨대, 2023년 12월 17일에 경복궁 담벼락에 쓰인 "영화 꽁짜"라는 문구는 경복궁 담벼락을 영화나 영화관으로 보고 비판하는 뉘앙스가 아니라 허공에 외치는 행위에 더 가깝다. 낙서의 공간은 글씨가 적힌 그 대상이 되기도, 허공으로 외치기에 무난한 장소가 되기도 한다. 그런 의미에서 낙서는 그것이 저격하는 대상이 '이것'인 경우도 있고, 당장 눈앞에 없는 '저것'인 경우도 있다. 낙서하는 행위는 장소와 비-장소를 오가며, 이야기하고 싶은 목소리와 대상 간의 접촉과 괴리, 둘의 미끄러짐을 동반한다. 욕망이 '이것(여기에 있는 것)'을 향하기도 '저것(저기에 있는 것)'을 향하기도 하는 낙서—같은 이 글—는 공연의 선형성과 시공간적 제약을 왔다 갔다 한다. 정찬일이 〈XXX〉가 음란물의 표기나 검열의 흔적으로 읽히는 동시에 XOXO의 관습적 인사처럼 애정과 접촉의 기호, 디지털 플랫폼에서의 아바타나 필터, 가상 신체의 모델링을 가리키는 일종의 약호처럼 다양하게 기능하고 적용한다고 설명하듯이 말이다.[2]

2.

공연 형태로 구성되지만, 〈XXX〉에는 말 또는 글에 기반한 문장들이 빈번히 등장한다. "이것은 인생의 의미…"라는 교훈적인 어조로 이어지는 말들, 타이핑을 하듯이 모니터에 나타난 "88세 할머니가 사주를 보러 간다면 더 정확한 사주 결과가 나오지 않을까"라는 문장들, 뉴스 기사에서 인용한 '삼면기사'[3] 문구의 일부를 XXX 처리한 기계 음성 나레이션—이를 문장별로 정리한 목록으로 본다면, 정찬일의 이번 공연은 언어를 통해서 강력한 의미 부여가 이루어졌다고 생각할 수 있다. 하지만, 흥미로운 점은 '인생의 의미'와 '삼면기사' 사이에서 점점 언어가 지시하는 방향이 미끄러진다는 점이다. 대사나 타이핑, 음성 나레이션으로 나타난 문장들은 출연자의 동작을 규정하는 대신 헛돌아가는, 고로 자유로운 모습을 허락해 주는 것처럼 보였다. 반복되는 교훈과 함축된 기사 제목은 진지함과 진부함 사이에 신축성을 찾는다. 이 신축성은 초반에 배우—배우보다는 나에게는 무대 위에 나타난 사람, 등장인물로 보였다—가 만나

2 정찬일이 쓴 〈XXX〉 소개문에서 인용한 내용이다.

3 삼면기사(三面記事): 신문 일면에 실리기엔 보도 가치가 없는, 짧게 처리된 사회면의 기사를 가리키는 일본어.

At first, I tried to begin by forcefully penning a grand argument about how modes of viewing differ between performance and exhibition, but instead, I will write as if the tip of my pen has snapped and ink is spilling out. Ink spreads, seeping both upward and downward, gradually covering the page. With the desire to write well about this work having burst open, I write in the hope that something uncontrollable might emerge. At the same time, keeping in mind the question posed in *XXX*, namely, 'how does the body survive?', which is simultaneously a notion that the artist himself grapples with, I attempt to write through this topic. In fact, scribbling contains a performative dimension of taboo or transgression. Yet, among many illegal acts, graffiti, a form of art that begins with scribbling, occupies a peculiar position. Sometimes what is written expresses a refusal of the social meaning assigned to the surface on which it appears; at other times, the words bear no relation at all to that surface. For example, the 'free movies' case, which was graffiti illegally written on the wall of Gyeongbokgung Palace on December 17, 2023, was less a critique of the palace wall as a cinema or movie theater than an act closer to shouting into the void. The space of graffiti may be the very object on which the writing appears, or it may function simply as a suitable site from which to call out into empty air. In this sense, graffiti sometimes targets 'this' – what is here—and sometimes 'that'—what is not immediately present. The act of scribbling moves back and forth between place and non-place, accompanying both contact and distance between the voice that wants to speak and the object it addresses, along with the slippage between the two. A scribble whose desire points alternately toward 'this' (what is here) and 'that' (what is over there)—like this text—moves back and forth across the linearity and spatiotemporal constraints of performance. As JUNG Chanil has explained, *XXX* can be read simultaneously as a mark associated with obscenity and censorship, as a sign of affection and contact like the conventional greeting "XOXO", and as a kind of shorthand that points to avatars, filters, and the modeling of virtual bodies on digital platforms.[2] In other words, the performance functions and is applied in multiple ways at once.

2.

Although structured as a performance, *XXX* is punctuated by frequent sentences based on speech or text. Didactic lines delivered in a moralizing tone ("This is the meaning of life...") or sentences that appear on a monitor as if being typed, such as "if an 88-year-old grandmother goes to have her fortune read, wouldn't the result be more accurate?', or fragments of so-called 'page-three news'[3] quotations rendered as XXX through mechanical voice narration. If these were to be compiled into a list, sentence by sentence, one might assume that JUNG Chanil's latest performance relies heavily on language as a means of producing meaning. What is striking, however, is that the direction indicated by language gradually slips between 'the meaning of life' and 'page-three news.' The sentences that appear as dialogue, typing, or voiceover do not so much regulate the performers' movements

2 Quoted from the introduction that JUNG Chanil wrote for *XXX*.

3 'Page-three news' here refers to the Japanese '三面記事', which means a frivolous article that doesn't deserve its place on the first page of the newspaper, therefore being shortened and pushed back to the third page.

엉키면서 움직이는 모습에도 찾아볼 수 있다. 두 사람의 성격은 겉으로 보기에는 꽤 '젠틀했다'. 단조로운 '동작'과 서 있는 모습(佇まい, 즉 격식이 느껴진 '풍취')에서 감지된 이러한 인상은 성행위를 연상시키는 '움직임'으로 미끄러지듯 연결된다. 시각적으로 전달된 XXX—그러니까 교차하는 모습은 정찬일에게 단순히 성적인 표현보다는 성적인 힘의 돌출과 발산, 그리고 감소의 일련의 역동성을 그리는 흐름이 되어 무대 위에 올려진다. XXX는 한편으로는 격식 또는 억제나 검열의 표시로써 기능하며, 한편으로는 자웅동체인 민달팽이의 짝짓기처럼 번식과 생산을 적극적으로 도모하는 행위가 된다.

그렇다고 정찬일의 작업은 아수라장이나 총체적 난국으로 향하지 않는다. 앞서 '헛돌아간다'라는 표현을 썼듯이, 〈XXX〉의 역동성은 겉으로 보이는 것과 그 안에서 묘하게 어긋나는 지점을 내포한다. 시각적인 분출이나 발설과 같은 표현만을 추구하는 대신, 〈XXX〉는 미끄러지는 '지점'을 동작과 움직임 사이에 둔다고 할 수 있다. 마치 문장이 들어간 대상을 파괴하지 않으면서도 훼손하는 '낙서' 행위처럼 말이다. 동작과 움직임의 느슨한 연결과 전이가 보이는 지점은 '몸짓'으로 나타난다. 정찬일이 일본 후쿠오카에서 몇 달 동안 생활하면서 경험한 것 중에 일상 속의 몸짓이 있다. 필자와의 대화에서, 그는 길 양쪽에서 사람이 걸어올 때, 중간에 부딪히지 않고 자세를 살짝 틀어 양보한다는 일화를 소개했다. 그것은 예의를 보인다는 점에서는 격식이 있는, 반복적이고 습관화된 동작이다. 다른 한편으로, 좁은 길에서 (그야말로) 봉착한 문제를 유연하게 대처하는 '움직임'이라고도 할 수 있다. 선형적 공간인 길 위에서 유동적인 움직임은 사람(간)의 흐름을 만들고 물리적이고 심리적인 충돌을 서로 느슨히 피하는 방도가 된다. 어쩌면, 이런 몸짓의 반응은 서로에게 벽을 쳐 거리를 두는 것처럼 보일지도 모른다. 그러나, 상대를 존중하는 마음으로 나의 입장 또는 자세를 일시적으로 바꾼다는 점에서 보면, 언어가 아닌 방법으로 선형적 시공간을 잠시 이탈하는 계기가 된다. 정찬일이 〈XXX〉에서 보여주고 싶었던 것은, 상대—환경, 사람, 둘이 만든 상황—에 반응하여 나의 위치를 스스로 바꾸어, 수행성의 '주인'에서 상대의 '하인'이 되는 역전적이고 역동적인 관계였다고 할 수 있다.

3.

"신체는 어떻게 살아남는가"라는 질문[4]에서 출발한 정찬일의 〈XXX〉를 보고 쓴 글에서, 필자의 신체는 어떻게 살아남는다고 할 수 있을까. 글을 쓰는 행위는 모든 면에서 과거 완료형의 시제, 즉 글-'쓴'-이의 흔적으로 남는다. 여기에 뭔가를 본다는 행위가 동반할 때, 글을 쓰는 행위는 대상인 작품에 접근했다가 멀어지고, 내 생각에 잠시 빠져 있다가 작품의 객관적인 묘사로 이동하기도 한다. 그가 작품에 언어 기반

4 정찬일이 쓴 〈XXX〉 소개문에서 확인한 내용이다.

5 〈유척추동물〉(2022), 〈하트 오브 더 시티〉(2022), 〈아니, 아니에요! -왜요?〉(2023)을 보면, 모니터에 송출되는 문장을 볼 수 있다.

as hover idly, allowing those movements to remain unbound—and therefore free. Repeated moral statements and condensed news headlines find a kind of elasticity between seriousness and banality. This elasticity can also be observed in the early moments when the performers—they appeared to me simply as people who had entered the stage, rather than actors, thus the nomenclature—meet, entangle, and move together. At first glance, the two figures seem quite 'gentle.' This impression, sensed through their monotonous 'actions' and their manner of standing (佇まい, a presence marked by a certain formality of air), slides almost imperceptibly into 'movements' that evoke sexual acts. The visually rendered XXX—that is, the intersecting motions—becomes, for JUNG Chanil, less a direct sexual expression than a flow that traces the dynamics of sexual force: its ebullition, dispersion, and eventual diminishment, staged on the performance surface. XXX thus functions, on the one hand, as a sign of decorum, restraint, or censorship, and on the other, as an act that actively pursues reproduction and production—akin to the mating of hermaphroditic slugs.

This does not mean that JUNG Chanil's work moves toward chaos or a total breakdown. As suggested earlier by the expression, 'to hover idly', the dynamism of *XXX* contains a peculiar disjunction between what appears on the surface and what subtly slips within it. Rather than pursuing visual eruption or utterance alone, *XXX* places its energy in the 'slipping point'—between action and movement. In this sense, it resembles the act of graffiti that damages without destroying the surface on which it is written. The loose connections and transitions between actions and movements appear as 'gestures.' One of the experiences JUNG encountered while living in Fukuoka for several months involved such everyday gestures. In conversation with me, he shared an anecdote about people approaching each other from opposite directions on a narrow street: to avoid colliding, each person slightly adjusts their posture, yielding space. In terms of etiquette, this is a formal, repetitive, and habitual action. At the same time, it can be understood as a 'movement' that flexibly responds to a problem that has been (quite literally) encountered on a narrow path. Within the linear space of a road, such organic and fluid movement generates a flow between people, serving as a way to gently avoid both physical and psychological collision. From one perspective, this bodily response may appear as though it erects a wall between individuals, maintaining distance. Yet if viewed from another perspective—as a temporal adjustment of one's position or posture out of respect for the other—it becomes an occasion to momentarily step outside linear spacetime through a non-verbal means. What JUNG seems to have wanted to show in *XXX* is precisely this inverted and dynamic relationship: responding to the other—whether environment, person, or a situation jointly produced—and altering one's own position accordingly, shifting from the 'master' of performativity to the 'servant' of the other.

3.

In writing about *XXX* by JUNG Chanil, which begins with the question 'how does the body survive?', how might the writer's own body be said to survive?[4] The act

4 Found in the introduction that JUNG Chanil wrote for *XXX*.

5 We find sentences on the monitor screen in *2022 APY Project: Vertebrate* (2022), *Heart of the City* (2022), and *No, not at all! – Why?* (2023).

문장을 빈번히 사용하는 점[5]은 쓰고 말하고 읽는 일련의 행위에서 발화자가 되기도 제삼자가 되기도 하다는 점에 매혹되었기 때문 아닐까. 또한 작가가 이번 공연에서 '바비니쿠'[6]에 주목한 이유는 개인적 덕질이나 일본의 시각문화에 보내는 관심에 그치지 않는다. 버츄얼 유튜버를 하는 남성이 미소녀가 된다는 것은, 무성(無性)적인 결과보다는 생물학적 구분 또는 사회적 역할로 구분된 젠더 사이를 또렷이 오가는 변화이다. 겉(미소녀)과 속(남성)의 결합은 일상이라는 선형성에서 자신을 유리시켜 그 순간에만 살 수 있는 삶을 영위하는 걸 허락한다. 겉과 속의 결합은 일시적이며, 종종 인식 오류로 인해 속(남성)의 정체가 밝혀지고 웃음거리로 소비된다.
하지만, 이는 역으로 시청자의 삶을 고정된 '지금'이나 '그때'에서 이탈시켜 잠시 자유를 누릴 수 있게 해 준다. 내가 보던 것이 내가 보지 못한—심지어 보기 원하지 않던— 것으로 나타나는 순간, 그의 '깜짝' 등장을 아쉬워하거나 잘못을 따지는 대신 "뭐야!" 하면서 웃는 것처럼 말이다.[7] 그렇게 이해할 때, 정찬일이 추구하는 "열린 응답"[8]이란 단순한 의미로 말하는 열린 결말이 아니라, 더 근본적인 의미에서 "생존 전략"[9]이 될 수 있다. 말하자면, 삶 속에서 신체를 내가 온전히 가질 수 있는 동시에 상대에게 주고 맡길 수 있는 살아-남기를 실현하는 기회가 된다.

6 바비니쿠(バ美肉): 일본어로 '버츄얼 미소녀 육화'를 줄여서 부르는 말.
7 알폰서 링기스(Alphonso LINGIS)는 인생의 산문적인 연속성을 차단하는 시적 단편의 힘을 강조하며, 이를 웃음에서 찾는다. LINGIS, Alphonso, 『変形する身体』, 고바야시 도루 옮김(도쿄: 水声社, 2016), 155-163쪽.
8 정찬일이 쓴 〈XXX〉 소개문의 한 표현이다.
9 위의 글.

콘노 유키는 한국과 일본에서 미술 전시를 보고 글을 쓰는 사람이다. 《애프터 10.12》(시청각, 2018), 《한국화와 동양화와》(Gallery TOWED/FINCH ARTS/중간지점 둘, 2022), 《유빙》(시청각 랩, 2025), 등 전시를 기획했고 그 외 많은 전시에 기획 협력, 공동 기획으로 참여했다. GRAVITY EFFECT 2019 비평 공모에서 2위를 수상했다.

of writing is, in every sense, marked by the tense of the past perfect— it remains as the trace of something already written. When accompanied by the act of seeing, writing becomes a movement that approaches the work as its object and then withdraws from it, drifts momentarily into one's own thoughts, and then shifts again toward an objective description of the work. Perhaps JUNG's frequent use of language-based sentences in the performance[5] stems from his fascination with the way one becomes, through the sequence of writing, speaking, and reading, alternately a speaker and a third party. Likewise, his attention to *babiniku*[6] in this performance cannot be reduced to personal fandom or an interest in Japanese visual culture alone. A man who becomes a *bishojo* (a young, likable, and cute girl) through virtual YouTube activity does not result in a state of genderlessness; rather, it marks a clear movement across genders defined by biological distinction or social roles. The combination of exterior (bishojo) and interior (male) detaches the self from the linearity of everyday life, allowing a mode of living that exists only in that moment. This coupling of outer and inner is temporary, and often— through perceptual error —the inner identity (male) is revealed and consumed as an object of ridicule. Yet this reversal, in turn, dislodges the viewer from a fixed 'now' or 'then', allowing a brief experience of freedom. Much like laughing and saying 'What?' rather than regretting the disappearance or pointing out the mistake when what one was seeing appears as something one did not see—or did not even want to see.[7] Understood this way, the 'open response'[8] that JUNG Chanil pursues is not simply an open ending in the conventional sense, but something more fundamental—a 'strategy for survival'.[9] In other words, it becomes an opportunity to realize a form of living-on in which one can fully possess one's own body while also giving it over, entrusting it to the other.

6 Babiniku (バ美肉): creation and use of a virtual female avatar.
7 Alphonso LINGIS emphasizes the power of poetic fragments to interrupt the prosaic continuity of life, locating this force in laughter. (LINGIS, Alphonso, *Body Transformations*, translated by KOBAYASHI, Toru (Tokyo: Suiseisha, 2016), pp.155-163
8 Found in the introduction that JUNG Chanil wrote for *XXX*.
9 Ibid.

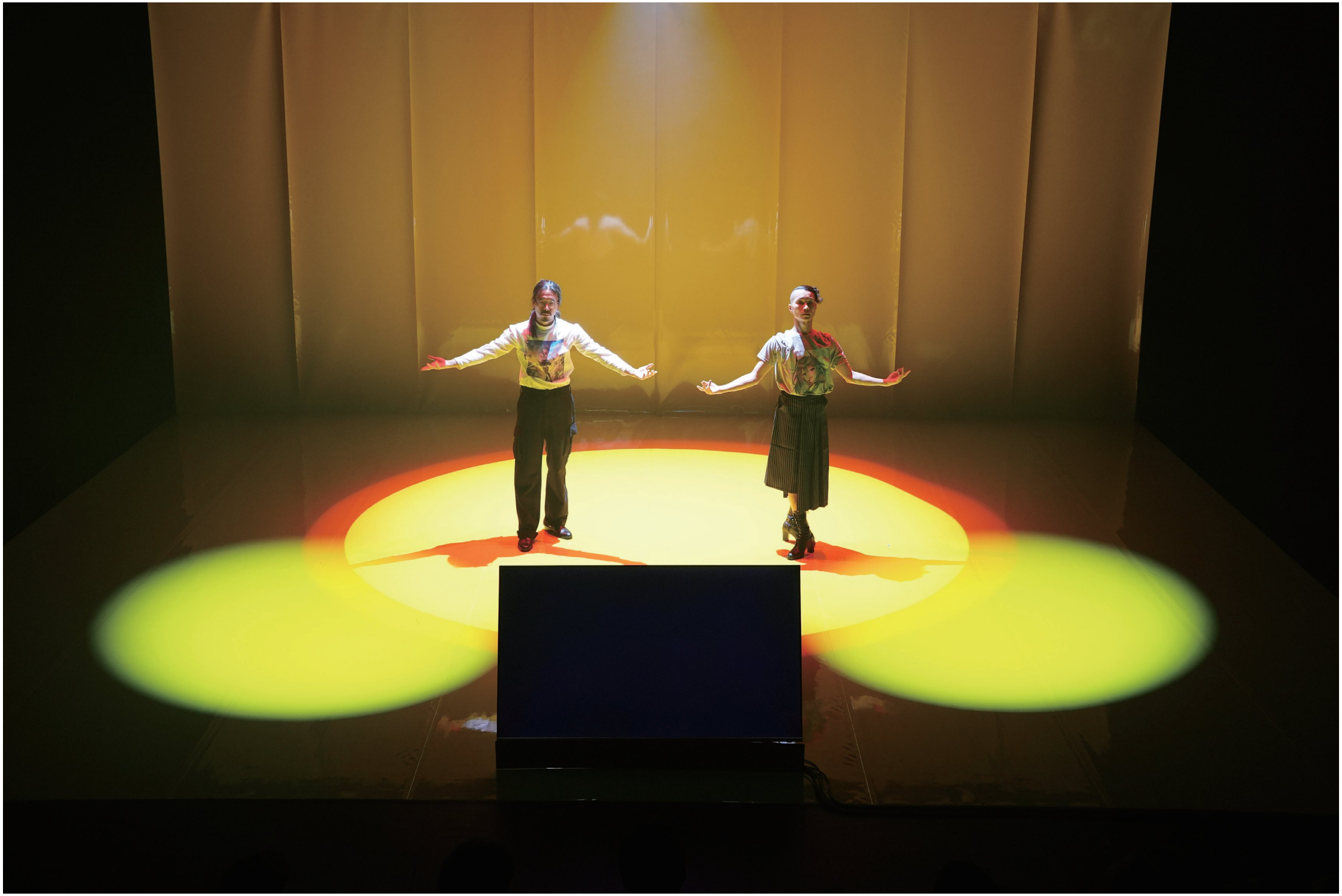
Yuki KONNO is a writer and curator who engages with exhibitions in both Korea and Japan. Konno has curated exhibitions including *After 10.12* (Audiovisual Pavilion, 2018), *Korean and Eastern Painting...* (Gallery TOWED/FINCH ARTS/Jungganjijeom , 2022), *driftice* (AVP lab, 2025), and has participated in numerous other projects as a co-curator and curatorial collaborator. KONNO was awarded second prize in the GRAVITY EFFECT 2019 critical writing competition.



〈XXX〉(아르코예술극장 소극장, 서울, 2025), 퍼포먼스, 30분.
XXX (Arko Arts Theater Small Theater, Seoul, 2025), performance, 30min.



〈XXX〉(아르코예술극장 소극장, 서울, 2025), 퍼포먼스, 30분.
XXX (Arko Arts Theater Small Theater, Seoul, 2025), performance, 30min.



〈XXX〉(아르코예술극장 소극장, 서울, 2025), 퍼포먼스, 30분.
XXX (Arko Arts Theater Small Theater, Seoul, 2025), performance, 30min.



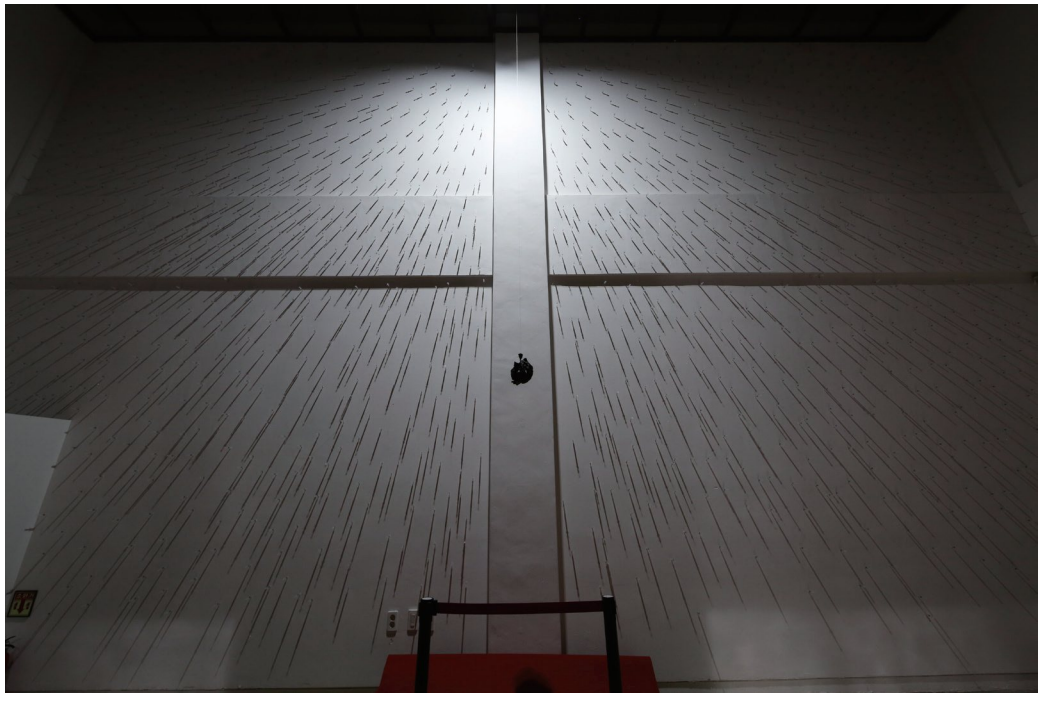
〈너의 유령을 붙잡고〉, 2023, 투명 비닐, PVC 호스, 사진, 연무기 등, 가변크기.
Holding your ghost, 2023, clear vinyl, PVC hose, photograph, fog machine, etc., variable dimensions.



〈너의 유령을 붙잡고〉, 2023, 투명 비닐, PVC 호스, 사진, 연무기 등, 가변크기.
Holding your ghost, 2023, clear vinyl, PVC hose, photograph, fog machine, etc., variable dimensions.



〈생존전략: 프라이팬 위에서 춤추기〉, 2024, 비닐, 카펫, 주사기, 만 원권 30장, 휴대전화, 릴선, 사진, 가변크기.
Survival: Dancing on the Pan, 2024, vinyl, carpet, syringe, 30 ten-thousand-won bills, mobile phone, extension cord, photograph, variable dimensions.



〈생존전략: 프라이팬 위에서 춤추기〉, 2024, 비닐, 카펫, 주사기, 만 원권 30장, 휴대전화, 릴선, 사진, 가변크기.
Survival: Dancing on the Pan, 2024, vinyl, carpet, syringe, 30 ten-thousand-won bills, mobile phone, extension cord, photograph, variable dimensions.



〈생존전략: 프라이팬 위에서 춤추기〉, 2024, 비닐, 카펫, 주사기, 만 원권 30장, 휴대전화, 릴선, 사진, 가변크기.
Survival: Dancing on the Pan, 2024, vinyl, carpet, syringe, 30 ten-thousand-won bills, mobile phone, extension cord, photograph, variable dimensions.

정찬일 JUNG CHANIL

114641@NAVER.COM
INSTAGRAM@HEUTE0_0

학력
2015 경희대학교 무용학부 한국무용 학사 졸업, 서울

개인전
2024 〈생존전략: 프라이팬 위에서 춤추기〉,
홍티아트센터, 부산
2023 〈너의 유령을 붙잡고〉, 413 BETA, 서울
2022 〈2022 APY Project: 유척추동물〉, 아트플러그
연수, 인천
〈양이 사람을 잡아먹는다〉, 청년예술청 화이트룸, 서울

주요 공연
2025 〈XXX〉, 아르코예술극장 소극장, 서울
2023 〈서울변방연극제〉, 여행자극장, 서울

주요 수상 및 선정
2025 아르코 댄스UP:RISE, 한국문화예술위원회, 서울
2022 RE:SEARCH, 서울문화재단, 서울
청년네트워크 지원사업, 한국문화예술위원회, 서울
온라인미디어 예술활동, 한국문화예술위원회, 서울
2021 온라인미디어 예술활동, 아트체인지업상 수상,
한국문화예술위원회, 서울
2020 온라인미디어 예술활동, 경기문화재단, 수원
2019 거리예술 제작지원, 서울거리예술창작센터, 서울
2018 최초예술지원, 서울문화재단, 서울

레지던시
2025 인천아트플랫폼 인천 청년예술가 스튜디오 지원, 인천
2024 홍티아트센터, 부산
TIAR(Tanushimaru Institute Art Research),
후쿠오카, 일본
2022 아트플러그 연수, 인천
통영국제트리엔날레 청년작가, 통영
2021 ACC 아시아창작스튜디오 청년작가, 광주

Education
2015 B.F.A. in Korean Dance, Kyung Hee University,
Seoul, Korea

Solo Exhibitions
2024 *Survival: Dancing on the pan*, Hongti Art Center,
Busan, Korea
2023 *Hold on to your ghost*, 413 BETA, Seoul, Korea
2022 *APY Project: Animal with a Backbone*, ArtPlug
Yeonsu, Incheon, Korea
Sheep Eat Men, Seoul Artists' Platform_
New&Young White Room, Seoul, Korea

Selected Performances
2025 *XXX*, Arko Arts Theater Small Theater,
Seoul, Korea
2022 *NO, no, Why?*, Seoul Marginal Theatre Festival,
Seoul, Korea

Selected Awards and Grants
2025 ARKO Dance UP RISE, Arts Council Korea,
Seoul, Korea
2022 RESEARCH Program, Seoul Foundation for Arts
and Culture, Seoul, Korea
Youth Network Program, Arts Council Korea,
Seoul, Korea
Art Change UP, Arts Council Korea, Korea
2021 Art Change UP, Art Change UP Prize, Arts Council
Korea, Korea
2020 Art Change UP, Gyeonggi Cultural Foundation,
Gyeonggi, Korea
2019 Support for Creative Projects in Street Arts, Seoul
Street Arts Creation Center, Seoul, Korea
2018 Seoul Foundation for Arts and Culture,
Seoul, Korea

Residencies
2025 Incheon Art Platform Studio Support Program for
Incheon Young Artists, Incheon, Korea
2024 Honti Artcenter, Busan, Korea
TIAR(Tanushimaru Institute Art Research),
Fukuoka, Japan
2022 ArtPlug Yeonsu, Korea
Tongyeong International Triennale,
Tongyeong, Korea
2021 National Asian Culture Center CREATORS
Residency, Gwangju, Korea

쉬셩카이

HSU ShengKai



국제교류부문 International Exchange

바다가 지닌 표정을 찾아서

최희승
독립 큐레이터

쉬셩카이(HSU ShengKai)는 대만 타이베이를 기반으로 활동하는 미디어 아티스트이다. 네덜란드 에인트호번의 디자인 아카데미에서 수학한 작가는 인공지능과 그것을 둘러싼 인간과 자연, 정서와 행동 양식 등 삶에 녹아든 기술에 대해 이야기하고 있다. 그가 본격적으로 인공지능과 테크놀로지에 관심을 가지게 된 것은 2017년경으로, 당시 대만에서 인터넷 기반의 기술을 통한 삶의 본격적인 변화가 이루어지고 있음을 분명히 감지한 시기였다. 이후 작가는 꾸준히 이러한 변화에 대한 관심을 가지고 주로 디지털 이미지와 3D 애니메이션, AI, VR과 같은 시스템을 사용하여 인간의 감정과 기계, 기술 사이의 모호한 경계를 탐구하고 있다.

인천아트플랫폼과 대만의 피어 투 아트센터(Pier-2 Art Center)와의 작가 교환 프로그램을 계기로 한국을 방문하게 된 쉬셩카이는 2025년 9월부터 11월까지 약 3개월 동안 인천에 체류하였다. 첫 국제 레지던시이자 한국을 처음 방문하는 그는 무엇을 보았고 어떤 아이디어를 얻어 표현했을까? 10월 인천아트플랫폼 프로젝트 스페이스 2에서 개최한 결과 보고 개인전을 통해 발표한 신작에서 비교적 선명하게 답을 찾을 수 있었다. 《썰물에 드러난 울림(Resonance Revealed by The Ebbing Tide)》(2025)은 아시아 최초로 만들어진 인천 영종도의 인공 서핑장을 방문하여 작가가 직접 경험한 인조 파도 위에서의 서핑, 그 속에서 변화하는 몸의 감각과 데이터, 인공 자연에 대한 관찰과 실제 바다 풍경을 병치시켜 보여주었다. 전시장에는 영상과 요가 매트, 인천 거리에서 발견한 오브제들을 배치하여 영상의 이해를 돕는 연결점들을 만들었다.
물, 바다, 바람과 같은 자연물, 신체 감각, 삶 속에 침투한 기술과 인간의 고유함을 비교하는 그의 관심사를 잘 보여주었다.

이번 작품에서 파도와 바다로 나타나는 물은 쉬셩카이가 자주 사용하고 있는 소재이자 작가 스스로 정신적, 물리적으로 선호하며 매일의 중요한 의식처럼 여기는 물질이기도 하다. 움직이는 물과 몸이 맞닿아 끊임없는 대치의 상태를 이루는 서핑은 유희, 긴장, 불안, 균형, 불균형의 관계를 계속해서 갱신한다. 다른 한편 인공

In Search of the Faces of the Sea

CHOI Heeseung
Independent Curator

HSU ShengKai is a media artist based in Taipei, Taiwan. HSU's work explores technology that has permeated everyday life, such as artificial intelligence, as well as human, nature, and emotional and behavioral patterns that surround AI. His interest in artificial intelligence and technology became full-fledged around 2017, a time when the artist came to clearly identify significant transformations in life occurring through internet-based technology in Taiwan. The artist has continued to focus on these changes, primarily exploring the ambiguous boundaries between human emotion and machines and technology, through the use of digital images and systems such as 3D animation, AI, and VR.

HSU ShengKai visited Korea as part of an artist exchange program between the Incheon Art Platform and Pier-2 Art Center in Taiwan, and resided in Incheon for approximately three months, from September to November 2025. As his first international residency and visit to Korea, one cannot help but wonder what the artist saw and what ideas conjured up in his mind. HSU's new works presented in his solo exhibition held at the Incheon Art Platform Project Space 2 in October demonstrate answers to these inquiries. *Resonance Revealed by The Ebbing Tide* (2025) explores the artist's firsthand experience of surfing on the artificial waves at Siheung, the first manmade surfing center in South Korea. The work juxtaposes the changing sensations and data of the body, with observations on artificial nature, and the actual seascape. In the exhibition space, a video projection, a yoga mat, and objects inspired by the streets of Incheon were placed to create connections to the video. It clearly depicted the artist's fascination with comparing the unique human condition, with natural elements such as water, sea, and wind, as well as human physical senses and technology that has infiltrated life.

The water of the waves and the sea in this work appear frequently in the artist's work. It's a material that is favored by the artist as both a psychological subject and material matter, as well as being a substance that the artist explores as an important daily ritual. Surfing, which engages the body in a constant state of confrontation with water in motion, continually renews the relationship between play, tension, anxiety, balance, and imbalance. On the other hand, the human body staggering between the peculiarity and convenience of pseudo-nature of the manmade surfing

서핑장이라는 유사 자연의 기이함과 편의 사이에서 비틀거리는 몸을 비추며 인간의 내부 또한 대부분 물로 이루어져 있다는 점에 대해 그의 작업은 상기시킨다. 이처럼 쉬셩카이의 작업은 자연과 기술에 대한 경외와 호기심, 경계와 의심이 동시에 일어나되 그것이 극한 대립의 형태가 아니라 상호 환기와 제안의 제스처를 취하고 있다는 특징을 지닌다. 만들어진 기술을 적극적으로 사용하고 이를 숨기지 않으면서 부드러운 언어로 간과하고 있는 사이 지점들에 대해 질문한다. 특히 이해하기 쉬운 보편적인 언어로 감각적, 감정적 지점들을 찾아낸다는 공통점을 지니고 있다.

이러한 쉬셩카이의 작업에는 그래픽으로 만들어진 매끈한 이미지와 실제 사람의 손길이 함께 등장하는 경우가 많다. 피어 투 아트센터 레지던시에 입주하여 제작한 전작인 〈메리의 방 (Mary's Room)〉(2025)은 그의 지향점을 잘 담아낸 대표작으로 볼 수 있다. 일종의 인터랙티브 프로젝트이자 작업이었던 이 작품은 무엇보다도 전제가 무척 흥미롭다. "컬러를 한 번도 본 적이 없지만 컬러에 대한 모든 지식을 지닌 가상의 과학자 메리가 실제로 컬러를 보게 된다면 어떤 새로운 것을 배울 수 있을까?" 철학자 프랭크 잭슨 (Frank JACKSON)의 가설을 토대로 쉬셩카이는 메리 대신 인공지능을, 컬러 대신 감정을 대입시킨다. 그는 AI 가 데이터를 위해 사용하는 8가지 감정 (행복, 놀라움, 화, 두려움, 자연스러움, 슬픔, 역겨움, 경멸)에 대한 그래프를 벽면 가득 그려두고 방문자들에게 그날의 감정의 위치를 파악, 직접 포스트잇을 적어 붙이게 했다. 시간이 지날수록 벽에는 AI가 파악할 수 없는 무수한 사이의 감정들이 손 글씨로 채워지게 되었다.

〈메리의 방〉에 속하는 또 다른 프로젝트는 파레이돌리아(Pareidolia) 현상 즉 사람이 없는 곳에서 사람 같은 대상, 패턴, 의미 주로 얼굴을 읽는 현상을 발견해 보는 것이었다. 그는 레지던시 인근 학교의 학생 40여 명을 초대해서 주변의 산과 바다를 함께 돌아다니며 사진을 찍었다. 그렇게 모인 사진과 AI로 만든 자연 이미지를 추가한 뒤, 바위와 계곡 등의 형태에서 얼굴을 찾고 거기에서 느껴지는 감정이 무엇인지 적도록 했다. '얼굴과 감정을 읽는다'라는 인간만이 가진 섬세한 능력이자 직관을 통해 자연의 모습에서 표정을 발견하게 하는 매우 인간적인 행동을 촉발시킨 것이다. AI를 사용하면서도 미치지 못하는 유연한 부분을 파고드는 방식은 기술을 부정하지 않으면서도 간과된 측면을 통해 수용이 가능한 비판을 한다. 이와 같은 맥락에서 AI가 감지할 수 없는 감정을 서로 다른 글씨체로 벽에 적고, 그것이 지워지기도 하며, 아이들이 슬라이드 자연 사진을 보며 감정을 적는 아날로그 한 방식이 그에게는 중요한 형식이 된다.

〈당신의 디지털 쌍둥이(Your Digital Twin)〉(2022)에서는 좀 더 직접적이고 의외의 방식을 흥미롭게 매치시켰다. 당시 창궐했던 코로나19로 인해 사람들이 대부분 인터넷에 많은 시간을 할애했다는 사실도 이 작업에 영향을 주었다. 사용자의 데이터를 분석하여 만들어진 디지털 아바타는 웹상의 자아이자 쌍둥이처럼 여겨지기도 하는데 실존하는 인물과 얼마나 같고 다른가. 여기에 대해 작가는 생김새를 구현하기 위해 인공지능이 수집한 데이터와 적용치를 파악한 뒤 재미있는 방식으로 실재와 가상의

center reminds the audience that the human body is predominantly composed of water. HSU's work is characterized by a simultaneous sense of awe and curiosity for nature and technology, as well as an element of caution and doubt that lies in the boundary between the two. However, what is interesting in his work is that these gestures promote mutual understanding and suggestion, rather than forming an extreme confrontation. His work actively uses existing technology and does not conceal it; rather, he questions through a gentle language, the aspects that are overlooked. In fact, the common thread that runs throughout his oeuvre is that he finds sensual and emotional aspects through a universally accessible language.

HSU's work often features sleek graphic images with elements of manual labor. His previous work *Mary's Room* (2025), produced during his residency at Pier-2 Art Center, is a representative work that encapsulates his artistic vision. Both an interactive project and an artistic outcome, this work is particularly intriguing in its premise, which questions what new insights can be gained from Mary, an imaginary scientist who has never seen colors before but has all the knowledge about colors, if she were to actually see colors. Building on the hypothesis of philosopher Frank JACKSON, HSU replaces Mary with artificial intelligence, and colors with emotions. He created a graph on the wall depicting the eight emotions that AI utilizes for data (happiness, surprise, anger, fear, neutrality, sadness, disgust, contempt) and invited visitors to identify the location of their emotions of the day and write about them on a Post-it note and stick them on the wall. As time passed, the wall became filled with handwritten emotions that AI could not comprehend.

Another project that was part of *Mary's Room* explored the phenomenon of pareidolia, or reading human-like subjects, patterns, and meanings—primarily faces—in a place devoid of people. He invited around 40 students from a school in the vicinity of his residency to walk around the nearby mountains and beaches together and take photographs. After compiling these images and incorporating AI-generated images of nature, he asked the participants to look for faces in the rocks and valleys, and draw the faces on the photo and write what they feel. "Reading faces and emotions" is a delicate ability unique to humans, and the artist triggered a profoundly human behavior that enables us to perceive facial expressions in the natural world through intuition. Exploring flexible aspects that are inaccessible even with AI offers criticism of aspects that are overlooked, without rejecting technology. In this context, emotions that AI cannot detect are written in different handwriting styles—and at times erased—on walls, and children express and write what they feel while viewing images of nature on slides. Such an analogue method becomes an important form for the artist.

HSU explores a more direct and unconventional method in his work *Your Digital Twin* (2022), which was influenced by the fact that people spent a lot of time on the Internet due to the COVID-19 outbreak at the time. The digital avatar, created by analyzing the user's data, is considered a web ego and twin, strikingly similar yet different from the real individual it doubles. The artist analyzed the data and parameters collected by artificial intelligence to construct the appearance of the avatar, then distinguished between the real and the virtual in an intriguing manner. Rather than focusing on the distinction, he invited a physiognomist, who uses recognition data rather than factual information, to analyze individuals' faces and their avatars. The human face is significant to the artist as a visual language as well

차이를 구분하였다. 다름이 아니라 사실보다 인식의 데이터를 사용하는 관상가를 불러 인물들의 얼굴과 아바타를 분석하게 한 것이다. 그리고 이처럼 사람의 얼굴은 AI가 해석할 수 없는 방대한 감정 정보와 삶의 성질을 담고 있는 개체 간의 의미이자 시각 언어로서 작가에게 중요하게 다뤄지고 있다.

한편, 그의 학부 시절 작업을 보면 네덜란드의 운하를 12시간 동안 따라서 걸으며 물과 빛의 변화를 사진으로 기록하거나 공공장소에 샤워부스를 설치하여 물이 지닌 정화의 감각을 경험하게 하기도 하였다. 이처럼 과거에서부터 지속적으로 등장하고 있는 물에 대하여 쉬셩카이와 나눈 인상적인 대화를 언급하고자 한다. 〈메리의 방〉을 제작하며 그는 피어 투 아트센터 레지던시 인근의 바다 풍경을 24시간 실시간으로 송출하는 라이브 스트리밍을 한쪽 모니터에 틀어두고 감상하였다. 물론 실제 해변으로 가서 자주 걸으며 시시각각 변하는 풍광을 관찰하기도 하였다. 그러면서 작가는 이러한 자연의 반추와 소멸의 과정이 인공지능이 사람의 감정을 경험하는 방식과 유사할 것이라 상상했다고 한다. 마치 서핑하며 넘어지고 뒤집히다가도 유영하듯이 분초마다 바뀌는 흐름처럼, 고정된 범주가 아닌 표류와 몰입의 상태로서, 물처럼 인간의 삶에 맞붙어 떨어질 수 없는 평행선 같은 현상으로 AI를 바라보고 있는 것이다.

지금까지 살펴본 쉬셩카이의 작업은 주로 레지던시의 입주를 계기로 제작한 것들이 많다. 당시의 환경과 요구에 맞는 방식으로 만들어진 경우도 있어 향후 제약이 없는 상태로 진행한 작업이 늘어난다면 더욱 선명한 주제 의식을 보여줄 수 있을 것이다. 그리고 그가 다루고 있는 AI가 현재 빠르게 발전, 진화하고 있기에 작업이 단시간에 낡은 것처럼 보이는 경향도 향후 고민해 보아야 할 지점이다. 무엇보다도 기술에 대응하는 인간성과 자연에 대한 견고한 해석을 한 축으로, 다른 한편에서는 변화하는 기술에 대해서도 끊임없이 파악해야 하는 두 가지 축을 함께 지녀야 하는 과제가 쉬셩카이에게 놓여있다. 그럼에도 불구하고 그가 바라보려 하는 인간의 감정은 다뤄져야 하는 부정할 수 없이 중요한 주제일 것이다. 인간만이 불변하게 간직한 특성을 두고 자연에서 발견한 표류와 몰입의 상태를 고찰함으로써 이미 등장한 위협적인 기술을 직면함으로써 정의해 보려는 인간적인 그의 시선은 한 번 따라가 봄 직한 것이다.

독립 큐레이터 최희승은 주로 전시를 기획하고, 즐겁게 본 작가와 전시에 대해 글을 쓴다. 국립현대미술관 학예연구사(2015-2020), 두산갤러리 큐레이터(2020-2023)로 일하며 다수의 전시를 기획하였다. 2024년 백남준아트센터에서 《NJP 커미션: 숨결 노래》를 공동 기획하였고, 네덜란드 빌리타운의 게스트 큐레이터로 지내며 《물보라를 일으켜 part 1》 (한국국제교류재단 갤러리, 2024), 《물보라를 일으켜 part 2》(빌리타운(네덜란드), 2024)를 기획하였다.

as a symbol that encapsulates the vast emotional information and essence of life indecipherable by artificial intelligence.

During his undergraduate studies, HSU produced works that capture the purifying element of water, as illustrated in the photographs that portray the changes in water and light the artist documented on his 12-hour walk along the canal in the Netherlands, or installation of shower booths in public spaces. In a conversation with the artist, HSU made an interesting comment on water, a motif that has consistently emerged throughout his oeuvre. While producing *Mary's Room*, the artist kept a monitor showing a 24-hour live stream of the ocean near Pier-2 Art Center, in addition to taking frequent walks to the beach to observe the continuously-changing scene of the seascape. The artist claims how he imagined such process of reflection and vanishing in nature to be analogous to the way artificial intelligence experiences human emotions. He sees AI as being parallel to human life, in its flow that changes every minute and second like the surfing human body falling and flipping and flowing in the waves, continuously drifting and immersed.

HSU's works observed thus far have primarily been produced in connection with his residencies. Since it is true that some of his works have been created in reflection of the environment and demands of such residencies, an increase in works unrestricted by such conditions would demonstrate a clearer thematic consciousness of the artist. Another point of concern is that as artificial intelligence is rapidly developing and evolving, the artist may need to devise solutions to the potential risk of his work appearing outdated in a short period of time. Above all, the artist faces the challenge of balancing two essential tasks: one that involves a solid interpretation of humanity's response to technology and nature, and the other which demands a steadfast maneuvering of ever-evolving technology. Nevertheless, the human emotions he seeks to explore are undeniably an important subject that must be addressed. HSU contemplates the unchanging human characteristics in a state of drifting and immersion in nature, and comes face to face with a threatening technology that is already looming over us. And we are hopeful of his confrontation, because his endeavors come from a will that is utterly human.

Translation : Art Concept

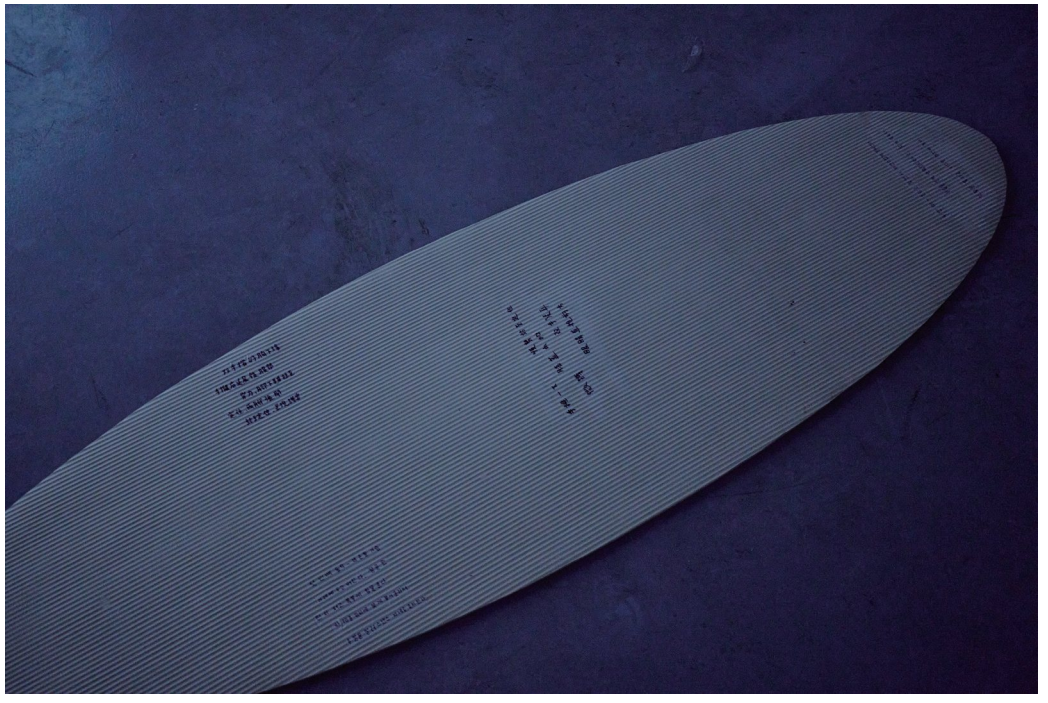
CHOI Heeseung is an independent curator who organizes exhibitions and writes about exhibitions and artists she has the pleasure of encountering. CHOI has curated numerous exhibitions as a curator at the National Museum of Modern and Contemporary Art, Korea from 2015 to 2020 and at Doosan Gallery from 2020 to 2023. In 2024, CHOI co-organized *NJP Commission: Humming Chorus* at the Nam June Paik Art Center, and organized *The Sea We Want to See Part 1* (Korea Foundation, Seoul, 2024) and *The Sea We Want to See Part 2* (Billytown, 2024) as a guest curator at the Billytown in The Hague, the Netherlands.



《썰물에 드러난 울림》(인천아트플랫폼 프로젝트 스페이스 2, 인천, 2025) 전시 전경.
Exhibition view of *Resonance Revealed by the Ebbing Tide* (Incheon Art Platform Project Space 2, Incheon, 2025).



〈Bottom Turn〉, 2025, 단채널 영상 설치, 컬러, 2.1채널 사운드, 요가 매트, 8분.
Bottom Turn, 2025, single-channel video installation, color, 2.1-channel sound, yoga mat, 8min.



〈Bottom Turn〉, 2025, 단채널 영상 설치, 컬러, 2.1채널 사운드, 요가 매트, 8분.
Bottom Turn, 2025, single-channel video installation, color, 2.1-channel sound, yoga mat, 8min.



〈Synthetic Calm〉, 2025, 3채널 영상 설치, 컬러, 무음, 가변크기.
Synthetic Calm, 2025, three-channel video installation, color, silent, variable dimension.



《메리의 방》(피어 투 아트센터, 가오슝, 대만, 2025) 전시 전경.
Exhibition view of *Mary's Room* (Pier-2 Art Center, Kaohsiung, Taiwan, 2025).



〈Persona Interview〉, 2025, 단채널 영상, 6분 23초.
Persona Interview, 2025, single-channel video, 6min. 23sec.



〈Emotion Dissolution: Sizihwan〉, 2025, 인터랙티브 비디오 설치, 가변크기, 장소특정적.
Emotion Dissolution: Sizihwan, 2025, Interactive video installation, dimensions variable, site-specific.



〈Emotional Landscape〉, 2025, 벽면 설치, 270×200cm.
Emotional Landscape, 2025, wall installation, 270×200cm.

쉬셩카이 HSU SHENGKAI

KAI780627@GMAIL.COM
HTTP://REURL.CC/M2VYAL

학력
2018 디자인 아카데미 에인트호번 Man and Leisure 전공 학사 졸업, 에인트호번, 네덜란드

개인전
2025 《썰물에 드러난 울림》, 인천아트플랫폼 프로젝트 스페이스 2, 인천
《메리의 방》, Pier-2 Art Center, 가오슝, 대만

주요 단체전
2022 《Young Art Kaohsiung》, Pier-2 Art Center, 가오슝, 대만
2019 《Tec Art》, WORM, 로테르담, 네덜란드
2018 《G18》, Campina Milk Factory, 에인트호번, 네덜란드
2017 《Dae In Drenthe》, 드렌테, 네덜란드
2015 《It's your world (Dutch Design Week)》, Strijp-S, 에인트호번, 네덜란드
2014 《Leisure Pleasure》, Temporary Art Center(TAC), 에인트호번, 네덜란드

기획
2021 《Contemporary Housing And Society in Taiwan》(공동기획), 대만역사국립박물관, 대만

수상
2021 모바일히어로즈(Mobileheroes) 통신혁신 경진대회 구현 부문 우수팀(챔피언), 대만

주요 레지던시
2025 인천아트플랫폼 인천 청년예술가 스튜디오 지원, 인천 피어-2 아트센터 레지던시, 가요슝, 대만
2022 대만 현대문화실험실(C-LAB) 레지던시 프로그램, 타이베이, 대만

Education
2018 B.F.A. in Man and Leisure, Design Academy Eindhoven, Eindhoven, Netherlands

Solo Exhibitions
2025 *Resonance Revealed by the Ebbing Tide*, Incheon Art Platform Project Space 2, Incheon, Korea
Mary's Room, Pier-2, Kaohsiung, Taiwan

Selected Group Exhibitions
2022 *Young Art Kaohsiung*, Pier-2 Art Center, Kaohsiung, Taiwan
2019 *Tec Art*, WORM, Rotterdam, Netherlands
2018 *G18*, Campina Milk Factory, Eindhoven, Netherlands
2017 *Dae In Drenthe*, Drenthe, Netherlands
2015 *It's Your World (Dutch Design Week)*, Strijp-S, Eindhoven, Netherlands
2014 *Leisure Pleasure*, Temporary Art Centre, Eindhoven, Netherlands

Curation
2021 *Contemporary Housing And Society in Taiwan* (Co-Curator) , National Museum of Taiwan History, Tainan, Taiwan

Award
2021 Finalist Team (Implementation Category), Mobileheroes Competition, Taiwan

Selected Residencies
2025 Incheon Art Platform Studio Support Program for Incheon Young Artists, Incheon, Korea
Artist-in-Residence, Pier-2 Art Center, Kaohsiung, Taiwan
2022 Artist Residency Program, Taiwan Contemporary Culture Lab (C-LAB), Taipei, Taiwan



입주 예술가 공모

OPEN CALL FOR ARTIST-IN-RESIDENCE





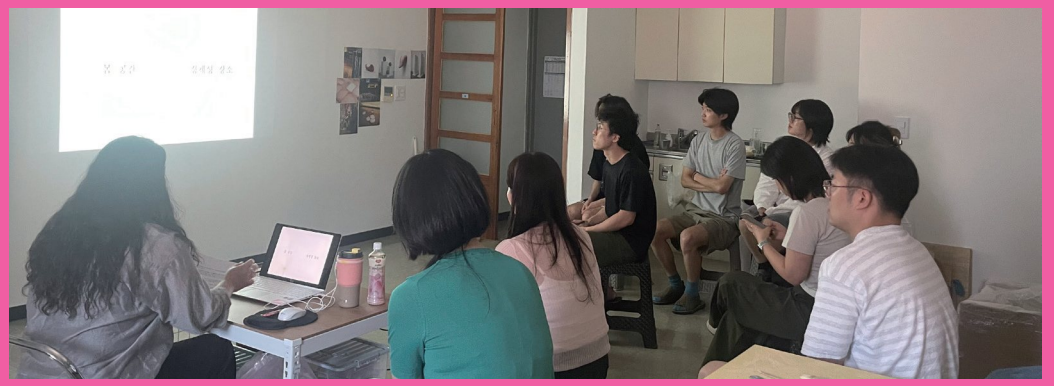
인천아트플랫폼은 매년 정기 공모를 통해 입주 예술가를 선발하고 있습니다.
2025년에는 시각예술 및 다원예술 부문의 인천 청년 예술가 10명을 선발하였으며,
입주기간은 2025년 6월부터 12월까지 6개월 중기로 운영되었습니다.
또한 대만 피어투 아트센터와의 기관 교류를 통해 해외 예술가
1명이 인천아트플랫폼에 입주하여, 국내 예술가들과의 협업을 통해
창작 활동을 수행했습니다.

Incheon Art Platform selects resident artists each year through its annual open call. In 2025, ten young Incheon-based artists in visual and interdisciplinary arts were selected, with the residency operated as a six-month mid-term program from June to December 2025. Additionally, Incheon Art Platform collaborated with Taiwan's Pier-2 Art Center to invite one international artist to undertake a residency at Incheon Art Platform and carry out creative activities in collaboration with Korean artists.

연구·비평 프로그램

RESEARCH AND CRITICAL DISCOURSE PROGRAMS





플랫폼 살롱

플랫폼 살롱은 입주 예술가가 자신의 작업 세계와 창작활동을 소개하고 동료 예술가와 함께 작업에 대해 논의하는 작은 예술 공론장입니다. 또한 예술창작공간 내 작가 간의 커뮤니티를 활성화하고, 장르 간의 협업을 촉진하기 위한 목적의 비평 및 교류 프로그램으로 운영됩니다. 2025년에는 시각예술분야 9팀과 다원예술분야 1팀의 인천 청년예술가와 국제교류작가 1팀의 발표가 진행되었고 창작의 방향과 작업적 고민에 대해 함께 논의하는 시간을 가졌습니다.

Platform Salon

Platform Salon is a small public forum in which resident artists introduce their artistic practice and creative activities and discuss their work with fellow artists. It is also operated as a program for critical discourse and exchange, intended to promote the community among artists within the residency program and to encourage collaboration across disciplines. In 2025, presentations were given by nine teams in the field of visual arts, one team in interdisciplinary arts, and one international exchange artist team, followed by discussions on creative directions and artistic concerns. result might even succeed in capturing the everlasting essence of such a landscape.

전문가 매칭

전문가 매칭 프로그램은 입주 예술가의 예술적 지평의 확장을 위해 진행하는 창작 역량 강화 프로그램입니다. 예술가와 현장에서 활발히 활동 중인 비평가, 연구자, 기획자를 1:1로 매칭하여 작업의 발전 방향에 대해 연구하고 논의할 수 있는 기회를 제공합니다. 이를 통해 각 작업에 내재된 고유한 특색을 짚어내고 비평적으로 분석하며, 작품을 객관적으로 설명할 수 있는 근거를 마련하는 한편, 다양한 분야의 전문가와 네트워크를 형성하고자 합니다. 2025년에는 총 11팀의 입주 예술가와 11명의 전문가가 프로그램에 참여했으며, 각 예술가의 작업 세계와 창작 결과물에 대한 심층적인 연구를 바탕으로 비평문을 생산했습니다.

〈전문가 매칭〉 참여 전문가		
	윤원화	김진주
	이문정	김한별
	김선영	이은주
	문소영	남웅
	장진택	콘노유키
		최희승

Expert Matching

The Expert Matching program is a professional development initiative designed to expand the artistic horizons of resident artists. Through one-to-one matching between artists and active critics, researchers, and curators, the program provides opportunities to research and discuss the future development of their work. On the one hand, it aims to identify the distinctive qualities inherent in each practice, critically analyze the work, and establish a basis for articulating it objectively. On the other hand, it also fosters networks with professionals across various fields. In 2025, a total of eleven resident artist teams and eleven experts participated in the program, producing critical texts based on in-depth research into each artist's practice and creative outcomes.

Participated Experts		
	Wonhwa YOON	KIM Jinju
	LEE Moonjung	KIM Hanbyul
	KIM Sunyoung	LEE Eunju
	MOON Soyoung	NAM Woong
	JANG Jintaeg	Yuki KONNO
		CHOI Heeseung

RESEARCH AND CRITICAL DISCOURSE PROGRAMS





지역연구 리서치

지역연구 리서치 프로그램은 입주 예술가들에게 인천아트플랫폼이 위치한 지역인 '인천'을 다층적으로 연구할 수 있는 기회를 제공하는 프로그램입니다. 인천과 관련된 역사적 배경이나 지리적 특성 또는 사회적 이슈와 관련된 주제를 선정하고, 주제에 맞는 전문가의 강연 및 특정 지역이나 공간을 방문하는 현장답사를 진행합니다. 이를 통해 도시 인천에 대한 예술가들의 이해와 관심을 높이고 인천과 관련한 작업으로까지 이어질 수 있도록 뒷받침합니다.

2025년에는 '인천의 갯벌 환경과 생태'를 주제로 한 강연과 현장답사를 진행했습니다. 먼저 인천녹색연합 신정은 협동사무처장의 강연을 통해 인천의 지리적 특성과 해양 환경을 탐구하고, 갯벌의 가치와 종류에 대해 살펴보았습니다. 이후 영종도 갈대습지와 금흥염전, 갯벌 일대를 답사(강사 빈남옥)하여 저서생물과 염생식물을 직접 관찰했습니다. 이를 통해 갯벌 생태계의 다양성을 이해하고, 간척과 개발로 인한 환경적·사회적 문제를 인식하는 계기를 마련했습니다.

Local Study Research

The Local Study Research program provides resident artists with opportunities to engage in multi-layered research on Incheon Metropolitan City. The program selects themes related to the city's historical background, geographical characteristics, or social issues, and includes seminars by guest lecturers as well as field visits to relevant sites and spaces. In doing so, Incheon Art Platform fosters participants' understanding and engagement with the city and supports the development of artistic practices connected to the region.

In 2025, the program focused on the tidal flat environment and ecology of Incheon through a lecture and field research visit. First, SHIN Jeongeun, Assistant Secretary General of the GreenKorea Incheon, gave a lecture on the geographical characteristics and marine environment of Incheon, further examining the value and types of tidal flats. This was followed by a field visit to the reed wetlands of Yeongjongdo, Geumhong Salt Farm, and surrounding tidal flats (led by instructor BIN Nam-ok), where participants directly observed benthic organisms and halophytes. Through this program, participants gained a deeper understanding of the diversity of tidal flat ecosystems and an opportunity to reflect on the environmental and social issues arising from land reclamation and development.

플랫폼 오픈스튜디오

PLATFORM OPEN STUDIO





인천아트플랫폼은 매년 '오픈스튜디오'를 개최하여 입주 예술가들의 스튜디오를 시민에게 개방하고, 입주 기간 동안의 창작 과정과 결과물을 선보입니다. 모든 입주 예술가는 오픈스튜디오 기간 동안 자신의 스튜디오에 상주하며, 작업과 작업 세계를 직접 소개하는 아티스트 런 스페이스(Artist-run-space) 형식으로 스튜디오를 운영합니다. 관람객들은 작가의 신작뿐 아니라 아직 공개되지 않은 미발표작, 창작의 과정, 작업의 흔적 등을 가까이에서 경험할 수 있습니다.

2025년에는 11인의 입주 예술가가 오픈스튜디오에 참여했으며, 입주 예술가들이 모두 참여한 오픈스튜디오 연계 전시 《2025 플랫폼 아티스트: 열하나의 말들》을 개최하여 작품을 스튜디오와 연계하여 심층적으로 감상할 수 있는 기회를 제공했습니다. 더불어 작가들이 작품과 함께 제출한 단어를 낱말 카드로 제작하여, 관람객이 이를 바탕으로 떠오르는 생각과 감상을 직접 기록할 수 있는 체험 공간과 포트폴리오 라운지를 운영했습니다.

이와 함께 다양한 시민참여 이벤트를 마련하고, 김영미, 엄기성 작가가 작업과 연계하여 기획한 상설체험 프로그램을 운영해 시민들에게 특별한 예술 체험의 기회를 제공했습니다. 아울러 현장에서 활발하게 활동하는 비평가와 기획자, 연구자 등 문화예술 분야의 전문가를 초청하여 예술가와 전문가 간의 교류와 비평을 도모하는 '전문가 비지팅 프로그램'을 진행했습니다.

Incheon Art Platform quite literally opens its resident artist studio to the public and showcases the creative processes and outcomes developed during their residency period. All resident artists remain present during the Open Studio period and runs their studio in the 'artist-run-space' format in which the artist introduces their work and artistic practice directly to visitors. Visitors are able to experience not only newly completed works, but also previously unreleased works, creative processes, and traces of artistic production at close range.

In 2025, eleven resident artists participated in Open Studio. In conjunction with the program, Incheon Art Platform presented the exhibition *2025 Platform Artists: 11 Words*, featuring all participating resident artists and offering visitors an opportunity to engage more deeply with the works in connection with the individual studios. Additionally, 'words' submitted by the artists alongside their works were produced as flash cards and displayed in an interactive space designed to let visitors record their own thoughts and responses inspired by these words, alongside a portfolio lounge.

As such, various public participation events were also organized, together with permanent hands-on programs conceived by artists KIM Youngmi and EUM Kixung in connection with their practices. Furthermore, the 'Expert Visiting Program' invited critics, curators, researchers, and other arts professionals active in the field to encourage exchange and critical dialogue between artists and invited specialists.

E-7 | **엄기성** EUM Kixung
탁본 낚시터
Rubbing Fishing Spot



E-8 | **권세진** KWON Sejin
고요한 풍경
Quiet Time



E-9 | **치명타** Critical Hit
코끼리는 냉장고에 들어갈 생각이 없다.
The elephant has no intention of going into the refrigerator.



E-10 | **최준영** CHOI Junyoung
인천·합판·재활용·회화·매립지
Incheon·Plywood·Recycling· Painting·Landfill



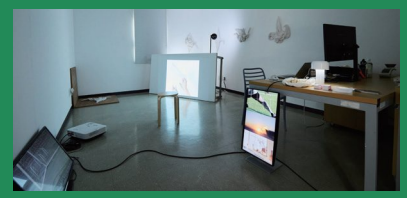
E-11 | **김영경** Young K. KIM
인천 중구 제물량로218 E-11 발굴조사현황
Excavation Report for 218 E-11 Jemullyang-ro, Jung-gu, Incheon



E-12 | **이소영** LEE Soyoung
임시공간
Transient Space



E-13 | **김영미** KIM Youngmi
수제비 종이학—실패의 반복
Sujebi Paper Crane



E-16 | **정찬일** JUNG Chanil
정찬일
JUNG Chanil



E-17 | **강지웅** KANG Jioong
올바른 쪽이 위로
rightside up



E-18 | **쉬셩카이** HSU ShengKai
Mechanism behind the tides



E-20 | **원나래** WON Narae
Take your shot, Photoshoot



상설체험 프로그램

❶

인천 탁본 구락부

- 진행일정: 2025년 10월 24일(금)–10월 26(일) 12:00–18:00pm
- 진행장소: 인천아트플랫폼 중앙광장
- 참여작가: 엄기성

〈인천 탁본 구락부〉는 인천아트플랫폼 곳곳을 탐험하며 탁본을 체험해 볼 수 있는 시민참여 프로그램입니다. 엄기성 작가는 과거 체신부(우체국)가 관리하던 통신 맨홀을 뜻하는 '체' 글자를 포함하여, 장소의 역사와 특징을 드러내는 다양한 글자와 문양을 발견하고 이를 탁본 지도로 제작했습니다. 참여자는 고무찰흙을 사용하여 작가가 발견한 다섯 곳의 장소를 찾아 직접 탁본을 체험하고, 완성본을 마그넷으로 만들어 소장했습니다. 작가는 이를 통해 도시의 흔적을 새롭게 인식하고, 그 속에 내재된 역사와 의미를 발견하고 몸으로 감각할 수 있는 계기를 마련했습니다.

Ongoing Participation Programs

❶

Incheon Rubbing Club

- Dates & Time: 24 October 2025–26 October 2025, 12:00–18:00
- Venue: IAP Square
- Participating Artist: EUM Kixung

'Incheon Rubbing Club' is a public participation program that invited visitors to explore every corner of Incheon Art Platform through the practice of rubbing. EUM discovered a range of letters and motifs that reveal the history and characteristics of the site, including the character 'Che', referring to telecommunications manholes formerly managed by Korea's Ministry of Communications (Department of Chesin; postal service), and transformed these findings into a rubbing map. Participants used rubber clay to locate five sites identified by the artist, create their own rubbings, and turn the completed works into magnets to keep. Through this program, the artist offered an opportunity to recognize traces of the city anew, and to discover and physically sense the histories and meanings embedded within them.

상설체험 프로그램

❷

수제비 종이학 접기

- 진행일정: 2025년 10월 24일(금)–10월 26(일) 12:00–18:00pm
- 진행장소: 인천아트플랫폼 중앙광장
- 참여작가: 김영미

'수제비 종이학 접기'는 밀가루 반죽과 만두피를 사용해 종이학을 접어보는 시민참여 프로그램입니다. 일상의 반복적인 몸짓을 탐구하고 이를 작업으로 풀어내는 김영미 작가는, 서로 관련이 없어 보이는 '수제비를 뜯는 손'과 '종이학을 접는 손' 사이에서 '염원'의 마음을 읽어냅니다. 참여자는 쉽게 찢어지는 반죽으로 종이학을 접어보며, 손끝을 통해 실패와 염원을 마주하는 새로운 감각을 경험하게 됩니다.

Ongoing Participation Programs

❷

Sujebi Paper Cranes

- Dates & Time: 24 October 2025–26 October 2025, 12:00–18:00
- Venue: IAP Square
- Participating Artist: KIM Youngmi

'Sujebi Paper Cranes' is a public participation program in which visitors fold paper cranes using flour dough and dumpling wrappers (sujebi). KIM Youngmi's practice explores repetitive gestures drawn from everyday life and reads a sense of wish and longing between two seemingly unrelated actions: the hand tearing sujebi dough and the hand folding a paper crane. Participants folded cranes from fragile dough that tears easily, encountering a new sensory experience through their fingertips in which failure and longing are felt together.





연계 전시

인천아트플랫폼은 2025 오픈스튜디오의 일환으로, 입주 작가 11인이 참여한 연계 전시 《2025 플랫폼 아티스트: 열하나의 말들》을 개최했습니다. 전시장에는 회화, 사진, 조각, 영상, 설치 등 다양한 장르와 매체를 아우르는 작품을 한자리에 선보이며, 작가들의 창작 방식과 예술적 태도를 드러내는 키워드(자국, 부서지기 쉬운, 허구적 서사, 편집, 수집, 애도, 가려운 순간, 찰나, 생존, 마음, 가상과 현실)를 작품과 함께 설치했습니다. 이 '열하나의 말들'은 타인과 공유하고 싶은 함축적인 메시지로, 서로 다른 장면을 연결하는 하나의 지도가 되도록 공간을 구성했습니다. 관람객들은 작품을 감상하며 떠오른 단어들을 수집하고, 체험 공간에서 오픈스튜디오와 전시를 통해 얻은 인상을 짧은 글로 기록하며 서로의 생각과 마음을 공유했습니다.

《2025 플랫폼 아티스트: 열하나의 말들》

- 전시기간: 2025년 10월 21일(화)–11월 2일(일), 월요일 휴관
- 전시장소: 인천아트플랫폼 프로젝트 스페이스 1(G1), E-6, E-3(참여공간)
- 참여작가: 강지웅, 권세진, 김영경, 김영미, 엄기성, 원나래, 이소영, 정찬일, 최준영, 치명타, 쉬셩카이
- 관람시간: 11:00–18:00, 단 10/24(금) 오픈스튜디오 개막일은 11:00–19:00 운영
- 관람료 :무료

Open Studio Exhibition

As part of Open Studio 2025, Incheon Art Platform presented the exhibition with eleven resident artists, *2025 Platform Artists: 11 Words*. The exhibition space brought together works across a wide range of genres and media including painting, photography, sculpture, video, and installation, and also presented keywords (the eleven words were: Trace, Fragile, Fictional Narrative, Editing, Collecting, Mourning, Itching Moment, Ephemerality, Survival, Mind, Virtual and real) alongside each work that reflected the artists' creative methods and artistic attitudes. These '11 words' were conceived as condensed messages that artists wished to share with others, and the exhibition space was arranged so that they formed a map connecting distinct scenes and perspectives. Visitors were invited to collect words that emerged while viewing the exhibition and, in the participation space, to record brief reflections inspired by the Open Studio and exhibition experience, thereby sharing their thoughts and feelings with one another.

2025 Platform Artists: 11 Words

- Dates: 21 October–2 November 2025 (Closed on Mondays)
- Venues: Project Space 1 (G1), E-6, and E-3 (participation space), Incheon Art Platform
- Artists: KANG Jiwoong, KWON Sejin, Young K. Kim, KIM Youngmi, EUM Kixung, WON Narae, LEE Soyoung, JUNG Chanil, CHOI Junyoung, Critical Hit, HSU ShengKai
- Opening Hours: 11:00–18:00 (On Friday, 24 October (Open Studio Opening): 11:00–19:00)
- Admission: Free






거대운 순간
Itch








2025 플랫폼 아티스트 : 열하나의 말들
11Word
애도
마음
자국

국제교류 및 네트워크

INTERNATIONAL EXCHANGE AND NETWORKS

국제교류 및 네트워크

인천아트플랫폼은 국내 입주 예술가의 해외 활동을 지원하고, 국외 예술가의 국내 창작 활동을 지원하는 국제 기관교류 프로그램을 운영합니다. 국제레지던시협회 레스 아티스(Res Artis)의 회원 기관으로서 해외 유관 기관과의 교류를 확장해 나가고 있습니다.

2025년에는 2018년부터 교류를 이어온 대만의 피어 투 아트센터(Pier—2 Art Center)와 1:1 작가교환 프로그램을 운영하였습니다. 이를 통해 2025년 공모로 선정된 차지량(3기) 작가가 해외 레지던시 프로그램에 참여하여 창작활동 및 결과보고 전시를 개최하였습니다.

한편, 인천아트플랫폼에는 대만 작가인 쉬셩카이(HSU ShengKai)가 입주하여 한국의 인공 서핑장에서의 경험을 토대로 기계가 인간의 감정을 인지하고 재구성하는 방식을 탐구하며 창작을 수행했습니다. 작가는 이러한 경험과 인천의 항구 및 도심의 요소를 결합해 《썰물에 드러난 울림(Resonance Revealed by The Ebbing Tide / 退潮顯影)》 개인전을 개최하고 창작의 결과를 발표했습니다.

International Exchange and Networks

Incheon Art Platform operates an international institutional exchange program that supports overseas activities by resident Korean artists and creative production in Korea by international artists. As a member of Res Artis, the worldwide network of artist residencies, Incheon Art Platform continues to expand its exchange with partner institutions abroad.

In 2025, Incheon Art Platform continued its one-to-one artist exchange program with Pier-2 Art Center in Taiwan, an exchange partnership maintained since 2018. Through this program, artist CHA Ji-ryang (3rd cohort), selected through the 2025 open call, participated in an overseas residency program and undertook new creative work and hosted a final exhibition of his results.

Meanwhile, Taiwanese artist HSU ShengKai started his residency at Incheon Art Platform, where he developed work exploring how machines perceive and reconstruct human emotion, drawing on his experience at an artificial surfing facility in Korea. Combining these experiences with elements of Incheon's harbor and urban landscape, HSU presented his solo exhibition *Resonance Revealed by the Ebbing Tide* (退潮顯影) and shared the results of his residency research and artistic production.

2025 PLATFORM OPEN STUDIO

www.inartplatform.kr

2025
플랫폼
오픈스튜디오

오픈스튜디오 연계 전시
Open Studio Exhibition
2025. 10. 21. - 11. 2.
G1 & E-6

2025 인천미술 올해의 작가
The Incheon Artist of the Year 2025

차기율
CHA Kiyoul

대학 연계 프로젝트
University Collaborative Project

인하대학교 조형예술학과
Inha University Department of Visual Arts

ARTIST

KANG Jioong
KWON Sejin
Young K. Kim
KIM Youngmi
EUM Kixung
WON Narae
LEE Soyoung
JUNG Chanil
CHOI Junyoung
Critical Hit
HSU ShengKai

입주작가

강지웅 김영미 이소영 치명타
권세진 엄기성 정찬일 쉬셩카이
김영경 원나래 최준영

OPENING 10. 24. Fri 17:00

OPEN-CLOSE
10. 24. Fri 12:00-19:00
10. 25. Sat 12:00-18:00
10. 26. Sun 12:00-18:00

인천아트플랫폼 E동 및 중앙광장
INCHEON ART PLATFORM ARTIST STUDIOS
JAP SQUARE

10.24.
_10.26.

플랫폼

OPEN

STUDIO

인천문화재단

2025
플랫폼
오픈스튜디오

2025

10.24.
-10.26.

OPENING 10. 24. Fri 17:00
OPEN-CLOSE 10. 24. Fri 12:00-19:00
10. 25. Sat 12:00-18:00
10. 26. Sun 12:00-18:00
인천아트플랫폼 E동 및 중앙광장
INCHEON ART PLATFORM ARTIST STUDIO S.
IAP SQUARE

오픈스튜디오 단체 전시
Open Studio Exhibition
2025. 10. 21. - 11. 2.
G1 & E-6

플랫폼

OPEN

STUDIO

2025 PLATFORM OPEN STUDIO

www.iamstudiomaki

ARTIST
KANG Jioong
KWON Sejin
Young K. Kim
KIM Youngmi
EUM Kixung
WON Narae
LEE Soyoung
JUNG Chanil
CHOI Junyoung
Critical Hit
HSU ShengKai

입주작가
강지웅 김영미 이소영 치명타
권세진 엄기성 정찬필 쉬성카이
김영경 원나래 최준영

2025년 단체전에 참여한 작가
2025 Group Exhibition Artists

차기웅
CHA Kiwoul

대한 조각 프로젝트
Daehan Sculpture Project

인하대학교 조형예술학과
Inha University Department of Visual Arts

2025 인천아트플랫폼 예술창작공간 〈인천 청년예술가 스튜디오 지원사업〉 2025. 6. – 2025. 12.	시각예술부문	강지웅, 권세진, 김영경, 김영미, 엄기성, 원나래, 이소영, 최준영, 치명타
	다원예술부문	정찬일
	국제교류부문	쉬셩카이
2025 〈인천 청년예술가 스튜디오 지원사업〉 프로그램 운영	프로그램 기획	이태현
	프로그램 운영지원	허예린, 오겸아
2025 인천아트플랫폼 운영	인천문화재단 예술지원본부장/ 인천아트플랫폼 예술감독	변순영
	인천아트플랫폼 운영팀장	이영리
	큐레이터	이은진, 이채리, 김경민, 황소영, 이태현
	프로듀서	박성훈
	운영 및 업무지원	민동인, 허예린, 오겸아
	시설운영	오병석
	회계	조은주
	시설관리	이영재, 서승택
	보안	최명배, 임영균, 최영권
	미화	박주희, 엄익진, 이상수
출판	글	김선영, 김진주, 김한별, 남웅, 문소영, 윤원화, 이문정, 이은주, 장진택, 최희승, 콘노 유키
	편집	이태현, 전혜정
	번역	더라이터스, 아트컨셉
	사진	스튜디오 뵈르
	디자인	6699프레스
	인쇄	디자인이룸
	발행일	2026년 5월
	발행인	인천문화재단 대표이사 이종관
	편집인	인천문화재단 예술지원본부장/ 인천아트플랫폼 예술감독 공규헌
	발행처	인천아트플랫폼 22314 인천광역시 중구 제물량로 218번길 3(해안동 1가) T. 032.760.1000 F. 032.760.1010 www.inartplatform.kr

Incheon Art Platform 2025 Studio Support Program for Incheon Young Artists 2025. 6. – 2025. 12.	Visual Arts	KANG Jioong, KWON Sejin, Young K. KIM, KIM Youngmi, EUM Kixung, WON Narae, LEE Soyoung, CHOI Junyoung, Critical Hit
	Interdisciplinary Arts	JUNG Chanil
	International Exchange	HSU ShengKai
2025 Studio Support Program for Incheon Young Artists	Program Curator	LEE Taehyun
	Program Assistant	HEO Yerin, OH Gyeomah
2025 Incheon Art Platform	Head of Arts Support Division of IFAC/	
	Art Director of IAP	BYUN Soonyeong
	Team Leader of IAP	LEE Young-ri
	Curator	LEE Eunjin, LEE Chaeri, KIM Kyungmin, HWANG Soyoung, LEE Taehyun
	Producer	PARK Sunghoon
	Assistant Manager	MIN Dongin, HEO Yerin, OH Gyeomah
	Facility Operations	OH Byungseok
	Accounting	JO Eunjoo
	Facility Management	LEE Youngjae, SEO Seungtaek
	Security	CHOI Myungbae, LIM Youngkyun, CHOI Youngkwon
	Sanitation	PARK Juhee, UM Ikjin, LEE Sangsoo
PUBLICATION	Text	KIM Sunyoung, KIM Jinju, KIM Hanbyul, NAM Woong, MOON Soyoung, Wonhwa YOON, LEE Moonjung, LEE Eunju, JANG Jintaeg, CHOI Heeseung, Yuki KONNO
	Editor	LEE Taehyun, JEON Hye-jung
	Translation	TheWriters, Art Concept
	Photography	beurre Studio
	Graphic Design	6699press
	Printing	Designerum
	Published on	May, 2026
	Publisher	LEE Jongkwan, CEO of Incheon Foundation for Arts & Culture
	Editor-in-Chief	KONG Gyu-hyeon, Head of Arts Support Division of IFAC/Art Director of IAP
	Published by	Incheon Art Platform 3, Jemullyang-ro 218beon-gil, Jung-gu, Incheon, 22314, Republic of Korea T. +82 32.760.1000 F. +82 32.760.1010 www.inartplatform.kr

ISBN 종이책 979-11-94401-38-4(93600)
전자책 979-11-94401-39-1(95600)
본 출판물은 인천아트플랫폼에서 운영한 〈2025 인천 청년예술가 스튜디오 지원사업〉(2025. 6. – 2025. 12.)의 일환으로 발행되었습니다. 이 책은 환경을 고려하여 FSC® 인증 용지로 제작되었습니다.

© 2026 인천아트플랫폼
이 책에 수록된 글과 사진의 저작권은 인천아트플랫폼, 작가 및 해당 저자에게 있습니다. 저작권법에 의해 보호받는 저작물이므로 저작자와 인천아트플랫폼의 서면 동의 없이 무단 전재, 복제, 변형, 송신을 금합니다.

ISBN Print edition 979-11-94401-38-4(93600)
E-book edition 979-11-94401-39-1(95600)
This publication was produced as part of the 2025 Studio Support Program for Incheon Young Artists (June 2025–December 2025), organized by Incheon Art Platform. This publication is printed on FSC®–certified paper.

© 2026 Incheon Art Platform
All rights reserved. No part of this publication may be reproduced or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, including photocopying, recording,or any other information storage and retrieval system without the prior written permission in writing from prospective copyright holders and Incheon Art Platform.

국제교류 및 협력기관

작가교환 프로그램
프리맨틀 아트센터, 호주
피어 투 아트센터, 대만

국제레지던시협회 회원
레스 아티스

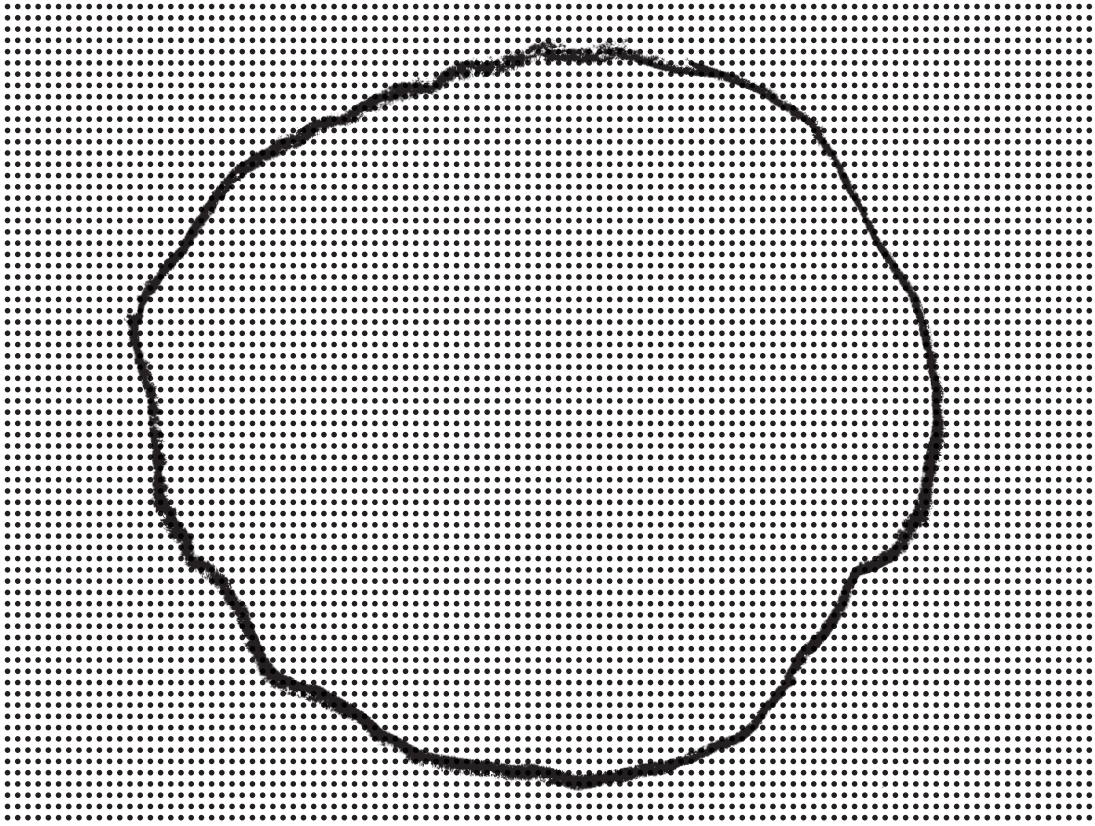
Acknowledgment

International Exchange Program
Fremantle Arts Centre, Australia
Pier-2 Art Center, Taiwan

Members of Res Artis

www.inartplatform.kr
facebook.com/inartplatform
instagram.com/incheonartplatform
youtube.com/incheonartplatform

WWW.INARTPLATFORM.KR
FACEBOOK.COM/INARTPLATFORM
INSTAGRAM.COM/INCHEONARTPLATFORM
YOUTUBE.COM/INCHEONARTPLATFORM



KANG JIOONG
KWON SEJIN
YOUNG K. KIM
KIM YOUNGMI
EUM KIXUNG
WON NARAE
LEE SOYOUNG
CHOI JUNYOUNG
CRITICAL HIT
JUNG CHANIL
HSU SHENGKAI

인천문화재단
INCHEON FOUNDATION FOR ARTS & CULTURE
인천아트플랫폼
INCHEON ART PLATFORM

ISBN 979-11-94401-38-4(93600)