

Unfucking Real

쓰마 레알

Un- fuck- ing Real

Nayoungim & Gregory Maass
Works 2009 – 2012

Contents

	It All, Indefinite Article—Clemens Kruemmel	6
I.	That's Right, Brown!	25
II.	The Early Worm Catches the Bird	32
III.	Use Your Noodle	42
IV.	What Happened to My Sculpture?	46
V.	Oh Sorry My Leg, Now That's Better, Where Was I?	49
VI.	Unveiled Twinkling Space.....	58
VII.	The Purpose of a System is What it Does (POSWID).....	62
VIII.	Psychotic Mickey Mouse	66
IX.	Survival of the Shittest.....	69
X.	Matching Matchbox.....	77
XI.	Genius Destroyed	82
	Re-veiling and Resistance to Understanding—Claudia Pestana.....	89
XII.	The Best Neighborhood	97
XIII.	Mental Melt Down	103
XIV.	Relationships Do Not Exist	107
XV.	Skids	119
XVI.	You Got To Be Like water	123
XVII.	Chinese Restaurant	127
XVIII.	Acceptance	131
XIX.	The Heart of Enterprise	135
XX.	Role Models	143
XXI.	Hot Mill	153
XXII.	It's a Tough World in Here.....	157
	A Non/Institutional Setting: The Art of Nayoungim & Gregory Maass— Sumi Kang	161
XXIII.	Busan Snowman	169
XXIV.	An Island of Boredom	172
XXV.	POWR MASTRS: Lounge Project	179
XXVI.	The Abyss Gazes Also	185
XXVII.	Concepts in Rehab	191
XXVIII.	There is No Beer in Hawaii	195
XXVIX.	The Spiral of Events	209
XXX.	Omnium Gatherum	217
	List of Works	225

차례

전존재 무한작품 — 클레멘스 크뤼멜	6
I. 그래, 바로 갈색!	25
II. 일찍 일어나는 새가 벌레를 잡는다	32
III. 머리를 써라	42
IV. 내 조각작품에 무슨 일이 일어났는가?	46
V. 오, 내 다리가, 이젠 팬찮군요, 내가 뭐하고 있었지요?	49
VI. 공개된 반짝이는 우주	58
VII. 시스템의 목적은 그 시스템이 하는 일	62
VIII. 정신병자 미키 마우스	66
IX. 부적자생존	69
X. 매치박스(미니카) 매치하기	77
XI. 파괴된 천재	82
다시 감추기 그리고 이해에 대한 저항 — 클라우디아 페스타나	89
XII. 최상의 이웃	97
XIII. 멘탈 붕괴	103
XIV. 관계부재	107
XV. 팔레트	119
XVI. 물과 같이 유연하라	123
XVII. 중국 식당	127
XVIII. 수용	131
XIX. 사업의 핵심	135
XX. 귀감	143
XXI. 열탕	153
XXII. 우리가 사는 이 거친 세상	157
비/제도적 세팅—김나영 & 그레고리 마스의 미술 — 강수미	161
XXIII. 부산 눈사람	169
XXIV. 권태의 섬	172
XXV. 파워 매스터즈: 라운지 프로젝트	179
XXVI. 심연도 당신을 응시하고 있다	185
XXVII. 개념은 재환중	191
XXVIII. 하와이에겐 맥주가 없다	195
XXVIX. 사건의 연속	209
XXX. 잡동사니	217
작품 목록	225

IT ALL, INDEFINITE ARTICLE

전존재 무한작품

Wer sich mit der üppig proliferierenden und scheinbar so ziel- wie mühelos vorgehenden Kunstproduktion von Gregory Maass und Nayoungim¹ beschäftigt, fast gleich, woher er oder sie kommt, gerät in ein abgründiges Spiel der Ambivalenzen. Bei Ambivalenzen denke ich hier nicht an die Künstlerpaaren immer wieder gestellte traditionalistische Frage, wer denn in diesem Produktionsgefüge genau für was zuständig sei.² Für GM&N³ mag die Arbeit und das Auftreten als Produktionspaar keine primär konzeptuelle Entscheidung gewesen sein.⁴ Und noch viel weniger lassen sie es bei vordergründigen Uneindeutigkeiten wie derjenigen der Aufgabenverteilung bewenden. Denn diese durchziehen, so mein Eindruck, als Selbstwiderspruch, Stil- und Bildbruch, Unangemessenheit der Mittel oder schiere Zweideutigkeit strukturell alle ihre Auftritte, Äußerungen und Veröffentlichungen, und das in einem Ausmaß, das ich bislang selten angetroffen habe. Das beginnt mit dem Exzess

No matter where they might come from, those who explore the art production of Nayoungim & Gregory Maass,¹ which seems to proceed as effortlessly as it does aimlessly, find themselves caught in an inscrutable play of ambivalences. In using the term ambivalences, what I have in mind is not the traditional question repeatedly posed of artist couples: who is responsible for what in the production process.² In the case of N&GM,³ their working together and their appearance as a production duo might well not be a primarily conceptual decision.⁴ And they are even less ready to accept merely superficial ambiguities like that of the division of tasks: for these ambiguities can be found structurally in all their appearances, expressions, and publications—as a self-contradiction, incongruity in terms of style or image, inappropriateness of means, or simple ambivalence—to a degree that I have only rarely encountered previously. This begins with the excess of dis-identificatory self-reference in creative dialogue with the institution Kim Kim Gallery, along with corporate identity and advertising products and a mania borrowed from Martin Kippenberger for “great” work or exhibition titles.⁵ The titles continue the aforementioned logic of interarticulation, for example when pretention becomes pitiable due to

언뜻 되는 대로 아무렇게나 만든 것 같은 김나영과 그레고리 마스¹의 작품을 보고 있노라면, 국적을 막론하고 누구든 ‘반대감정 병존ambivalence’이라는 알쏭달쏭한 유희에 휘말린 자신을 발견하게 될 것이다. 나는 이 ‘반대감정 병존’이라는 단어를 사용하면서 예술가 듀오와 관련하여 전통적으로 끊임없이 제기되어온 그 질문, 곧 ‘전체 창작과정에서 누가, 무엇을 담당했는가’²를 염두에 두지 않았다. 김&마스³의 경우 그들이 공동작업을 하고 예술가 듀오라는 외양을 취하기로 한 것은 기본적으로 개념적 결단이 아니었을 것이다.⁴ 그리고 역할분담의 그것 같은 단순히 피상적인 모호성ambiguity를 용납할 태세는 더욱 안 되어 있다. 오히려 이런 이중적 모호성은 그들의 걸모습, 표현, 출판물에 이르는 이 모든 것 안에—자기모순, 양식 또는 이미지 면에서의 불일치, 수단의 부적합성, 단순한 반대감정 병존 등의 형태로—구조적으로 그리고 지금껏 내가 거의 경험해보지 못한 수준으로 발견된다. 이것은 킴킴 갤러리와 생산적인 대화 속에 가득했던 반동일시적 dis-identificatory 자기참조의 과잉, 그리고 공동 정체성과 작품 광고, “위대한” 작품이나 전시 제목에 대한 마틴 킵펜베르거Martin Kippenberger식 열광⁵에서 시작된다. 작품 제목들은 앞서 말한 상호절합interarticulation의 원리를 이어간다. 과시적 허세가 철자법 오류 때문에 민망해지고 (“비적자생존Survival of the Shittest”, 3bisf, Lieu d’Arts Contemporains, 액상프로방스 2009), 잘 알려진 진부한 문구가 부조리한 반전 속에 패러디되며 (“일찍 일어나는 벌레가 새를 잡는다The Early Worm Catches the Bird”, 공간 해밀톤, 서울 2010), 그럴싸한 두문자어를 가짜로 만들어

desidentifikatorischer Selbstreferenz im schöpferischen Dialog mit der Institution „Kim Kim Gallery“ mitsamt C.I. und Werbeprodukten sowie der anscheinend an Martin Kippenberger anknüpfenden Manie der „tollen“ Werktitel oder Ausstellungstitel“. ⁵ Die Titel setzen die gerade skizzierte Verschränkungslogik fort, wenn etwa Großspurigkeit durch Rechtschreibfehler zur Jämmerlichkeit wird („Survival of the Shitest“, 3bisF, Lieu d'arts contemporains, Aix-en-Provence 2009), populäre Truismen durch absurde Inversion verkalauert werden („The Early Worm Catches The Bird“, Space Hamilton, Seoul 2010), pseudopraktische Akronyme in der Auflösung zu Manager-Systemtheoriebrocken nur noch ominöser werden („POSWID—The Purpose of a System is What It Does“—Platform at Kimusa, Seoul 2009). Hier geht es ganz offensichtlich nicht um eine ausgestellt willkürliche Gestaltung des Verhältnisses von Titel und Betiteltem, wie die Surrealisten selig sie einst propagierten, sondern, eher mit Kippenberger, um die Nutzung einer Werbefläche außerhalb des „Werkes selbst“, die die Betrachter/innen und Leser/innen wie dieses ebenfalls und zusätzlich in ein Amalgam milder Doublebinds verstricken soll. ⁶

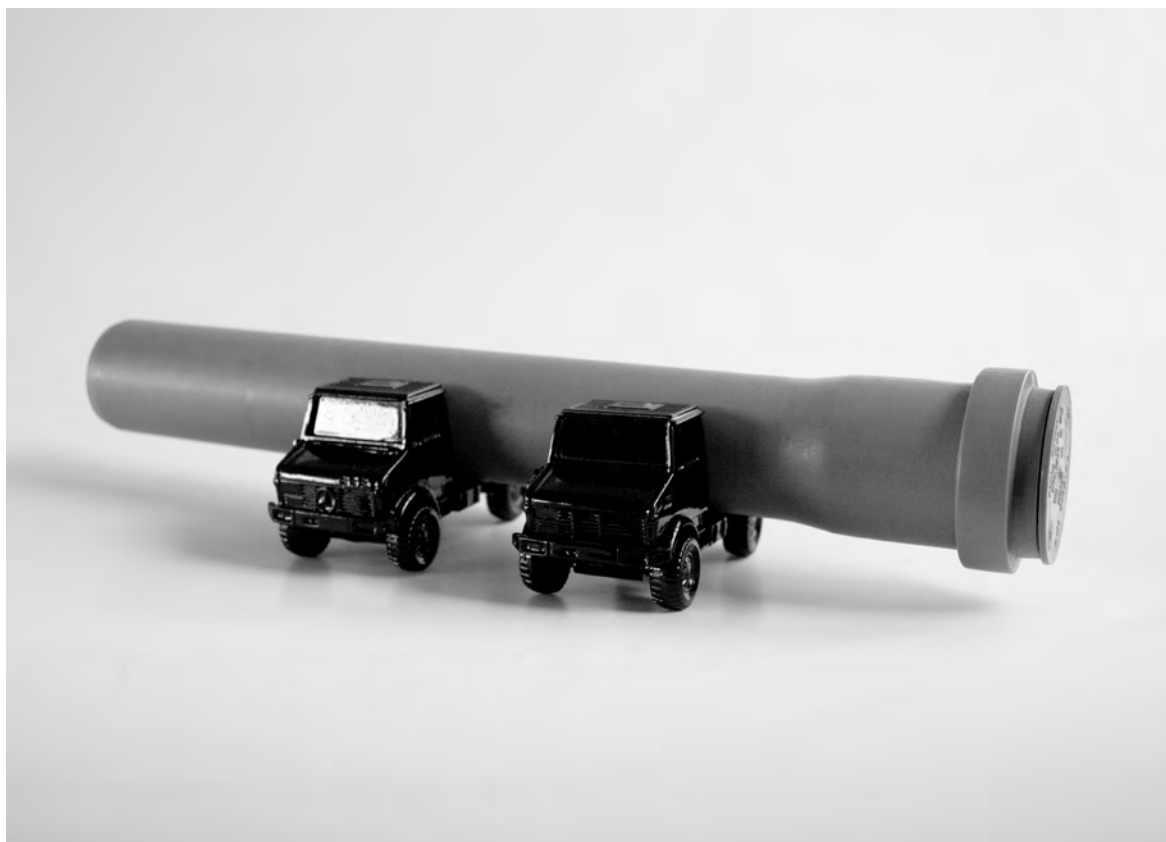
Sinnvollerweise lässt sich das Ambivalente an GM&N vielleicht am besten anhand dessen skizzieren, was sie ausstellen. Die meisten mir bekannten Arbeiten, so sie nicht bereits mit ihrer (De-)Platzierung eine unschuldige Umgebung mit Kunstbehauptungen überziehen, spielen auf irgendeine Weise an den Stellschrauben ihres eigenen semantischen Objektcharakters, so dass im Einzelwerk mit mehr oder weniger großer rhetorischer Deutlichkeit (mindestens) ein Widerspruch aufscheint. Das findet auf vielerlei Ebenen statt. Es gibt in vielen Arbeiten, die oft als Serien auf eine Ausstellung hin produziert werden, Widersprüche zwischen dem Bildwissen der Populärkultur und der Hochkunst-Kultur zu beobachten, wenn etwa SpongeBob SquarePants auf Minimal Art-Morpheme trifft oder

orthographic mistakes (Survival of the Shitest, 3bisF, Lieu d'Arts Contemporains, Aix-en-Provence 2009), popular truisms are parodied by way of absurd inversion (The Early Worm Catches the Bird, Space Hamilton, Seoul 2010), or when they allow pseudo practical acronyms blown up to managerial fragments of system theory to become even more ominous (Garage, Car, Fridge, & Snowman—The Purpose of a System is What It Does POSWID)—Platform at Kimusa, Seoul 2009). At issue here is clearly not a decidedly arbitrary arrangement of the relationship between the title and the titled, as once propagated by the surrealists, but—Kippenberger once more—the use of an advertising space beyond “the work itself” that is also intended to catch beholders and readers in an amalgam of benign double binds. ⁶

Naturally, the ambivalent aspect in N&GM is best sketched by taking a look at what they exhibit. Most of the works I am familiar with, to the extent that they do not cover innocent surroundings with art claims, tinker in some way with the parameters of their own semantic object character so that in the individual work (at least) one contradiction appears with more or less rhetorical clarity. This takes place on manifold layers. Many works, often

마치 경영학의 시스템이론처럼 부풀리고 한층 더 살벌한 뉘앙스를 전달한다(<Garage, Car, Fridge & Snowman—The Purpose of a System is What It Does (POSWID)>, 플랫폼 인 기무사, 서울 2009). 확실히, 여기서 관건이 되는 것은 한때 초현실주의자들이 주장했던 바처럼 제목과 그 지시 내용 간의 관계를 철저히 자의적으로 두는 것이 아니라, 무해한 이중적 속박을 결합해 관람자와 독자를 사로잡으려는 “작품 자체” 너머의 광고 공간을 사용하는 것이다. ⁶

물론 김&마스의 반대감정 병존을 가장 잘 이해하는 방법은 그들이 전시한 작품을 보는 것이다. 내가 아는 한, 그들은 주변의 중립적인 환경을 예술적 주장으로 덮어버리지 않는 한에서 작품 자체의 의미론적, 오브제적 특징의 변수들을 조작함으로써 개별 작품 속에서 (적어도) 하나의 모순이 어느 정도 수사적 명증성을 지니고 드러나게 한다. 이는 다양한 층위에서 발생한다. 흔히 전시를 염두에 둔 연작으로 제작되는 그들의 작품에는 대중문화와 고급문화의 시각적 지식 간의 충돌이 들어있는 경우가 많다. 만화 캐릭터 스폰지밥이 미니멀리즘 미술의 형태소를 만나고, 장난감 자동차가 산업적 용도의 알루미늄 프로파일로 적재한 뒤죽박죽의 상황이 연출된다. 하지만 이 작품들에 따라붙는 보조 요소—제목, 뜯기, 제시, 주석—역시 가령, 전시에 쓰인 대중문화 지식이 진정으로 대중적인가 아니면 심오하고(하거나) 문화적 재현의 문제가 있는 것인가 같은 질문이나 개념에 관해서는 모순성을 보인다. 그동안 여러 방면에서 무수한 논의가 있었지만 의미와 무의미함의 이러한 유희에는 여전히



Matching Matchbox, 2010–2011
Photo: Gregory Maass

매치박스(미니카) 매치하기, 2010 - 2011
사진: 그레고리 마스

produced as series intended for an exhibition, contain contradictions between the visual knowledge of popular culture and high art, for example when *SpongeBob SquarePants* encounters minimal art morphemes or Matchbox cars find themselves affixed to mismatched situations with metal profiles that are also of industrial origin. But the auxiliary material that accompanies the works as well—titles, framing, presentation, commentary—also reveals contradictions when it comes to these concepts, for example, the question of whether the kind of pop knowledge used in the exhibition context at hand is really pop or not perhaps arcane and/or loaded with problems of cultural representation. After hundreds of discussions over high and low, there is still quite a bit invested in this play of meaning and meaninglessness, so that the art world that participates in these discussions always seems to agree on new forms of backlash that drastically undercut critical standards (as the recognition of specifics and complexity), perhaps because within a market for the purpose of maintaining systemic closure and illusions like permanent innovation and spiritualized “genius” at issue is its continuous oversimplification, forgetting, and re-inauguration.

Entering a room with works by Nayoungim

상당한 제약이 있으며, 그래서 이 논쟁에 참여한 미술계는 언제나 비평적 수준을 (특수성과 복잡성에 대한 인정으로) 현격하게 깎아내리는 반동의 새로운 형태들에 동의를 표하는 것처럼 보인다. 어쩌면 이것은 체계의 폐쇄 그리고 영구적 혁신과 정신화된 “천재성” 같은 환상을 시장 안에서 유지하기 위해 관건이 되는 것은 미술의 끊임없는 과잉 단순화, 망각, 그리고 재취임이기 때문일 것이다.

김나영과 그레고리 마스의 작품이 전시된 방—개인전 이든 단체전이든—으로 들어서면서 관객이 느끼는 것은 열띤 창조의 분위기뿐 아니라 한 작품에서 다음 작품으로 어떻게 진행할 것인가에 대한 모색의 흔적이다. 작품을 자세히 살펴보다 보면 그 희미한 흔적을 쫓을 수 있게 되지만, 그러나 그것이 대단한 도움을 주지는 않는다. 마치 새로운 대답쌍이 끊임없이 만들어지면서 방금 전 본 것에 계속 추가되는 기분이 들기 때문이다. 여기서 가장 중요한 것 중 하나는 독자적인 조각과 레디메이드 작품의 대립, 또는 만약 ‘발견된’ 공산품이 배우기 힘든 기법의 전통도예들 옆에 나란히 놓여있는 경우라면, ‘할 수 있는 것’과 ‘하고 싶은 것’ 사이의 대립일 수 있다. 그래서 때로는 두 예술가가 인용 문화를 사이비초현실주의의 풍으로 변주하고 있는 것처럼 보이기도 한다. 초현실주의에 관한 역사적 정의가 상반된 범주에 속한 시각적 요소들 간의 “우연한 만남”과 이 비인칭 공식이 주장하는 ‘자의성으로 성으로서의 자유’, 그리고 그 이면에 숨어있으리라 가정된 무의식에 대한 탐색과 승인을 줄곧 이야기하듯, 우리는 김&마스에게도 그들의 이중혼합syncretism이 어떤 더 높은 단계를 가리키느냐고 묻게 된다. 하지만 그들은 더 높은

Matchbox-Modellautos sich zu „mismatch“-Situationen mit ebenfalls industriell vorgefertigten Metallprofileisten zusammengeklebt finden. Es gibt aber auch im Beiwerk der Arbeiten—in der Art der Betitelung, der Rahmung, der Präsentation, des Kommentars—Widersprüche in solchen Begriffen zu erahnen: also zum Beispiel in der Frage, ob die verwendete Art von Pop-Wissen im gerade gegebenen Ausstellungskontext eigentlich wirklich „pop“ oder nicht vielmehr arkan und/oder belastet mit Problemen kultureller Repräsentation ist. Dieses Spiel von Bedeutung und Bedeutungslosigkeit hat insofern nach Hunderten „High & Low“-Diskussionen noch immer einen recht hohen Einsatz, als sich der an diesen Diskussionen scheinbar beteiligte Kunstbetrieb immer wieder auf neue Formen des backlash zu einigen scheint, die kritische Standards (wie den der Anerkennung von Spezifik und Komplexität) deutlich unterbieten, weil es vielleicht in einem Markt zum Zwecke der Erhaltung systemischer Geschlossenheit und Illusionen wie permanenter Innovation und spiritualisierte „Genialität“ um deren kontinuierliches Versimpeln, Vergessen und Reinaugurieren geht.

Einen Raum mit Arbeiten von Gregory Maass und Nayoungim zu betreten—sei es in einer Einzel- oder einer Gruppenausstellung—vermittelt den Eindruck eines hitzigen Produktionsklimas, aber auch den einer Suche nach dem „Weiterkommen“ von Werk zu Werk. Im betrachtenden Nachvollzug lässt sich eine vage Spur verfolgen, ohne dass man allzu sehr dazu ermutigt würde; es scheint, als würden dem gerade Gesehenen immer neue Gegensätze zuerfunden und hinzugefügt. Zu den wichtigsten könnte der zwischen autonomer Skulptur und Readymade oder der zwischen Können und Wollen zählen, wenn industriell vorgefertigte Fundstücke mit mühevoll erlernten traditionellen Töpfertechniken zusammenkommen, so dass es manchmal scheinen kann, als habe man es bei den

& Gregory Maass—be it in an individual show or a group exhibition—conveys not only the impression of a heated climate of production, but also the sense of a search for how to proceed from work to work. In the comprehending act of beholding these works, a vague trace can be followed without all too much encouragement: it seems as if new antipodes are constantly being invented and added to what was just seen. One of the most important here could be the antipode between the autonomous sculpture and the readymade, or between “can do” or “would like to do,” when industrially made found pieces are placed alongside difficult to learn traditional pottery techniques, so that it sometimes seems as the two artists are working with a faux-surrealist variant of the culture of quotation. As historical definitions of surrealism speak of the “accidental encounter” of visual components from contradictory categories and the freedom-as-arbitrariness asserted in this impersonal formulation, with its exploration and authorization of a supposedly underlying unconscious, one finds oneself asking in the case of N&GM as well to what next higher level their syncretism might refer. Unlike artists who work with a sculptural syncretism like New York artist Rachel Harrison, who stands in a tradition close to



Survival of the Shittest (duo show), 2009
3 bis f, lieu d'art contemporain, Aix-en-Provence, France
Photo: Jean-Christoph Lett

Survival of the Shittest (개인전), 2009
3 bis f, 현대예술센터, 엑상프로방스, 프랑스
사진: 장 크리스토프 렛

beiden Künstler/innen mit einer faux-surrealistischen Spielart der Zitatenkultur zu tun. Wie die historischen Definitionen des Surrealismus vom „zufälligen Aufeinandertreffen“ kategorial widersprüchlicher Bildkomponenten sprachen und die in dieser unpersönlichen Formulierung behauptete Freiheit-aus-Willkür mit ihrer Exploration und Autorisierung des vermeintlich untergründigen Unbewussten legitimierten, fragt man sich auch bei GM&N danach, auf welche nächsthöhere Ebene ihre Synkretismen verweisen. Anders als skulptural synkretistisch Arbeitende Künstler/innen wie beispielsweise die New Yorkerin Rachel Harrison, die in einer surrealismushnahen Traditionslinie von Louise Nevelson steht und die innere Heterogenität der zusammengebrachten Elemente ihrer Skulpturen relativ wohltemperiert gestaltet, verweisen sie aber auf keine höhere Ebene, sondern eher auf eine „nächste“ Ebene, wo immer diese auch jeweils liegt.

Zu Recht hat man den Vertreter/innen der so genannten „Kontextkunst“ vorgeworfen, sie praktizierten letztlich einen forcierten Referenzialismus – wenn sie zum Beispiel nur sliche Präsentationsformen für überraschende, vorgängige Historisierungen oder Klassifizierungen Lügen strafende Anekdoten über den Modernismus zu schaffen schienen, ohne das spezifisch künstlerische „Eigene“ abzuliefern, das man von ihnen wollte. Doch war ihnen zumindest zugute zu halten, dass sie mit solchen Verfahren einfach zugleich auch aktiven Gebrauch von modernen Errungenschaften wie der künstlerischen Lizenz zum Anderswosein machten. Festzuhalten ist in unserem Zusammenhang lediglich, dass sich bei GM&N äußere Referenzen – wie etwa scholastische Ergüsse zu einer kulturellen Kippfigur wie David Hasselhoff – als vor allem strukturspezifische Referenzen und weniger als regelrechte Referenzen im kunsthistorischen Sinne erweisen. Wenn über die Länge und Breite einer ganzen Ausstellung „the Hof“ (sic!; oder

the surrealism of Louise Nevelson and shapes the inner heterogeneity of the elements of her sculptures in a rather well-tempered way, they do not refer to a higher level, but rather to the “next” level, wherever that might be.

Rightly so, representatives of so-called “contextual art” have been accused of ultimately practicing a forced referentialism, when for example they only seem to create forms for presenting surprising, antecedent historicizations or classifications of anecdotes that belie modernism, without providing the something specifically artistic of their “own” that was demanded of them. But at the same time, with such techniques they could at least be credited with making active use of modern achievements like the artistic license to be elsewhere. For our purposes, it should be emphasized that external references in the work of N&GM—such as scholastic effusing about a cultural junk figure like David Hasselhoff—are primarily structurally specific references and prove less to be proper references in an art historical sense. When along the length and width of the entire exhibition, the Hof (sic!, or: ambiguous allusion to the Korean institution of the beer bar) is handed back and forth following all the tricks in the book, alternating between the sublime and the banal, between cultural

단계가 아니라, 어떤 의미로든 “다음” 단계만을 가리킬 뿐이다. 그들은, 가령 루이스 네벨슨 Louise Nevelson의 초현실주의와 가까운 전통에 서서 조각적 요소들의 내적 이질성을 정돈된 방식으로 작업하는 뉴욕 예술가 레이첼 해리슨 Rachel Harrison의 조각적 이중혼합과는 성격을 달리하는 것이다.

대표적인 “맥락적 미술 contextual art”의 작가들은 궁극적으로 억지 관련주의 referentialism를 실천한다는 비판을 받아왔다. 매우 올바른 지적이다. 이 작가들은 예술가에게 요구되는 ‘자신만의’ 예술적인 무언가를 보여주지 않고, 그저 모더니즘과 어긋나는 일화들을 의외의 방식으로, 시간적으로 앞서 역사화하거나 분류함으로써 작품 활동을 하는 것처럼 보인다. 하지만 바로 그런 기법들을 통해 적어도 그들은 모더니즘의 성과들, 예컨대 다른 영역에서 활동할 수 있는 예술가 자격증 같은 것을 적극적으로 이용한다는 공로를 인정받을 수 있었다. 우리의 목적상, 김&마스의 작품에 쓰인 외적인 참조들—예컨대 데이비드 핫셀호프 David Hasselhoff와 같은 저급문화 인물에 대한 현학적 토로 같은 것—은 그 본질상 구조적으로 특수한 언급이며, 미술사적 의미에서 제대로 된 참조로 간주하기도 어렵다는 사실을 반드시 강조할 필요가 있다. 전시장 전체를 가득 메우며 “호프”(한국에서 막연히 맥줏집을 가리킬 때 쓰는 표현이기도 한)가 온갖 책략 속에, 송고와 진부, 문화적 균형과 문화적 부인을 오가며 이리저리 건네질 때, 김&마스가 1980년대 아이러니의 그 능률적이고 유용한 도구들을 이렇게 차용할 때, 적어도 우리는 보기 드문 팔방미인임에도 재능은 없었던 이 스타에



Don't Hassel the Hof, 2007
Gyeonggi Museum of Modern Art, Ansan, Korea
Photo: Gyeonggi Museum of Modern Art

Don't Hassel the Hof, 2007
경기도 미술관, 안산, 한국
사진: 경기도 미술관

valence and cultural denial, N&GM appropriate the well oiled, available tools of 1980s irony, at least we think we see ourselves implicated in a shoulder clapping scene of nerdy co-knowledge about this extraordinary polyvalent and talent-free star.⁷ But then it becomes clear that the two artists (supposedly both!) are interested in Hasselhoff primarily as a neuralgic point in the field of global culture; he becomes worthy of sculpture not due to an act of condescension from the supposed heights of cultural commentators, who find the man somehow cutely odd and thus in some way relevant for a current culture of cute oddness, but due to a different quality, his exquisite emptiness as a popular figure with at the same time an extremely exaggerated rhetoricism, his dependable quality as a walking *mise-en-abyme* effect. In contrast to contextual art, which produced and cultivated the currently most common form of reference—apart from the fact that those referenced are always the others—in N&GM there is almost never a straight thematic reference to be found, a reliance on the direct expressive power of something that already existed (somewhere)—at least not on the level of so-called content, either anecdotal or the factual.

The individual works might still provide

대한 지식을 공유하고 있다는 의미에서 서로 어깨를 툭 치게 되는 한 장면의 일부가 되었다고 생각한다.⁷ 하지만 이렇게 된다면 두 작가가 (아마도 둘 다!) 그를 전지구적 문화 영역의 통증 부위로서 보면서 관심을 가진다는 사실이 분명해진다. 이 스타가 조각작품으로 다룰 만한 가치가 있다면, 그것은 그를 어느 정도 매력 있는 괴짜로 보고 지금의 ‘매력적인 괴짜 *cute oddness*’ 문화와 그럭저럭 잘 맞아떨어진다고 판단한 문화평론가들, 그 고공지대로부터 핫셀호프가 몸소 강아했기 때문이 아니다. 오히려 그것은 핫셀호프의 다른 특징, 곧 대중적 인물로서는 묘하게 백지장 같지만 동시에 극도로 과장된 수사가 따라붙는다는 것, 그리고 걸어 다니는 미장아빔 *mise-en-abyme*, 곧 액자 효과가 확실하다는 특징 때문이다. 현재 가장 흔하게 만날 수 있는 참조의 형태—그 참조의 대상이 항상 타자 *the others*라는 사실은 논의로 하고—를 생산하고 발전시킨 맥락적 미술과는 대조적으로, 김&마스의 작품에서는 직설적인 방식의 주제적 언급, 이미(다른 곳에서) 존재했던 어떤 것의 직접적 표현력에 대한 믿음이 거의 발견되지 않는다. 일화적이든 사실적이든, 적어도 소위 내용 수준에서는 그렇다.

개별 작품만 본다면 형태를 완성하거나 허무는 내적 모순과 대답들이 좀 더 천천히 드러날 수도 있겠다는 인상을 여전히 받을지 모른다. 그러나 더 중요한 순간은 관객이 다음 작품을 보기 위해 몸을 움직이는 그 행위 속에서 개시된다.⁸ 무언가를 알아보았다는 생각, 열거될기 쌓아 올린 알레고리들 또는 아슬아슬하게 균형을 잡고 있는 인물들 가운데 하나를 막 이해했다는 생각이 드는 것은



Shitlady, 2011
Ball-point pen drawing on offset print
Photo: Wooseup Whang

똥아가씨, 2011
포스터 위에 볼펜 드로잉
사진: 황우섭

auch: doppeldeutige Anspielung auf die so genannte koreanische Institution der Bierkneipe) nach allen Regeln der Kunst zwischen Erhabenheit und Banalität, zwischen Kulturvalenz und Kulturleugnung hin und her gereicht wird, machen GM&N sich das geölt da liegende Instrumentarium der 1980er-Jahre-Ironie zu eigen, zumindest glaubt man sich zunächst in ein schulterklopfendes Szenario nerdhaften Mitwissertums um den polyvalenten und talentfreien Ausnahmestar verstrickt zu sehen.⁷ Aber dann wird klar, dass die beiden Künstler/innen (vermutlich beide!) Hasselhoff vor allem als neuralgischer Punkt im Feld der Globalkultur interessiert — skulpturwürdig wird er nicht aufgrund einer Herablassung aus der vermeintlichen Übersicht kultureller Kommentator/innen, die den Mann irgendwie putzig und damit auch irgendwie relevant für eine gegenwärtige Kultur der Putzigkeit finden, sondern aufgrund einer anderen Eignung, seiner exquisiten Leere bei gleichzeitig extrem gesteigerter Rhetorizität als populäre Figur, seiner verlässlichen Qualität als wandelnder mise-en-abyme-Effekt. Im Gegensatz zur Kontextkunst, die den zurzeit wohl geläufigsten Referenzierungsmodus hervorgebracht und kultiviert hat — abgesehen davon, dass die Referenzierten sowieso immer die Anderen sind —, findet bei GM&N fast nie einen straighten thematischen Bezug, ein Sichverlassen auf die unmissverständliche Aussagekraft des schon (anderswo) Gegebenen — jedenfalls nicht auf der so genannten inhaltlichen Ebene des Anekdotischen oder Faktenförmigen.

Mag man bei einzelnen Arbeiten noch den Eindruck haben, man könne nach und nach die formgebenden und -nehmenden inneren Widersprüche und Gegensätze herausfinden, so zeigt sich gerade im Weitergehen zur nächsten Arbeit für mich der wichtigere Moment.⁸ Es ist dieser ziemlich schwer zu beschreibende Moment, in dem man glaubt, etwas erkannt zu haben, einen der schroffen Allegoriehaufen

the impression that the internal contradictions and oppositions that shape and deny form could be found out more slowly, as the more important moment is revealed precisely in the act of moving on to the next work.⁸ It is this rather difficult to describe moment in which one thinks one has recognized something, to have understand one of the jagged piles of allegory or the precariously balanced figures. The moment in which one thinks to have mastered the minimal shift from not understanding to understanding something (and which always in my case proves to be an error), where one finds oneself caught thinking with the stubborn mindset of a crossword puzzle solver to be sure that with a bit of patience the next situation of unclarity will clear up in a similar way. Of course, this is the moment of the greatest ignorance.⁹ It is the moment of routine self-deception, in which most of us (myself included) make our way from unsound knowledge to unsound knowledge in perhaps other, non-art situations, leaping from iceberg to iceberg in a global warming of understanding. Because N&GM gives us such a broad spectrum of conglomerates of contradictions, referring to one another and become objects, there is the chance of becoming aware of our own culture of “not wanting to know too precisely.” More

다름 아닌, 말로 표현하기 힘든 바로 이 순간이다. 이것은 어떤 것에 대한 물이해에서 이해를 향해 넘어가는 최소한의 움직임을 달성했다고 여겨지는 (그리고 내 경우를 보자면 항상 오류였음이 판명하는) 순간이자, 낱말 맞히기 퍼즐에 폭 빠져 아주 조금, 아주 조금만 인내하면 불분명해 보이는 다음 단계도 마찬가지로 환해질 것이라 확신하는 사람의 믿음과 동일한 심리상태에 붙들린 자신을 발견하는 지점이기도 하다. 물론 이것은 가장 커다란 무지의 순간이다.⁹ 그리고 일상적인 자기기만의 순간, 어쩌면 다른 비예술적 상황에서 우리 대부분 (나 자신을 포함한) 이 불안정한 지식에서 불안정한 지식으로, 마치 전지구적 온난화 속에서 하나의 빙산에서 하나의 빙산으로 건너뛰듯 그렇게 길을 찾아가는 순간이다. 김&마스는 서로 언급하고 오브제가 되는 실로 넓은 스펙트럼에 걸친 모순의 집합체를 제시하기 때문에, “너무 정확하게는 알고 싶지 않아 하는” 우리 자신의 문화에 대해 자각하게 될 가능성을 열어준다. 이런 예술과 더불어 우리는 반대감정의 병존들 위에서 서핑하는 (관람자) 기술을 배울 수 있게 된다. 이것은 교육이나 계몽, 적응력 증진이라는 목적에 쓰이게 되어 있는 일종의 인식론적 ‘피트니스 코스 fitness course’ 그 이상이다. 이 서핑은 근본적인 것으로 체험된 우연성을 생산하는 것 위에 머무는 목적 외에는 일절 관심을 두지 않는, 그리고 서퍼의 모든 기능적 맥락들을 활성화하는 그런 움직임을 가리킨다.

그러나 마치 ‘쓰리엑스라지 Hot Mill’ 사이즈 같은 그들의 한 작품 — ‘기호의 전복’¹⁰이라는 케케묵은 명제를 어안이 병병할 만큼 문자적으로 과잉 실천한 작품이다. 김&마스는

oder eine der labil balancierten Figuren „verstanden“ zu haben. Der Moment, in dem man für sich die Minimalverschiebung vom Nicht-verstehen zum Irgendetwasverstehen geleistet zu haben glaubt (was sich bei mir immer wieder als Irrglaube erwiesen hat), und in dem man sich dabei ertappt, mit der leicht stupiden Mentalität eines Kreuzworträtsellösers fest damit zu rechnen, dass sich mit ein bisschen Geduld auch die nächste Situation der Unklarheit in ähnlicher Weise wird auflösen lassen. Natürlich ist das der Moment der größten Ignoranz.⁹ Es ist der Augenblick des routinemäßigen Selbstbetrugs, in dem die meisten (und so auch ich) sich vielleicht auch in anderen, kunstferneren Situationen von Halbwissen zu Halbwissen hangeln, in einem global warming des Verstehens von Eisscholle zu Eisscholle hüpfen. Weil GM&N uns eine solch große Bandbreite aufeinander verweisender, zu Objekten gemachter Widerspruchskonglomerate geben, gibt es die Chance, sich der eigenen Kultur des „Gar-nicht-so-genau-wissen-Wollens“ bewusst zu werden. Mehr noch als eine Art epistemologischer Fitnessparcours, der schon wieder der Belehrung, der Aufklärung, der Verbesserung der eigenen Adaptionsfähigkeit dienen sollte, kann man bei dieser Kunst die (Betrachter/innen-) Kunst des Ambivalenzen-Surfens erlernen. Surfen als Bewegung, die alle Funktionszusammenhänge des Surfenden aktiviert, ohne dass es um ein anderes Ziel ginge als das möglichst irgendwie balancierte Obenbleiben in einer als elementar erfahrenen Kontingenzproduktion.

Eine GM&N-Arbeit wie *Hot Mill* — eine Schwindel erregend buchstäbliche Übererfüllung des steinalten Postulats von der „Subversion der Zeichen“,¹⁰ da öffentlich in einem koreanischen Kontext die großformatige Neonausführung des traditionellen Zeichens für Bäder, bei der eigentlich einträchtig gekräuselt Dampfschwaden-Elemente aus einem Schalensignet emporsteigen sollen, umgekippt

than a kind of epistemological fitness course that is once more supposed to serve the purpose of education, enlightenment, or improving of our own ability to adapt, with this art the (beholder) art of surfing on ambivalences can be learned. Surfing as a movement that activates all the functional contexts of the surfer, without being about a different goal than somehow staying on top of a production of contingency experienced as elementary.

A N&GM-work like *Hot Mill* — a dizzyingly literal over-completion of the postulate of the old-hat postulate of the “subversion of the signs,”¹⁰ for publicly in a Korean context the large format neon-version of the traditional sign for baths, where steam elements are supposed to rise from a signet representing a basin in harmonious wavy lines, is tipped over, so that now both the bathwater and the sign as the baby are tossed out — shows however that allusions to primarily popular and vernacular forms of knowledge play quite an important role. The questioning of the value of such forms of knowledge is a constitutive component of pop cultural processes of negotiation that still today take place between agents of various guilds. “Cool knowledge,” one of the least questioned, yet most central positions in the context of current cultural

한국의 공중목욕탕을 가리키는 네온 간판, 곧 욕조를 나타내는 둥그란 원에서 수증기 형태가 보기 좋은 곡선을 그리며 피어오르는 그 기호를 옆으로 가우똥 기울였고, 그래서 욕조에 담긴 물과 함께 기호의 원래 의미도 외장창 쏘아버렸다. —은 기본적으로 대중적이며 토착적인 지식 형태들에 대한 언급이 상당히 중요한 역할을 한다는 것을 보여준다. 그 같은 지식 형태의 가치에 대해 질문하는 것은 다양한 길드들의 대리자들 사이에서 지금도 여전히 벌어지고 있는 대중문화적 교섭의 과정들을 구성하는 본질적인 요소이다. 현재의 문화적 생산물 속에서 가장 적게 질문되지만 그럼에도 가장 중심적인 위치를 차지하는 것 가운데 하나인 “쿨한 지식 cool knowledge”은 가장 신랄한 미니멀리즘들과 가장 프로테스탄트적인 개념미술들에 진정한 연료를 공급한다. 김&마스의 성과는 이것을 인식한 데 있다. 그들은 지식 파편들이 인터넷 맥락에서는 그 가치가 급락할 것을 알았고, 그래서 후기산업적 풍속화의 끊임없이 비틀대는 생산 속으로 지식을 옮겨놓았다. 두 사람은 “쿨한” 배경정보 — 공손하고 전문가 언급으로도, 미술계 가십 같은 오만한 재잘거림이나 근거 없는 추측으로도 판명 날 수 있는 — 를 생략하면, 그리고 진지하며 가장 진지하게 조각적인 것이 남기는 양가적 흔적들이 문제가 될 때에는 특히, 작품 자체의 개별적 수용이 우세하게 될 것임을 알고 있다.¹¹

지금도 점점 그 위력이 거세지고 있는 듯 보이는 유일한 것이 있다면, 전문가들의 언급이다. 그리고 그들의 언급은 그 자체로 몇몇 지식 사냥터들로 연결된다. 그것은 “쿨한 지식”의 주삿바늘에 대롱대롱 매달린 시각예술가들 훨씬



Hot Mill, 2011
Corner Gallery, Seoul, Korea
Photo: Nayoungim

열탕, 2011
코너 갤러리, 서울, 한국
사진: 김나영

productions, provides the true fuel of the most caustic minimalisms and protestant conceptualisms. N&GM's achievement is having recognized this, as well as the rapid drop in value of particles of knowledge in the context of the Internet, and having transferred it to a continuously stumbling production of post-industrial conversation pieces. They know that leaving out "cool" background information—that can prove to be polite expert commentary, arrogant babble, as art gossip, or as groundless speculation—each reception of own works rules, above all when at issue is the ambivalent vestiges of the serious and most seriously sculptural.¹¹

The only thing today that still seems even stronger are the comments of the experts, which for its part has access to several hunting grounds of knowledge. It is by far more than just visual artists hanging on the infusion needle of cool knowledge, it's the critics and curators as well. This, at any event, seems to be one of the reasons why speaking with N&GM about their works can be a difficult undertaking.¹² If a fellow critic was recently right at lunch, then there is now a more or less subliminal edge of quarrelsomeness taking hold in the relationship between artists, critics, and curators, which was poisoned from the very start. I say

그 이상이고, 비평가와 큐레이터도 사정은 다를 바 없다. 어찌 되었든, 이것은 김&마스와 함께 그들의 작품에 관해 이야기하는 것이 어려운 과제가 될 수 있는 이유들 가운데 하나로 보인다.¹² 최근 나와 점심을 같이 한 동료 비평가의 생각이 옳다면, 지금 예술가나 비평가, 큐레이터들의 관계 속에는 무의식 중에 애초부터 서로를 향한 공격성이 자리잡고 있다. 나는 '동료'라고 말하지만, 이것은 가장 느슨한 의미에서만 진실일 뿐이다. 그녀는 이제 문화연구 분야의 어엿한 조교수이며, 그녀 자신도 인정하다시피 실제로 아주 가끔 평론을 쓴다. 그렇다면 나는? 나는 비평가 큐레이팅 분야에 모두 발을 담고 있으며 관대해 보이는 프로젝트와 잡지를 위해 이따금 글을 쓰지만, 비평가/큐레이터로 존재하는 것에 대해 이질감을 느끼고 있음을 점점 감추기 어렵다. 기껏해야 경쟁이 있었던 자리에 어째서 공격성이 등장했는가? 그리고 왜 그것은 무의식 영역에 남아있을까? 그 대답은 비교적 간단하며, 김&마스의 작품처럼 발전된 창작 현실에 접근할 수 있는 훌륭한 열쇠를 제공할 것으로 보인다.

김&마스의 창작과 관련된 답은 '기술과 직업 arts et metiers'이라는 두 전문가 집단의 경계를 흐릿하게 하는 것과 관계가 있다. 오늘날 특히 서구세계에서, 하지만 국제미술 행사와 비엔날레 사업으로 그 좁은 틀 너머에서도, 교육정책의 지침들은 예술가들을 타자, 때로는 더 나은 연구자로 공언한다. 예술 작업에서 어찌면 덜 고려되었던 요소, 곧 조사 또는 연구가 이제는 "예술적 연구 artistic research"라는 실체를 부여받고 독립적으로 분류되었기 때문이다. 본질적으로 이것은 지식으로 이어질 수 있지만,

Drawing for Opportunivores, 2012
St. Paul St. Gallery, Auckland, New Zealand
Photo: Gregory Maass

결긔 드로잉. 2012
세인트 폴 스트리트 갤러리, 오클랜드, 뉴질랜드
사진: 그레고리 마스

wird, so dass nunmehr das Bad und das Zeichen als Kind mit diesem Bad ausgeschüttet wird — zeigt allerdings, dass Anspielungen auf vor allem populäre und vernakuläre Formen des Wissens durchaus eine wichtige Rolle spielen. Die Infragestellung des Werts solcher Wissensformen ist konstitutiver Bestandteil popkultureller Aushandlungsprozesse, die auch heute noch zwischen den Agenten unterschiedlicher Zünfte stattfinden. Das „coole Wissen“, einer der am wenigsten hinterfragten, doch zentralsten Posten im Zusammenhang heutiger Kulturproduktionen, liefert den wahren Treibstoff noch der kaustischsten Minimalismen und der protestantischsten Konzeptualismen. Dies ebenso wie den rapiden Wertverfall von Wissenspartikeln unter Bedingungen des Internet erkannt zu haben und in eine immer weiter stolpernde Produktion postindustrieller Conversation pieces überführt zu haben, ist das nicht geringe Verdienst von GM&N. Sie wissen, dass das Herauslassen „cooler“ Hintergrundinformationen — das sich als höflicher Fachkommentar, als präpotentes Geschwätz, als Kunstgossip oder als haltlose Spekulation zeigen kann — jede Rezeption der eigenen Werke rulet, vor allem dann, wenn es sich um die ambivalenten Schwundstufen des Schwer- und Schwerstskulpturalen handelt.¹¹

Stärker wirken zurzeit noch die Kommentare von Fachpersonal, das seinerseits über eigene Jagdgründe des Wissens verfügt. Es sind also bei weitem nicht nur bildende Künstler/innen, die an der Infusionsnadel des coolen Wissens hängen, es sind auch die Kritiker/innen und Kurator/innen. Das jedenfalls scheint (neben naheliegenden Sprachproblemen) einer der Gründe zu sein, warum mir das Sprechen mit GM&N über ihre Arbeiten mitunter schwerfällt.¹² Wenn eine meiner Kritikerkolleginnen Recht neulich beim Mittagessen Recht hatte, dann hält gerade ein mehr oder weniger unterschwelliger Ton des Zänkischen Einzug in das schon praktisch seit

colleague, but this is only true in the loosest of senses: she is now a veritable adjunct professor in cultural studies who actually only writes criticism on occasion, as she herself admits. And myself? I participate in both criticism and curating, occasionally writing for hospitable seeming projects and journals, but increasingly I find myself having difficulties in hiding my alienation from the existence of being a critic/curator. Why the quarrelsomeness, when beforehand there was at best competition? And why does it remain subliminal? The answer is relatively simple and seems to provide a good key towards approaching an advanced production reality like that of N&GM.

The answer that is relevant for N&GM's production has to do with the blurring of the arts et métiers of the two professional groups. While at the moment especially in the Western world, but by way of the international art and biennale business also beyond this narrow frame, educational policy guidelines are being used to proclaim artists as the other, at times the better researchers, in that what was once perhaps an under-reflected component of artistic work, investigation or research, is now simply hypostasized as “artistic research” and isolated monoculturally. By definition this can lead to knowledge, but scarcely to “cool”

“쿨한” 지식이 되는 일은 거의 없다. 이것을 허울 좋은 핑계 아래 이뤄지는 사기의 끊임없는 반복이라고 의심하는 것은 나쁜 의도 때문이 아니다. 어느새 “예술적 연구”는 고등교육정책의 하나로 처음 이식된 후 광범위하게 일반화되고, 재정지원을 받고, 정착되었다. 이 냉랭한 조롱과 관련하여 흥미로운 것은, 나와 동일한 소외감을 느끼는 비평가 동료의 해석이다. 그녀에 의하면, 수천 명 예술가가 벌이는 “연구”에 대한 지나친 강조는 문화정책적 의도에 의한 것이며 동시에 수천 명 예술가의 수고를 얻고 있지만, 한편으로는 “기준의 결여”에 대한 문화적 비판주의의 목소리를 시장 내 예술 생산 분야에서 잠재우는 데 기여한다. 그것은 “연구”가 구체적 “결과물”을 암시하기 때문이다. 또한 다른 한편으로, 아주 오래 전 조잘린느 크라우스가 예술에서의 탈숙련화de-skilling를 거론한 뒤 실로 한참 만에 예술은 어느 의미에서 “재숙련화reskillable” 되고, 전후 비교가 가능한, “최종” 승인된 정량화 가능성을 갖추게 된다.

우리는 이러한 “예술적 연구 예술artistic research art”의 첫 번째 물결을 알고 있다. 그것은 1990년대의 맥락적 미술과 봉사 미술service art 논쟁의 “관용어 담론들”을 사용하고, 미술대학, 비엔날레, 그리고 그 외의 이익집단을 중심으로 미술과 연구를 짝지을 때 떠오르는 기타 미학적인 사소한 기대들을 충족시킨다. 가령, 참여 작가 백여 명에 관한 자료가 전시기간 동안 차곡차곡 채워지게 되어 있던 캐비닛(한스 울리히 오브리스트Hans Ulrich Obrist와 바바라 반더린덴Barbara Vanderlinden의 전시 “실험Laboratorium” [1990] 도 전시장 대부분이 텅 비어 있었지만, 어느 정도 인상적

Anfang vergiftete Verhältnis zwischen Künstler/innen, Kritiker/innen und Kurator/innen. Kollegin, naja. Sie ist inzwischen veritable Kulturwissenschaftlerin mit einem zeitlich befristeten Vertrag an einer Universität, zur Kritik kommt sie da nach eigener Aussage nur noch gelegentlich. Und ich — bin ein Teilnehmer in der Kritik und im Kuratieren, der zwar angelegentlich für freundlich scheinende Projekte und Zeitschriften schreibt, aber immer mehr Schwierigkeiten hat, seine Entfremdung vom Kritiker/Kuratorendasein zu verbergen. Warum der Zank, wo man vorher maximal von einer Konkurrenz ausgehen durfte? Und warum bleibt er unterschwellig? Die Antwort ist relativ schlicht und scheint mir doch hier ein gutes Stichwort zu geben, wenn ich hier versuche, einer avancierten Produktionsrationalität wie der von GM&N näher auf die Spur zu kommen.

Die Antwort, die für den Betrieb von GM&N relevant ist, hat mit dem Verschwimmen der arts & métiers der beiden Berufsgruppen zu tun. Zwar wird zurzeit vor allem in der westlichen Welt, aber via internationalem Kunst- und Biennalen-Betrieb auch über dieses enge Geviert hinaus, über bildungspolitische Richtlinien versucht, Künstler/innen als die anderen, zuzeiten womöglich besseren Forscher/innen zu proklamieren — indem man einen vorher vielleicht unterreflektierten Bestandteil künstlerischer Arbeit, die Recherche und/oder Forschung nunmehr als “artistic research” hypostasiert und monokulturell isoliert. Das kann per definitionem zwar zu Wissen, kaum jedoch zu „coolem“ Wissen führen. Es bedarf keiner bösen Absicht zu unterstellen, dass es sich hier kurz gesagt um eine tausendfach wiederholte Vorspiegelung falscher Tatsachen handelt, die inzwischen über Hochschulgesetze installiert und weithin verallgemeinert, durchfinanziert und durchgesetzt ist. Für uns interessant an diesem fernen Geplänkel ist vielleicht noch die Interpretation

knowledge. There's no bad intention required to suspect, in brief, that this is the constant repetition of fraud under false pretenses, which in the meantime has been installed by way of higher education policy and broadly generalized, financed, and established. The interesting thing about this distant banter is perhaps the interpretation of my co-alienated critic-colleague, according to which the over-emphasization of “research” by thousands of artists, intended by cultural policy and willingly accepted by thousands of artists, serves on the one hand to pacify cultural pessimist worries about a “lack of criteria” in the artistic field of production within the market, because “research” suggests concrete “results.” On the other hand, art in a certain sense becomes “reskillable,” after what Rosalind Krauss a long time ago called de-skilling in the arts, and outfitted with a before and after, “finally” granted quantifiability once more.

We know the first wave of such “artistic research art,” which uses “idiomatic discourses” of the 1990s battle between contextual art and service art, and often in proximity to academies, biennials, and other interest groups serves other aesthetic trivial expectations in pairing art and research: the file cabinet with materials on the over hundred

이기는 했다.), 소중하고 귀중한 모든 것과 관련된 책장, 작업대, 비디오방, 복사기, 인터넷 서비스 등이 함께 제공되는 푸코들뢰즈가타리바타이유아렌타가캄벵랑시에르 지제라투르의 ‘노멘클라투라nomenklatura’ (옛 소련의 공산당 관료직 일람표—옮긴이). 곧, 공동 창작자인 수용자들의 시간에 대한 무제한 권리를 요구하는 제도적 비평의 행정 미학.

이것을 예술의 모든 분야에서 진행되는 대중화 추세에 대한 거의 불가피한 반응으로, 비물질 경제에서 점점 증대하는 경쟁의 압박이 가져온 필연적인 결과로 간주하며 무시할 수도 있을 것이다. 하지만 어찌 되었든, 결과적으로 비평가, 큐레이터, 예술가들이 모두 동일한 연구 분야에서 일하게 되는 상황이 벌어졌고 그 때문에 그들 간에 공격적인 분위기가 조성되는 것은 피할 수 없게 되었다. 비평 행위 자체의 유독 두드러진 (그러면서도 매우 불분명한) 특성으로, 미술비평가들(나 역시 여전히 그들 중 한 명이라고 여긴다)은 연구자로서 이중의 과업을 떠안는다. ‘발견자’로서 그들은 새로운 (또는 알려지지 않은)예술가나 예술적 주제를 찾아 헤메지만, 동시에 ‘메타 발견자’로서 예술가들이 발견한 것을 알아내고 제시하기도 한다. 그들은 어떤 예술의 좋거나 나쁨을 판단하지만, 그것과 아울러 (또는 그 이외에도) 그들은 정보의 측면에서 엄청난 경쟁의 압박에 짓눌리며 메타예술가로 발전해간다. 반대로, 예술가들은 동일한 숲에서 일하는 비공식 비평가, 예민한 후각으로 송로버섯을 찾아내는 소위 ‘트리플 돼지’가 된다. 그렇다고 양쪽 모두를 경제적 기회주의자로

meiner ko-entfremdeten Kritikerkollegin, nach der diese kulturpolitisch vorgegebene und von Tausenden von Künstlern auch willig übernommene Überbetonung des “Forschens” zum einen der Pazifizierung der marktinternen, kulturpessimistischen Unkenrufe über einen “Mangel an Kriterien” im künstlerischen Produktivfeld dient, weil “Forschen” immer auch handfeste “Ergebnisse” suggeriert. Zum anderen wird Kunst dadurch in gewisser Weise, auch nach dem von Rosalind Krauss vor langer Zeit diagnostizierten „de-skilling” in den Künsten wieder “re-skillbar” und vor allem mit einem Vorher-Nachher, “endlich” “wieder” mit einer Quantifizierbarkeit ausgestattet.

Wir kennen die erste Welle einer solchen “artistic research art”, die sich idiomatischer Diskurse des in den 1990er Jahren schwelenden Streits zwischen “Kontextkunst” und “Dienstleistungskunst” bedient und, oft in Nähe zu Akademien, Biennalen und anderen Interessengruppen, bestimmte ästhetische Trivialerwartungen an einer Jumel-lage von Kunst und Forschung bedient: Der Aktenschrank mit den Materialien zu den über hundert Künstlern der Ausstellung, der sich im Laufe der Ausstellung weiter füllen soll (und sich im Falle einer Ausstellung wie Hans Ulrich Obrists und Barbara Vanderlindens “Laboratorium” (1999) als weitgehend leer, aber irgendwie beeindruckend herausstellt). Der Bücherschrank mit den Referenzen auf alles, was an Theoriebaustellen gut und teuer ist: Die Nomenklatur der Foucaultdeleuzeguattaribataillearendtagambenrancièrèžžeklat our. Die Möblierung mit Arbeitstischen, Videokojen, Fotokopierern, Internetplätzen als administrative Ästhetik der Institutionskritik mit unbegrenzten Zeitansprüchen an die koproduzierenden Rezipienten.

Man könnte das abtun als nahezu notwendiges Tribut an die Vermassungstendenz in allen Sektoren des Kunstfeldes, als unvermeidliche Folge des gesteigerten Konkurrenzdrucks in immateriellen Ökonomien. Jedenfalls erzeugt es eine zänkische Stimmung auch

artists of the exhibition that in the course of the exhibition is supposed to be filled up (and in the case of an exhibition like Hans Ulrich Obrist and Barbara Vanderlinden’s “Laboratorium” (1999) is largely empty, but somehow impressive). The book cabinet with references to everything that is precious and dear: the nomenklatura of Foucaultdeleuzeguattaribataillearendtagambenrancièrèžžeklat our, furnishing with worktables, video booths, photocopiers, internet stations as administrative aesthetic of institutional critique with unlimited claim on the time of the co-producing receivers.

This could be dismissed as an almost necessary tribute to the trend towards massification in all sectors of the art field, the unavoidable consequence of the increased competitive pressure in immaterial economies. At any event, it generates a quarrelsome mood among critics, curators, and artists, because in the meantime the realization has been made that they are all farming the same field of research. Alongside the obvious (and yet so unclear) activity of criticism itself, art critics (and I still count myself as one of them) have a two-fold task as researchers: as discoverers they seek out new (or unknown) artists or artistic subjects, and as meta-discoverers they find out and

고발하는 것은 진부한 일일 것이다.

김&마스의 작품, 개입, 그리고 그 외의 활동들은 이처럼 들끓는 갈등들을 개선하고자 하지 않는다. 대부분의 동료 예술가들과는 달리, 그들은 길드 간의 혼합에 대한 명료한 자각 위에서 오랫동안 작품에 시각적이고 언어적인 수사를 풍부하게 실어왔으며, 그 결과 누구도 김&마스의 작업을 가리켜 “연구”라고 부를 생각은 하지 않는다. 절대 이 말은 이 예술가 듀오에게 한낱 특수하게 본능적-예술적인 어떤 것을 부여하려거나, 너무도 많은 이들이 그러하듯 그들 역시 미술 분야에 남아있는 열린 자리들을 차지했다고 비난하려는 의도가 아니다. 오히려 우리는 김&마스가 끊임없이 새로운 수사적 책략 속에서 그러나 어떤 대단한 위장 없이 창조해낸 “진지한 예술art with a capital A”은 결코 단일 유형의 아이러니로만 기술되어서는 안 된다는 사실, 그리고 그것이 과시적 자기반영성을 실천할 뿐만 아니라 무엇보다, 온갖 위기와 함정에 대한 명증한 자각 속에서 그것을 표현한다는 사실을 입증할 필요가 있다.

zwischen Kritiker/innen, Kurator/innen und Künstler/innen, weil sich inzwischen die Erkenntnis durchgesetzt hat, dass man das gleiche Feld der Recherche beackert. Neben der offensichtlichen (und doch so unklaren) Tätigkeitbeschreibung des Kritisierens haben sie (zu denen ich mich irgendwie doch noch zähle) eine zweifache Forscheraufgabe: indem sie als Entdecker/innen nach neuen (oder unbekannten) Künstler/innen oder künstlerischen Themen suchen, und indem sie gewissermaßen als Meta-Entdecker/innen herausfinden und aufarbeiten, was die Künstler/innen entdeckt haben. Neben (oder nach) dem Gut-oder-schlecht-Finden entwickelten sie sich also unter dem Druck riesiger Informationskonkurrenzen oftmals zu Meta-Künstler/innen, Künstler/innen dagegen zu informellen Kritiker-Trüffelschweinen in den gleichen Wäldern. Sehr wohlfeil wäre es hier, beiden Seiten einen ökonomischen Opportunismus zu unterstellen.

GM&Ns Werke, Interventionen und sonstigen Aktivitäten sind nicht dazu angetan, solche schwelenden Konflikte zu besänftigen. Im Unterschied zur Mehrzahl ihrer Kolleg/innen sind sie jedoch schon seit langem dabei, auf der Grundlage der Erkenntnis dieser Vermischung der Zünfte eine Arbeit systematisch mit visuellen und sprachlichen Rhetoriken zu sättigen, ohne dass irgendjemand auf die Idee käme, dies mit dem Begriff „research“ zu belegen. Das heißt wohlge-merkt nicht, dass ihnen hier doch nur wieder das bloß spezifische Instinkthaft-Künstlerische zugebilligt oder die von so vielen Anderen betriebene Besetzung kunstbetrieblicher Restflächen unterstellt werden soll. Vielmehr muss man GM&N attestieren, dass die „Kunst mit großem K“, die sie in immer neuen rhetorischen Volten durchaus ohne große Camouflage herstellen, nicht mit einer einzigen Sorte Ironie zu umschreiben ist, dass sie präventive Selbstreflexivität nicht nur betreibt, sondern vor allem ausstellt, im klaren Bewusstsein aller Risiken und Fallen.

present what the artists have discovered. Alongside (or besides) finding art good or bad, under the pressure of huge competition in terms of information they develop into meta-artists, while artists in contrast become informal critical truffle hogs working the same forests. But it would be hackneyed to accuse both sides of economic opportunism.

N&GM's works, interventions, and other activities are not intended to ameliorate such smoldering conflicts. Yet unlike most of their colleagues, based on the awareness of the mixing of the guilds they have already been saturating a body of work with visual and linguistic rhetorics for a long time, whereby nobody would ever think to call this "research." This certainly does not mean attributing them once more with the merely specifically instinctual-artistic or accusing them of occupying the remaining open spots in the art field, as done by so many others. Instead we need to attest that the "art with a capital A" that N&GM create in ever new rhetorical tricks without any great camouflage, should not be described with a single kind of irony, that it not only practices a pretentious self-reflexivity, but above all exposes it, in clear awareness of all risks and traps.



L'Esprit d'Escalier, Staircase Wit, 2011
Culture Station Seoul 284, Seoul, Korea
Photo: Gregory Maass

늦박자 유머, 2011
문화역 서울 284, 서울, 한국
사진: 그레고리 마스

1
Im Folgenden abgekürzt als „GM&N“.

2
Wer so fragt, will meist nicht nur wissen, wie es um die „Rollenverteilung“ steht, oder wie die Machtfrage geklärt oder ungeklärt ist. Vielleicht sind ihm ja Werke mit mehr als einer Person immer leicht suspekt gewesen, denn trotz dekonstruktiver Debatten steht das Bild der unitären Autorschaft noch immer hoch im Kurs, vor allem, wenn es ans Taxieren, Bezahlen und Wertschöpfen geht. Aber auch, wenn aufgrund der Abdankung technischer Bravourleistung als Argument in den letzten Jahrzehnten die Generierung künstlerischer Ideen über das Individuum (und dessen Brüche, Ausfälle und Bewusstseinslücken) authentifiziert werden soll, geht es nicht nur um Fragen des Urheberrechts, sondern immer noch um Spekulationen über „Genie“ als psychische Kompetenz, die im Rahmen wechselseitiger Inspiration unscharf bleibt. Doppelte oder multiple Autorschaft kann manchmal nur über die moderne Kitschformel der

„Verschmelzung“ des Gegensatzes von Kunst und Leben oder dieser und jener Kultur wieder eingebaut werden, wenn nicht als neoliberale Formel wechselseitigen In-sourcings. Produktionspaaren haftet also auf mehreren Ebenen immer schon etwas schwer Fassbares an, das sich in Erzeugnissen nur schwer erfahren lässt. Schon hier tritt im Falle von Maass/Nayoungim eine Art Gesetz des immer abwesenden Zweiten in Kraft.

3
Schon hier möchte ich für das Firmenlogohafte dieser Abkürzung um Verständnis werben.

4
Es ist mir im Laufe der Zeit zur Gewohnheit geworden, mir bei den nichtssagenden Blicken von GM&N, die mich regelmäßig als einzige Antwort auf solche und ähnliche, in Kunstkritiker/innenkreisen beliebte Ideologiefragen erreichten, dann auch nichts weiter zu denken. Ich dachte dann, es hätte etwas mit einer lokalen Eigenheit zu tun, auch nur ansatzweise heikle oder schwer zu beantwortende Fragen komplett zu ignorieren, im besten Fall

allerdings so, dass der dumm Fragende das ihm zugedachte Schweigen als eine Art gesellschaftlich sanktioniertes mystisches Schweigen versteht, das man in stiller Reverenz zur profanen oder heiligen Stelle des Unsagbaren ernannt hat. Vgl. Anm. 1.

5
Vgl. Martin Kippenberger, 241 Bildtitel zum Ausleihen für andere Künstler, Köln : ders., Wie es wirklich war. Am Beispiel. Lyrik und Prosa, hg. von Diedrich Diederichsen, Frankfurt/Main 2007.

6
Milde sind diese, weil sie meistens in die aufblasbaren Puffer des Kunstbetriebs eingespannt bleiben—dessen psychologische Zumutungen insgesamt nicht mehr jeweils neu reflektiert werden müssen.—Darüber hinaus lassen sich die Titel mit ihrer oft konkurrenziielen Metaphorik allerdings auch als schlichtere Unlustsignale angesichts rigider Exklusionsmechanismen eben dieses internationalen Kunstbetriebs lesen, in den man irgendwie rein will, aber irgendwie auch wieder nicht.

1
Abbreviated in the following as N&GM.

2
Those who ask in such a way usually only want to know how the roles are divided, or how the question of power is clarified or left unclarified. Perhaps works by more than one person are always suspect, for despite deconstructionist debates the picture with singular authorship is still extremely valued, especially when it comes to auction bids, paying, and creating value. But also when due to the abdication of technical virtuosity as an argument in recent decades, the generation of artistic ideas has supposed to be authenticated by way of the individual (and his or her breaks, failure, and gaps in consciousness), at issue are not only questions of copyright, but speculations about genius as a psychical competence that remains unfocused in the framework of mutual inspiration. Double or multiple authorship can sometimes only be reinstalled by evoking the modern kitsch phrase of the “fusion” of the opposition between art and life or this or that culture, if not as a neo-liberal catchphrase of mutual in-sourcing. There’s always something difficult to grasp about production couples, on several

levels, difficult to uncover in their works. Already here, in the case of Nayoungim & Gregory Maass a kind of law of the always absent second goes in force.

3
Here, I would already like to request your understanding for the corporate appearance of this abbreviation.

4
Faced with the blank stares of N&GM, which I regularly receive as the only answer to such questions of ideology, well-loved in art critic circles, I have become accustomed to think nothing more of it. I thought it was something of a local characteristic to completely ignore all questions that could be seen as tricky or difficult to answer, at best in such a way that the stupid questioner understands the silence he or she is confronted with as a kind of socially sanctioned mystical silence, that in still reverence is named profane or sacred site of the unspeakable. See note 1.

5
See Martin Kippenberger, 241 Bildtitel zum Ausleihen für andere Künstler, Cologne: Martin Kippenberger, Wie es wirklich war. Am Beispiel. Lyrik und Prosa, ed. Diedrich Diederichsen, Frankfurt/Main 2007.

1
이하 “김&마스”로 축약하여 부를 것이다.

2
그런 식의 질문을 하는 사람들이 대개 궁금해하는 것은 역할 분담이 어떻게 이뤄지는가, 권력 문제는 명쾌하게 하는가 아니면 두리몽실하게 남겨놓는가 등의 문제밖에 없다. 한 사람 이상의 공동 작업으로 제작된 작품은 어쩌면 항상 수상쩍기 마련이다. 오랜 해체주의 논쟁에도 불구하고, 그리고 특히 경매 가격, 작품 가격 지불, 가치 증식 등의 문제가 개입될 경우, 여전히 단일 저자성 single authorship을 가진 작품이 대단히 중요시된다. 그러나 최근 수십 년에 걸쳐 기술적 기교가 논의의 대상에서 제외되고 예술적 아이디어의 생산이 개성 (그리고 그들이 겪은 의식의 단절, 실패, 공백)을 통해 승인 받는 것으로 자리잡자, 저작권 문제뿐만이 아니라 천재성을 신체적 유능함으로 간주하려는 생각들도 힘을 얻게 되었다. 이 신체적 능력은 상호 영감 주고받기라는 틀 안에서는 지금껏 주목을 받지 못해왔다. 둘 이상의 복수 저작성은 비록 상호적 내부조달 in-sourcing이라는 신자유주의 캐치프레이즈까지는 아닐지라도, 예술과 삶 또는 이 문화와 저 문화라는 대립물 간의 “융합 fusion”을 주창한 모더니즘적 키치

프레이즈를 연상시킴으로써 간혹 다시 자리를 잡는 데 그칠 수도 있다. 공동 작업하는 커플들을 파악하는 데는 몇 가지 차원에서 항상 어려운 무언가가 있다. 그들의 작품을 밝히는 데도 마찬가지이다. 이미 여기 김&마스의 경우에는 일종의 ‘언제나 부재하는 상대방 the always absent second’이라는 법이 시행 중이다.

3
여기서, 이런 결합 형태의 축약어를 보면 어떤 생각이 드는지 독자에게 이미 묻고 싶어진다.

4
미술비평계가 매우 사랑하는 이런 이데올로기 관련 질문들을 던질 때마다 김&마스는 마치 유일한 대답이나 되는 듯 나에게 텅 빈 시선을 던지곤 했다. 그 시선을 대하다 보니 어느덧 나 역시 그 안엔 더 이상 아무 것도 들어있지 않다고 여기는 데 익숙해졌다. 나는 대답하기 곤란하거나 난해하게 비칠 수 있는 모든 질문을 철저히 무시하는 것은 지역적 특성과 관계가 있다고 생각했다. 기껏해야 그들은 우문을 던진 질문자가 자신이 당당한 침묵을 사회적으로 인정된 신비로운 침묵의 일종으로 이해하도록 만들거나, 말할 수 없는 것의 세속적인 또는 성스러운 자리가 고요한 존경 속에

6
They are benign because they usually remain in the blow-up buffer of the art world, whose psychological impositions as a whole no longer need to be reflected anew. Furthermore, the titles with their often competitive metaphors can also be read as simple signals of a lacking desire in the face of the rigid mechanisms of exclusion of the very international art business they want to enter, but then somehow would rather not.

7
Well, irony is actually no longer such a hot commodity: See Clemens Krümmel/Isabelle Graw, "So ist das nun mal. Zur Ausstellung der Grässlin Collection in den Hamburger Deichtorhallen," Texte zur Kunst 45 (2002), 189–192.

8
More important, but not decisive.

9
Comparable with that of New York critic Jerry Saltz, who, when faced with (in this case not even so unfamiliar) works by the artist John Miller, spoke of an "I-don't-get-it" aesthetics in the Village Voice, because he didn't understand, but wanted to give this non-understanding a validity in the system of art criticism.

7
Nun ist ja Ironie auch nicht unbedingt mehr der heißeste Scheiß. Vgl. Clemens Krümmel/Isabelle Graw, „So ist das nun mal. Zur Ausstellung der Grässlin Collection in den Hamburger Deichtorhallen“, in: Texte zur Kunst, Bd. 3, 2002, S. 189–192.

8
Wichtigere, nicht: entscheidende.

9
Vergleichbar der des New Yorker Kritikers Jerry Saltz, der angesichts der (hier gar nicht so sachfremden) Werke des Künstlers John Miller in der Village Voice von einer „I-don't-get-it-Ästhetik“ sprach – weil er sie nicht verstand, diesem Nichtverstehen aber im kunstkritischen System Geltung verschaffen wollte.

10
Vgl. „Just do it! Die Subversion der Zeichen von Marcel Duchamp bis Prada Meinhof“, kuratiert von Thomas Edlinger, Raimar Stange, Florian Waldvogel, Lentos Kunstmuseum, Linz 2005.

10
See Just do it! Die Subversion der Zeichen von Marcel Duchamp bis Prada Meinhof, curated by Thomas Edlinger, Raimar Stange, Florian Waldvogel, Lentos Kunstmuseum, Linz 2005.

11
<http://vimeo.com/11834661>

12
Happily, I find this all the easier in their absence. A great suggests understanding coolness as a symptomology, if not a pathology.

11
<http://vimeo.com/11834661>

12
In ihrer Abwesenheit fällt es mir glücklicherweise umso leichter.—Vieles spricht dafür, die Phänomenologie des Coolen auch als eine Symptomatologie, wenn nicht Pathologie zu verstehen.

명명되도록 놓아둘 뿐이다. 각주 1을 참조하라.

5
다음은 보라. Martin Kippenberger, 241 Bildtitel zum Ausleihen für andere Künstler, Cologne: Martin Kippenberger, Wie es wirklich war. Am Beispiel. Lyrik und Prosa, ed. Dierich Diederichsen, Frankfurt/Main 2007.

6
대부분 그것들은 미술계의 확장된 완충지대에 머무른다는 점에서 무해하다. 그리고 그것들이 갖는 심리적 함축 역시 전체적으로 새로이 조명할 필요가 없다. 나아가, 경쟁적인 비유를 빈번히 사용한 그 제목들은, 그들이 진입하고 싶어하는, 그러나 진입한 뒤에는 더 이상 원하지 않을 국제미술계의 엄격한 배타적 메커니즘에 직면하여 결여된 욕망을 가리키는 단순한 기호들로도 읽을 수 있다.

7
사실 아이러니는 더 이상 대단한 인기 상품이 아니다. 다음을 보라. Clemens Krümmel/Isabelle Graw, "So ist das nun mal. Zur Ausstellung der Grässlin Collection in den Hamburger Deichtorhallen," Texte zur Kunst 45 (2002), 189–192.

8
더 중요한 것은 맞지만 결정적인 것은 아니다.

9
존 밀러 John Miller의 (이 경우에는 그리 낯설지 않은) 작품을 앞에 놓고 〈빌리지 보이즈 Village Voice〉의 지면을 빌어 "나는 모르겠다 I-don't-get-it" 미학을 설렘했던 뉴욕의 비평가 제리 saltz Jerry Saltz의 경우와 비교해보라. 그는 작품을 이해하지 못했지만, 미술비평의 체계 안에서 이 몰이해에 타당성을 부여하고 싶어했다.

10
다음은 보라. Just do it! Die Subversion der Zeichen von Marcel Duchamp bis Prada Meinhof, curated by Thomas Edlinger, Raimar Stange, Florian Waldvogel, Lentos Kunstmuseum, Linz 2005.

11
<http://vimeo.com/11834661>

12
다행히도 나는 쿨한 지식이 없을 때가 일이 더 쉽게 풀린다. 쿨함 coolness을 병리까지는 아니더라도 하나의 정후로 이해한 것은 대단한 통찰이다.



Too Lose Low Trax, 2011
Gyeonggi Creation Center, Ansan, Korea
Photo: Heungssoon Park

툴루즈 로트렉, 2011
경기 창작센터, 안산, 한국
사진: 박흥순

A photograph of a dark-stained wooden cabinet with a window and a lamp. The cabinet has a decorative arched panel with a metal grille at the bottom. The window is open, showing a view of a blue sky and a building. A lamp with a wooden base and a brass-colored shade is on the windowsill. The text is overlaid on the left side of the image.

I.

That's Right, Brown!

그래, 바로 갈색!

2011

Countdown (group show)

Culture Station Seoul 284, Seoul, Korea

Photos: Myungrae Park

카운트다운 (단체전)

문화역서울 284, 서울, 한국

사진: 박명래













II.

The Early Worm Catches the Bird

일찍 일어나는
새가 벌레를
잡는다

2010

The Early Worm Catches the Bird (duo show)

Space Hamilton, Seoul, Korea

Photos: Jongmyung Lee, Gregory Maass,

Budullee Lee

일찍 일어나는 새가 벌레를 잡는다 (개인전)

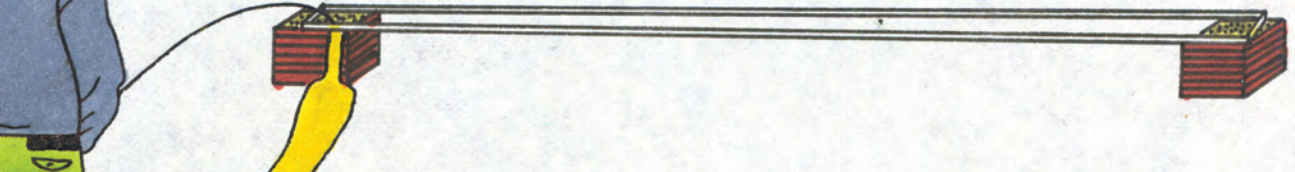
공간 해밀톤, 서울, 한국

사진: 이종명, 그레고리 마스, 이버들이





فنية / فن / فنون

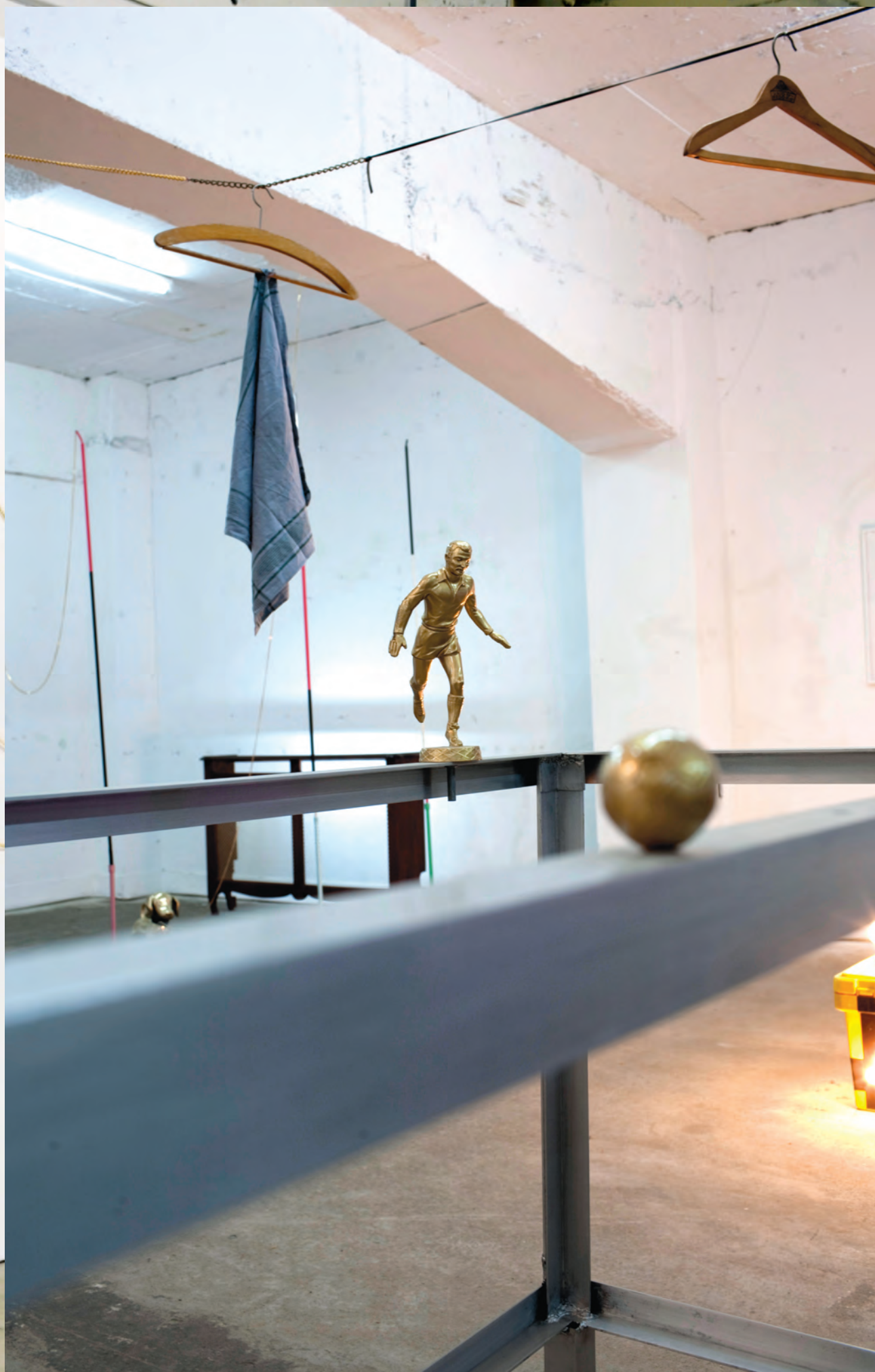




Number
Phone :















III.

Use Your Noodle

머리를 써라

2010-2011

Series

Photos: Gregory Maass

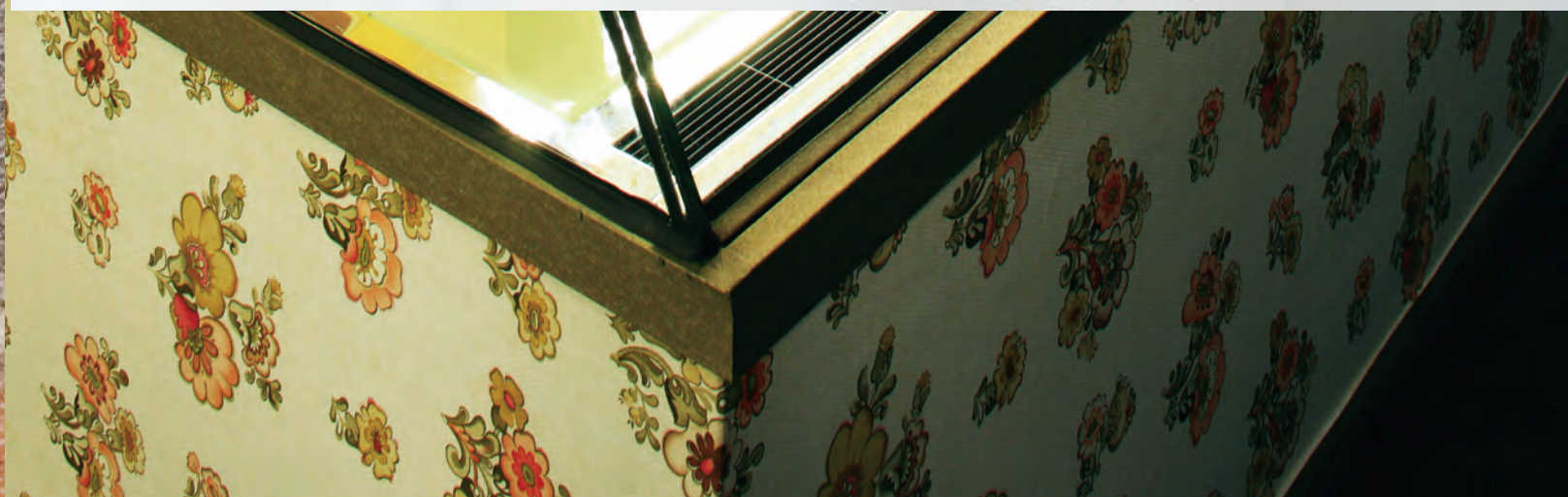
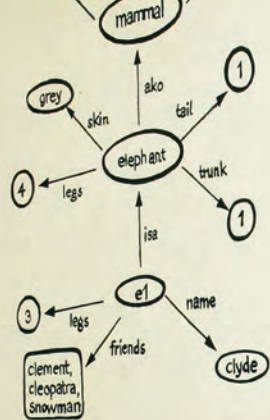
시리즈

사진: 그레고리 마스









IV.

What Happened to My Sculpture?

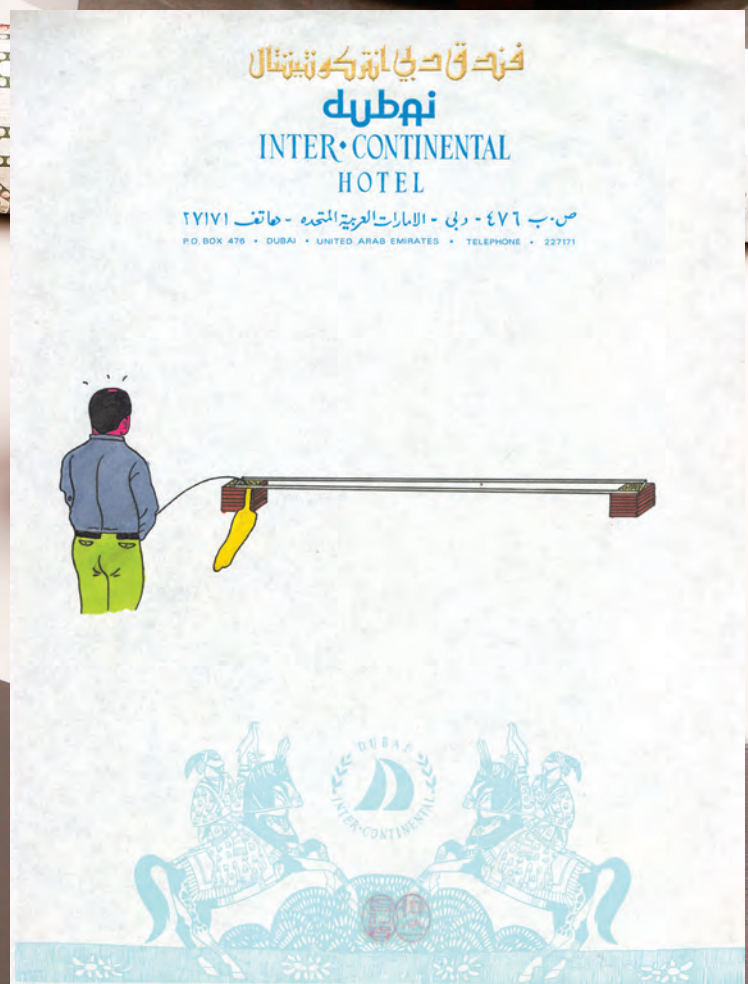
내 조각작품에
무슨 일이
일어났는가?

1999-2009

Hotel Paper Drawing Series

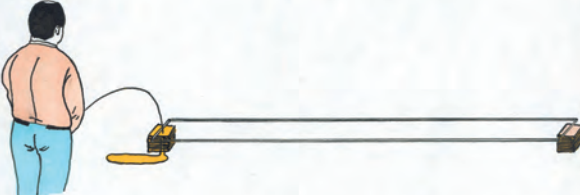

호텔 편지지 드로잉 시리즈





Number One, Marrowh Road, New Delhi 110 011, India.
Phone: 3016162 • Telex: 31-61998 TAJD IN • Cable: TAJDEL • Fax: 011-3017299

THE TAJ MAHAL HOTEL
NEW DELHI - INDIA





Fatehpur Sikri

فندق دبي انتركونتيننتال
لوطيه
INTER-CONTINENTAL
HOTEL

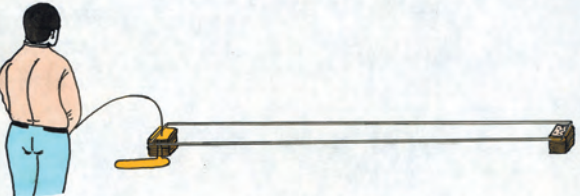


مبنى ٤٧٦، دبي، الإمارات العربية المتحدة، هاتف: ٢٢٧٧٧٦، تليفون: ٤٧٧٧، فاكس: ٢٢٧٧٧٦، العنوان البرقي: انيوتيلكور
P.O. BOX 476 • DUBAI U.A.E. • TEL: 227171 • TLX: 45779 EM • TELEFAX: 971 - 4 - 254777 • CABLE ADDRESS: INHOTELCOR



فندق وكازينو شيراتون القاهرة
Cairo-Sheraton Hotel & Casino
SHERATON HOTELS AND MOTOR INNS WORLDWIDE

GALAX SQUARE, GIZA
P.O. B. 11, CAIRO, EGYPT Tel: 6041 & 381 Stems UN
TELEPHONE 96300 - 98800 Cable: SHERACO CAIRO



THE TAJ MAHAL HOTEL
Bombay, India




"The Leading Hotels of the World"
Apollo Bunder, Bombay-400 039, India. Tel.: 202 3366 - Telex: 11-82142 TAJB IN - FACSIMILE: 0221 287-2711 - Cable: TN100721.8 Bombay-400 039.

V.

Oh Sorry My Leg, Now That's Better, Where Was I?

오, 내 다리가,
이젠 참군요,
내가 뭐하고
있었지요?

2009

Oh sorry my leg, now that's better, where was I? (duo show)

Le Bureau d'Art et de Recherche #2, Roubaix, France

Photos: Olivier Despicht, Gregory Maass, Cyprien Quairiat

오, 내 다리가, 이젠 참군요,

내가 뭐하고 있었지요? (개인전)

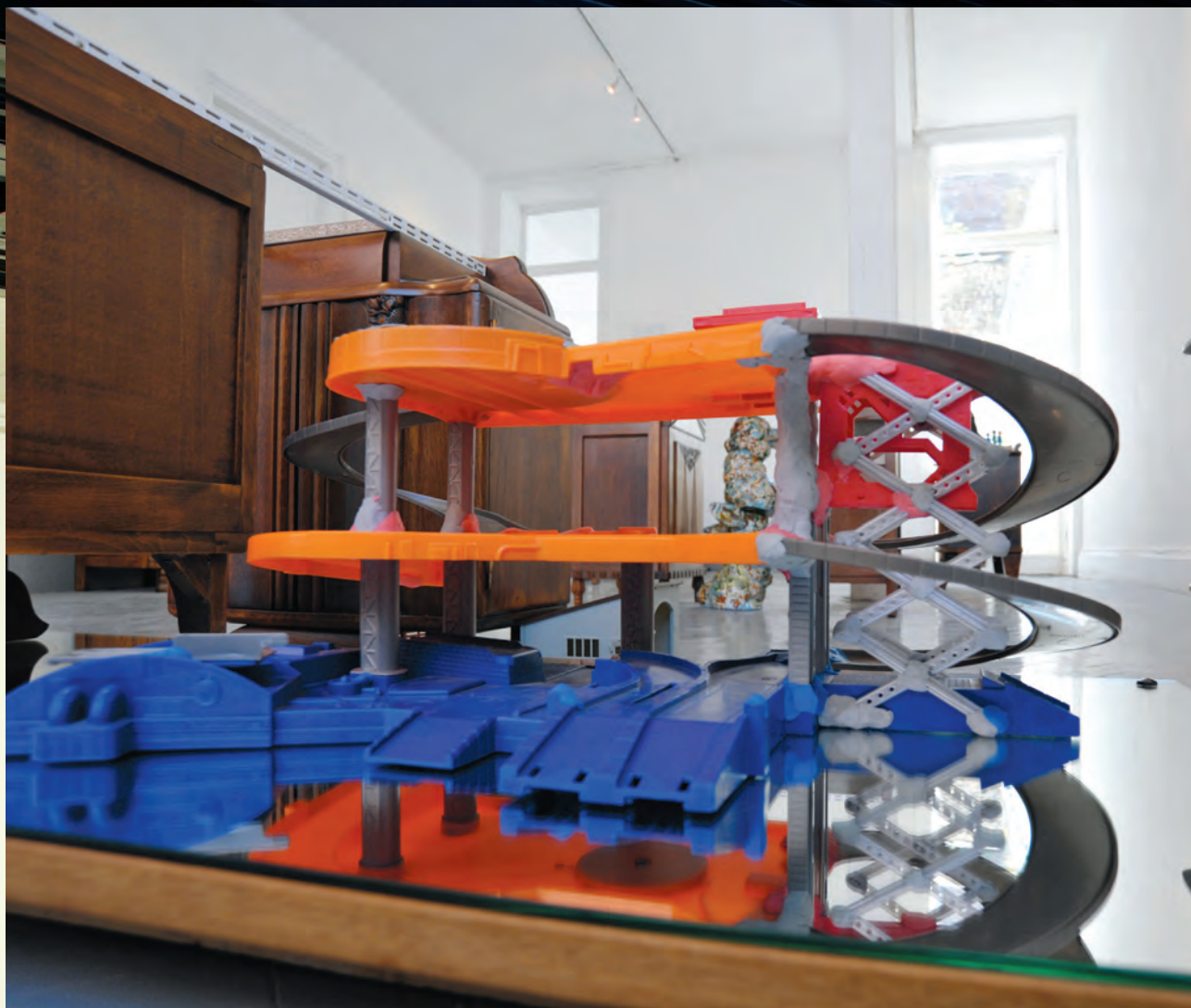
미술과 연구 사무소#2, 루베, 프랑스

사진: 올리비에 데스피치, 그레고리 마스, 시프리아
쿠에리아



















VI.

Unveiled Twinkling Space

공개된 반짝이는
우주

2009

Unveiled Twinkling Space (duo show)
B5 Studio, ARTest Foundation, Tirgu Mures,
Romania

Photos: Jozsef Bartha, Gregory Maass

공개된 반짝이는 우주 (개인전)

ARTest 재단, B5 스튜디오, 티르구 무레스, 루마니아

사진: 조제프 바르타, 그레고리 마스









VII.

**The purpose
of a system is
what it does
(POSWID)**

시스템의 목적은
그 시스템이
하는 일

2009

Platform in Kimusa (group show)

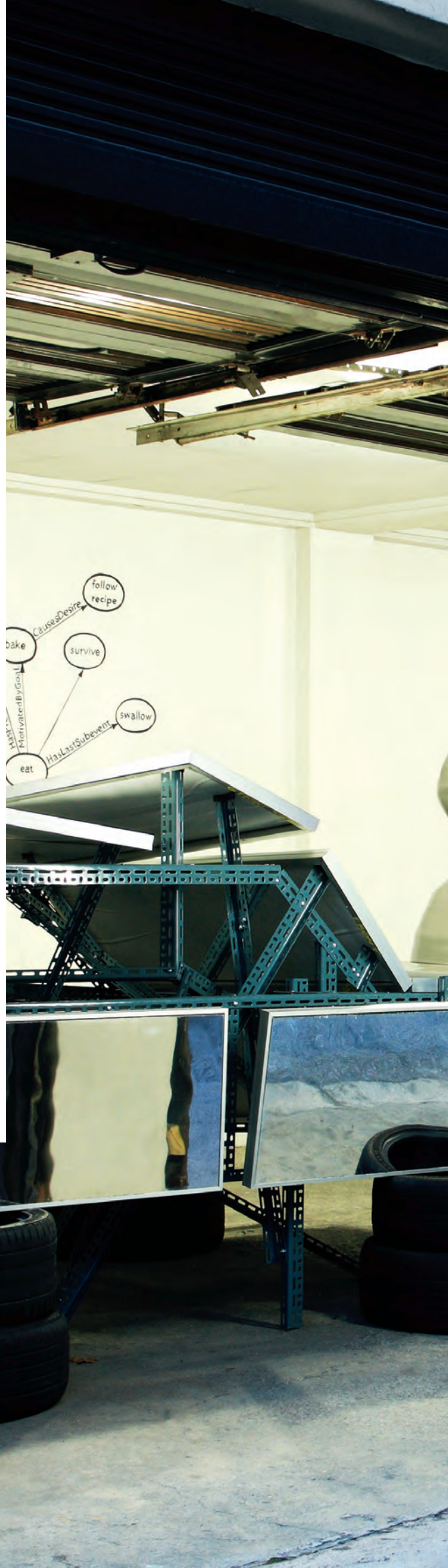
Kimusa, Seoul, Korea

Photos: Myungrae Park, Gregory Maass

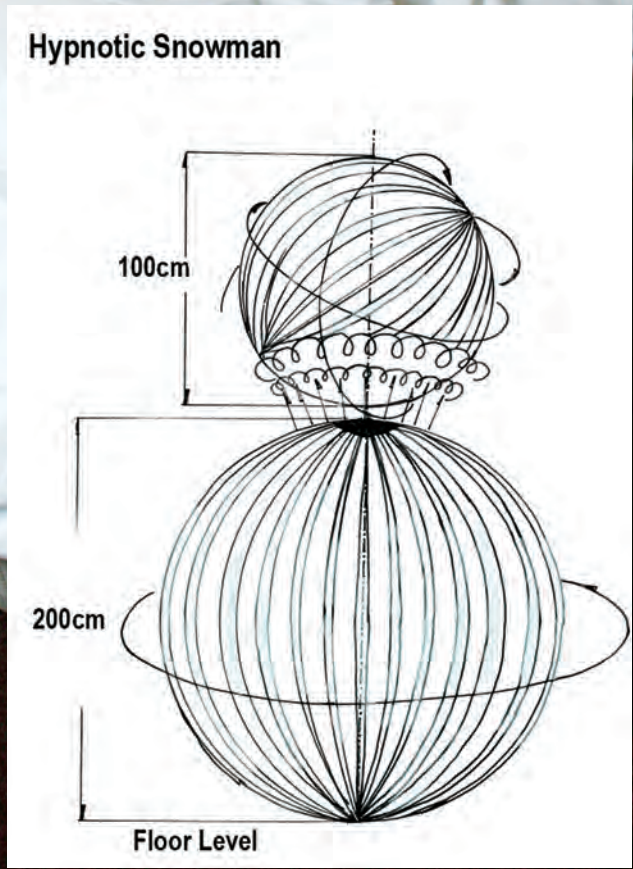
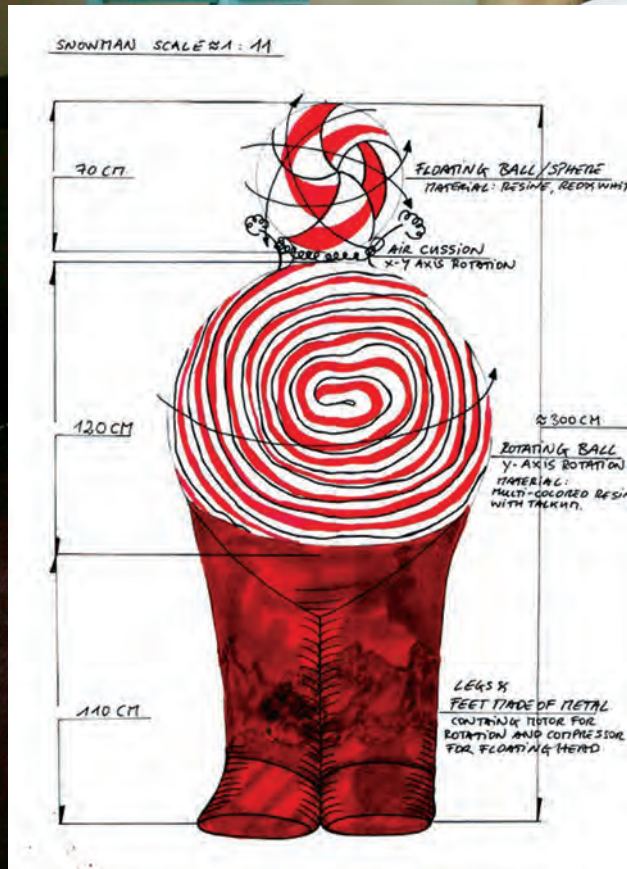
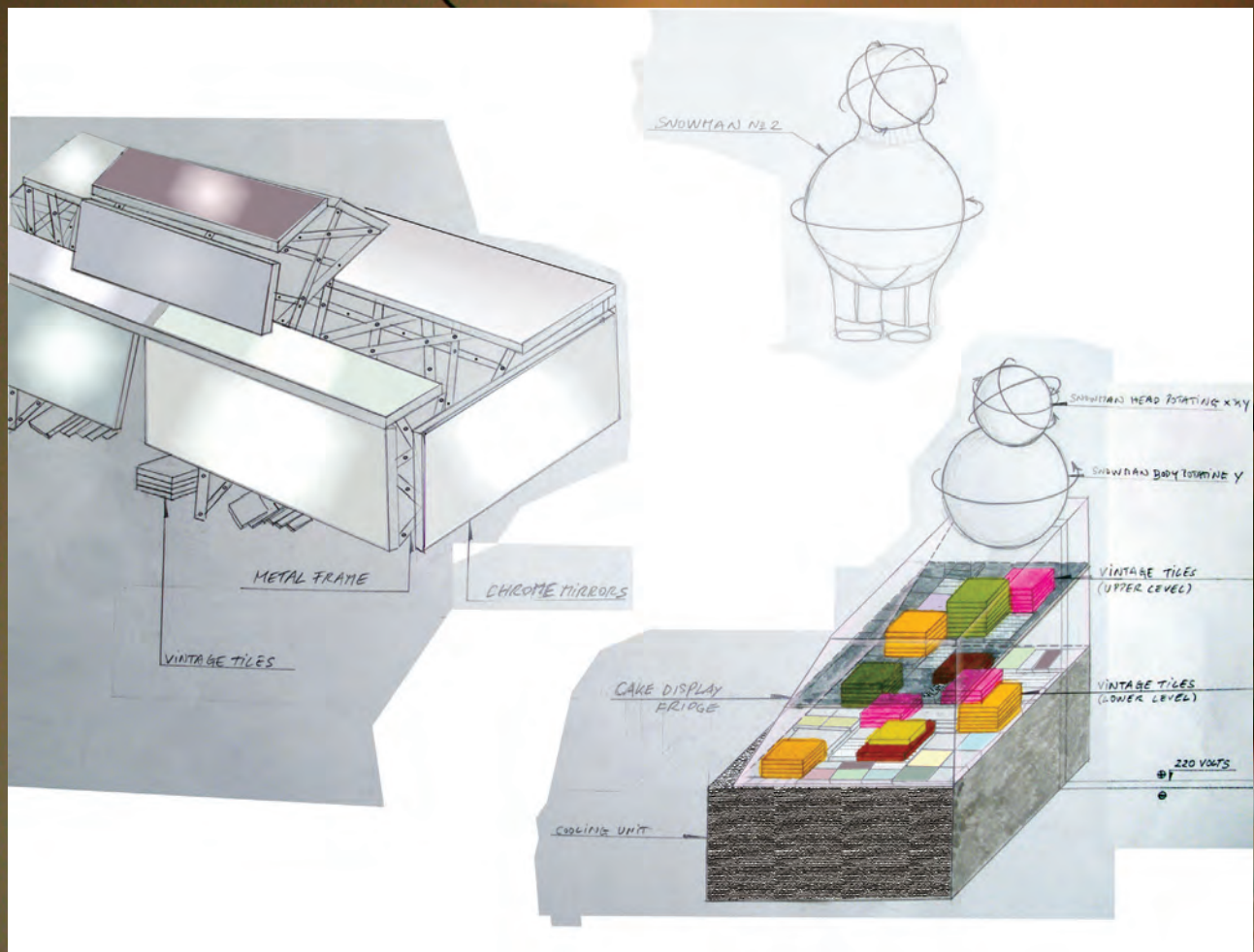
플랫폼 인 기무사 (단체전)

기무사, 서울, 한국

사진: 박명래, 그레고리 마스









VIII.

Psychotic Mickey Mouse

정신병자
미키 마우스

2007

Countdown (group show)

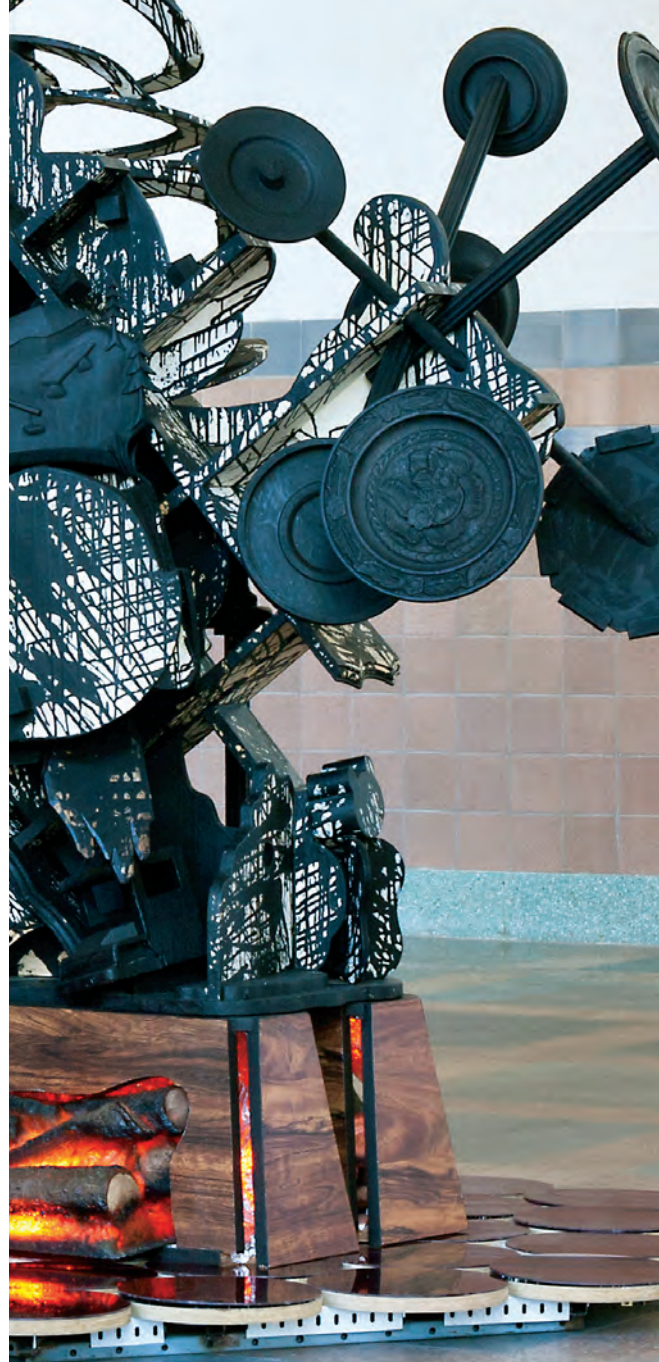
Culture Station Seoul 284, Seoul, Korea

Photos: Myungrae Park

카운트다운 (단체전)

문화역서울 284, 서울, 한국

사진: 박명래







IX.

Survival of the Shittest

부적자생존

2009

Survival of the shittest (duo show)

3 bis f, lieu d'art contemporain, Aix-en-Provence, France

Photos: Jean-Christoph Lett

Survival of the shittest (개인전)

3 bis f, 현대예술센터, 엑상프로방스, 프랑스

사진: 장 크리스토프 렛

















X.

Matching Matchbox

매치박스(미니카) 매치하기

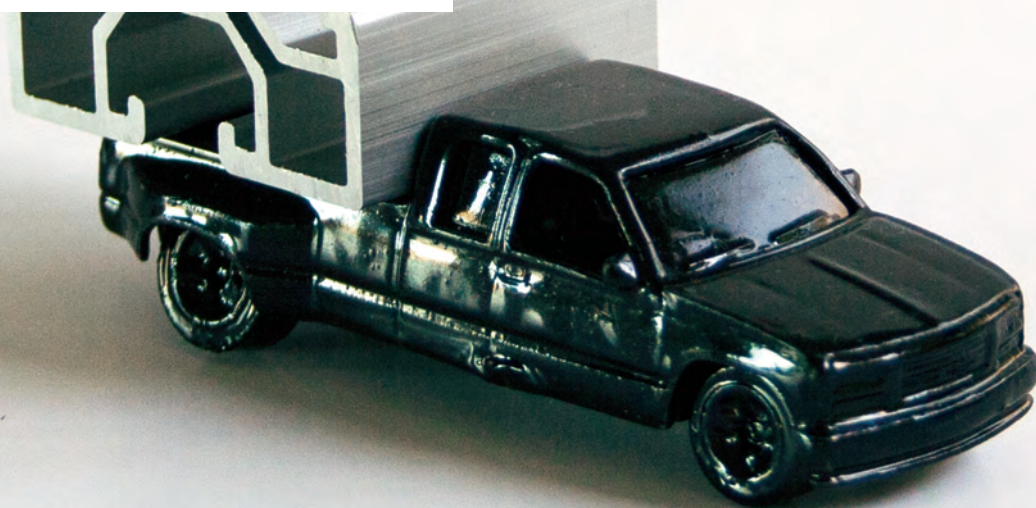
2010-2011

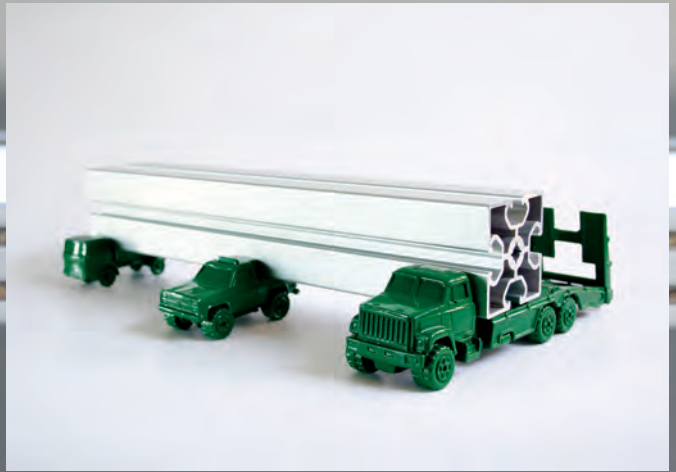
Series

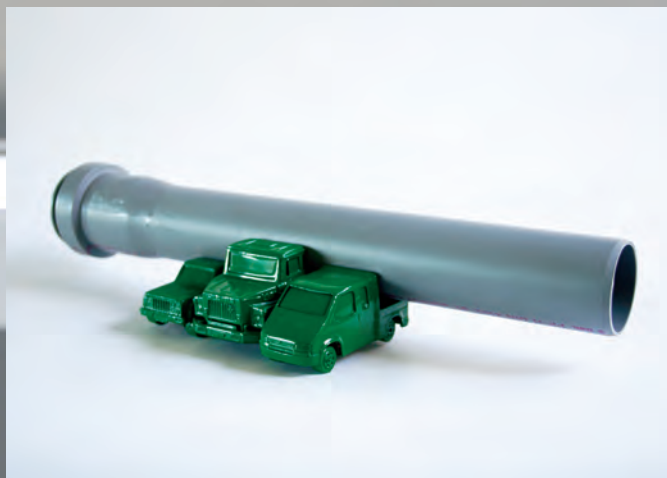
Photos: Gregory Maass

시리즈

사진: 그레고리 마스











XI.

Genius Destroyed

파괴된 천재

2010

Paysages Chavires 2 (group show)

Voyons-voir. Domaine de St.-Ser, France

Photos: Gregory Maass

전복된 풍경 2 (단체전)

브와이용부와, 생세르 양조장, 프랑스

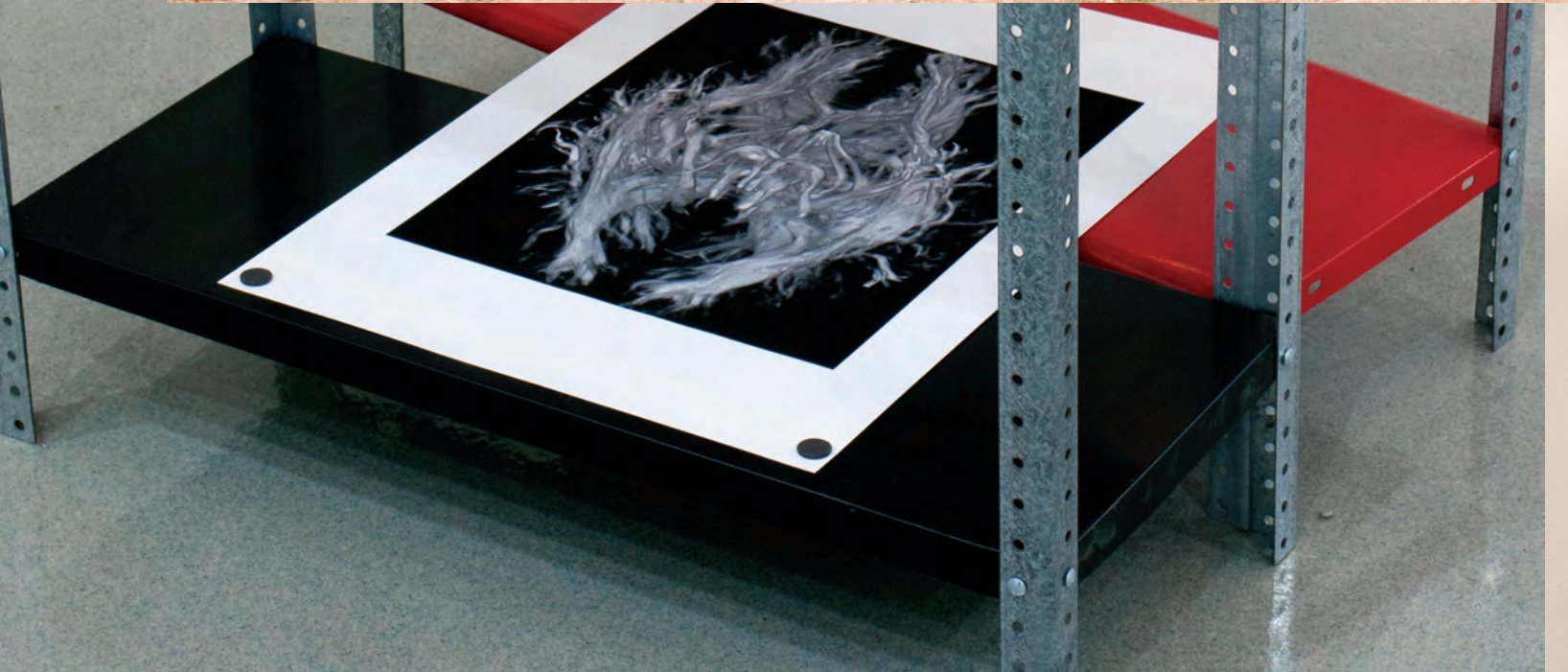
사진: 그레고리 마스













하지만 가장 훌륭한 사진작가



목적은

대고 하는 웨 방 이 흥미로

RE-VEILING AND RESISTANCE TO UNDERSTANDING

다시 감추기 그리고 이해에 대한 저항

THE GROUND

This text was originally intended as a means of addressing the work of Nayoungim & Gregory Maass. Instead it developed its own desires and now begins as a cryptic exchange departing from the following fragment: ‘the time this has taken is beyond excusable.’ Seemingly an apology for the failure to deliver something in a timely manner, or even a potential default on a promised course of action, this statement is directed at an unspecified reader, someone that may be an actual person or a purely fictional entity. And, this shall be left at that, without any forthcoming explanation. Questions can, however, be asked: what might such a fragment imply if the mentioned failure were to apply to the text in question? Might there be meaning behind such an inexcusable delay?

This uncharacteristically veiled start is indicative of a stalling mechanism, of ultimately embracing delay as resistance, a resistance to presuming that a given expertise or insider knowledge affords the ability to fully understand something and to be able to explain it away or so in depth it has been explained to death. Counter to this explanatory tendency, the intention will be to uphold this resistance, propose the chronicle of a

땅 위에

이 글은 원래 김나영과 그레고리 마스의 작품을 소개하기 위한 것이었다. 하지만 그 대신 이 글은 자체의 욕구들을 발전시켰고, 그래서 지금 다음의 짧은 문장을 필두로 약간의 선문답 같은 대화를 시작하려 한다. “여기에 소요된 시간에 대해서는 변명의 여지가 없습니다.” 정해진 시간 내에 무언가를 내놓지 못한 실패, 심지어 약속된 행위의 잠재적 불이행에 대한 사과처럼 보이는 이 진술은 불특정 독자, 곧 실제일 수도 순전히 허구일 수도 있는 어떤 사람을 겨냥한다. 그리고 별도의 사전(事前) 설명이 없다면, 이것은 달라질 바 없을 것이다. 그럼에도 다음과 같은 질문은 던져볼 수 있다. “방금 말한 그 ‘실패’가 이 글과 관계된 것이라면, 그 같은 문장은 무엇을 함축할 수 있겠는가? 그 변명 불가한 지연(遲延) 이면에는 어떤 의미가 있을 수 있는가?”

밀도 끝도 없이 베일에 싸인 이 서두는 교묘한 시간 끌기 메커니즘에 대해 말하고 있다. 지연을 궁극적으로는 저항으로서, 곧 전문가적 또는 내부적 지식이 어떤 것에 대한 완전한 이해와 철저하고 심층적인 설명의 능력을 제공한다든 전제에 대한 저항으로서 포용하려는 시도에 대해 말하려는 것이다. 비록 이렇게 변명조의 성향을 드러내고는 있지만, 그럼에도 그것은 바로 이 저항을 지지하고, 투쟁의 연대기를 제안하며, 사적인 농담들을 보존하고, ‘두 발을 땅 위에 단단히 딛고’ 쉬운 익숙함이 주는 편안함에 반기를 들고자 한다.

불투명성에 관한 이런 식의 유별난 집착은 상대의 접근을 배타적으로 거부하려는 것이 아니라 그가 어떤

struggle, preserve private jokes, and resist with 'two feet firmly placed in the ground' the comfort of easy familiarity.

This vehement regard for opacity is not intended as an exclusivist denial of access but as an invitation to appreciate the opportunity that being confronted by a presentation of Nayoungim & Gregory Maass' practice offers to be able to stand one's own ground. Each installation, each agglomeration of objects with their multiple references opens up worlds of materialities, visual memories, techniques and translations. Presuming to present this in a coherent text feels restrictive and counter to the experience of dealing with the paradoxical situation of recognising, possibly even being well acquainted with, the different elements that constitute the whole, and yet, not being able to determine what they have become by being articulated together. This state of slippage in meaning, almost like having a dictionary but wanting to look up definitions instead of words, allows an interlocutor to meet the challenge of constructing and extrapolating from uncertainty.

Over the course of far more months than should be confessed, an intermittent exchange was carried out, an attempt to bridge geographical and communicational distance that resulted in a collection of detours, distractions and alternative perspectives that in their exuberance and openness coalesced into the opposite of a route but which, after much rumination, indicated a miniscule, barely visible, portal into another dimension of experience. Fragments from the intermittent exchange precede what a 'bulging eyeball' was later able to perceive by peering into a formidable universe emerging just beyond its grasp...

UNCERTAINTY EXTRAPOLATED— SALONS FOR THE CONCEPTUALLY DISPLACED?

"Gregory and Nayoung, I'm struggling with this text. I keep losing my footage and slipping, feeling unable to ground myself in these references I was hoping to explore: reading Philip K. Dick's Do Androids Dream of Electric Sheep? and imagining the possibility of looking at the notion of 'Kipple' and some of the descriptions of landscapes where any object has been rendered meaningless by neglect. A selection of quotes felt promising. The idea was to think of the types of places that question what we think about how things are, what they mean, and how they work. This could perhaps apply to your installations but also to how you keep finding new contexts for the Kim Kim Gallery to operate in.

Following on, another quote² in Dick's

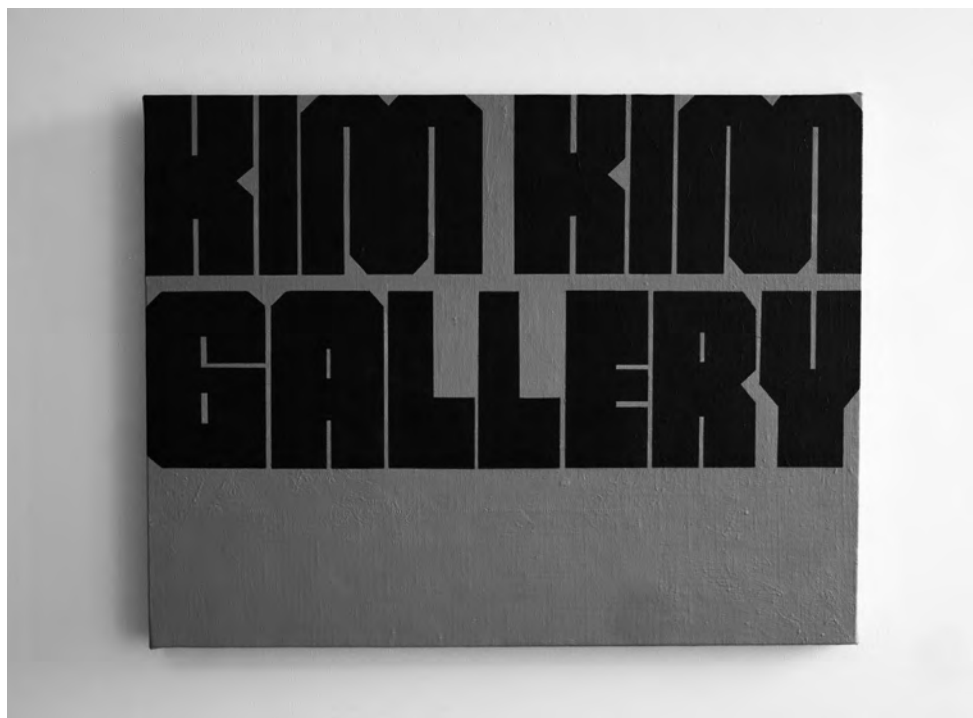


Apple vs. Banana
(Seoyoung Chung solo show), 2011
Kim Kim Gallery, Seoul, Korea
Photo: Myungrae Park

사과 대 바나나 (정서영 개인전), 2011
김김 갤러리, 서울, 한국
사진: 박명래

기회를 누리길 바라는 초대이다. 김나영과 그레고리 마스의 작품을 직접 대면함으로써 자신의 힘으로 단단히 서는 힘을 얻으라는 초대이다. 그들의 설치작품, 복합적인 참조대상을 가진 오브제들의 집적은 물질성, 시각적인 기억, 테크닉, 번역 등의 세계를 열어젖힌다. 이것을 논리 정연한 텍스트로 전달한다고 생각하니, 벌써 구속 받는 느낌이 든다. 전체를 구성하는 다양한 요소들을 아직 그것들에 체 익숙해지지도 못한 상태에서 이해해야 하는, 하지만 그러면서도 그 요소들이 함께 절합되면 무엇이 될지는 여전히 아무런 결론도 내리지 못하는 역설적인 상황을 처리하는 경험과 정반대되는 것이다. 사진을 가지고 있되 그 안에서 단어가 아닌 정의들을 찾아보고 싶어지는, 이런 의미의 미끄러짐 상태는 상대가 불확실성으로부터 무언가를 구축하고 외삽하는 도전을 너끈히 처리할 수 있음을 인정하는 것이다.

수개월에 걸쳐 찻잔이 대화가 오갔고 지리적인 거리, 커뮤니케이션의 간극을 메우려는 시도가 이어졌다. 그



Kim Kim Gallery Logo Painting. 2011.
Gyeonggi Creation Center, Ansan, Korea
Photo: Gregory Maass

김김 갤러리 로고 페인팅, 2011.
경기창작센터, 안산, 한국
사진: 그레고리 마스



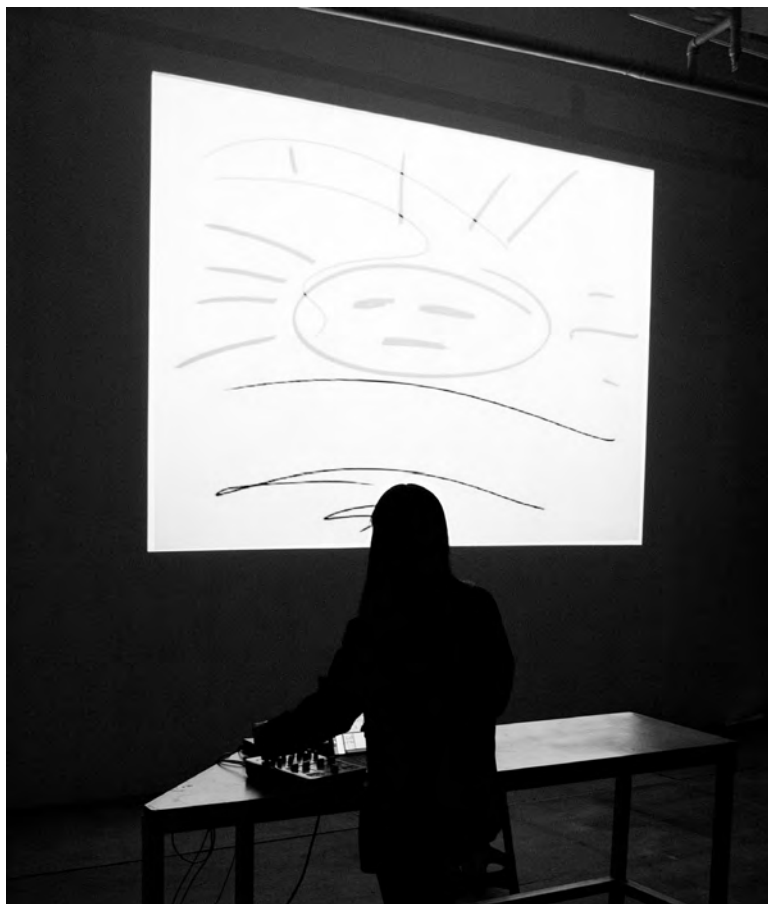
Kim Kim Schaulager. 2011.
With works by Seoyoung Chung, Nakyoung Sung, Nakhee Sung, Nicolai Seyfarth, Robert Estermann
Garosu Building, Seoul, Korea
Photo: Gregory Maass

김김 샤우라거. 2011
작품: 정서영, 성낙영, 성낙희, 니콜라이 자이파트, 로베르트 에스테만.
가로수 빌딩, 서울, 한국
사진: 그레고리 마스



Ramen Ensemble. 2012.
with Young June Lee, Hawon Jang, Yeonwha Kim, Soyeun Leem
Nam June Paik Art Center, Yongin, Korea
Photo: Gregory Maass

라면 앙상블. 2012.
출연: 이영준, 장하원, 김연화, 임소연
백남준 아트센터, 용인, 한국.
사진: 그레고리 마스



Kim Kim Gallery Presents: Announcements & Distractions. 2011.
A live mix by Nakyoung Sung
with a projection of drawings by Robert Estermann.
19 Performance Relay, Gallery Loop, Seoul, Korea
Photo: Gregory Maass

킴킴 갤러리: Announcements & Distractions, 2011. 성낙영 & 로베르트 에스테만
19 굼 퍼포먼스 릴레이, 갤러리 루프, 서울, 한국
사진: 그레고리 마스

book led me to think it might be relevant to explore some of the descriptions of how objects can exist as art, or not, in Arthur C. Danto's *The Transfiguration of the Commonplace*. However, Danto's title, including his anecdote about how he came up with it, was also in the back of my mind. The next quote from *Do Androids Dream of Electric Sheep?*³ raised the issue of not only people, but also things having no recollections or perceptions. This made me look at your installations not as something that we as viewers understand but rather as platforms for different agglomerations of materials, techniques and references to be redefined. From a conversation with Gregory, the idea of a 'Salon for the rehabilitation of the conceptually displaced' emerged as a play on Danto's title but also on the perspective that, within different contexts, concepts and objects lose their ability to signify something identifiable. What might this place where dead objects perceive nothing, this 'salon' for convalescing concepts, be? Where might concepts that coalesce from disparate sources, or that have been displaced or misunderstood go to 'rehab'? What might their 'rehabilitation' entail if they have arrived in a state where all their categories are jumbled up? And finally, what if neither the concepts nor the objects have to re-think themselves, what if that task should be up to those who come into contact with them? Then it is necessary to question how references operate and particularly what can be understood of so-called 'popular or globalised' references. This then brings up a problem: should we settle for explanations from others? Can we idly survive by sitting on the sidelines critiquing/appraising/appreciating what we are given to understand?

Here (along with others attempts and references, from Chuck Palahniuk's *Diary* to fantastically surreal email exchanges with you) I reached an impasse in the text. In this case writing an explanatory text would make no sense... then, what type of text might work? Clearly out of my depth, a telegraphic like note from Gregory has remained lodged in my mind throughout: 'the idea of 'salon' to be kept and used as type of space to re-evaluate things (whether or not they get out and circulate is another issue!), the Salon as a kind of a self-contained system.'

THE CLEARINGS

Gazing through the door-viewer of a model home located next to a wedding hall in a basement of a place called the Hyundai Cultural Center, "Eyeball" is having a time-displacement, out-of body experience. Seeing numerous familiar people all gathered for the opening of an exhibition it is unclear on

거리와 간극은 수많은 우회, 분열, 대안적 관점들을 낳았고, 그것들은 다시 그 풍성함과 개방성 속에서 우리를 정 반대편에 데려다 주기도 했다. 그러나 곰곰이 생각해보면 그 반대편에서 우리는 또 다른 경험의 차원으로 이어지는 아주 작은, 보일 듯 말 듯한 문을 발견하기도 했다. 그 간헐적인 대화의 조각들은 나중에 '돌출한 안구'가 제 이해력 바로 너머에서 나타나는 가공할 우주를 들여다본 뒤 알게 되는 것보다 선행하고 있다.

외삽된 불확실성—개념적으로 추방된 것들을 위한 살롱?
“그레고리와 나영씨, 이 글 때문에 쟁쟁대고 있습니다. 전체 분량은 자꾸 줄어 들고 나는 거듭해서 미끄러지는군요. 찬찬히 탐독하고 싶었던 참조대상들에서 확실한 논거를 찾는 것도 힘들지 싫어요. 필립 딕 Philip K. Dick의 <<안드로이드는 전기 양의 꿈을 꾸는가?>>Do Androids Dream of Electronic Sheep?>>를 읽으면서 “키플 Kipple” 개념, 그리고 어떤 사물이든 무시하면 무의미해지는 풍경들에 대한 몇몇 묘사들을 살펴보면 어떨까 했었어요. 인용구들을 모아보니 무언가 나올 것 같았거든요.¹ 내 아이디어는 사물들이 어떠하며, 무엇을 의미하며, 어떻게 작용하는가에 대한 사람들의 생각에 의문을 제기하는 장소의 유형들에 대해 생각하는 것이었어요. 어쩌면 이것은 두 분의 설치작업뿐 아니라, 어떻게 킴킵 갤러리가 활동할 수 있는 새로운 맥락을 계속 찾아낼 것인가 하는 문제에도 적용해 볼 수 있지 않을까 싶습니다.

다시 이어서 씁니다. 딕이 쓴 책에 나온 또 다른 구절² 때문에 아서 단토 Arthur Danto의 <<일상적인 것의 변용 The Transfiguration of the Commonplace>>을 찾아보게 되었어요. 하나의 사물이 어떻게 예술작품으로 존재하거나 존재하지 못하는가를 다룬 부분이었습니다. 그러나 책의 제목을 비롯하여 단토가 찾아낸 일화나 그에 얽힌 사건 등은 이미 내 머릿속에 들어있던 것들이었어요. 그에 비해 <<안드로이드는 전기 양의 꿈을 꾸는가?>>에서 새로 찾아낸 구절³은 인간뿐 아니라 기억이나 지각을 하지 못한 사물이라는 문제를 제기하고 있었습니다. 그래서 나는 두 분의 설치작업을 관람자인 우리가 이해하게 되는 어떤 대상으로서가 아니라, 재정의되어야 할 재료, 테크닉, 참조들의 상이한 집적을 위한 플랫폼이라는 새로운 시각으로 보게 되었습니다. 그레고리 씨와 대화를 나누던 중에 “개념적으로 추방된 것들의 재활을 위한 살롱 Salon for the rehabilitation of the conceptually displaced”이라는 아이디어가 나왔습니다. 단토의 제목을 변주한 이 표현은 개념이나 사물이 맥락을 달리하면 자기동일적인 어떤 것을 의미하는 능력을 상실한다는 의미를 담고 있죠. 그렇다면 죽은 사물들이 아무것도 지각하지 못하는 이 장소, 회복기의 개념들을 위한 이 ‘살롱’이란 도대체 어떤 것일 수 있을까요? 이질적인 원천에서 나와 하나로 뭉쳐진 개념 또는 추방되거나 오해된 개념은 ‘재활’을 위해 어디로 가야 할까요? 만약 그 개념들의 범주가 모두 뒤죽박죽 상태가 되어버렸다면, 그것들의 ‘재활’은 과연 어떤 결과를 함축할까요? 마지막으로, 만약 개념도, 사물도 스스로를 다시 생각할 필요가 없다면, ‘다시 생각함’이라는 그 과제를 그것들과 접촉하게 된 존재에게 반드시 일임해야 한다면 어떻게 될까요? 그렇다면 우리는 참조대상들이 어떻게 작용하는지, 특히 소위 ‘대중적인 또는 세계화된’ 참조대상을 무엇으로 이해할 수 있을지에 대해 질문할



Parallel Discipline. 2010.
With Robert Estermann's videos of Horseback Riding Girls.
(2005–2007).
19 Performance Relay, Space Hamilton, Seoul, Korea
Photo: Gregory Maass

유사한 훈련. 2010.
로베르트 에스테만, 달타는 아가씨들 비디오. (2005–2007).
19금 퍼포먼스 릴레이, 공간 해밀톤, 서울, 한국
사진: 그레고리 마스

which side of this door the gazing is occurring. This may seem obvious since in this peculiar space these categories are blurred, but it is heightened by the fact that the gazing is also being conducted from a position of absence rather than presence. “Eyeball’s” experience is, therefore, a combination of premonition, projection, hindsight, figments of imagination and, possibly the most likely source, the simple act of closely looking at photos.

This story starts months before “Eyeball” even came into disembodied consciousness. To be more precise, this story begins in the week running up to the opening of the Kim Kim Gallery’s fourth show “Apple vs. Banana.” Although this was a solo show of Chung Seoyoung’s work, the experience to be recounted here is about the actual production of this event by the Kim Kim Gallery as a work and a practice in its own right. Since there are multiple ways that artist initiatives have been exploring the potential of performing the role of galleries, including operating

필요가 있습니다. 그리고 이것은 다시 또 다른 문제를 야기합니다. “우리는 다른 사람의 설명에 만족해야 하는가? 우리가 이해하도록 주어진 것을 비평/평가/판단하는 데 있어 방관자를 자처하면서 게으르게 생존해도 무방한가?”

이 부분(척 팔라닉Chuck Palahniuk의 <<다이어리Diary>>에서부터 두 분과 주고받은 환상적으로 초현실적인 이메일 대화에 이르는 그 외의 수많은 시도들, 참조대상들도 포함하여)에서 나는 글쓰기의 난관에 봉착했습니다. 이번에는 해명의 글을 쓰는 것으로도 안 될 것 같습니다. 그러니, 어떤 유형의 글이 알맞을까요? 내 마음 깊은 곳에는 그레고리 씨가 보낸 전보처럼 짙은 문구 하나가 선명히 각인되어 있습니다. 내내 쫓겨를 떠나지 않는군요. “사물을 재평가하는 공간의 일종으로 유지되고 사용되는 ‘살롱’(그 사물들이 바깥으로 나가 돌아다니는가는 다른 문제!), 일종의 자기충족적 체계로서의 살롱이라는 아이디어.”

개간지들

현대문화센터 지하의 웨딩홀 지하에 모델하우스가 세워져 있다. 모델하우스의 도어뷰를 통해 무언가를 응시 중인 “안구Eyeball”는 지금 시간치환과 신체이탈의 경험을 하고

as artworks, this behind-the-scenes moment focuses on the type of considerations and arrangements that characterise how this initiative extends these projects beyond the mere execution of an exhibition.

With the Kim Kim Gallery Nayoungim & Gregory Maass take apart the functional structures of the art world to create spaces for the reinvention of how these communities function by mimicking them parasitically and subverting them simultaneously. Employing humour and irony in the production of the paraphernalia these activities demand, this project does not however remain at the level of the mere elaborate ruse. Instead, through dogged determination and work, the artists are able to summon a vast network of co-participants to enact each experiment. Brought together on such an occasion, there is an awareness of the roles wittingly and unwittingly played in these circumstances that contributes to the actual experience of such an exhibition. This can occur at different moments, when functioning as a potential patron, receptionist, opening guest or in some cases as someone given the privilege of being invited to share in discussing how things might come together within the available space and within the given circumstances. It is this witnessing of a stoic generosity and patience (later extended to the drafting of this text) that allows this text to have attempted to address, in absence, these two complementary yet distinct practices and propose that both suggest the creation of a clearing, a temporary reconfigurable world within realms of complexities, that exists as an ambiguous result. These worlds created by the practice of Nayoungim & Gregory Maass result from the convergence of intentionalities and serendipities, realised plans and a productive 'letting happen.' By nature of embodying these convergences in order to come into being, these worlds can be experienced as excluding and opaque...until, perhaps, we take the opportunity to acknowledge what resources we deploy when negotiating the experience of engaging with what is foreign. Then, whether witnessing one of the Kim Kim Gallery's productions or engaging with an installation by Nayoungim & Gregory Maass, we recognise the true generosity inherent to being invited in without compromise or easy reassurances.

있다. 전시 오프닝을 위해 그곳에 군집한 익숙한 수많은 얼굴들을 보고 있지만, 이 문의 어느 쪽에서 그 응시가 시작되는지는 불분명하다. 이런 독특한 공간에서는 그런 범주들이 흐릿해진다는 점에서 그 불분명함은 너무도 당연하지만, 한편으로는 그 응시가 존재보다는 부재의 위치에서 수행된다는 사실 때문에 더 강조되기도 한다. 그러므로 "안구"의 경험은 전조premonition, 투사, 가늠자hindsight, 상상의 산물, 그리고 가장 그럴싸한 요소로서, '사진 자세히 보기'라는 단순 행위 등을 버무린 조합이다.

이야기는 심지어 "안구"가 탈신체화된 의식 속에 들어오기 몇 달 전부터 시작된다. 좀 더 정확히 말하면, 김킴 갤러리의 네 번째 전시 "사과 vs. 바나나Apple vs. Banana"의 오프닝이 있던 주였다. 비록 이것은 정서영의 개인전이었지만, 내가 설명하려는 경험은 김킴 갤러리가 스스로 권한 안에서 행하는 작업이자 실천으로서 이 전시를 실제로 어떻게 생산했는가 하는 것과 관계된다. 예술가가 주도하여 갤러리의 역할수행 가능성을 탐구해온 방식에는 가령, 갤러리를 작품으로 작동하게 하는 등의 여러 사례가 있으므로, 이 '뒷이야기'는 어떻게 이런 프로젝트들이 단순 전시 이상으로 확장되는가를 특징적으로 보여줄 만한 사고와 작업과정에 초점을 둔다.

김킴 갤러리와 더불어 김나영과 그레고리 마스는 미술계의 기능적 구조들을 따로따로 구별하고 그 소집단들이 서로를 기능적으로 모방하는 동시에 전복시키면서 기능하는 방식을 재창조하기 위한 공간을 만든다. 유머와 아이러니를 심분 활용하며 이런 활동에 필요한 장치를 생산하되, 그들은 결코 단순히 정교한 책략의 수준에 머물지 않는다. 대신, 그들에게는 확고한 결단력과 추진력을 발휘하여 각각의 실험을 수행할 공동 참가자들의 어마어마한 네트워크를 소환할 수 있는 능력이 있다. 이렇게 사람들이 한자리에 모이게 되자, 그들 사이에는 이런 조건에서 부지불식간에 해야 할 역할들에 대한 자각이 생겨났고, 이것은 이 독특한 전시의 실제 경험을 이루는 일부가 되었다. 매번 다른 순간마다 이 일은 발생할 수 있다. 사람들은 때로는 잠재적 후원자, 리셉셔니스트, 오프닝 게스트 등으로 기능하고, 때로는 주어진 공간과 주어진 상황에서 이 일들이 어떻게 꾸러졌는가를 토론하는 자리를 초대받는 특권을 누리기도 한다. 이 글이 상호보완적이면서 별개인 이 두 가지 실천들을 그 부재중에서나마 소개하려 시도한 것, 그리고 그것들이 복잡성의 영역 안에 어떤 개간지를, 한시적이고 재구성 가능한 세계, 모호한 결과 그 자체로 존재하는 하나의 세계를 구축하고자 제안한다고 표현할 수 있었던 것은 바로 이 철두철미한 관대함과 인내(나중에 이 글의 초고로까지 발전되는)를 목격했기 때문이다. 김나영과 그레고리 마스의 실천으로 창조된 이 세계들은 지향성과 행운, 실현된 계획과 생산적인 '일어나게 됨letting happen'이 서로 수렴한 결과이다. 이 수렴들이 실현할 수 있도록 구현하다 보면, 그로 인해 창조된 세계들은 배타적이고 불투명한 것으로 경험될 수 있다. 그러나 언젠가는, 우리가 낯선 것에 연루되려는 경험을 교섭하는 순간 어떤 자원들을 동원하는가를 인정하게 되는 기회를 갖게 될 것이다. 그리고 그 때가 되면, 김킴 갤러리가 생산한 것 가운데 하나를 목격했던, 김나영과 그레고리 마스의 설치작품에 연루되어 있든, 타협이나 값싼 위안이 없는 초대받음 속에 내포된 진정한 관대함을 우리는 깨닫게 될 것이다.



Stuffs! (Nakhee Sung & Nakyoung Sung Show), 2012
Kim Kim Gallery, Seoul, Korea
Photo: Jongmyung Lee

그레고리 마스터프스! (성낙희 & 성낙영 2인전), 2012
킵킵 갤러리, 서울, 한국
사진: 이종명

1
Isidore said, "I've tried it. Once. After that I just come home and go in my own place and I don't think about the rest. **The apartments in which no one lives—hundreds of them and all full of possessions people had, like family photographs and clothes.** Those that died couldn't take anything and those that emigrated didn't want to. This building, except for my apartment, is **completely kipple-ized.**

[...] Kipple is **useless objects, like junk mail or match folders after you use the last match or gum wrappers...** **When no one is around, kipple reproduces itself [...]**

2
"Pebbles the size of houses had rolled to a stop next to one another and he thought, **'It's like a shipping room when all the merchandise**

has left.' Only fragments of crates remain, the containers which signify nothing in themselves."

3
"**Here** there existed no one to record his or anyone else's degradation, and **any pride or courage which might manifest itself here at the end would go unmarked – the dead stones, the dust-stricken weeds dry and dying, perceived nothing, recollected nothing, about him or themselves...**"

1
이지오어는 말했다. "내가 그렸던 적이 있어요. 단 한번뿐이었지만. 이젠 그냥 내 집으로 들어가자, 이 건물의 다른 집들에 대해선 생각도 안 해요. 아무도 살지 않는 아파트 말이예요. 수백 호는 되는데, 들어가 보면 전에 살던 사람들이 남기고 간 물건들이 가득 차 있어요. 가족사진이라든가, 옷이라든가, 죽은 사람들은 가져가고 싶어도 그러지 못했고 떠난 사람들은 가져가려고 하지 않았던 물건들. 이 건물은 말이죠, 내가 사는 곳만 빼면 완전히 키플이 되어 버렸어요."

[...] "키플이란 건 쓸모없는 물건이에요. 정크 메일이나 마지막 성냥개비를 쓰고 난 종이 성냥이라든가 껌 포장지, [...] 그런 거요. 사람이 없으면 키플은 스스로 늘어나요 [...]"

2
"집채만 한 바위들이 구르고 구르다 다른 바위에 막혀 멈춰 섰는지 바위 더미가 되어 모여 있었다. '물건은 하나도 남지 않은 공장 운수실 같잖아. 빈 상자 조각들, 컨테이너만 남아 있는 거야. 그 자체로는 아무 의미도 없는 것들 말이야 [...]"

3
"여기엔 누가 죽고 쇠락해 간다 한들 그걸 보고 기록할 사람은 아무도 없었고, 용기나 자부심을 표출한다 하더라도 그걸 알아볼 사람도 없었다. 죽어버린 돌 더미, 먼지가 가득 앉은 잡초가 마르고 죽어갈 뿐이었다. 이것들은 아무 것도 알아보지 못했고, 아무것도 기억하지 못했다. 그게 릭이든 아니면 그것들 자신이든."

XII.

The best neighborhood

최상의 이웃

2009

The best neighborhood (duo show)

Dojima Hotel, Art Osaka, Osaka, Japan

Photos: Gregory Maass

최상의 이웃 (개인전)

도지마 호텔, 아트 오사카, 오사카, 일본

사진: 그레고리 마스













XIII.

Mental Melt Down

멘붕

2012

As small as a world and large as alone
(group show)

Gallery Hyundai Gangnam, Seoul, Korea

Photos: Youngjun Choi

세상만큼 작은, 나만큼 큰 (단체전)

갤러리 현대 강남, 서울, 한국

사진: 최영준

YES







XIV.

Relationships do not exist

관계부재

2010 - 2011

Series

Photos: Jongmyung Lee, Gregory Maass

시리즈

사진: 이종명, 그레고리 마스



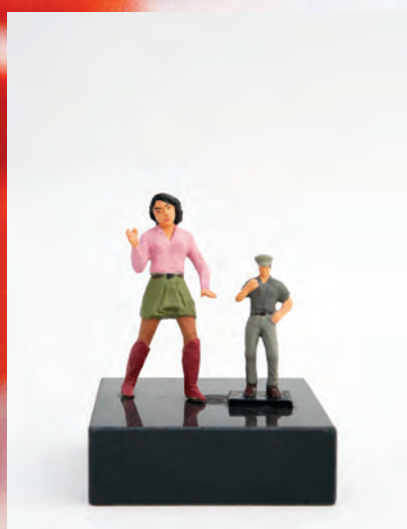




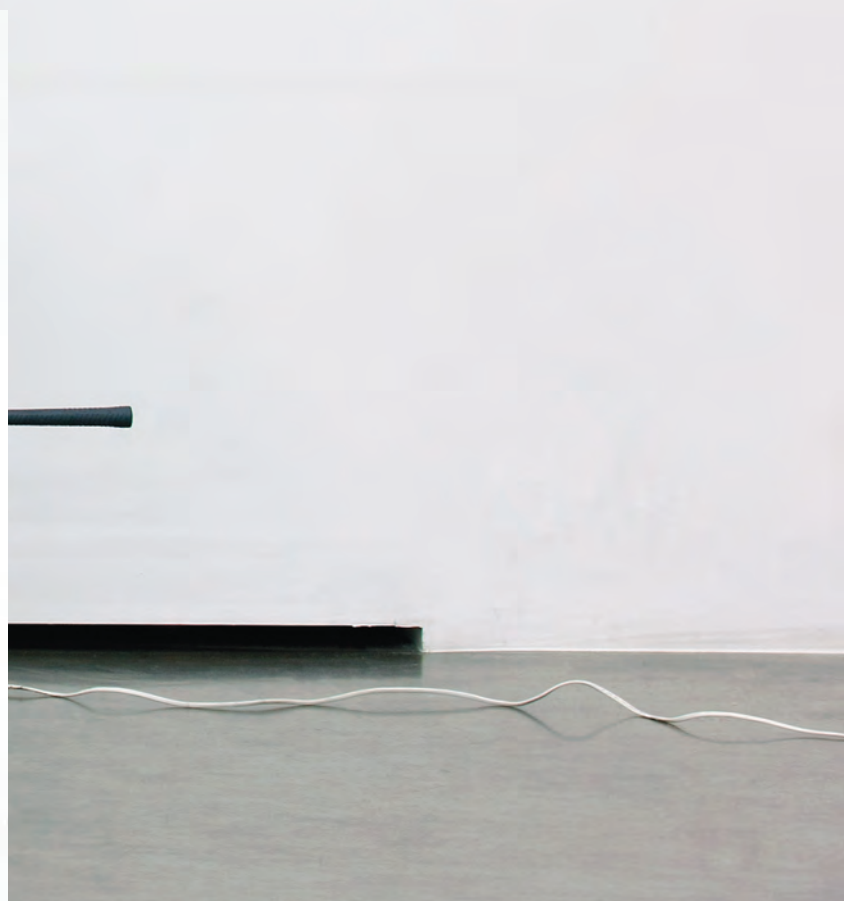


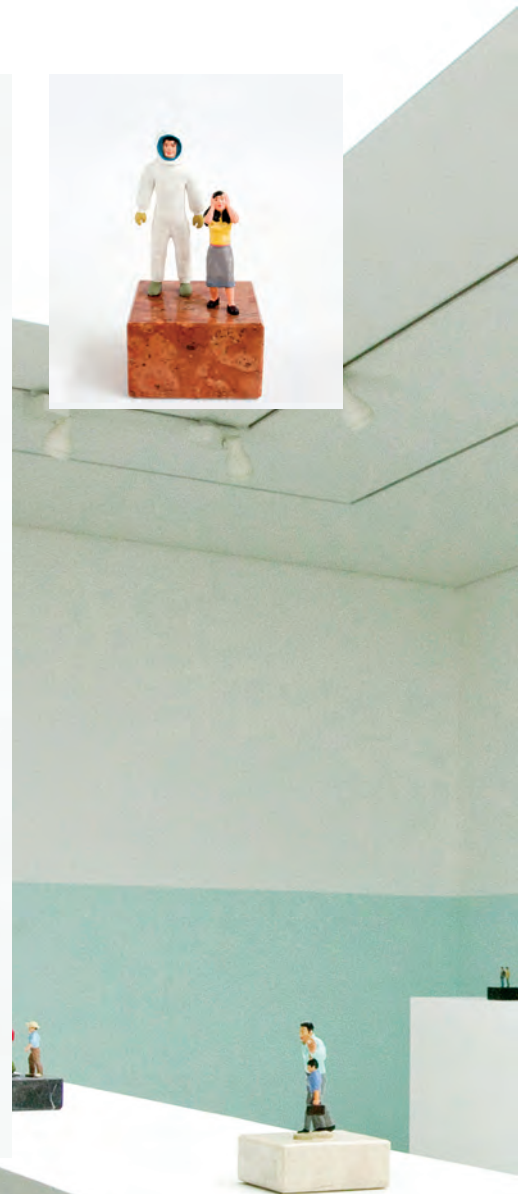
















XV.

Skids

팔레트

2009 - 2011

Countdown (group show)

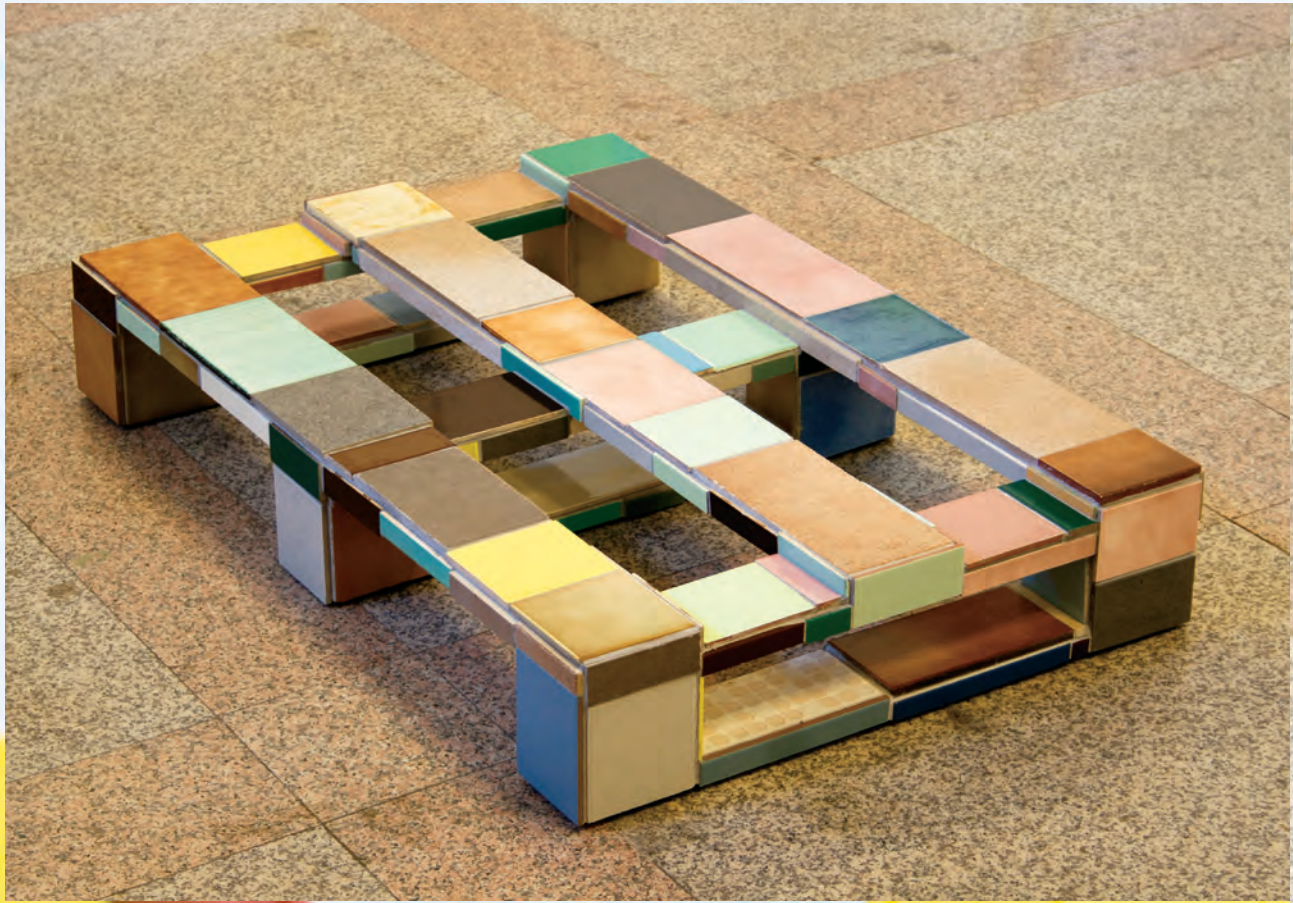
Culture Station Seoul 284, Seoul, Korea

Photos: Gregory Maass

카운트다운 (단체전)

문화역서울 284, 서울, 한국

사진: 그레고리 마스









XVI.

You got to be like water

물과 같이
유연하라

2009

You got to be like water (group show)

OX Warehouse Art Space, Macau

Photos: Frank Lei, Gregory Maass

물과 같이 유연하라 (개인전)

옥스 웨어하우스 아트 스페이스, 마카오

사진: 프랭크 레이, 그레고리 마스







XVII.

Chinese Restaurant

중국 식당

2010

A.I.R (group show)

Clayarch Gimhae Museum, Gimhae, Korea

Photos: Insoo Lee

A.I.R. (단체전)

클레이아크 미술관, 김해, 한국

사진: 이인수







XVIII.

Acceptance

수용

2012

(Im)Possible Landscape (group show)

PLATEAU, Samsung Museum of Art, Seoul,
Korea

Photos: Sang Tae Kim

(불)가능한 풍경 (단체전)

플라토 삼성 미술관, 서울, 한국

사진: 김상태









XIX.

The Heart of Enterprise

사업의 핵심

2009

Outside the Box (group show)

Cheongju International Craft Biennale,
Cheongju, Korea

Photos: Gregory Maass

오브제 그 이후 (단체전)

청주 국제 공예비엔날레, 청주, 한국

사진: 그레고리 마스















XX.

Role Models

귀감

2006-2011

Small Sculptures

Photos: Jongmyung Lee, Gregory Maass,
Young June Lee, Hyunhee Kim

작은 조각들

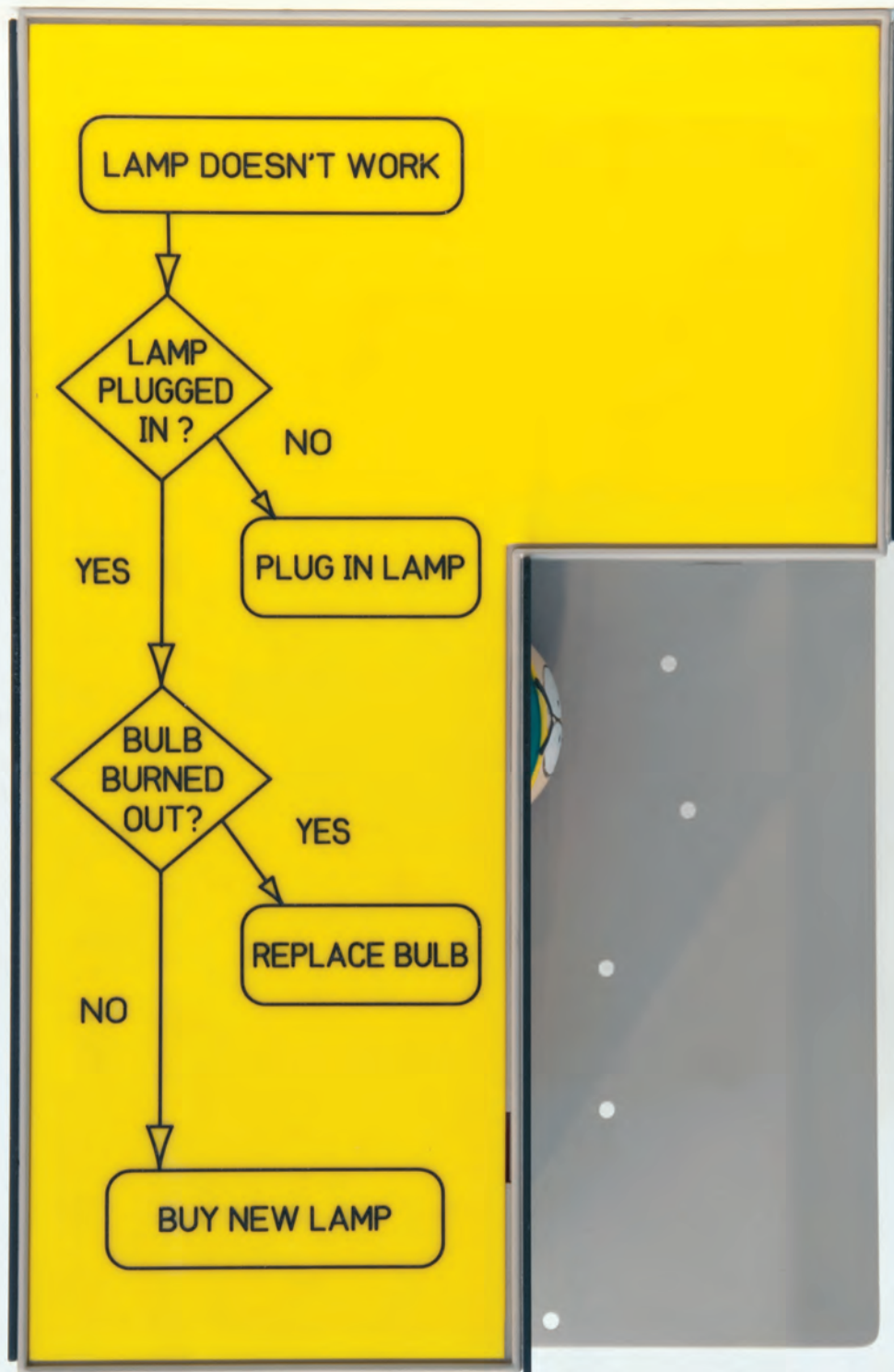
사진: 이종명, 그레고리 마스, 이영준, 김현희

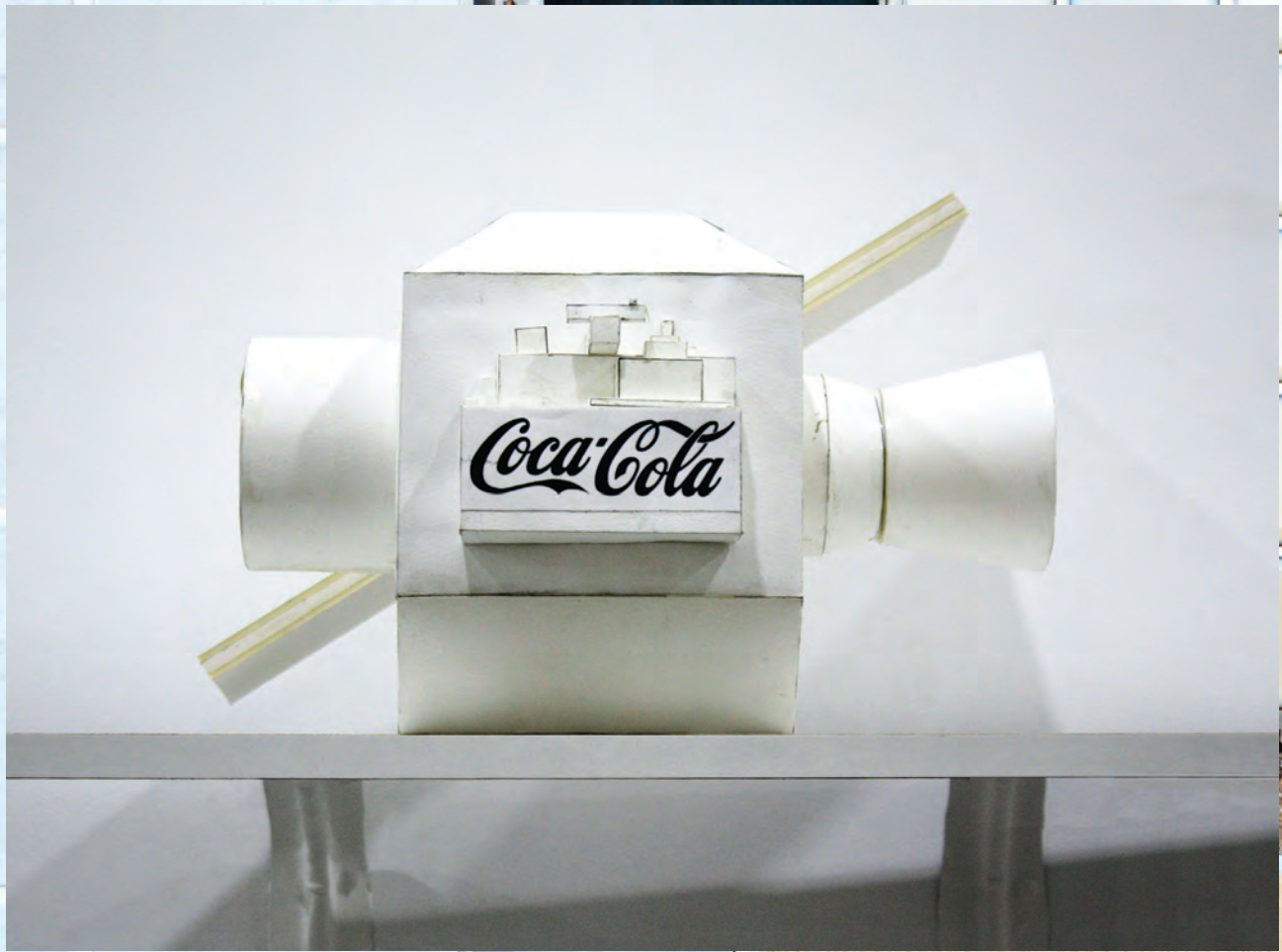




















XXI.

Hot Mill

열탕

2011

The Whales-Time Diver (group show)

The National Theater Company, Seoul, Korea

Photos: Oh Suk Kuhn, Felix Park

Public art

Corner Gallery, Seoul, Korea

Photos: Gregory Maass

고래-시간의 잠수자 (단체전)

국립극단, 서울, 한국

사진: 오석근, 펠릭스 박

공공미술

코너 갤러리, 서울, 한국

사진: 그레고리 마스









XXII.

**It's a tough
world in here**

우리가 사는
이 거친 세상

2011

Dancing to the Rhyme (group show)

Kumho Museum, Seoul, Korea

Photos: Jongmyung Lee, Gregory Maass,
Sang Tae Kim

운율과 함께 춤추다 (단체전)

금호미술관, 서울, 한국

사진: 이종명, 그레고리 마스, 김상태







A NON/INSTITUTIONAL SETTING: THE ART OF NAYOUNGIM & GREGORY MAASS

비/제도적 세팅
—김나영 & 그레고리 마스의 미술

“Signs are the object of a temporal apprenticeship, not of an abstract knowledge. To learn is first of all to consider a substance, an object, a being as if it emitted signs to be deciphered, interpreted. [...] One becomes a carpenter only by becoming sensitive to the signs of wood, a physician by becoming sensitive to the signs of disease.”¹

The artist duo Nayoungim & Gregory Maass (abbreviated in the following as N&GM) was founded in 2004. As natural as this may sound, their projects are basically dependent on the collaboration of the artists. The positivity of this cooperation is, in their words, that they can “work faster and more.” However, this advantage seems to extend beyond the quantitative dimension. Indeed, the genuinely great positivity of the duo lies in what is inside of the (works of) art they create. Working in a “symbiotic relationship,” they sometimes develop each other’s ideas and at other times put their heads together to determine how to accomplish otherwise impossible projects. Thus, the very mechanism of collaboration is the source of positivity in their work. Like the old saying that “two heads are better than one,” they push the limits of artistic creation from a single

“기호는 시간이 흐르는 동안 배워 나가는 대상이지 추상적인 지식의 대상이 아니다. 배운다는 것은 우선 어떤 물질, 어떤 대상, 어떤 존재를 마치 그것들이 해독하고 해석해야 할 기호들을 방출하는 것처럼 여기는 것이다. [...] 나무들이 내뿜는 기호에 민감한 사람만이 목수가 된다. 혹은 병의 기호에 민감한 사람만이 의사가 된다.”¹

‘김나영 & 그레고리 마스(이하 김&마스)’는 2004년부터 공동 작업을 하고 있는 현대미술가 그룹이다. 당연히게 들리겠지만, 이 그룹은 기본적으로 두 사람이 협업하는 방식으로 작품을 창작한다. 그들의 말을 빌리면 “더 빨리, 더 많이 할 수 있다”는 점에 그 협업의 긍정성이 있다. 하지만 이 팀의 긍정성은 단지 양적인 차원에만 한정되지 않는다. 오히려 김&마스의 커다란 긍정성은 그들이 만들어내는 미술(작품)의 내적인 차원에 있기 때문이다. 우선 “공생관계”로서 때로는 한 작가의 아이디어를 다른 작가가 발전시키기도 하고, 각자라면 불가능할 작업을 둘이 머리를 맞대고 힘을 합쳐 성공시키는 협업의 메커니즘 자체가 이들 작품에 긍정적 지점을 만들어낸다. 한국 속담에 “백지장도 맞들면 낫다”라는 말이 함축하듯이, 우선 이 두 작가는 한 사람의 감각과 사고능력으로 가능한 예술 창작의 범위를 벗어나 때로는 기발한 아이디어로, 때로는 흥미진진한 표현 방식으로 그들의 미술을 더 풍부하고, 더 다채롭게 해오고 있다.

나아가 이 글에서 차차 논하겠지만, 김&마스의 보다 큰

artist's sensibility and thinking, at times enriching and diversifying their art with original ideas and at other times with exciting methods of expression.

Furthermore, as will be discussed later, an even greater positivity is evident in the work of N&GM that stems from the following characteristics: First, they present "the exceptional value of art which can adapt to any place" freely and flexibly, breaking out of the coerciveness of the uniform system and method; second, they have continuously experimented with "the power of art which is open to multilateral and polysemic interpretation," not dominated by the creative imagination and formative ability that are monopolistically and exclusively exhibited by a single authoritative artist/subject. If the two artists' works make the viewer experience the humor in complexity, find fancy in clichés, and show curiosity and interest, not awe or admiration, it is surely because of the two types of positivity described above.

INAPPROPRIATE, NON-DOGMATIC, AND RE-ARRANGEABLE ART

A primary feature and power of the art of the duo is the "inappropriateness of inappropriateness." I use a tautological expression here, partly because I have in mind the methodology of inspiration that is frequently and effectively employed by the artists. For instance, in their exhibition at Art Osaka in Dojima Hotel, 2010, N&GM placed a drawing of buildings on the window of the hotel room using adhesive vinyl sheeting, inspired by the urban view outside. This kind of tautological gesture is also found in their works on tofu (the alphabet letters T-O-F-U made of boards and angle iron) and on aspirin (originally is made of compressed white powder, and realized in molded plaster). Tautology is a simple but very convincing rhetoric in that it only presents all-too-obvious content. Furthermore, because it has no other content except for the repetition of the same statement, its appropriateness/inappropriateness or validity/invalidity is not immediately self-evident. It is possibly due to these advantages that N&GM use this literary device.

What is more important than this point, however, is that the artists do not damage or distort the individuality or the heterogeneity of a great number of objects/thoughts/places/times in the world in the name of the internal and external completeness of an artwork. On the contrary, they try to make all the various states of their existence and difference converge on the "present time" of their works, with no injury. To put it another way, they never superficially suture the inappropriate parts (chasms/gaps/discontinuities)



TOFU Shelves, 2007
Handsome Tofu (duo show), 2007
Artspace DeFka, Assen, Holland
Photos: Gregory Maass

두부 선반, 2007
Handsome Tofu (개인전), 2007
아트 스페이스 DeFka, 아센, 네덜란드
사진: 그레고리 마스

긍정성은 그들이 일률적인 체계와 방식의 강제성을 벗어나 자유롭고 유연하게 '어디든 적용하는 미술의 예외적 가치'를 제시한다는 데서 온다. 그와 동시에 한 명의 권위적인 예술가 주체가 독점적이고 배타적으로 행사하는 창조적 상상력과 조형능력을 넘어서는 '다자적이고 다의적 해석이 가능한 미술의 힘'을 지속적으로 실험하고 있다는 데서 온다. 감상자가 김&마스의 작품들에서 복잡함 속의 유머를 경험하고 상투성 속의 기발함을 발견하며, 그 작품들을 경외 혹은 찬탄이 아니라 호기심과 흥미로 대한다면, 우리는 그 이유를 여기 두 긍정성에서 찾아야 한다.

부적합한, 독단적이지 않은, 재배치 가능한 미술 김&마스의 미술이 가진 특성이자 큰 힘은 '부적합함의 부적합함'이다. 나는 여기서 동어반복(tautology)을 사용했는데, 이는 한편으로 김&마스가 애용하고 효과적으로 구사하는 착상의 방법론을 염두에 두었기 때문이다. 예컨대 2010년 오사카 호텔 아트페어에서 개인전을 한 김&마스는 전시장으로 쓰인 호텔 창 밖의 비즈니스 건물 풍경을 고려하여 방 창문 위에 시트지로 빌딩 이미지의 드로잉을 했다. 또 두부에 관한 작업은 판재와 앵글을 조립해서 알파벳으로 'TOFU'라고 쓰는 식의 동어반복, 하얀 가루로 만들어진 아스피린 알약에 대한 작품은 'ASPIRIN'이라는 글자를 새긴 동그란 석고조각을 만드는 식의 동어반복을 구사했다. 동어반복은 말의 내용이 뻔하다는 점에서 우선 단순하지만 강한 호소력을 발휘하고, 같은 말의 반복 이외에 어떤 내용도 끼어 들 수 없다는 점에서 적합/부적합, 타당/타당하지 않음의 경계조차 따질 수 없는 수사법이다. 김&마스가 이 문학 기술을 즐겨 사용하는 이유는 동어반복의 바로 이 같은 장점에 있을 것이다.

그러나 이보다 더 중요한 점은, 김&마스가 세상에 존재하는 엄청나게 많은 사물들/생각들/장소들/시간들의 개별

occurring in the relationship between A and B for the purpose of obtaining an illusory harmony or aesthetic completeness. This is evident even from the fundamentals of their work (materials, concepts, venues, etc.), which are selected carefully based on the artists' unique thinking and sensibility.

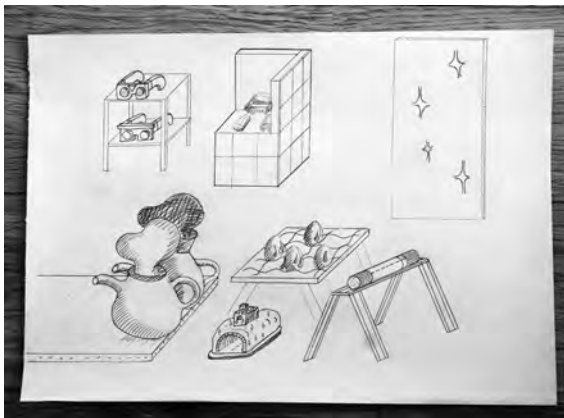
In fact, almost all the sources of their art used to exist somewhere else with some other purpose, usage, or shape. The examples could be as wide ranging as the name of a 1980s American screen star (David Hasselhoff), old but worthy pieces of furniture (wardrobes, mirrors, drawers, etc.) collected in a depressed region of France, and the cultural customs in Chinese restaurants (such as the habits of wiping one's lips using toilet paper, smoking immediately after one has finished eating noodles, etc.). The list is endless, partly because, more significantly, the sources are not confined to object/physical materials. It is true that most of the sources are things that the artists found around them; they are marked by their deep and wide variety, ranging from kitsch/well-worn items to precious cultural products that would have disappeared into obscurity if not found at a certain time or place by the artists. However, they also cover invisible or conceptual materials such as language, knowledge, modes of behavior, ideology, taste, and so on. Whether material or immaterial, however, the materials used by N&GM are undoubtedly a collection of heterogeneous, exceptional, and unique items. This, of course, neither means that the artists simply take a ready-made object into the realm of artistic status, like Marcel Duchamp, nor that they are dedicated to the art of intellectual play/criticism like Tino Sehgal, only presenting concepts without material or visible creation. On the contrary, spending a lot of time and energy that are much more intense than they seem, the two artists reconstruct/re-visualize/recreate objects that used to be part of indescribably diverse contexts. Furthermore, in their art, the immaterial and conceptual dimension does not, in itself, constitute a work of art as a final product, but is only added in the conceptual stage as a catalyst for making a transgression/transformation/alternative to the established knowledge and convention. As a result, it comes to play a role of stimulating the viewer to move on to a new and unfamiliar thought when he or she sees a work of art that physically exists in a real space and time.

In this sense, the materials and concepts used in the art of the duo could be largely summarized as having the following characteristics: first, they are "things inappropriate" for art in the traditional sense of the



Chinese Restaurant. 2010.
Clayarch Museum, Gimhae, Korea.
Photo: Insoo Lee

중국 식당. 2010.
클레이아크 미술관, 김해, 한국.
사진: 이인수



Drawing for Some days are just not to worth getting off the toilet. 2012.
Artsonje Center, Seoul, Korea
Photo: Gregory Maass

어떤 날은 화장실에서 나올 가치도 없음을 위한 드로잉. 2012.
아트선제센터, 서울, 한국.
사진: 그레고리 마스

성 및 이질성을 작품의 내외적 완결성을 위해 훼손하거나 왜곡하지 않고, 오히려 그 각각의 존재와 차이의 상태를 고스란히 작품의 '현재시간'에 수렴시킨다는 사실이다. 이를테면 이들은 A와 B의 관계 맺음에서 필연적으로 존재하는 적합하지 않은 부분(틈/간극/불연속)을 가상적 조화나 심미적 완결성을 위해 피상적으로 봉합해버리지 않는다. 그 면모는 이 작가들이 독특한 사고와 감수성을 기준으로 엄선하는 작업의 기초(재료, 콘셉트, 장소 등)에서부터 포착할 수 있는 점이다.

김&마스가 이제까지 해온 작품의 원천은 거의 모두 이전에 다른 곳에, 다른 목적과 용도로, 다른 형태로 존재했던 것들이다. 가령 그것은 1980년대 미국 아이돌 스타의 이름 (David Hasselhoff)이기도 하고, 프랑스의 낙후된 지역에서 작가들이 컬렉션 한 낡았지만 가치가 있는 가구들 (옷장, 거울, 서랍장 등)이기도 하고, 중국 식당의 문화적 관습 (국수를 먹은 후 화장실용 휴지로 입을 닦고 담배를 피워대는 행위 따위)이기도 하다. 사실 각 작품의 원천을 열거하



Mona Lisa Overdrive, 2008
Gyeonggi Museum of Modern Art, Ansan, Korea
Photo: Gyeonggi Museum of Modern Art

빛모습이 예쁜 그녀, 2008
경기도 미술관, 안산, 한국
사진: 경기도 미술관

word; second, they are “things thrown away” from the context in which they were believed to be appropriate; and last, they are therefore “floaters,” or “things free from the dogmatism of orthodoxy,” which not only constantly form a relationship with other events—in the sense of contingency and variability as opposed to contextual solidarity and stability—but also wander from place to place in search of a new environment. These features are also the strongest aspects of their art: This practice realizes “works of art which are not appropriate, do not stand on the dogmatism as art, and are re-arrangeable in any manner” through the very things that are inappropriate, stray, and rootless. Once again, I would like to emphasize that their art is inappropriate, non-dogmatic, and re-arrangeable. This implies that unlike other artists, N&GM never pride themselves on their artistic originality in producing something appropriate for art through the distortion of something inappropriate,

자면 끝도 없는데, 그 원천이라는 것이 단순한 물건/물질적 소재에 한정되지 않는다는 데 또 다른 핵심이 있다. 김&마스의 작품에 동원되는 소스는 대부분 일상생활에서 작가들이 직접 구한 것들로, 키치/상투적인 물건에서부터 어떤 지역이나 어떤 시간대에 김&마스가 발견하지 않았다면 이름 없이 사라져 갔을 귀한 문화생산물까지 폭이 넓고 깊다. 하지만 동시에 그만큼의 비중으로 언어, 지식, 질서, 행동양태, 이데올로기, 취향 등 비가시적이고 개념적인 원천이 자리를 차지한다. 이렇게 물질적인 질료든 비물질적인 질료든, 양측이 모두 이질적이며 예외적이고 독특한 것들의 집산集散이라는 점은 두말할 필요가 없다. 그렇다고 김&마스가 마르셀 뒤샹의 레디메이드처럼 기성 사물을 고스란히 미술로 옮겨놓는 식의 작업을 하는 것은 아니다. 혹은 티노 세갈Tino Sehgal처럼, 작가는 가시적이고 물질적인 어떤 창작도 하지 않는 가운데 오로지 개념들만 제시하는 지적 유희/비판의 미술을 하는 것 또한 아니다. 오히려 김&마스는 열거하기 힘들 정도로 다양한 맥락 속에 있었던 사물들을, 보기보다 꽤 강도 높은 시간과 에너지를 들여 재구축/재형상화/재창조해낸다. 또 그들의 미술에서 비물질적이고 개념적인 차원은 결과물로서의 작품이 아니라, 작품의 구상 단계에서 기존의 인식이나 관습에 대한

reconfirming the authority of art by taking advantage of something non-authoritative, and sewing the fragments of reality together by force.

For example, let us take a look their Mona Lisa Overdrive, installed in front of the former Seoul Station as a part of Seoul City Gallery Platform Project in 2008. At first glance, the work, comprising surfaces and frames made out of wood, steel, sponge, and plastic, looks like a 350 cm long huge amorphous lump, or a mass of cars crushed together into each other after being pressed by a car-crushing machine in an auto-wrecking yard. It looks to be far from the stereotyped beauty that we generally expect a conventional urban sculpture to have or the adulatory attitude toward the desire of the site and its users. Rather, it seems to show off its crude forms and colors. According to the artists, however, this sculpture was intended to present “a different viewpoint to express the face and appearance of Seoul” in consideration of “the physiology of the productive city.” As can be inferred by this comment, the purpose of this “monument” is to reveal the true colors and telltale physiology of Seoul, a global city of pastiche that has changed at a dizzying speed. For an accurate representation of the city, the artists did not go with the art of conventional harmonization or the pattern of featureless urban sculptures. By choosing “disharmony” or the “other side” of aesthetic harmony in this way, Mona Lisa Overdrive affirms the “site specificity” of Seoul and Seoul Station.

After the exhibition at Seoul Station, the artists donated the sculpture to the Gyeonggi Museum of Modern Art, Gyeonggi Province, to be exhibited in the yard of the museum. Thus, if it was moved from Seoul to Gyeonggi Province, more specifically, from the former Seoul Station to the Gyeonggi Museum of Modern Art, how are we to understand its site specificity? In relation to this issue, I would like to look at a famous case in art history. As is widely known, Richard Serra's public sculpture Tilted Arc met with vehement opposition from the public and government officials, who demanded its immediate removal as soon as it was erected in Federal Plaza in New York in 1981. After eight years of highly contested debate, the sculpture was eventually removed not only from the plaza, by court order in March 1989, but also from the world. Still, this 120-foot Cor-Ten steel curve became legendary in contemporary art history, particularly in the critical discourses on public art, as Tilted Arc was a common refrain heard in discussions regarding the “site specificity” of works of art. Serra argued that the work, which was in danger

위반/변형/또 다른 제안의 촉매제로 삼입된다. 그렇게 해서 감상자들이 실제 시간과 공간에서 물질적으로 존재하는 작품을 통해 새롭고 낯선 생각을 할 수 있도록 자극하는 역할을 한다.

이와 같은 맥락에서 대체로 김&마스의 작품에 쓰이는 질료 및 개념은 첫째, 전형적인 의미의 미술에는 ‘부적합한 것들’이다. 둘째, 그 사물이나 사고내용이 이전에 적합하다고 가정했던 콘텍스트로부터 ‘버려진 것들’이다. 마지막으로 셋째, 그 때문에 끊임없이 다른 사건들—콘텍스트의 견고함과 안정성과는 반대되는 우연성과 가변성의 의미에서 사건들—과 관계를 맺을 수 있고 새로운 환경을 찾아 유랑할 수 있는 ‘부유물들’이자 ‘정통성의 독단에서 자유로운 것들’이다. 김&마스의 미술이 무엇보다 높이 평가 받아야 할 부분은 바로 여기, 즉 부적합하고, 떠돌이에 불과하며, 근본을 상실한 것들을 통해 ‘부적합하고, 예술로서의 독단을 내세우지 않으며, 어떤 형태로는 재배치 가능한 미술작품’을 구현한다는 데 있다. 다시 한 번 강조하지만, 부적합하고, 독단적이지 않으며, 재배치 가능한 미술이 그들의 것이다. 김&마스는 부적합한 것들을 왜곡시켜 미술에 적합한 것을 만들고, 권위 없는 것을 이용해 미술의 권위를 다시 확인하며, 현실의 파편들을 억지스럽게 짜집기해놓고도 그럴듯하게 미술의 오리지널리티를 주장하지 않는다는 얘기다.

예를 들어 김&마스가 2008년 서울시의 도시갤러리 “기단프로젝트” 사업에 당선돼 구舊 서울역사 앞에 설치한 기념물 <뒷모습이 예쁜 그녀Mona Lisa Overdrive>를 보자. 나무, 철, 스펀지, 플라스틱 재질의 면과 골조로 구축된 이 작품은 얼핏 보면 3미터 50센티의 거대한 무정형 괴물덩어리로 보인다. 마치 폐차장의 압축기에 들어가 뭉뚱그려진 여러 대의 자동차 형상에 가까운 그 작품은 우리가 일반적으로 도시 조형물을 두고 기대하는 전형적 아름다움이나, 작품이 설치되는 장소 및 공간사용자의 욕구에 아첨하는 태도가 없다. 그러기에는 <뒷모습이 예쁜 그녀>는 생경한 형태와 색채를 과시한다. 하지만 작가에 따르면 이 작품은 “서울의 얼굴, 모습을 표현하는 다른 시점”을 제시하고자 했고, “생산적인 도시의 생리”를 고려했다. 그 말에서 유추할 수 있는 것처럼, 이 기념물은 현기증 날만큼 빠른 속도로 변해왔으며 글로벌 혼성모방pastiche 도시인 서울의 진짜 모습이자 숨길 수 없는 생리를 분명하게 드러내고자 한 작품이다. 그 정확한 시각화를 위해서 김&마스는 관습화된 조화의 예술, 무색무취의 도시조형물 패턴에 영합하지 않았다. 반대로 <뒷모습이 예쁜 그녀>는 ‘부조화’라는 미적 조화의 ‘뒷모습裏面’을 선택함으로써 서울·서울역이라는 ‘장소의 특정성site-specificity’을 긍정한 것이다.

그런데 현재 <뒷모습이 예쁜 그녀>는 작가들이 서울역 전시 이후 경기도미술관에 기증해서 그곳 마당에 설치돼 있다. 서울에서 경기도로, 구 서울역에서 경기도미술관으로 이전했다면, 이 작품의 장소 특정성을 어떻게 이해해야 할까? 그에 대해 생각해볼 수 있는 미술사의 유명한 사례 하나를 들어보자. 잘 알려져 있다시피, 리처드 세라Richard Serra가 1981년 뉴욕 맨해튼의 페더럴 플라자에 설치한 <기울어진 호Tilted Arc>는 작품이 그 공간에 들어선 직후부터 연방정부 관리들과 시민들의 비판으로 철거 요구에 시달렸다. 그리고 결국 8년여의 오랜 공방 끝에 법원의 철거 결정에 따라 1989년 3월 페더럴 플라자에서 뿐만 아니라 세상에서 사라졌다. 하지만 120피트 길이의 녹이

of being demolished by the federal government, was a site-specific sculpture “commissioned and designed for one particular site: Federal Plaza.” He further emphasized that since a “site-specific work” was not meant to be “relocated or site-adjusted,” it could change the physical qualities of the site and the behavior of the viewer. On this premise, he made his argument against the “relocation” of his sculpture; however, it ultimately disappeared from public places. Failing to form a connection with a new environment, it was never to be seen again. Here, we should think about two things. First, “site specificity,” currently the most fashionable term in contemporary art, and in particular, in the public art field, does not necessarily mean the “appropriateness for the proposed site.” If an artist intends to highlight certain problems with the site and bring change not only to its qualities, but also to the behaviors of its users in the way that he or she wants, he or she may purposely take “inappropriate site-specificity.” Second, while *Tilted Arc* was destroyed due to the authoritative attitude of the artist/artwork and the excessive insistence on originality, some works can adapt themselves to any surrounding and live a new life.

This offers a unique position and insight, affording a new view of *Mona Lisa Overdrive*: This is an example of an artwork that testifies that “site inappropriateness” could also be included in the implication of site specificity, and which demonstrates the affirmative value of flexible and viable art that does not work in only one specific context.

BECOMING SENSITIVE TO THE EMITTED SIGNS

Given the foregoing considerations, how have the artists been able to create works out of heterogeneous and inappropriate things without failing to affirm their very heterogeneity and inappropriateness? The answer can be found in the passage quoted at the beginning of this paper, which can be seen as its motto. In his *Proust and Signs*, Gilles Deleuze argued that a substance/object/being considered to emit its own individual signs and to decipher and interpret them in time is the process of learning. We should not define a substance/object/being through abstract knowledge or theory, but rather we should experience something peculiar to each, and thereby perceive, read, and interpret the signs emitted by them. According to Deleuze, Proust’s *In Search of Lost Time* is a literary work which “from them it derives its unity and also its astonishing pluralism.”² The same logic could be used to understand the art of N&GM. This is because their work is

스는 철판으로 만들어진 이 작품은 현대미술사에서, 특히 공공미술의 비평 담론 안에서 전설이 되었다. 미술작품의 ‘장소 특정성’에 대한 논쟁에서 빠지지 않는 예로 세라의 <기울어진 호>가 언급되기 때문이다. 세라는 연방 정부에 의해 철거될 위기에 직면한 그 작품이 “페더럴 플라자라는 특정 장소를 위해 위촉되고 디자인된” 장소 특정적 조각임을 주장했다. 특히 작가는 “장소 특정적 조각”이란 “장소에 적합하다거나 재배치된 것을 의미하지 않는다.” 면서 오히려 작품이 장소의 물리적 성격과 사용자의 행위를 변화시키는 차원에 방점을 찍었다. 또한 그런 논거로 세라는 <기울어진 호>를 결코 다른 곳으로 이전할 수 없다고 버텼으며, 결국 작품은 다른 환경과 새로운 관계를 맺지 못하고 이 세상에서 흔적 없이 사라져버렸다. 여기서 우리는 두 가지를 생각해봐야 한다. 현대미술계, 특히 공공미술 분야에서 가장 패서너블한 단어가 된 ‘장소 특정성’이라는 것이 세라의 입장처럼 ‘기존 장소와의 적합성’만을 의미하지 않는다는 점이 그 하나다. 가령 어떤 경우는 미술작품이 기존 장소의 문제를 드러내고, 작가가 기대하는 장소의 성격 변경과 공간 사용자의 행동 변화를 이끌어내기 위해 일부러 ‘부적합한 장소 특정성’을 취할 수도 있는 것이다. 다른 하나는 <기울어진 호>가 결국 작가/작품의 권위적 태도와 과도한 원본성의 고수로 소멸해버린 것과는 달리, 어떤 작품들은 어디든 적응하면서 새로운 삶을 살아갈 수도 있다는 점이다.

이 같은 생각의 어느 지점에서 우리는 김&마스의 <뿔모습이 예쁜 그녀>을 주목할 수 있다. 즉 이 작품은 장소 특정성 내에 ‘장소 부적합성’도 포함될 수 있으며, 동시에 특정 문맥에만 봉사하지 않는 유연하고 생명력 강한 미술의 긍정적 가치를 따질 수 있는 한 사례인 것이다.

기호의 방출에 반응하며

그렇다면 김&마스는 어떻게 이질적이고 서로 부적합한 것들로부터 그 이질성과 부적합함을 긍정하는 미술을 할 수 있었는가? 그 답을 이 글의 모토로 인용한 질 들뢰즈 Gilles Deleuze의 말에서 찾을 수 있을 것이다. 그는 『프루스트와 기호들』에서 어떤 물질/대상/존재를 각자가 고유한 기호를 방출하는 것으로 여겨야 하며, 그 방출된 기호를 시간 속에서 해독하고 해석하는 일이 배움의 과정이라 했다. 이를테면 추상적 지식이나 이론으로 물질/대상/존재를 규정하는 것이 아니라, 그 고유한 것들을 경험하고, 그것들로부터 발산되는 기호를 지각하고, 읽고, 풀이하는 일이야말로 올바르고 타당하다는 말이다. 들뢰즈에 따르면 마르셀 프루스트의 『잃어버린 시간을 찾아서』는 “이 기호 학습의 과정으로부터 자신의 통일성과 놀라운 다원성을 끄집어낸”² 문학작품이다. 김&마스의 미술 또한 이러한 논리로 볼 수 있다. 왜냐하면 그들의 각 작품은 사전의 정의처럼 일률적으로 추상화되고 관념화된 사물/개념의 반복이 아니라, 그 사물/개념이 애초 갖고 있었거나 우리의 삶 속에서 재주조되고 재형성된바(존재/가치/형상 등)에 대한 작가적 경험이자 반응이기 때문이다. 앞서 두부는 ‘TOFU’로 동어반복되는 것 같지만, 사실 작품으로서 후자는 네모난 두부가 가진 직선과 부드러움, 단순함과 친숙함의 기호를 표현하고 있다.

김&마스의 작품 거의 모두가 사물들/생각들/장소들/시간들이 방출하는 기호에 대한 예술적 응답이다. 그러나

not a repetition of an object/concept that is uniformly abstracted and idealized, like a dictionary definition, but rather represents the artists' own experiences of and responses to what the object/concept originally possessed or what it was remolded or recreated to be in our life (such as existence, value, and form). For instance, it is true that the above-mentioned work shaped like the letters T-O-F-U is a tautology, but it is also an expression of the signs representing the linearity, softness, simplicity, and familiarity of tofu square.

In this way, almost all of the duo's works are an artistic response to the signs emitted by objects/thoughts/places/times. However, it should be noted that the term "artistic" here is somewhat estranged from the values of the traditional visual art, such as eternity, harmony, beauty, originality, completeness, etc. Rather, N&GM's works admit improvisation and contingency, recognize disharmony and strangeness in established things, and undermine authorship and long-accepted standards of finish in art. Methodologically, they create an installation by reorganizing items previously used by someone else for some other purpose, making a new landscape by referring to great masters and masterpieces in art history. One example of the former is Mirror Shades (2009), produced in a city of northern France. In this place "notorious for its sunless climate," N&GM took mirrors from furniture thrown away to build a kind of "condenser," which was installed in the community vegetable garden. As for the latter, we can take the following two works for example: Cabbage (2010) and Genius Destroyed (How Many Grapes Went into the Wine?) (2010). Cabbage is a plastic cabbage on a glass box, created as "an Asian answer" to Jeff Koons' Total Equilibrium Tank (1985); Genius Destroyed, a three-dimensional representation of Cezanne's landscapes of Mt. Sainte-Victoire in Aix-en-Provence, France, consists of old, worn-out blankets and stuffed puppets stacked and rearranged at the base of the actual mountain.

Interestingly enough, although their works may strike the viewer as somewhat messy and crude when described in writing, they have a quite unique presence and compositional power in the situation or circumstances in which they are actually placed. Contrary to the expectation that they will look out of keeping with the environment around them, and thus scattered and chaotic, they successfully display unity and plurality through the use of objects with various colors and textures. In the art of N&GM, the viewer is invited to witness the formation of a unique order of sensation and



Mirror Shades, 2009
Jardin de Traverse, Roubaix, France
Photo: Cyprien Quairiat

거울 선글라스, 2009
셋길 정원, 루베, 프랑스
사진: 시프리안 쿠에리아

여기서 예술적인 것은 전통적인 의미의 조형예술이 표방한 가치들, 즉 영원함, 조화로움, 미, 원본성, 완결성과는 다소 거리가 있다. 오히려 김&마스의 작품들은 즉흥성과 우발성을 용인하고, 기존의 것들에서 부조화와 낯설을 인식하며, 저자의 원본성과 작품의 궁극적 완성을 의심스러운 것으로 만든다. 방법적으로 이들은 과거에 누군가 다른 용도로 썼던 물건들을 현재의 설치작품으로 재구성하고, 기존 미술사의 대가 및 명작들을 텍스트 삼아 새로운 풍경을 조성한다. 전자의 예로 2009년 프랑스의 한 도시에서 작업한 <Mirror Shades>를 들 수 있는데, "해가 안 나기로 유명한" 그 곳에서 김&마스는 지역민들이 쓰고 버린 가구 중 거울만 떼어내 일종의 '집광기集光器'로서 작품을 만들어 지역공동체 야채밭 앞에 설치했다. 그리고 후자의 예로는 제프 쿤스Jeff Koons의 <Total Equilibrium Tank>(1985)에 대한 "아시아적인 대답"으로 사각형 유리 진열장 위에 플라스틱으로 만든 가짜 배추를 결합한 <Cabbage>가 있다. 또는 폴 세잔느가 <The Mount of St. Victoria>를 그렸던 엑상프로방스의 생 빅토와르 산 밑에, 낡은 담요와 봉제인형들을 쌓고 재배치하는 방식으로 세잔느의 풍경화를 3차원으로 재현한 <Genius Destroyed (How Many Grapes Went into the Wine?)>을 들 수 있다.

흥미로운 점은, 이렇게 글로 써 놓으면 무언가 잡다하고 어딘지 조악하게 여겨지는 김&마스의 작품들이 실제 그 작품이 존재하는 상황 및 환경 속에서 꽤 독특한 구성력과 존재감을 갖는다는 사실이다. 주변 조건과는 맞지 않아

forms that does not follow the institutionally stable order and goes forward with an almost complete suspicion of aesthetic norms. If the art must have a name, I would like call it “non/institutional setting.” This is a form of art that is not an artwork (although we have conventionally used the term in connection with N&GM) with an internally closed and completed system; rather it is a process that is composed, staged, and expressed experimentally and flexibly in accordance with any given situation and condition, regardless of time and place.

Canadian-Argentine writer Alberto Manguel wrote that the work of art is like “a story whose beginning the viewer has missed and whose ending the artist cannot tell.” This would be the word for all forms of art but, I think, far more accurately for contemporary art and N&GM’s work. No matter how close the viewer is to the artist and no matter how much he or she knows about the whole process of the artist’s creation, he or she can neither see into nor directly experience the multilayered, multi-quality dimensions in which a work of contemporary art is born. In the same way, although the artist has the right to claim authorship of his or her work of art, he or she can neither control nor determine the process in which his or her work is received and enjoyed by the viewer as a particular individual. If to the viewer, an artwork is something whose origin or pre-history is unknown, it is to the artist something whose final end or post-history he or she is unauthorized to estimate, even if he or she wants to do so. The whole process (or the life of an artwork) may be seen as a black box whose interior is hidden except for its inputs and outputs. However, N&GM affirm this very context, flexibly and constantly drawing out issues from the structure of art under this context, and adjust materials to set the world in their own way. The time and place set up by the artists are temporary and limited, but our stories about them have no end as long as the fortune of “illumination” smiles on their works.

산만하게 흩어질 것 같지만, 정작 이들의 작품은 여러 가지 색채와 질감을 가진 사물들을 통해 가능한 통일성과 다원성의 면모를 제시한다. 제도적으로 안정된 질서를 따르지도 않고, 미적 규범의 원리를 사실상 전면적으로 의심하며 나아가는 김&마스의 작업에서, 그 작업의 속성과 메커니즘으로만 가능한 감각 질서와 형상들이 빚어지는 것이다. 그 미술에 이름이 있어야 한다면, 나는 ‘비/제도적 세팅’이라는 이름을 부여하고 싶다. 내적으로 닫혀있고 완결된 체제를 따르는 작품(art work, 비록 이제까지 우리가 관례적으로 그 명칭을 김&마스의 경우에도 썼지만)이 아니라, 언제 어느 때고 상황과 조건에 따라 유연하고 실험적으로 구성·연출·표현되는 과정들이라는 의미에서 말이다.

아르헨티나의 문학가 알베르토 망구엘Alberto Manguel은 예술작품이란 “관찰자의 입장에서는 처음을 놓치고, 예술가의 입장에서는 끝을 알 수 없는 이야기와 같다.”고 썼다. 나는 그의 말이 모든 창작예술작품에 해당되지만, 특히 현대미술과 김&마스의 미술에 매우 적확하게 들어맞는 주장이라 생각한다. 감상자는 제아무리 작가와 근접한 관계에 있거나 작품이 만들어진 과정의 사실들을 속속들이 알고 있다 하더라도 하나의 현대미술작품이 탄생하는 다층적이며 다질多質적인 차원을 들여다보거나 직접 경험할 수 없다. 그와 평행선상에서 작가는 제아무리 자신에게서 산출된 작품이라 해도, 그 작품이 구체적인 개인으로서 감상자에게 수용/향유/조용되는 차원을 통제하거나 규정할 수 없다. 감상자에게 작품이란 그 기원 혹은 전사fore-history를 헤아리기 힘든 무엇이라면, 작가에게 작품은 그 종결 혹은 후사after-life를 예측하려 해도 자신에게는 그 권한이 없는 무엇인 것이다. 어쩌면 그 과정(작품의 삶) 전체가 블랙박스처럼 입력과 출력은 있되, 내부를 설명할 수 없는 무엇이다. 김&마스는 바로 이러한 맥락을 긍정하고, 그 맥락이 작용하는 미술의 구조로부터 지속적이고 유연하게 이슈를 뽑아내고, 질료들을 매만져 세상을 세팅한다. 세팅된 시간과 공간은 일시적이고 유한하지만, 그에 대한 우리의 이야기는 끝이 없다. 그들 작품에 ‘조명illumination’이라는 행운이 깃드는 한.

1
Gilles Deleuze, Proust & Signs: The Complete Text, tr. Richard Howard (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000), p.4.

2
Ibid.

1
질 들뢰즈, 『프루스트와 기호들』, 서동욱·이충민 역, 민음사, 2004, p.23.

2
앞의 책.

XXIII.

Busan Snowman 부산 눈사람

2010

Sanbokdoro Public Art Project (public art)

Open Space Bae, Busan, Korea

Photos: Gregory Maass

산복도로 공공미술 프로젝트 (공공미술)

오픈스페이스 배, 부산, 한국

사진: 그레고리 마스







XXIV.

An Island of Boredom

권태의 섬

2011

What is art worth? (group show)

Former Commercial Bank, Daegu, Korea

Photos: Wooseup Whang, Gregory Maass

예술의 가치 (단체전)

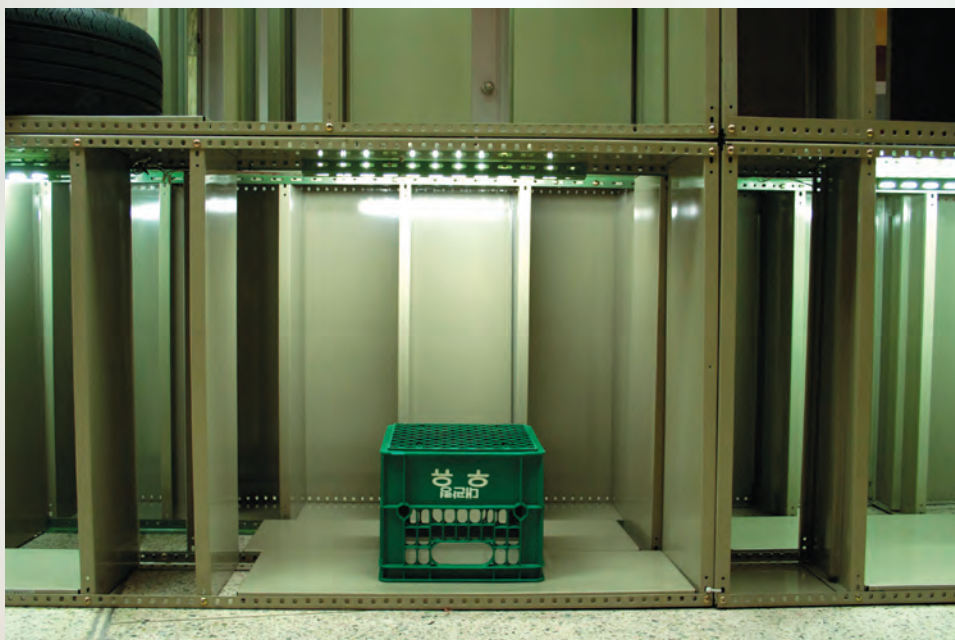
구 상업은행, 대구, 한국

사진: 황우섭, 그레고리 마스











KOREAN WON TRAVELLERS CHEQUES

CUSTOMER SERVICE INFORMATION (Telephone)

THE COMMERCIAL BANK OF KOREA LTD
신한은행

**Enjoy the 86 Asian Games & 88 Olympics
with Korean Won Travellers Cheques**



XXV.

POWR MASTRS: Lounge Project

파워 매스터즈:
라운지 프로젝트

2011

POWR MASTRS: Lounge Project (duo show)

Artsonje Center, Seoul, Korea

Photos: Jongmyung Lee

파워 매스터즈: 라운지 프로젝트 (개인전)

아트선재센터, 서울, 한국

사진: 이종명













XXVI.

The Abyss Gazes also

심연도 당신을
응시하고 있다

2012

The Science of Photography (group show)

Daegu Photo Biennale

Daegu Art Factory, Daegu, Korea

Photos: Young June Lee, Gregory Maass

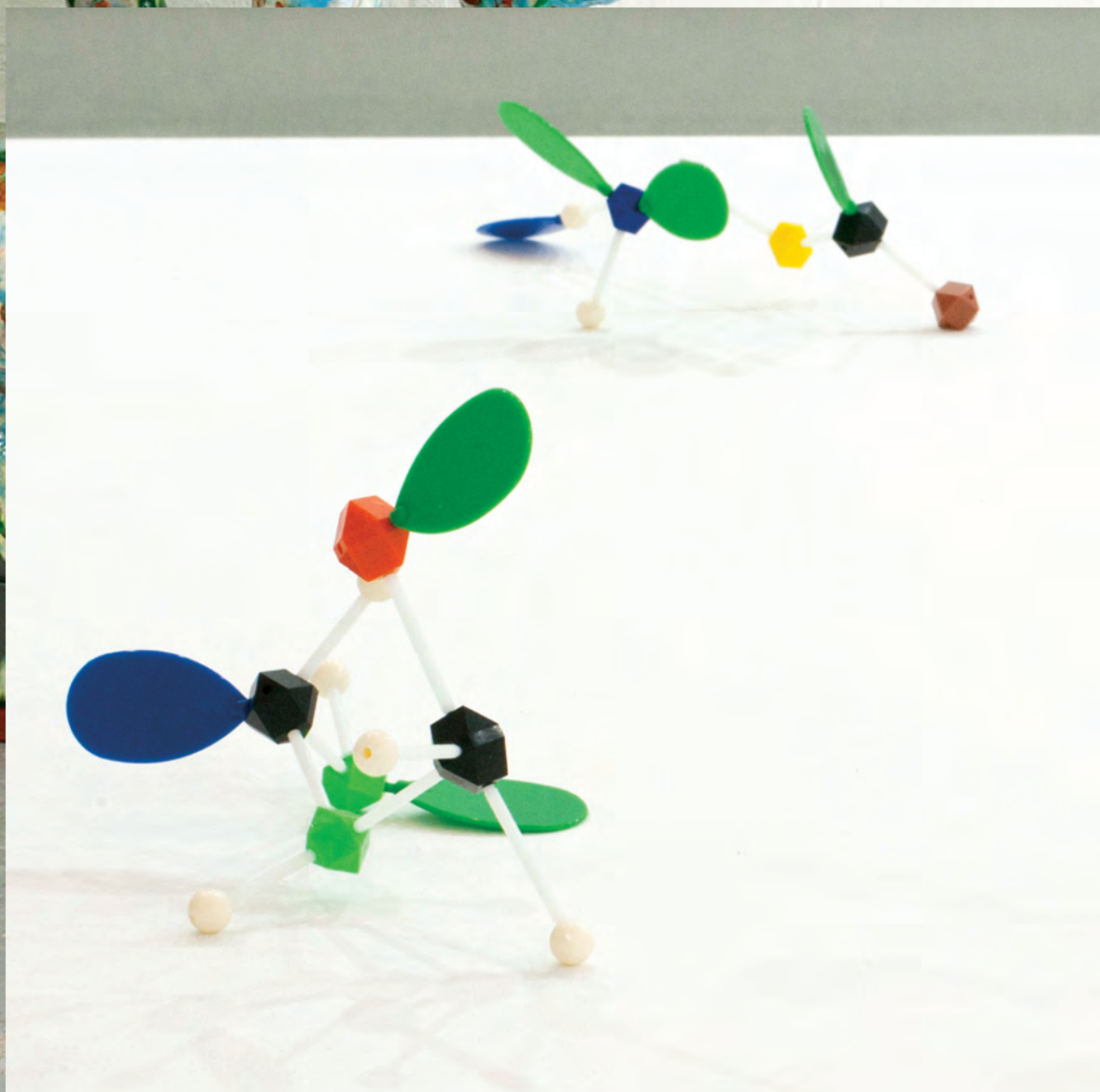
사진의 과학 (단체전)

대구 사진비엔날레

대구 예술발전소, 대구, 한국

사진: 이영준, 그레고리 마스











XXVII.

Concepts in Rehab

개념은 재활중

2012

The Science of Photography (group show)

Daegu Photo Biennale

Daegu Art Factory, Daegu, Korea

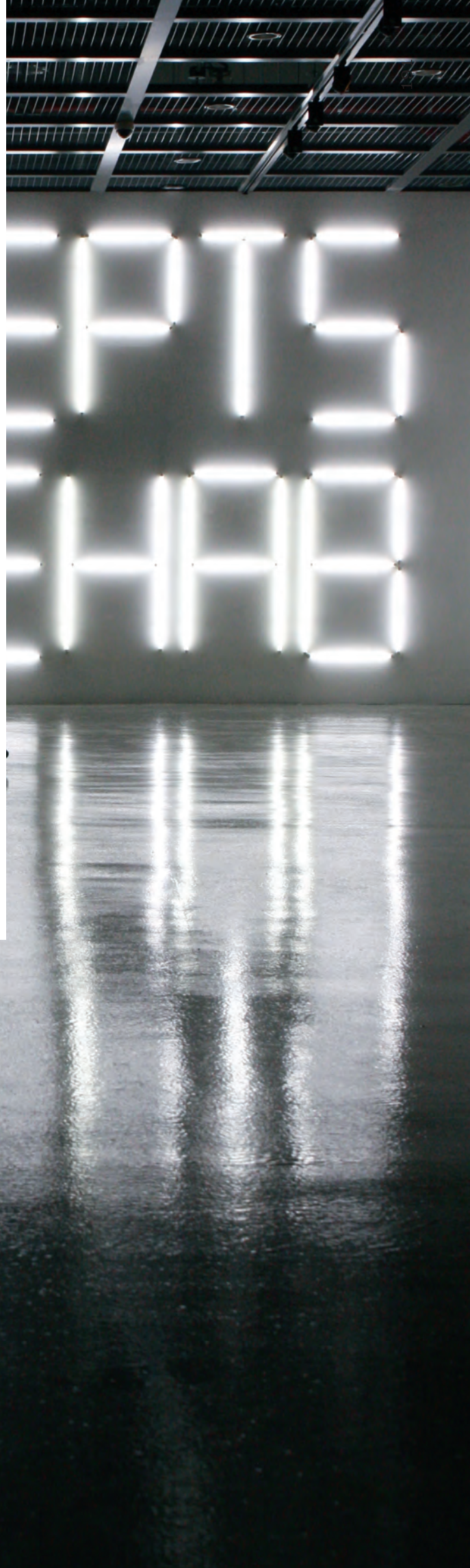
Photos: Young June Lee, Gregory Maass

사진의 과학 (단체전)

대구 사진비엔날레

대구 예술발전소, 대구, 한국

사진: 이영준, 그레고리 마스





CONCEPTS IN RETAIL

아니지만 가장 훌륭한 사진작가

과학으로 태어났고 과학으로

멋진 떠올랐다고

목적은

대고 하는 웨 방 이 흥미로

작> 가장

XXVIII.

There is no beer in Hawaii

하와이에
맥주가 없다

2012

There is no beer in Hawaii (duo show)

Artclub1563, Seoul, Korea

Photos: Myungrae Park, Gregory Maass

하와이에 맥주가 없다 (개인전)

아트클럽1563, 서울, 한국

사진: 박명래, 그레고리 마스





















LAMP DOESN'T WORK



BUY NEW LAMP





XXIX.

The Spiral of Events 사건의 연속

2011

Hit and Run (group show)

City Center, Seoul, Korea

Photos: Nayoungim, Gregory Maass

히트 앤 런 (단체전)

시내, 서울, 한국

사진: 김나영, 그레고리 마스

















XXX.

Omnium Gatherum

잡동사니

2012

Playtime (group show)

Culture Station Seoul 284, Seoul, Korea

Photos: Yoonseuk Back, Gregory Maass

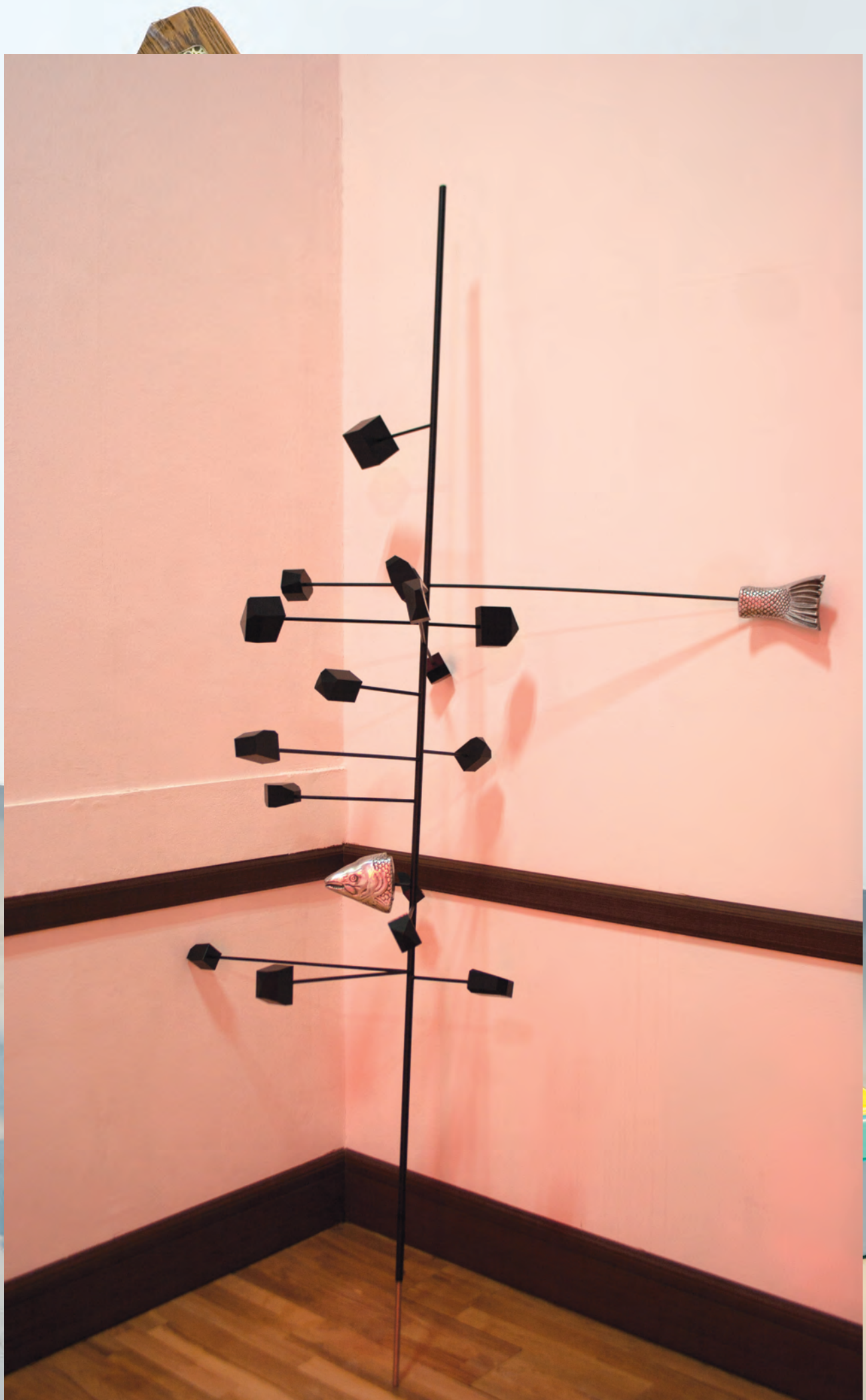
플레이타임 (단체전)

문화역 서울 284, 서울, 한국

사진: 백윤석, 그레고리 마스













LIST OF WORKS

I.

That's Right, Brown!
2011.
Mixed media.
Dimensions variable.

그래, 바로 갈색! 2011.
혼합재료.
가변설치.



Installation view. 2011.



Installation view. 2011.



Installation view. 2011.



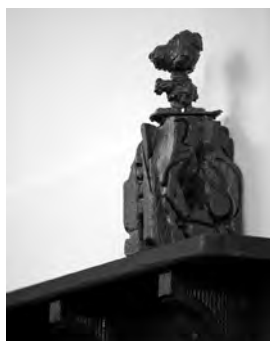
That's Right, Brown! Paintings.
2011. Acrylic on canvas.
72 x 61 cm, 72 x 61 cm and
89 x 78 cm.



Brown Star Wars Figures. 2011.
Plastic, wood, foam.
Dimensions variable.



Brown Jars. 2011.
Painted glass.
Dimensions variable.



Brown Snoopy on Skateboard.
2011. Acrystal, plastic, foam.
25 x 22 x 46 cm.



Brown Glasses. 2011.
Wood, ceramic, glass. Approx.
43 x 20 x 12 cm each.



Brown Hanger. 2011.
Wooden hanger, metal.
40 x 72 x 22 cm.

II.

The Early Worm Catches the Bird. 2010.
Mixed media.
Dimensions variable.

일찍 일어나는 새가 벌레를 잡는다. 2010.
혼합재료.
가변설치.



Installation view. 2010.



Installation view. 2010.



The Early Worm Catches the Bird. 2010.
Calligraphy on paper.
86 x 89 cm.



The Early Worm's Jaws. 2010.
Wood, fabric, crystal.
220 x 290 x 80 cm.



The Bird. 2010.
Plastic. 17 x 17 x 22 cm.



The Brass Dog. 2010.
Bronze, leather, chain.
38 x 30 x 18 cm.



The Brass Dog. 2010.

The Pillars. 2010.

The Radiator Case. 2010.



Football Player. 2010.
Bronze, aluminum.
120 x 64 x 98 cm.



Football Player, 2010.
Bronze, aluminum.
120 x 64 x 98 cm.



Football Player (detail), 2010.



Neiborhud, 2010.
Wood, plastic, paint.
41 x 32 x 22 cm.



Neiborhud (detail), 2010.



Hand about to throw a brick, 2010. Papier mache, fabric, paint.
20 x 22 x 18 cm.



Palm Tree Ready-Made, 2010.
Plastic. 18 x 18 x 203 cm.



Postbox Lamp, 2010.
Plastic, wood, light bulbs.
220 x 72 x 55 cm.



Relationships Do Not Exist, 2010.
Painted plastic, stone.
11 x 10 x 16 cm.



Strong Background, 2010.
Corner angle, plastic.
Dimension variable.



Relationships Do Not Exist, 2010.
Painted plastic, stone.
11 x 10 x 14 cm.



Tiled Wall, 2010.
Wood, tiles, form board.
68 x 30 x 67 cm.



Tiled Wall, 2010.
Wood, tiles, form board.
68 x 30 x 67 cm.



Master Card Socks, 2010.
Plastic, wool socks, sequins.
108 x 72 x 62 cm.

III.

Use Your Noodle.
2010–2011.
Glazed stoneware,
liquid gold. Approx.
36 x 39 x 24 cm each.

머리를 써라. 2010–2011.
수금 도자기.
각 36 x 39 x 24 cm 정도.



Friedrich Nietzsche Noodles.
2010–2011. Celadon.



Chuck Norris Noodles.
2010–2011. Celadon.



Konrad Zuse & Chuck Norris
& Hulk Hogan & Friedrich
Nietzsche Noodles, 2010–2011.
Celadon.



Chuck Norris Noodles.
2010–2011. White porcelain.



Chuck Norris Noodles.
2010–2011. White porcelain.

IV.

What Happened to My Sculpture?

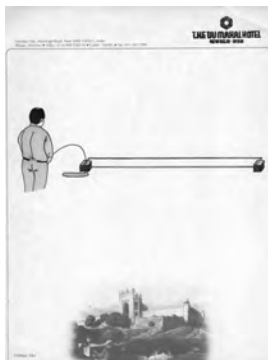
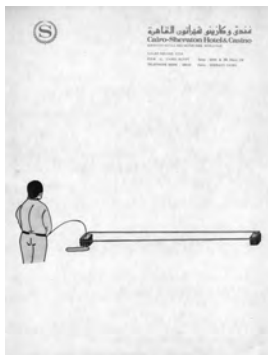
1999 – 2009.

Ink on hotel letter paper.
21.5 x 28 cm, 21 x 29 cm.

내 조각작품에 무슨 일이 일어났는가?

1999 – 2009.

호텔 편지지에 잉크 드로잉.
21.5 x 28 cm, 21 x 29 cm.



V.

Oh Sorry My Leg, Now That's Better, Where Was I? 2009.

Furniture, metal, plastic
toys, ceramic.
Dimensions variable.

오, 내 다리가, 이젠 괜찮군요,
내가 뭐하고 있었지요? 2009.
가구, 금속, 플라스틱, 도자기.
가변설치



Installation view. 2009.



Installation view. 2009.



Installation view. 2009.



Hotel Paper Drawings
(What happened to my sculpture?). 1999 – 2009.

Ink on hotel letter paper.
Each 22 x 28 cm, 21 x 29 cm.

호텔 편지지 드로잉
(내 조각작품에 무슨 일이 일어났는가?). 1999 – 2009.
호텔 편지지에 잉크.
각 22 x 28 cm, 21 x 29 cm



Western Houses. 2009.
Plastic toy houses. Approx.
15 x 12 x 14 cm each.



Astronauts. 2009.
Playmobil toys.
Approx. 11 x 9 x 4 cm each.



Astronauts, 2009.
Furniture, metal, playmobil toys.
Dimensions variable.



Tronc d'Arbre. 2009.
Furniture, metal, plastic toys,
Flow glazed ceramic.
78 x 62 x 25 cm.



Red Suit Workers. 2009.
Playmobil toys.
Approx.
9 x 6 x 4 cm each.



Rabbits. 2007.
Flow glazed ceramic, metal,
furniture.
66 x 22 x 38 cm.



Dog and People. 2009.
Terra-cotta, playmobil toys.
20 x 13 x 17 cm,
Approx. 9 x 6 x 4 cm each.



Eiffel Tower. 2009.
Bronze. 12 x 12 x 14 cm.



Lambs. 2009.
Flow glazed ceramics,
mirror, plastic. 40 x 23 x 52 cm.



Teddy Bear. 2007.
Flow glazed ceramic, metal,
mirror, furniture.
31 x 22 x 32 cm



Parking Lot. 2009.
Furniture, mirror, plastic toys.
60 x 44 x 48 cm.

VI.

Unveiled Twinkling Space. 2009.
Plastic, furniture,
household goods.
Dimensions variable.

공개된 반짝이는 우주.
2009.
플라스틱, 가구, 가재도구.
가변설치.



Installation view. 2009.



Installation view. 2009.



Detail with Kittens. 2009.
plastic.



Mini Mouse Embroidery. 2006.
Embroidered fabric.
27 x 26 cm.

VII.

The Purpose Of A System Is What It Does (POSWID). 2009.
Mixed media.
Dimensions variable.

시스템의 목적은 그 시스템이 하는 일. 2009.
혼합재료.
가변설치.



Installation view. 2009.



Cake Refrigerator with Ready-Made Bricks.
2009. Refrigerator, wallpaper,
painted terra-cotta bricks.
Dimensions variable.



Cake Refrigerator, Put This House in Order & Moon In The Mirror. 2009.
Refrigerator, wallpaper, painted terra-cotta bricks, model house, adhesive sheet, mirror.
Dimensions variable.



Mirrored Car & Snowman Robot.
2009. Metal, plastic,
resine, motor.



Snowman Robot. 2009.
Metal, plastic, resine, motor.
110 x 110 x 215 cm.

Wall Painting Flow Chart. 2009
Paint on wall.
Dimensions variable.

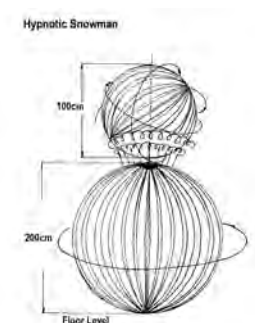
Wall Painting Man. 2009
Paint on wall.
Dimensions variable.



Mirrored Car. 2009.
Metal, plastic, tires.
380 x 290 x 140 cm.



The Purpose Of A System Is What It Does. (POSWID) (sketch).
2009. Drawing. 29 x 42 cm.



Hypnotic Snowman (sketch).
2009. Drawing on paper.
21 x 29 cm.

VIII.

Psychotic Mickey Mouse.
2007.
Wood, artificial fire place,
metal, plastic.
250 x 276 x 270 cm.

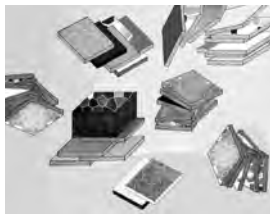
정신병자 미키 마우스. 2007.
나무, 금속, 조명, 플라스틱.
250 x 276 x 270 cm.



Installation view. 2011.



Hypnotic Snowman (sketch).
2009. Drawing on paper.
29 x 42 cm



Tiles Installation (sketch). 2009.
Drawing on paper.
29 x 42 cm.



Parked Car, Cake Fridge & Snowmen. 2009.
Photo montage.



Installation view. 2011.

IX.

Survival of the Shittest.
2009.
Mixed media.
Dimensions variable.

부적자생존. 2009.
혼합재료.
가변설치.



Installation view. 2009.



Installation view. 2009.



Only Space Remains Aka This Is Punk. 2009. Papier mache, tiled
skid. 297 x 156 x 89 cm.



French Brick Ready-Made. 2009.
Painted terracotta.
Approx. 21 x 11 x 13 cm each.



The Tunnel with Eiffel Tower.
2009. Plaster, plastic, papier
mache. 80 x 36 x 36 cm.



Tron. 2009. Wood, plastic.
76 x 78 x 89 cm.



Nature Morte. 2009.
Painted papier mache. Approx.
34 x 34 x 24 cm each.



Opus Pistorum
(The Work of the Miller). 2009.
Wood, light, tiled skid.
87 x 65 x 110 cm.



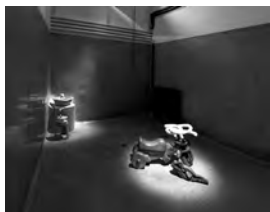
La Chatelaine. 2009.
Papier mache, fabric, foam,
acrystal, plastic. 96 x 93 x 120 cm.



Put This House In Order. 2009.
Puppet house, light.
64 x 33 x 45 cm.



Hunter S. Thompson's
Shooter Mirror Shades. 2009.
Foam board, pvc, papier mache,
mirrors, acrystal.
250 x 125 x 330 cm.



The Baker's Pretzel Bike &
Diva On The Rocks. 2009.
Plaster, papier mache, wood.
35 x 90 x 48 cm.



The Baker's Pretzel Bike &
Diva On The Rocks. 2009.
Plaster, papier mache, wood.
35 x 90 x 48 cm.



Indulge Me (In Mauve). 2009.
Plastic, acrystal.
40 x 40 x 22 cm.

Indulge Me (In Sappgreen). 2009.
Plastic, acrystal.
22 x 32 x 22 cm.



Arswipe Still Life. 2005.
Archival digital print on canvas.
120 x 100 cm.

X.

Matching Matchbox.
2010–2011.
Matchbox vehicles,
aluminum, pvc.
Dimensions variable

매치박스(미니카) 매치하기.
2010–2011.
미니카, PVC, 알루미늄.



Matching Matchbox. 2010–2011.
16 x 12 x 15 cm.



Matching Matchbox. 2010–2011.
13 x 11 x 8.8 cm.



Matching Matchbox. 2010–2011.
4.5 x 5.5 x 8.5 cm.



Matching Matchbox. 2010–2011.
16.3 x 15.5 x 10 cm.



Matching Matchbox. 2010–2011.
22.5 x 4.5 x 7.5 cm



Matching Matchbox. 2010–2011.
38 x 11 x 5.5 cm



Matching Matchbox. 2010–2011.
57 x 8 x 12 cm.



Matching Matchbox. 2010–2011.
22.5 x 6.7 x 9.5 cm



Matching Matchbox. 2010–2011.
26.5 x 15 x 8 cm.



Matching Matchbox. 2010–2011.
38.5 x 4.5 x 9 cm.



Matching Matchbox. 2010–2011.
22.5 x 4.5 x 7.5 cm.



Matching Matchbox. 2010–2011.
29.5 x 17.5 x 7.5 cm



Matching Matchbox. 2010–2011.
38 x 11 x 5.5 cm.



Matching Matchbox. 2010–2011.
31 x 6.5 x 11 cm.



Matching Matchbox. 2010–2011.
38.5 x 4.5 x 9 cm.



Matching Matchbox. 2010–2011.
32 x 6.5 x 13 cm.

XI.

Genius Destroyed. 2010.
Wood, toys, fabric, steel,
stone, plastic.
Dimensions variable

과괴된 천재. 2010.
나무, 봉제인형, 담요, 철, 돌.
가변설치



How Many Grapes Went Into the Wine? (drawing). 2010.
Ink on paper. 29 x 42 cm.



Installation view at Mont
Ste.-Victoire, South of France.
2010.



Eiffel Tower. 2010.



V. 2010.

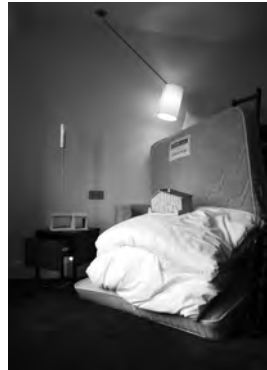


I. 2010.

XII.

The Best Neighborhood.
2009.
Mixed media, hotel
furniture.
Dimensions variable.

최상의 이웃. 2009.
혼합재료, 호텔 가구.
가변설치.



Cottage & Radio Station
(installation view). 2010.



Black Snowman (installation
view — detail). 2010.
Wood, metal, paint. 12 x 11 x 17 cm



Installation view. Bathroom.
2010. Adhesive sheet on glass.



Installation view. Bathroom.
2010. Adhesive sheet on glass.



Installation view.
Table. 2010.



Installation view. Window. 2010.
Adhesive sheet on glass.
110 x 100 cm.



Installation view.
Book cabinet. 2010.



Wonder Tree Silver. 2010.
Polyurethane, plastic.
36 x 24 x 43 cm.



Margot. 2010.
Embroidered fabric.
75 x 60 cm.



Alice in Wonderland. 2010.
Ceramic, plastic. 18 x 37 x 16 cm.



Basket. 2010.
Plastic. 24 x 24 x 19 cm.



Soy Sauce Bottle. 2010.
Plastic, paint. 21 x 21 x 24 cm.



Cabbage. 2010.
Glass, plastic. 32 x 20 x 7 cm.



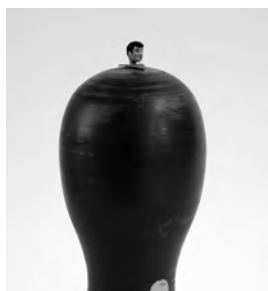
Wonder Tree Big. 2010.
Polyurethane, plastic.
38 x 27 x 42 cm.



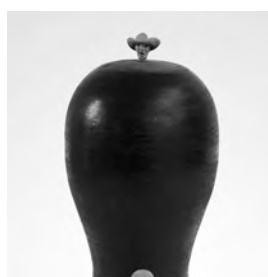
Wonder Tree Small. 2010.
Polyurethane, plastic.
38 x 27 x 46 cm.



The Good, The Bad
& The Weird. 2010.
Wood, plastic.
Approx. 8 x 8 x 17 cm each.



The Weird Cowboy. (detail) 2010.



The Good Cowboy. (detail) 2010.



The Bad Cowboy. (detail) 2010.

XIII.

Mental Melt Down. 2012.
Mixed media.
Dimensions variable.

맨붕. 2012.
혼합재료.
가변설치.



Cray Computer Drawings and
Relationships Do Not Exist
(installation view). 2012.



Cray Computer Drawings and
Relationships Do Not Exist
(installation view). 2012.



Hotel Paper Drawings,
Relationships Do Not Exist and
YES (installation view). 2012.



Hotel Paper Drawings and
Relationships Do Not Exist
(installation view). 2012.



Cray Computer Drawings. 2002.
Ink on paper, framed.
Each 110 x 160 x 5 cm.



Cray Computer Drawing (detail).
2002. Ink on paper, framed.
110 x 160 x 5 cm.



Cray Computer Drawing (detail).
2002.

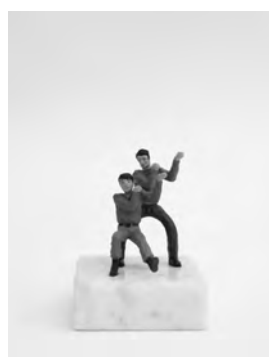
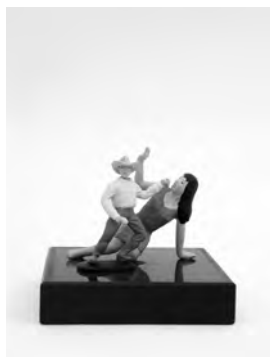


YES. 2012.
Acrylic on canvas. 38 x 44 cm.

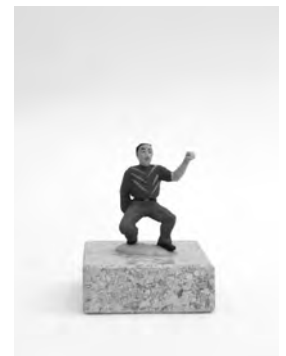
XIV.

Relationships Do Not Exist. 2010–2011.
Painted plastic, stone.
Approx. 11 x 10 x 16 cm each.

관계부재. 2010–2011.
플라스틱, 돌.
각 11 x 10 x 16 cm 정도.









XV.

Skids. 2009–2011.
Tiles, wood.

팔레트. 2009–2011.
타일. 나무



Skid. 2009.
Tiles, wood.
80 x 121 x 16.5 cm.



Skid. 2009–2011.
Tiles, wood.
67 x 101.5 x 16.5 cm.



Skid. 2011.
Tiles, wood.
48 x 82 x 16 cm.



XVI.

You Got To Be Like Water.
2009.

Wood, mirror, plastic,
cardboard, newspaper
collage, humidifier.
Dimensions variable.

물과 같이 유연하라. 2009.
나무, 거울, 플라스틱, 마분지,
신문지 콜라주, 가습기.
가변설치.



Installation view. 2009.



Panda. 2009.
Wood, mirror, humidifier.
420 x 322 x 178 cm.



Panda. 2009.



Panda (detail of steaming
nostrils). 2009.



Panda & Bamboo Ready-Made.
2009. Wood, plastic bamboo,
cardboard.



Panda Babys. 2009.
Cardboard. Approx.
15 x 12 x 11 cm each.



Panda Babys. 2009.
Cardboard. Approx.
15 x 12 x 11 cm each.



Be Invisible. 2009.
Newspaper collage, cardboard,
frame. Approx. 97 x 76 cm each.

XVII.

Chinese Restaurant. 2010.
Ceramic sculptures.
270 x 200 x 80 cm.

중국 식당. 2010.
도자기.
270 x 200 x 80 cm.



Installation view. 2010.



Use Your Noodle. 2010.
Liquid gold, ceramic.
46 x 51 x 18 cm.



Extremely Neutral Kleenex Case. 2010. Ceramic, liquid gold.
29 x 18 x 12 cm.

Extremely Neutral Toilet Paper Case. 2010. Ceramic, liquid gold.
12 x 18 x 12 cm.



Cigarettes. 2010.
Stoneware, wallpaper. Approx.
16 x 16 x 30 – 160 cm each.

XVIII.

Acceptance. 2012
Courtesy of PLATEAU,
Samsung Museum of Art.
Steel, strip lights.
680 x 820 x 180 cm

수용. 2012.
형광등, 철.
680 x 820 x 180 cm



Installation view. 2012.



Installation view. 2012.



Installation view. 2012.



Installation view. 2012.

XIX.

The Heart of Enterprise.
2009.
Mixed media.
Dimensions variable

사업의 핵심. 2009.
가구, 금속, 플라스틱,
도자기, 조명.
가변설치



Installation view. 2009.



XX.

Role Models. 2008–2011
Small Sculptures.

귀갈. 2008–2011.
작은 조각들



Teddy Bear. 2007. Flow glazed ceramic. 31 x 22 x 32 cm.



Ok Company Embroidery. 1997.
Embroidered fabric. 16 x 12 cm.



Snoopy with Christmas Tree à la Art Brut. 2009.
Plastic, foam, acrystal.
26 x 37 x 17 cm.



Snoopy Hybrid. 2009.
Plaster, ceramic. 40 x 38 x 38 cm.



Kettle With Crash Landed Snoopy With Tree Growing Out Of Nose. 2009. Plastic, acrystal, aluminum kettle. 37 x 20 x 16 cm.



Snoopy Kettle. 2009.
Plastic, acrystal, aluminum kettle.
27 x 20 x 17 cm.



Archeological Snoopy. 2009.
Terracotta, beton, plastic, polyurethane. 17 x 40 x 18 cm.



Rancho Relaxo. 2009.
Plastic. 31 x 17 x 35 cm.



Satellite. 2009. Paper, collage.
25 x 21 x 30 cm



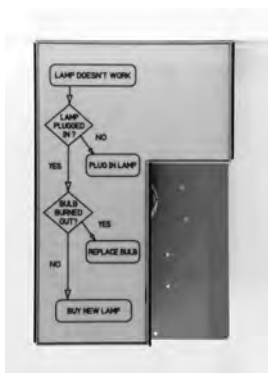
Super-white Snoopy Corner A. 2009. Plastic, acrystal, metal.
32 x 22 x 13 cm.



Super-white Snoopy Corner B. 2009. Plastic, acrystal, metal.
32 x 22 x 15 cm.



Architec 'n' Tonix. 2009. Celadon, marble.
22 x 20 x 34 cm.



Different Kinds of Light. 2009.
Plastic, polyurethane.
31 x 14 x 19 cm.

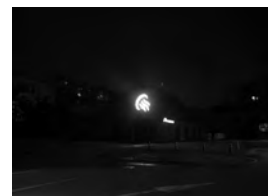
XXI.

Hot Mill. 2011.
Steel, light, motor.
326 x 245 x 89 cm.

열탕. 2011.
모터, 금속, 조명.
326 x 245 x 89 cm.



Installation view. 2011.



XXII.

It's a Tough World in Here.
2011.
Mixed media.
Dimensions variable.

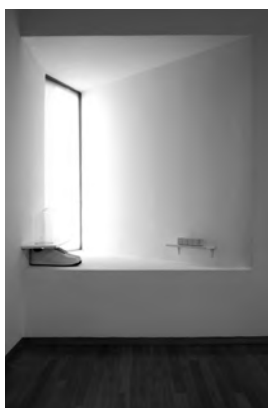
우리가 사는 이 거친 세상.
2011.
혼합재료.
가변설치.



Installation view. 2011.



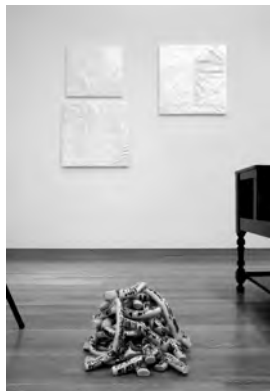
Installation view. 2011.



Giant Sneakers Ready-Made.
2011. Nike shoes, shelves,
tile sculpture, bell jars.
Dimensions variable.



Wooden Ball and Wooden Gun.
2011. Aluminum, wood, leather,
tripod. 175 x 160 x 65 cm.



Use Your Noodle, Friedrich
Nietzsche. 2011.
Glazed stoneware, liquid gold.

Silver Canvas. 2011.
Aluminum, fabric on frame.
66 x 64 x 1.5 cm.

Silver Canvas. 2011.
66 x 52 x 2 cm.

Silver Canvas. 2011.
61 x 58.5 x 1.5 cm.



Cigarette Holder with Table.
2011. Furniture, wood.
120 x 55 x 58 cm.



Cigarette Holder with Table
(detail). 2011.



Bunch of Keys. 2011.
Plastic, key holders, piercing.
50 x 52 x 44 cm.



Chandelier, Tripod, Canister,
and Straw. 2011. Chandelier,
tripod, plastic, aluminum.
103 x 99 x 98 cm.



Charlotte Rampling Furniture.
2011. Wood, photo, frame.
51 x 38 x 53 cm.



Henrik Ibsen's Wooden Satellite.
2006. Wood. 120 x 78 x 89 cm.



Ceramic Cigarettes. 2011.
Stoneware, wallpaper.
16 x 16 x 65 - 120 cm each.



Giant Sneakers Ready-Made.
2011. Nike shoes, plate.
Dimensions variable.



Ash Tray! Ash Tray! 2011.
Mirror, light, ceramic cigar,
wood, hanger. 40 x 42 x 100 cm.



Swan Lady. 2011. Stoneware,
ceramic, liquid gold.
62 x 53 x 44 cm.

XXIII.

Busan Snowman. 2010.
Chromed steel.
230 x 320 x 240 cm.

부산 눈사람. 2010.
크롬 도금, 철.
230 x 320 x 240 cm.



Installation view (full view with Kindergarten). 2010.



Installation view. 2010.



Installation view. 2010.

XXIV.

An Island of Boredom.
2011.
Corner angle, light,
ceramic, mixed media.
Dimensions variable.

권태의 섬. 2011.
앵글, 조명, 도자기, 혼합재료.
가변설치.



Installation view. 2011.



Swan Lady. 2011.
Stoneware, ceramic, liquid gold.
62 x 53 x 44 cm.



Shelf Installation with Still Life.
2011. Corner angle, plastic,
painted jars, lights.
210 x 90 x 45 cm.



Traveler's Check. 2011.
Ball-point pen drawing on
offset print. 76 x 52 cm.



Beer Bottle. 2011. Wood, plastic
bottle. 255 x 120 x 33 cm.



Tire, Found Object. 2011.
Dimensions variable.



Aspirin. 2011.
White ceramic. 21.5 x 21.5 x 6 cm.



Shitlady. 2011.
Ball-point pen drawing on
offset print. 76 x 52 cm.



The Onion Castle. 2011.
Papier mâché, plastic, metal.
40 x 42 x 69 cm.



Dog Face. 2011. Paint on
ceramic. 45 x 34 x 40 cm.



Shelf Installation with Still Life.
2011. Corner angle, plastic,
painted jars, curtain, light.
210 x 90 x 45 cm.



Vegetative Ceramic,
Found Object. 2011.
Ceramic. 47 x 43 x 55 cm.



Milk Crate, Found Object. 2011.
Plastic. 33 x 33 x 26 cm.

XXV.

Powr Mastrs: Lounge Project.
2011.
Wood, furniture,
corner angle.
Dimensions variable.

파워 마스터즈: 라운지 프로젝트.
2011.
나무, 앵글, 가구.
가변설치.



Installation view. 2011.



Installation view. 2011.



Installation view. 2011.



Oh Yes Cool Great. 2011.
Corner angle. Dimensions
variable.



Oh Yes Cool Great. 2011.
Corner angle. Dimensions
variable.



Jaded Zombies From The
Stratosphere. 2006.
Painted wood.
140 x 140 x 55 cm,
140 x 110 x 55 cm,
145 x 135 x 55 cm,
145 x 140 x 55 cm,
165 x 150 x 55 cm
and 140 x 125 x 55 cm

XXVI.

The Abyss Gazes Also.
2012.
Mixed media.
Dimensions variable.

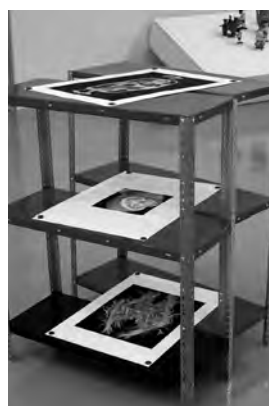
심연도 당신을 응시한다.
2012.
혼합재료.
가변설치.



Installation view. 2012.



Installation view. 2012.



Red Shelves. 2012. Metal, photos.
98 x 77 x 79 cm.



Real Estate. 2012.
Model houses, plastic, wood
135 x 120 x 60 cm.



Real Estate. 2012.
Wood, plastic. 25 x 50 x 16 cm.



Real Estate (detail). 2012.
Molecular Sculpture.
Plastic. Approx. 17 x 15 x 12 cm.



You Figure It Out. 2012.
Ceramic, stoneware, plastic.
178 x 116 x 105 cm.



You Figure It Out. 2012.
Side view.



You Figure It Out (detail). 2012.
Volcanic Vase. Ceramic.
11 x 11 x 35 cm.



You Figure It Out (detail). 2012.
Plastic. 15 x 6 x 21 cm.



You Figure It Out (detail). 2012.
Miss Piggy. Painted ceramic.
9 x 8 x 15 cm.



Color Field Sculpture. 2012.
Wood. 180 x 200 x 15 cm.



Buttoned Up. 2012.
Wooden table, buttons.
102 x 47 x 46 cm.

XXVII.

Concepts in Rehab. 2012.
Banners, strip lights.
Dimension variable.

개념은 재활중. 2012.
현수막, 형광등.
가변설치.



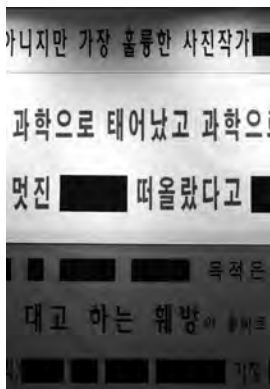
Installation view. 2012.



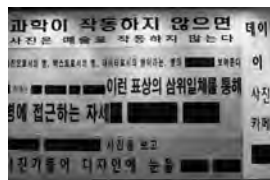
Installation view. 2012.



Concepts in Rehab. 2012.
Strip lights on wall.
980 x 370 x 5 cm.



Banners (detail). 2012.
After texts by Young June Lee.



Banners (detail). 2012.
After texts by Young June Lee.

XXVIII.

There is No Beer in Hawaii! 2012.
Mixed media.
Dimensions variable.

하와이에에는 맥주가 없다!
2012.
혼합재료.
가변설치.



Installation view. 2012.



Installation view. 2012.



Installation view. 2012.



Venus of Willendorf. 2012.
Resin, leather, wood, metal, light.
Body: 120 x 170 x 80 cm.
Head: 80 x 80 x 76 cm.

Fucktopia Painting. 2012.
Acrylic on canvas. 97 x 146 cm.



Venus of Willendorf (detail).
2012.

Fruit Basket. 2012.
Iron cast, acrylic. 7 x 6 x 5.5 cm.



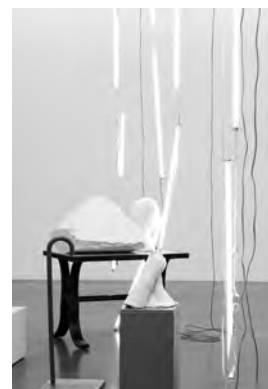
Neon Waterfalls (installation view). 2012. Bronze, light.

Water Fall A. 2012.
35 x 35 x 400 cm.

Water Fall B. 2012.
80 x 80 x 420 cm.



Morandi, Nature Morte. 2012.
Plastic table, painted jars.
120 x 110 x 62 cm.



Treasure Box. 2012.
Wood, pvc. 30 x 40 x 25 cm.



Honking Man: Ink Nose Bleeding Bust. 2012.
Terracotta, paint. 46 x 65 x 65 cm.

Neon Waterfall B.

The Global Warming of Understanding. 2012.
Painted foam, furniture.
70 x 70 x 99 cm.

Palm Trees. 2012.
Plastic. Approx. 8 x 8 x 4 cm each.



Bunch of Keys. 2012.
Metal, keys.
Approx. 90 x 40 x 70 cm.



Bunch of Keys. 2012.
Metal, keys.
Approx. 90 x 40 x 70 cm.



Fucktopia Rainbow Painting. 2012. Oil and acrylic on canvas,
painted plastic seat.
43 x 38 x 12 cm.



Golf Bat Lamp. 2012.
Golf bats, glass, light, wood.
130 x 130 x 190 cm.

Fucktopia Painting. 2012.
Acrylic on canvas. 40 x 30 cm.



Cane, Football Player, Stool. 2012. Wood, bronze casting.
40 x 34 x 100 cm.

Honking Man Hand. 2012.
Terra-cotta, paint.
22 x 30 x 32 cm



Honking Man Painting. 2012.
Acrylic on canvas. 72 x 61 cm.



TV Set with Morandi, Still Life. 2012. Canvas, furniture, painted
jars. 50 x 54 x 78 cm.

Wave Painting. 2012.
Acrylic on canvas. 65 x 53 cm.

Wave Painting. 2012.
Acrylic on canvas. 65 x 53 cm.

Wave Painting. 2012.
Acrylic on canvas. 60 x 40 cm.



3D Glasses. 2012.
Wood, glass. 50 x 150 x 120 cm.

House. 2010.
Wood. 60 x 70 x 90 cm.



Gun with Springs. 2011.
Bronze, stainless.
40 x 50 x 10 cm.

XXIX.

The Spiral of Events.
2011. Wood, light, boom
box, Tom Waits songs,
pants, mixed media.
220 x 70 x 89 cm.

사건의 연속. 2011.
나무, 붐박스, 조명, 바지,
톰 웨이크즈 노래, 혼합재료.
220 x 70 x 89 cm.



The Spiral of Events (sketch).
2011. Ink on paper. 29 x 42 cm.



Nakwon-dong, Jongno, Seoul



Nakwon-dong, Jongno, Seoul



Ulchiro-3-ga Subway Station,
Jung-gu, Seoul



Soongin-dong, Jongno-gu,
Seoul



Hwanghak-dong, Jung-gu, Seoul



Gwanghwamun Plaza,
Jongno-gu, Seoul



Gwang-gyo, Jung-gu, Seoul



Yongshin-dong,
Dongdaemoon-gu, Seoul



Joonggang Market, Hwanghak-
dong, Jung-gu, Seoul



Gwanghwamun Plaza,
Jongno-gu, Seoul



Ipjung-dong, Jung-gu, Seoul



Hwanghak-dong, Jung-gu, Seoul



Hwanghak-dong, Jung-gu, Seoul



Gwanghwamun Plaza,
Jongno-gu, Seoul



Ipjung-dong, Jung-gu, Seoul



Hwanghak-dong, Jung-gu, Seoul



Hwanghak-dong, Jung-gu, Seoul



Gwanghwamun Subway Station,
Jongno-gu, Seoul



Ipjung-dong, Jung-gu, Seoul



Joonggang Market, Hwanghak-
dong, Jung-gu, Seoul



Hwanghak-dong, Jung-gu, Seoul



Gwanghwamun Subway Station,
Jongno-gu, Seoul



Ipjung-dong, Jung-gu, Seoul

XXX.

Omnium Gatherum.
2012.
Mixed Media.
Dimensions variable.

잡동사니. 2012.
혼합재료.
가변설치.



Installation View. 2012.



Derivative Crate. 2012.
Wood. 22 x 29 x 55 cm.

Two Sisters. 2012.
Aluminum, plastic, motor.
50 x 50 x 42 cm.

Yellow Window Castle. 2012.
Plastic, glass. 33 x 33 x 60 cm.



Installation View. 2012.



Mr. Potato Head. 2012.
Wood, plastic, steel, light,
jar, glasses. 40 x 38 x 155 cm.



Piet Mondrian II. 2012.
Steel, paint. 167 x 105 x 3 cm.

Steckenpferd (FAD). 2012.
Fabric, wood. 109 x 22 x 18 cm.



Palm Tree. 2012.
Venetian blind, coat hanger, pvc.
80 x 85 x 280 cm.



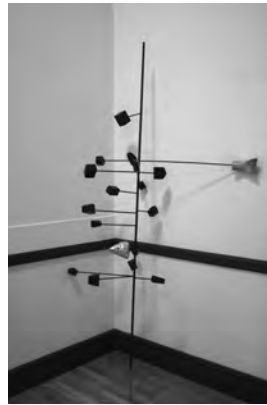
Lazarus Long. 2012.
Jean, boots, beton, glass.
45 x 40 x 160 cm



Berlin Friedrichstrasse. 2012.
Resin, paper, aluminum,
ceramic. 140 x 140 x 50 cm.



Derivative Minimalism II (detail).
2012. Wood, glass, plastic stool.
180 x 200 x 80 cm.



Trans-Dimensional Fish. 2012.
Steel, nylon, aluminum.
80 x 50 x 180 cm.



Kim Kim Gallery Mall I. 2012.
Wood, plastic. 40 x 60 x 20 cm.

Block House. 2012.
Wood, plastic. 14 x 15 x 20 cm.

Kim Kim Gallery Mall II. 2012.
Plastic, wood. 33 x 33 x 26 cm.

Unfucking Real:
Nayoungim & Gregory Maass
Works 2009 – 2012

© 2012 Nayoungim & Gregory Maass
 ISBN 978-89-94027-27-2

Art Production Support

3 bis f, Lieu d'Art Contemporain,
 Aix-en-Provence
 AIR-Antwerpen, Antwerp
 Artclub1563, Seoul
 ARTest Foundation, Tirgu Mures
 Arts Council Korea, Seoul
 Artsonje Center, Seoul
 Cheongju International Craft Biennale,
 Cheongju
 Chez Rita, Roubaix
 Clayarch Gimhae Museum, Gimhae
 Croft, Seoul
 Culture Station Seoul 284, Seoul
 Daegu Digital Industry Promotion Agency,
 Daegu
 Daegu Photo Biennale, Daegu
 Domaine de St.-Ser, Puyloubier
 FLACC, Genk
 Gallery Hyundai, Seoul
 Gallery Shilla, Daegu
 Gana Art, Seoul
 Gyeonggi Creation Center, Ansan
 Kunst-Stoffe, Berlin
 Lademoen Kunstner Verksted, Trondheim
 Le Bureau d'Art et de Recherche #2, Roubaix
 Lokaal 01, Antwerp
 Nordisk Kunstnarsenter Dalsåsen,
 Dale i Sunnfjord
 Open Space Bae, Busan
 PLATEAU, Samsung Museum of Art, Seoul
 SAMUSO: Space for Contemporary Art, Seoul
 Seoul Foundation Arts & Culture, Seoul
 Space Hamilton, Seoul
 Stadtmuseum Lichtenberg, Berlin
 The National Theater Company, Seoul
 The Old Ladies' House Art Space, Macau
 Triangle France, Marseille
 USF Verftet, Bergen
 Utvikling av Amot Gard, Bygstad
 Voyons-voir, Trets
 Work on Work, Seoul

Book Publishing Support

Arts Council Korea, Seoul
 Le Bureau d'Art et de Recherche #2, Roubaix
 Gana Art, Seoul

쓰바 레알:
Nayoungim & Gregory Maass
Works 2009 – 2012

© 2012 Nayoungim & Gregory Maass
 ISBN 978-89-94027-27-2

작품 제작 지원

가나 아트, 서울
 갤러리 현대, 서울
 경기창작센터, 안산
 공간 해밀톤, 서울
 국립극단, 서울
 대구 디지털 산업진흥원, 대구
 대구 사진 비엔날레, 대구
 문화역서울 284, 서울
 사무소, 서울
 서울문화재단, 서울
 스페이스 크로프트, 서울
 신라 갤러리, 대구
 아트선재센터, 서울
 아트클럽 1563, 서울
 오픈스페이스 배, 부산
 위크온워크, 서울
 청주 국제 공예비엔날레, 청주
 클레이아크 김해미술관, 김해
 플라토 삼성미술관, 서울
 한국문화예술진흥원, 서울
 3 bis f, 현대예술센터, 액상프로방스
 AIR-Antwerpen, 안트베르펜
 ARTest 재단, 티르구 무레스
 Chez Rita, 루베
 Domaine de St.-Ser 양조장, 푸이루비에
 FLACC, 헝크
 Kunst-Stoffe, 베를린
 Lademoen Kunstner Verksted, 트론트하임
 Le Bureau d'Art et de Recherche #2, 루베
 Lichtenberg 시립박물관, 베를린
 Lokaal 01, 안트베르펜
 Nordisk Kunstnarsenter Dalsåsen, 달레
 The Old Ladies' House Art Space, 마카오
 Triangle France, 마르세이유
 USF Verftet, 베르겐
 Utvikling av Amot Gard, 비그스타드
 Voyons-voir, 트레츠

출판 지원

가나 아트, 서울
 한국문화예술진흥원, 서울
 Le Bureau d'Art et de Recherche #2, 루베

Text

Sumi Kang
Clemens Kruemmel
Claudia Pestana

글

강수미
클레멘스 크뤼멜
클라우디아 페스타나

Translation

Brian Currid
Jaeun Kwak
Dongjoo Shin

번역

곽재은
브라이언 커리드
신동주

Graphic Design

Layla Tweedie-Cullen
Jayme Yen

그래픽 디자인

라일라 트위디-쿨렌
제이미 옌

Photo Credits

Yoonseuk Back
Jozsef Bartha
Youngjun Choi
Olivier Despicht
Hyunhee Kim
Sang Tae Kim
Budullee Lee
Insoo Lee
Jongmyung Lee
Young June Lee
Frank Lei
Jean-Christoph Lett
Gregory Maass
Nayoungim
Suk Kuhn Oh
Felix Park
Heungsoon Park
Myungrae Park
Cyprien Quairiat
Wooseup Whang

사진

그레고리 마스
김나영
김상태
김현희
박명래
박홍순
백윤석
시프리안 쿠에리아
오석근
울리비에 테스피치
이버들이
이영준
이인수
이종명
장 크리스토프 렛
조제프 바르타
최영준
펠릭스 박
프랭크 레이
황우섭

Publisher

Caustic Window, Seoul
Mediabus, Seoul

발행

미디어버스, 서울
코스틱 윈도우, 서울

Special thanks to

Haeju Kim
Juweon Kim
Sungwon Kim
Jungsoon Koo
Jung Yong Lee
Young June Lee
Sunyoung Oh
Jiyeon Yang

감사한 분들

구정순
김성원
김주원
김해주
양지윤
오선영
이영준
이정용