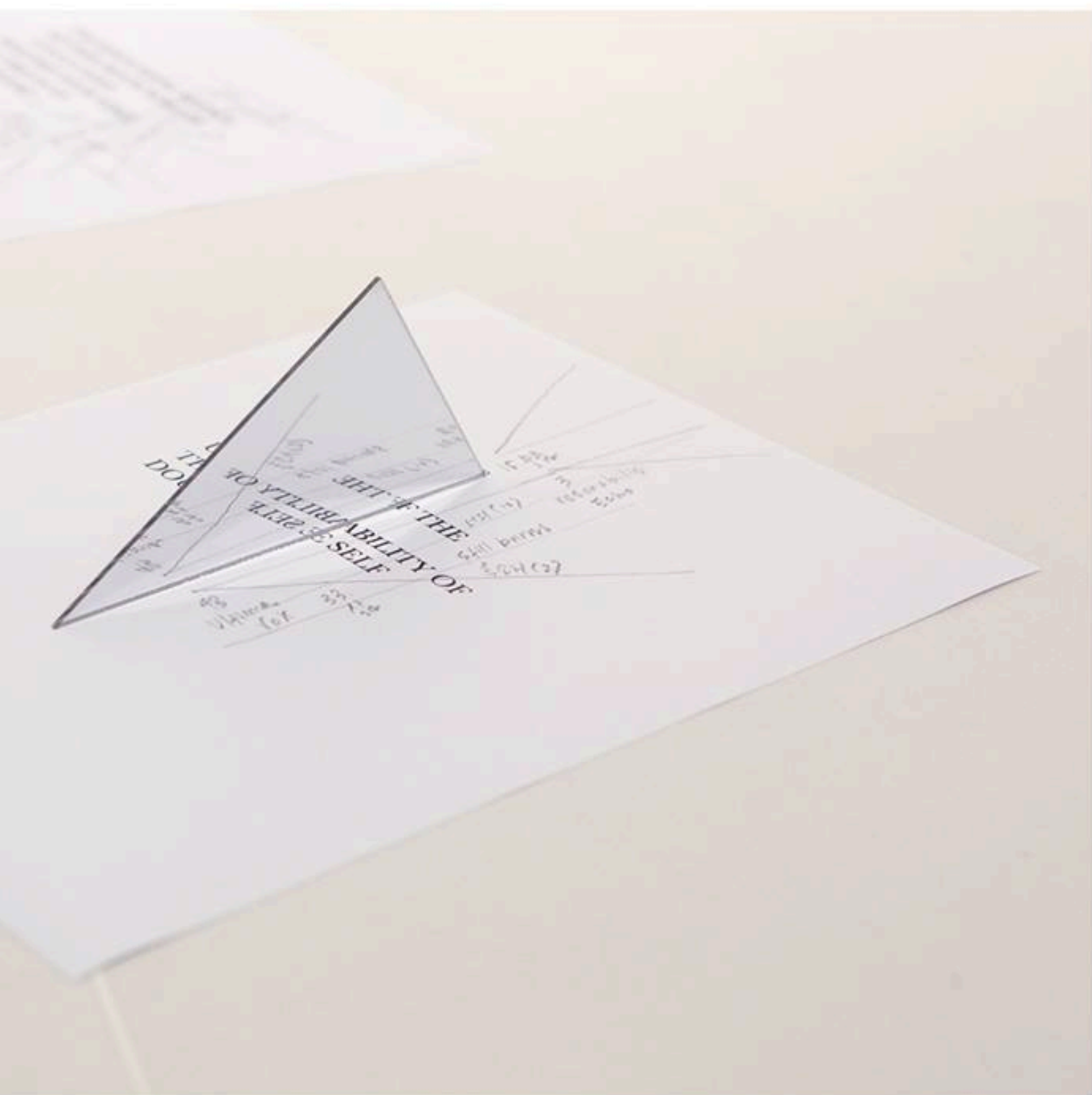


JOO YEON PARK

# ECHO OF ECHO



**The Voice Remains:**  
**Joo Yeon Park's *Mirror Writing Love***  
**and Other Works**

James Clifton

Joo Yeon Park’s bipartite exhibition, “Echo of Echo” (New York and Seoul), draws on ideas and imagery recurrent in her work throughout the past decade, but deepens her engagement with language and the elusiveness of meaning. Of the six works in the DOOSAN Gallery New York venue, two are text-based (what we can call “iconotextual”)—*Scaffolding* (2009-2012), fifteen prints of fragments of type-written text, and *Blue Hours* (2011), a hand-sewn book of type-written text on alternating sheets of white typing paper and black carbon paper, with only one opening available to the viewer—while another, *Restoration* (Pure Sound) (2013), approaches language from a different direction, drawing on Walter Benjamin’s notion of “pure language.” The themes of fragmentation and replication implicit in these works, as well as the deceptiveness of vision in the production of knowledge, are pursued in *Summer Light* (2008-2012), a short looped black-and-white film of a woman reflecting light from a mirror into the camera lens and consequently the viewer’s eyes; *Helsinki/Amsterdam* (2011), two stereoscopic black-and-white photographs of clouds shot from an airplane and arranged in a tight quasi-symmetrical configuration; and *Detour (and Double)* (2013), a found slide projected through a Plexiglas pane onto a wall and reflecting on the opposite wall.

Her five-stanza poem, “There I—,” provided the prompt for a sound piece performed in her studio in conjunction with the New York venue of “Echo of Echo,” but the poem itself was shared with the audience only with great restraint: it was posted to the side of the entrance of the studio on a single sheet of A4 paper and was not mentioned to the audience. The poem is also a fundamental element in the installation in the DOOSAN Gallery Seoul venue—*Mirror Writing Love*—but is so fragmented and obscured that visitors can reconstruct it in its brief entirety only with great effort and diligence, or perhaps not at all.

*Mirror Writing Love* complements the works presented in New York, extending them conceptually and complicating them visually. It consists of five looped digital films, one for each stanza of the poem. In the films, the type-written text of the poem, sometimes supplemented with manuscript text (in English, Korean, and Latin), is both blocked and reflected by small pieces of mirror in simple geometric shapes. For the most part, movement comes not from the objects filmed—paper, mirror, the artist’s hand—but from shifting shadows that evoke time-lapse photography of the effects of the sun traversing a landscape.



“There I —,” sound performance, New York, 2013

Echo and Narcissus

The exhibition title recalls the intertwined stories of the nymph Echo and the fifteen-year-old Narcissus, recounted by the ancient Roman poet Ovid in his *Metamorphoses*, the sprawling poem that tells of the transformation of bodies,<sup>1</sup> and the handwritten text in *Mirror Writing Love* includes fragments from both Ovid’s original Latin and Joseph Addison’s English translation, published in 1717.<sup>2</sup> The talkative nymph Echo kept the

1 Ovid, *Metamorphoses*, with a translation by Frank Justus Miller, rev. by G. P. Goold, Loeb Classical Library, 2 vols. (Cambridge, MA, 1977), 1:148-61 (Book 3, lines 339-510) (hereafter cited in the text as *M* with book and line). All translations are mine, unless otherwise noted.

2 [Samuel Garth, ed.], *Ovid’s Metamorphoses in Fifteen Books. Translated by the most Eminent Hands* (London, 1717). On this edition, which comprises sections by eighteen different translators, see David Hopkins, “Dryden and the Garth-Tonson *Metamorphoses*,” *The Review of English Studies*, n.s. 39:153 (1988): 64-74.





Cornelis Bloemaert after Abraham Jansz. van Diepenbeeck, *Narcissus and Echo*, from Michel de Marolles, *Tableaux du temple des muses* (Paris, 1655), ca. 1630-1635. © Trustees of the British Museum.

goddess Juno in conversation to prevent her from discovering her husband Jupiter with his lovers. A furious Juno cursed Echo, granting her only the briefest use of her voice and tongue, by which she had been deceived (*linguae, qua sum delusa, ... vocisque brevissimus usus*) (*M* 3:365-66). Henceforth, “resounding Echo” (*resonabilis Echo*) (*M* 3:58) can only repeat the last words she had heard, to redouble them in the air, as the seventeenth-century paraphraser of Ovid, Michel de Marolles, put it.<sup>3</sup> She falls in love with the beautiful Narcissus, son of a nymph and a river-god, but cannot approach him with caressing words and tender entreaties (*blandis... dictis et mollis... preces*) (*M* 3:375-76), so she stalks him, awaiting the opportunity to approach him with a repetition of his own words. Separated from his companions in the woods, he calls out, “Is anyone here?” and she answers, “Here!” He says “Come!” and she answers “Come!” (*M* 3:380-82). When Narcissus asks the hiding Echo, “Why do you flee from me?” (*“quid... me fugis?”*) (*M* 3:383-84) and stops at hearing his own words back, Ovid describes Narcissus as “deceived by the image of a voice” (*deceptus imagine vocis*) (*M* 3:385). When he calls for them to meet, she responds in kind and comes forth to embrace him, but he flees from her, crying for her to keep her grasping hands off. Aggrieved but still in love, she lives alone in caves, her cares wasting her miserable body, whose moisture evaporates into the air (*extenuant vigiles corpus miserabile curae... et in aera sucus corporis omnis abit*) (*M* 3:396-98). Only her voice and her bones remain, but then her bones turn to stone, and only the voice remains (*vox manet*) (*M* 3:399). She can be heard but not seen in the mountains, for that which lives in her is sound (*sonus est, qui vivit in illa*) (*M* 3:401). For his cruelty to Echo, Narcissus is cursed. He falls in love with his own reflection in a pool, what Ovid calls “the shadow of an image” (*imaginis umbra*) (*M*, l. 434), “fleeting likenesses” (*fugacia simulacra*) (*M* 3: 432), and a “hope without body” (*spem sine corpore*) (*M* 3:417). At first he does not recognize himself: “what he sees, he does not know” (*quid videat, nescit*) (*M* 3:430). Frustrated that this beautiful youth in the water flees his attempted embraces (much as he fled Echo’s), he pines away, wasted by love so that neither strength nor vigor, nor even his body remains (*nec corpus remanet*) (*M* 3:493), repeating,

as it were, Echo’s own tragic decline. After Narcissus eventually recognizes himself, he still burns with self-love and ultimately wastes away unto death, with Echo answering his cries, giving back his wailing sound (*reddebat sonitum plangoris*) (*M* 3:498), his “last voice” (*ultima vox*) (*M* 3:499), but imbuing his words with her own meaning: “Ah!... Ah!... Oh, vainly loved boy!... Farewell!” (*“heu... heu... heu frustra dilecte puer!... vale”*) (*M* 3:495-501). His body later disappears, and in its place is found a yellow flower—the

narcissus.

Love—unrequited in the case of Echo, impossible in the case of Narcissus—is the engine of their stories.<sup>4</sup> In the engravings by Cornelis Bloemaert after Abraham Jansz. van Diepenbeeck in Marolles’s *Tableaux du temple des muses*, published in Paris in 1655, Cupid, the god of love, looses his arrow at Narcissus as he gazes at his reflection in the water, inducing his self-love, but with Echo in her cave, he sits, disconsolate, his torch inverted to signify the failure of her love.<sup>5</sup>

But both figures operate on a metaphorical level as well. In Leon Battista Alberti’s treatise, *On Painting* (1435), Narcissus is introduced as the inventor of painting. “What,” Alberti asks, “is painting but the act of embracing by means of art the surface of the pool [*fons*]?”<sup>6</sup> This *fons* is simultaneously pool and fountainhead, reflective still water and its source. Alberti does not pursue the comparison and so does not acknowledge the point that Narcissus failed to grasp and fix the image—scarcely a model for subsequent artists. Yet Park’s *Mirror Writing Love* does make this point, emphasizing the fragility, instability, and ethereality of the image, which consists in this case of ephemeral light projections—indeed, projections of fragments, reflections, and shadows.

Shadows are fixed in a more traditional (and ancient) foundation myth, which Alberti also adduces, albeit minimally, and which is also set in motion by love, namely, that painting (or drawing) was invented when a silhouette of a figure, the outline of a lover’s shadow, was traced.<sup>7</sup> As Franciscus Junius told it in the seventeenth century, “A Corinthian Maid..., taught by Love, ventured to put

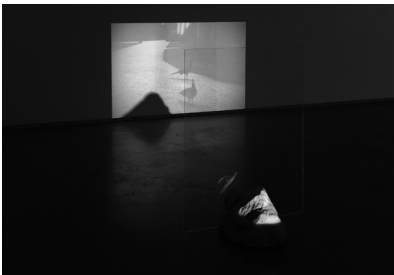


Simon Gribelin, *The Corinthian Maid Drawing the Silhouette of Her Lover*, in Charles-Alphonse du Fresnoy, *The Art of Painting*, 2nd ed. (London, 1716), frontispiece. Sarah Campbell Blaffer Foundation, Houston.

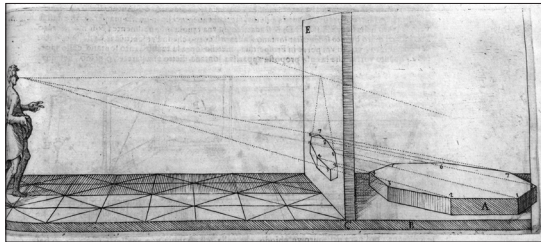
- 4 Cristelle L. Baskins, “Echoing Narcissus in Alberti’s *Della Pittura*,” *Oxford Art Journal* 16:1 (1993): 25-33, esp. 26, points out that Narcissus was usually depicted in the early modern period as a tragic lover. On Echo and Narcissus, see, in addition to Baskins, John Brenkman, “Narcissus in the Text,” *The Georgia Review* 30:2 (1976): 293-327; John Hollander, *The Figure of Echo: A Mode of Allusion in Milton and After* (Berkeley and Los Angeles, 1981); Claire Nouvet, “An Impossible Response: The Disaster of Narcissus,” *Yale French Studies*, no. 79 (1991): 103-34; Gayatri Chakravorty Spivak, “Echo,” *New Literary History* 24:1 (1993): 17-43; Frédéric Cousinié, “Imago Vocis: Écho, Image de la voix, dans Écho et Narcisse de Nicolas Poussin,” *Mélanges de l’Ecole française de Rome. Italie et Méditerranée* 108:1 (1996): 281-317; Anne-Emmanuelle Berger, “The Latest Word from Echo,” *New Literary History* 27:4 (1996): 621-40.
- 5 On the complex history of the *Tableaux* and its engravings, see W. McAllister Johnson, “From Favereau’s *Tableaux des vertus et des vices* to Marolles’ *Tableaux du temple des muses*: A Conflict between the Franco-Flemish Schools in the Second Quarter of the Seventeenth Century,” *Gazette des Beaux-Arts*, 6th ser., 72 (1968): 171-90; Jacques Vanuxem, “La mythologie dans ‘Le Temple des muses’ de l’abbé de Marolles,” *Cahiers de l’Association internationale des études françaises*, no. 25 (1973): 295-310; Richard Crescenzo, “Les sujets ovidiens dans les Tableaux du temple des muses,” in *Lectures d’Ovide publiées à la mémoire de Jean-Pierre Néraudau* (Paris, 2003), pp. 421-31; and Marie-Claire Chatelain, *Ovide savant, Ovide galant: Ovide en France dans la seconde moitié du XVIIe siècle* (Paris, 2008), pp. 239-61. The extensive series of prints of mythological subjects had been made for Jacques Favereau shortly before his death in 1638 and was published, with commentary, by Marolles in 1655. The compositions were reengraved by Bernard Picart and published with new text as *De Tempel der Zang-godinnen* (Amsterdam, 1733). Cousinié, “Imago Vocis,” op. cit., 294, notes that Poussin first introduced Cupid into the Narcissus narrative.
- 6 Leon Battista Alberti, *On Painting and On Sculpture: The Latin Texts of De Pictura and De Statua*, ed. and trans. Cecil Grayson (London, 1972), pp. 62-63. See, in addition to Baskins, “Echoing Narcissus,” op. cit., Cousinié, “Imago Vocis,” op. cit.; Hubert Damisch, “The Inventor of Painting,” *Oxford Art Journal* 33:3 (2010): 301-16.
- 7 Alberti, *On Painting*, op. cit., pp. 62-63, citing Quintilian, without mention of lovers.

3 Michel de Marolles, *Tableaux du temple des muses tirez du cabinet de feu Mr Favereau... & gravez en tailles-douces par les meilleurs maistres de son temps pour représenter les vertus & les vices, sur les plus illustres fables de l’antiquité...* (Amsterdam, 1676; first publ. Paris, 1655), p. 291: “elle ne pût prononcer que peu de mots de suite, & redoubler en l’air la fin de ce qu’on luy disoit.”





Joo Yeon Park, *Detour (and Double)*, 2013



Giacomo Barozzi da Vignola, *Le due regole dellaprospectiva pratica* (Rome, 1644), p. 55. Sarah Campbell Blaffer Foundation, Houston.

adumbrates in fairly practical terms. Treatises on perspective subsequently explored the nuances of geometric projection in great detail and with increasingly complex configurations of lines and forms; a plate from the 1644 edition of Giacomo Vignola’s *The Two Rules of Practical Perspective* can stand for innumerable such illustrations.<sup>13</sup> The optical principles at work here are no different from those more mechanical ones in photography and film-making, that is, in much of Park’s oeuvre. She sometimes complicates them by using non-traditional screens, as in, for example, her *Detour (and Double)*, in which a faded slide (which is to say, a translucent screen itself) is projected onto, through, and back from a piece of Plexiglas. But clarity of screen here does not equal clarity of image or meaning. In *Summer Light*, the mirror reflects brilliant light—both of which are traditionally figurative instruments of (self-) knowledge—but the light is blinding rather than illuminating, obscuring rather than revealing. In *Mirror Writing Love*, crisp lines and geometric forms slice the image and text rather than construct them, and mirrors double fragments of text rather than reveal a whole. When coupled with the slipping shadows, such fracturing and obscuring suggest the inaccessibility not just of the iconotextual work, but of the work’s meaning as well—and, by extension, the inaccessibility of *all* works and their meanings.

Depictions of Echo as more than merely an attribute of Narcissus are rare, but

her unskillfull hand to the first beginnings of art, drawing lines about the shadow of her Lover that was to go a great journey.”<sup>8</sup> Love was thus granted an essential role in the making of art—a German epigrammist at the turn of the nineteenth century asked, “Who created the first picture from shadows on the wall?” and asserted pointedly, “Love”<sup>9</sup>—and Cupid eventually made his way into depictions of art’s mythic origins. In Simon Gribelin’s engraved frontispiece for the second edition of John Dryden’s translation of Charles-Alphonse du Fresnoy’s *The Art of Painting* (1716), the love god literally supports and guides the young woman’s efforts.<sup>10</sup> Park’s *Mirror Writing Love* may depict Love’s workings in a primal scene of painting, but the shadows here are in motion and not so easily fixed.<sup>11</sup>

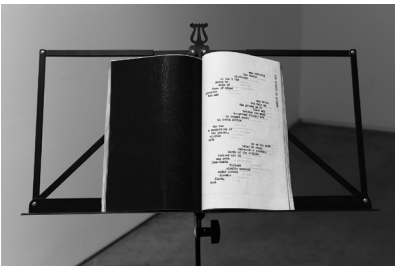
Fundamental to Alberti’s notion of painting is the projection of three-dimensional forms and spaces onto a two-dimensional surface,<sup>12</sup> which he at least

among them is Diepenbeeck’s composition in the *Tableaux*, which shows Echo not as the beautiful nymph pursuing Narcissus, but as the evaporating, disembodying hermit, her skeletal figure becoming one with the rocky walls of her cave. All that will remain of her is her voice, which shines like a beacon from her mouth. Park’s *Scaffolding* seems almost to represent a stage in Echo’s transformation, in which the erasure of the flesh leaves a structure of bones to be petrified. The work began as a paper on aspects of second-language acquisition in Theresa Hak Kyung Cha’s art practice, especially her *Dictée*; Park rendered in black type words, phrases, and punctuation highlighted by an anonymous editor, and rendered the rest of the paper in white type so that those more extensive passages would disappear into the paper itself—there, but not visible. The resultant structure—a scaffolding, albeit a delicate and irregular one, for the (re) construction of a language—calls to mind Gayatri Chakravorty Spivak’s nicely turned phrase from her discussion of Ovid’s narrative, “the lithography of Echo’s bony remains,”<sup>14</sup> as well as the final stanza of Park’s poem, “There I—”:

your words and my bones:  
together will swing  
on a blank page  
embracing the life  
once more.

### Pure Language

Joo Yeon Park’s *Restoration (Pure Sound)*, a conch shell and pieces broken from it resting on and in nested Plexiglas plinths, evokes Benjamin’s essay, “The Task of the Translator” (1923),<sup>15</sup> which has prompted more analysis (and more befuddlement and frustration) than any other modern text on translation. At the heart of his essay lies the concept of “pure language” (*reine Sprache*),<sup>16</sup> which I present here in Benjamin’s own (translated) terms, without analysis, as a point of reference for Park’s work. For Benjamin, the



Joo Yeon Park, *Blue Hours* (detail), 2011



Cornelis Bloemaert after Abraham Jansz. van Diepenbeeck, *Echo* (detail), from Michel de Marolles, *Tableaux du temple des muses* (Paris, 1655), ca. 1630-1635. © Trustees of the British Museum.

8 Junius Franciscus, *The Painting of the Ancients: De pictura veterum according to the English Translation (1638)*, ed. Keith Aldrich, Philipp Fehl, and Raina Fehl (Berkeley and Los Angeles, 1991), p. 123; quoted by Frances Muecke, “‘Taught by Love’: The Origin of Painting Again,” *Art Bulletin* 81 (1999): 297-302, esp. 299. For the subject, see also Robert Rosenblum, “The Origin of Painting: A Problem in the Iconography of Romantic Classicism,” *Art Bulletin* 39 (1957): 279-90; Hans Wille, “Die Erfindung der Zeichenkunst,” in *Beiträge zur Kunstgeschichte: Eine Festgabe für Heinz Rudolf Rosemann zum 9. Oktober 1960*, ed. Ernst Guldán (Munich, 1960), pp. 279-300.

9 Karl Wilhelm Ramler, quoted by Wille, “Erfindung,” op. cit., 298.

10 On Gribelin’s engraving, see Muecke, “Taught by Love,” op. cit., 297, 300.

11 It is worth noting that *Mirror Writing Love* is nearly devoid of color, signaling another aspect of painting’s origins, as already described in antiquity (see Damisch, “Inventor,” op. cit., 311).

12 Ibidem, 305.

13 Giacomo Barozzi da Vignola, *Le due regole della prospettiva pratica* (Rome, 1644), p. 55.

14 Spivak, “Echo,” op. cit., 27. *Scaffolding* recalls Park’s untitled photographs of 2002-2004, in which she digitally erased all the text from the abundant signage of commercial buildings, thus revealing the underlying structure of the signage in an almost Mondrianesque arrangement of planes of color (see Christine Starkman and Lynn Zelevansky, eds., *12 Contemporary Artists from Korea*, exh. cat. [Museum of Fine Arts, Houston, and Los Angeles County Museum of Art, 2009], pp. 152-53).

15 Walter Benjamin, “Die Aufgabe des Übersetzers,” in *Gesammelte Schriften. IV. 1*, ed. Tillman Rexroth (Frankfurt am Main, 1972), pp. 9-21; I have relied on Harry Zohn’s much-contested translation in Walter Benjamin, “The Task of the Translator: An Introduction to the Translation of Baudelaire’s *Tableaux parisiens*,” in *Illuminations*, ed. Hannah Arendt (New York, 1969), pp. 69-82 (hereafter cited in the text as AÜ and TT, respectively, with page).

16 Two examples of responses to the notorious inaccessibility of concepts in this essay may suffice: Paul de Man, “Conclusions: Walter Benjamin’s ‘The Task of the Translator’,” in *The Resistance to Theory* (Minneapolis, 1986), pp. 73-105, esp. 79: “what does Benjamin say?... [I]t seems that, in the case of this text, this is very difficult to establish. Even the translators, who certainly are close to the text, who had to read it closely to some extent, don’t seem to have the slightest idea of what Benjamin is saying....”; and Judith Butler, “Betrayal’s Felicity,” *Diacritics* 34:1 (2004): 82-87, esp. 84: “Any consideration of pure language here would quickly give us a headache....”

“essential quality” of a literary work “is not statement or the imparting of information” (TT 69; AÜ 10), but rather pure language, an “ultimate essence” that is “beyond all communication” (TT 79, AÜ 19) and that bespeaks a “central kinship” of languages (TT 72; AÜ 12). The nucleus of pure language, “concealed and fragmentary,” is that which cannot be communicated, the thing symbolized in linguistic creations, but as the symbolized thing itself, seeking “to represent, to produce itself in the evolving of languages,” it is “an active force in life” (TT 79; AÜ 19). It “is, as expressionless and creative Word, that which is meant in all languages” (TT 80; AÜ 19). Because pure language is beyond communication and beyond meaning, the perpetual fidelity-vs.-freedom conundrum of translation theory and practice is moot, and the translator’s purpose is not the reproduction of meaning, but rather “to release in his own language that pure language which is under the spell of another”; thus, “to regain pure language fully formed in the linguistic flux, is the tremendous and only capacity of translation” (TT 80; AÜ 19).

Park has redirected Benjamin’s objective of restoration from language to something even more basic to sensory experience and language, what Benjamin elsewhere calls “the pure formal principle of language”: sound.<sup>17</sup> Or, rather, she has reconceptualized pure language as a primal scene of language in which sound and voice—a specifically oral articulation of language—are one. Though the connotations of specific sounds may vary from one cultural context to another, in this instance, the conch shell evokes a sound—a white noise of surf where the sea meets the land—that approaches the universal, not only in the widespread experience of such sounds of the shore, but also in the fact that the sound is generated by anyone holding the conch shell to his or her ear.<sup>18</sup>

Yet Park also recognizes that pure sound is as utopic as Benjamin’s pure language. She is not at all averse to sound elements in her work, but here, in a work about sound, there is none.<sup>19</sup> The viewer is tempted to pick up the shell and liberate the pure sound imprisoned inside, to paraphrase Benjamin<sup>20</sup>—it would be literally an evocation, as the voice comes out of the shell—but the shell must remain perpetually mute in the context of the exhibition. This may be the “resounding silence” of a line in her foundational poem, “There I—” —a silence that re-sounds (sounds again), like the echo of a silence, one of several paradoxes or ironies in her current work. The inachievability of pure sound, specifically of its restoration invoked in the title of the work, may also be signaled by the literal fragmentation of the conch shell and the separation of its fragments by muting planes of Plexiglas.

The challenge of depicting sound, manifested in *Restoration (Pure Sound)*, was

17 Walter Benjamin, “On Language as Such and on the Language of Man,” in *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*, ed. Peter Demetz, trans. Edmund Jephcott (New York, 1986), pp. 314-32, esp. 321. Park eschews Benjamin’s fundamental mysticism, however, with its ultimate grounding of pure language in holy text; on this aspect of his concept of “pure language,” see De Man, “Conclusions,” op. cit., 78-79; Beatrice Hanssen, “Language and Mimesis in Walter Benjamin’s Work,” in David S. Ferris, ed., *The Cambridge Companion to Walter Benjamin* (Cambridge, 2004), pp. 54-72, esp. 56-64.

18 Alternatively, one might think of the transcultural (as well as mythological) use of the conch shell as a wind instrument.

19 Park has spoken of utopia as an ideal, unlived life contemplated by those on the verge of death and consequently, citing Samuel Beckett, of “the silent influence of death. For Beckett, death meant liberation from language and consciousness”; see Sunjung Kim, “Jooyeon Park” [interview], in *12 Contemporary Artists*, op. cit., pp. 149-57, esp. 156. (reproduced in this book; see below).

20 Cf. Benjamin, “Task,” op. cit., 80.

already issued to painters by the fourth-century poet Ausonius, in the name of Echo; as Robert Burton translated it in his 1621 *Anatomy of Melancholy*: “if you must needs paint me, paint a voice.”<sup>21</sup> Diepenbeeck responded to the challenge in inventing the beam of light issuing from Echo’s mouth, but, admittedly, without complete success. As inadequate as his attempt may seem, it points to a belief in the mutual transmutability of light and sound that is implicit in the terminology used in the narratives of Echo—daughter of Air and Language, as Ausonius called her<sup>22</sup>—and Narcissus, in both Latin and the modern languages into which they were translated.<sup>23</sup> Language and text are further introduced into this dialogue by Echo’s story itself: it mingles, links, and substitutes words (*verba*), tongue/language (*lingua*), voice (*vox*), sound (*sonus*; *sonitus*), image (*imago*), likeness (*simulacrum*), shadow (*umbra*), form (*forma*), and body (*corpus*), thereby anticipating the interplay in Park’s work among reflected words, reflected sounds, and reflected images—among reverberation, resonance, and revision.<sup>24</sup>

The Displaced Self

Park has long concerned herself with the problematic of translation, both linguistic and, more broadly, cultural. Several of her iconotextual works, like *Mirror Writing Love*, include texts (whether written or spoken) in two or more languages. *Third-Person Dialogue* (2006) is a ten-minute video of a man in several telephone calls speaking in a marked Busan accent, thus acknowledging linguistic differences within Korea itself, and eventually trying to communicate with an English interpreter as well; Park has said that she “tried to express the limits of language by positing the controlled situation of a telephone call, in which one can rely only on language.”<sup>25</sup> In *Telling Nakahara Chuya* (2005), the reactions in English of native-Japanese speakers to a poem by Nakahara are inscribed, uncomfortably, into the vertical columns of blocks on Japanese writing paper, transposing (and distorting) a left-right horizontal writing system into a right-left vertical one.<sup>26</sup> Other works are monolingualistic, but likewise point to cultural differences and attempts at second-language acquisition; thus, *Scaffolding* with its editorial revisions and comments by a native-English speaker on a now invisible English text (a text about a multi-lingual text by a Korean-American artist) by a non-native speaker (the artist); or *MONOLOGUE monologue* (2006), a dubbed video in which the voices of Irish teachers of English in Korea, who relate memories of their homeland, have been replaced by the voices of their Korean students, speaking the same text, still in English, but now in

21 Ausonius, “In Echo Pictam,” in *Ausonius*, Loeb Classical Library, 2 vols. (Cambridge, MA, 1919-1921), 2:174 (“Epigrams on Various Matters,” XXXII, l. 8): “Et si vis similem pingere, pingere sonum” (quoted by Marolles, *Tableaux*, op. cit., 294); more literally: “if you want to paint my likeness, paint sound.” Robert Burton, *The Anatomy of Melancholy*, ed. A.R. Shilleto, 3 vols. (London, 1903) 1:469. See Cousinié, “Imago Vocis,” op. cit., 308.

22 Ausonius, “In Echo Pictam,” op. cit., 2:174 (XXXII, l. 3): “Aeris et Linguae sum filia.” Quoted by Marolles, *Tableaux*, op. cit., 294.

23 Comparably, the similarity and even identity of the functioning of sound and light, the optic and the acoustic, the audible and the visible were explored in scientific and musical theories and experiments in the seventeenth century; see Cousinié, “Imago Vocis,” op. cit., 306-307, 312-17.

24 For the use of some of these terms by other authors, including Lucretius, Virgil, and Horace, who all speak of the “image” (*imago*) of words or the voice, see Marolles, *Tableaux*, op. cit., 293-94. On their linking across the two figures of Echo and Narcissus, see Brenkman, “Narcissus,” op. cit., 320-21.

25 In Kim, “Jooyeon Park,” op. cit., 155. (reproduced in this book; see below).

26 See Jooyeon Park, *Full Moon Wish*, exh. cat. (Gallery Chosun, Seoul, 2006), pp. 14-19.





Joo Yeon Park, *Still Life*, 2003

heavy Korean accents—displacing, we might say, the authorial “I.”<sup>27</sup> Park has noted her conviction “that a language cannot be translated into another language,”<sup>28</sup> which leaves those who function bi-linguistically and bi-culturally, like her, in a state of simultaneous ipseity and alterity, rather like Narcissus and his image: same/not same.

*Scaffolding* hints at a recurrent constellation of quasi-autobiographical themes in Park’s oeuvre: the artist’s (pseudo-) presence in her works, the displaced self, indirect self-representation, self-translation, and so on. Born and raised in Seoul, but educated in London from the age of fifteen and subsequently living for awhile in one city, for awhile in the other, she uses her sense of cultural unease—a lack of full assimilation

in either place—to inform her art. She becomes the object of her work, but, like Echo and Narcissus, only a highly attenuated object. A couple of examples from 2003, briefly described, may suggest this aspect of her work. *Still Life* consists of forty-eight family snapshots, taken over a number of years when the artist was a child in Seoul, arranged face down in ordered rows on a rectangular sheet of glass that is supported by a pair of wooden sawhorses. She inscribes herself in her work, but—typically—only obliquely, as a former self in an increasingly distant time. Snapshots may seem to function as permanent concretizations of ephemeral personal memories (as well as mnemonic devices for invoking those memories), but Park points to the incapacity of photographs to recall effectively and to signify transparently, as well as to the evocativeness rather than explicitness of elements in a still life, by turning the photographs away from the viewer. They appear primarily as blank white rectangles (with a few scribbled notes typical of family photographs) and, further emphasizing an absence of explicit signification, blank shadowed rectangles on the floor, blurred by multiple light sources. And yet it is important to note that though the artist frustrates an autobiographical reading of the work, she only problematizes rather than denies a deciphering of the lives in this still life: the support for the photographs is clear glass, and the intrepid (and agile) viewer can, in fact, see the film surface—the representing side—of the photographs, but only uncomfortably from the floor. For *Flickering Landscape*, the artist intervened in Seoul’s Marronnier Park by placing on several park benches apparatuses for listening to a nearly hallucinatory narrative of movement through the park.<sup>29</sup> Although *Flickering Landscape* is cast as a first-person narrative, and it is based on the artist’s own experiences, it is also greatly fictionalized and, more important, Park employed a female voice actor for the narration rather than reading it herself, thus typically resisting self-insertion into her works. Fragments of the artist appear in *Mirror Writing Love* as well—in first-person text and glimpses of her hands—at the same time denying the possibility of her full, unmediated presence, evident as well in the echoing

first stanza of her poem:

There I—  
the impossible  
I there, the  
impossible I  
—as if, I had an  
entire body  
form,

In the narratives of Echo and Narcissus, the subjective self is likewise elusive—in more than one place or no place, evaporating, shifting, transforming.

Text, image, and, ultimately, the artist herself are rarely presented for clear apprehension in Park’s work, but are fragmented, obscured, and strained, withheld from the viewer in part or presented as if they have arrived in view only with great difficulty. Park’s work is not predicated on communication. Benjamin boldly asserted that no work of art is concerned with a response: “No poem is intended for the reader, no picture for the beholder, no symphony for the listener” (TT 69; AÜ 9), but Park’s works necessitate a viewer—albeit a frustrated viewer—precisely in order to reveal the very impossibility of communication. Image and meaning are elusive, even for the one generating them. Thus, for Narcissus, in Addison’s translation, “Oft catching at the beauteous Shade he dips / His Arms, as often from himself he slips.”<sup>30</sup> As we bend to embrace Park’s works, the shadow of the image may slip away, but the voice remains.

30 Garth, ed., *Ovid’s Metamorphoses*, op. cit., 90.

27 Ibidem, 27-29; Kim, “Jooyeon Park,” op. cit., 150-51, 155. (reproduced in this book; see below).  
28 Ibidem, 155. (reproduced in this book; see below).  
29 The work was supplemented in the Art Council Korea at the park by documents, maps, and photographs of the political unrest manifested in the park, the former site of Seoul National University, in the 1960s, the history of which has largely been unacknowledged. Park’s work has sometimes been recognizably political, but, again, only in a highly attenuated way. For a socio-political reading of the Echo narrative, which does not seem to apply to Park’s work, even if she identifies in some way with Echo and might be included among “the worldwide collectivity of conscientized feminists of color from bourgeois origins,” see Spivak, “Echo,” op. cit., 27.





남겨진 목소리:  
박주연의 <거울 쓰기 사랑>과  
다른 작품들

제임스 클리프튼

뉴욕과 서울에서 두 번에 걸쳐 열린 박주연의 《에코의 에코 (Echo of Echo)》 전시는 지난 10년 동안 그의 작품에 지속해서 등장하는 개념과 이미지를 활용하지만, 작가와 언어, 그리고 의미의 난해함과 맺는 관계는 더욱 심화되었다. 두산 갤러리 뉴욕 전시에 소개된 여섯 작품 중 두 작품은 우리가 아이코노텍스트적(iconotextual - 텍스트와 이미지를 동시에 사용하는 것)이라고 부르는 것에 기반을 두고 있다. 이 중 <비계(Scaffolding)>(2009-2012)는 15개의 텍스트 프린트로 이루어진 작품이고, <푸른 시간들(Blue Hours)>(2011)은 흰색 책장들 사이에 먹지가 삽입되고 그 위에 타자기로 친 텍스트들을 손으로 제본한 책으로, 전시 중에는 책의 한 페이지만 펼쳐져 관람할 수 있게 했다. 반면 <복원(순수소리)(Restoration(Pure Sound))>(2013)는 발터 벤야민(Walter Benjamin)의 ‘순수 언어’ 개념에 근거해서 다른 관점에서 언어에 접근한다. 이 작품들이 내포하는 파편화, 복제, 지식 생산에서 나타나는 시각의 기만과 같은 주제들은 <여름 빛(Summer Light)>(2008-2012)에서도 보여진다. 이 작품은 한 여자가 거울에 반사된 빛을 카메라 렌즈로 향하게 해서 작품을 관람하는 관객의 눈이 부시도록 반복 재생되는 짧은 흑백 영상이다. <헬싱키/암스테르담(Helsinki/Amsterdam)>(2011)은 항공기에서 스테레오스코픽 카메라로 촬영한 동일한 두 장의 흑백 구름 사진이 위아래로 마주 보며 대칭에 가까운 구도를 이루도록 만들어진 작품이다. 그리고 <우회 (그리고 반복) (Detour (and Double))>(2013)은 주워온 슬라이드를 플렉시글래스 판(투명한 아크릴판)을 통과해서 벽에 영사하고 반대쪽 벽에 반사되도록 만든 작품이다.

박주연의 5연으로 이루어진 영시, <There I ->는 《에코의 에코》뉴욕 전시와 연계하여 작가의 스튜디오에서 진행된 사운드 퍼포먼스를 계기로 쓰여졌다. 작가는 이 퍼포먼스에서 관객들과 굉장히 절제된 방법으로 시를 공유했는데 시가 쓰인 A4 종이 한 장이 작가 스튜디오 입구 한 편에 놓여 있었고, 관람객에게는 어떤 설명도 하지 않았다. 이 시는 두산갤러리 서울 전시장의 설치작품 <거울 쓰기 사랑 (Mirror Writing Love)>을 구성하는 기본 요소가 되기도 하지만, 시를 구성하는 텍스트 자체가 파편화되고 모호해져서, 관람객들이 대단한 노력과 성실함을 갖춰야 할 때만 그것을 통일된 전체로 재구성할 수 있고, 아니면 전혀 알아차릴 수 없다. <거울 쓰기 사랑>은 뉴욕에서 전시한 작품들을 개념적으로 확장하고 시각적으로 복잡하게 하여 보완한 것이다. 이 작품은 반복 재생되는 다섯 개의 디지털 필름으로 구성되어 있고, 각각의 필름은 시의 한 연을 의미한다. 이 영상들에서 A4종이에 레이저 프린트된 시와 필사본(영어, 한글, 라틴어)이 추가된 텍스트는 단순한 기하학적 형태를 가진 작은 거울 조각들에 가려지는 동시에 반사된다. 대부분의 움직임은 촬영된 오브제들(종이, 유리, 작가의 손)에서가 아니라, 떠다니는 그림자에서 만들어지는데, 이 그림자들은 어떤 풍경에서 태양이 지나가는 효과를 지속적으로 촬영한 사진을 연상시킨다.



There I-, 사운드 퍼포먼스, 뉴욕, 2013

## 에코와 나르시스

이 전시의 제목은 고대 로마 시인 오비드(Ovid)가 쓴 신체의 변형을 묘사한 복잡한 시 『변신이야기 (Metamorphoses)』<sup>1</sup>에서 이야기되는 요정 에코와 15살 나르시스(Narcissus, Narkissos)의 얽히고 설킨 이야기를 생각나게 한다. 또한 <거울 쓰기 사랑>에서 작가가 손으로 쓴 텍스트는 오비드의 라틴어

<sup>1</sup> 오비드(Ovid), 『변신이야기(Metamorphoses)』, 프랑크 저스티스 밀러(Frank Justus Miller) 옮김, G. P. 굴드(G. P. Goold) 개정, 롬 클래식컬 라이브러리(Loeb Classical Library), 2 vols. (캠브리지, 매사추세츠, 1977), 1:148-61(3권, 339-510줄)(이후로 이 책에서 인용하는 경우에 『M』, 권과 줄로 표기하겠다.) 모든 번역은 주석이 달려있지 않는 한 필자의 번역이다.





아브라함 얀스 반 디펜벡 (Abraham Jansz. van Diepenbeeck) 이후 코넬리스 블루마트 (Cornelis Bloemaert), 나르시스와 에코, 미셸 드 말로르 (Michel de Marolles)의 『뮤즈 신전의 그림들 (Tableaux du temple des muses)』 (파리, 1655), ca. 1630-1635. © 영국 대영 박물관.

원본과 1717년 조셉 에디슨(Joseph Addison)의 영역본에서 취한 구절들을 포함한다.<sup>2</sup> 수다스러운 요정 에코는 유노 신을 잡아놓고 말을 계속 걸어 유노가 사랑하는 남편 큐피터를 발견하지 못하게 한다. 화가 난 유노는 에코에게 자신을 기만한 목소리와 혀로 최소한의 말만 할 수 있도록 저주를 내린다 (*linguae, qua sum delusa, ... vocisque brevissimus usus*)(*M* 3:365-66). 오비드의 17세기 번역가 미셸 드 마롤르(Michel de Marolles)의 표현에 따르면 그때부터, “메아리 치는 에코”( *resonabilis Echo* )(*M* 3:58)는 그녀가 들은 마지막 말을 따라 하고 울려 퍼지게만 할 수 있게 된다.<sup>3</sup> 그녀는 요정과 강의 신의 아들인 아름다운 나르시스와 사랑에 빠졌으나 부드러운 말로 그에게 접근하거나 애원할 수 없다(*blandis... dictis et mollis... preces*) (*M* 3:375-76). 에코는 나르시스가 한 말을 따라 할 기회를 기다리며 그의 뒤를 밟는다. 나르시스가 일군의 무리로부터 떨어져서 “누구 있어요, 여기?”라고 외치자 에코는 “여기!”라고 답한다. 이어서 그가 “이리와!”라고 말하고 그녀는 “이리와!”라고 대답한다(*M* 3:380-82). 나르시스가 숨어 있는 에코에게 “왜 당신은 나에게서 도망가요?”( “*quid... me fugis?*”)(*M* 3:383-84)라고 묻고 자신이 한 말들이 그저 메아리치는 것을 듣고 멈춰버리자, 오비드는 나르시스를 “목소리의 이미지에 속은” 것으로 묘사한다(*deceptus imagine vocis*) (*M* 3:385). 나르시스가 에코에게 만나자고 했을 때, 에코는 같은 말로 답하고는 그를 포옹하기 위해 가까이 다가오는데, 나르시스는 잡은 손을 놓으라고 소리치며 그녀에게서 달아난다. 나르시스에게 상처받았지만 아직도 그를 사랑하는 에코는 동굴에서 혼자 살며 신의 저주받은 신체를 고뇌로 망가트리자, 그녀 몸의 수분은 증발해버린다(*extenuant vigiles corpus miserabile curae... et in aera sucus corporis omnis abit*) (*M* 3:396-98). 오직 에코의 목소리와 빼만 남게 되었다가, 마침내 빼는 돌이 되고, 목소리만 남는다(*vox manet*) (*M* 3:399). 그녀에게서 살아남은 것은 소리뿐이기 때문에(*sonus est, qui vivit in illa*) (*M* 3:401) 산에서 에코를 들을 수 있지만 볼 수 없다. 나르시스는 에코에게 한 잔인한 행동의 대가로 저주를 받는다. 그는 물가에 비친 자신의 모습과 사랑에 빠진다. 그것이 오비드가 ‘이미지의 그림자’(*imaginis umbra*) (*M*, l. 434), ‘잠깐 닮은 이미지’(*fugacia simulacra*) (*M* 3: 432), ‘신체 없는 희망’(*spem sine corpore*) (*M* 3:417)이라고 명명한 것이다. 처음에 나르시스는 자기 자신을 알아보지 못한다. 즉 “그가 보는 것이 무언인지 그는 알지 못한다”( *quid videat, nescit* )(*M* 3:430). 나르시스가 물에 비친 아름다운 젊은이를 껴안으려고 하니 그는

달아나고 (에코가 포옹하려고 할 때 나르시스가 도망친 것처럼), 그는 사랑에 진이 빠져 힘도 기력도 남아 있지 않은 채 그리움으로 괴로워하게 된다 (*nec corpus remanet*) (*M* 3:493). 이를테면 에코가 겪은 비극적인 절망을 반복하는 것이다. 나르시스는 마침내 수면에 비친 이가 자기 자신임을 깨닫고 난 후에도 여전히 자기에에 불타서 죽어가고, 에코는 나르시스의 절규에 답하며, 그의 울음 소리를 되돌려 주며 (*reddebat sonitum plangoris*) (*M* 3:498), 그의 ‘최후의 목소리’(*ultima vox*) (*M* 3:499)에 자신의 의미를 더 해 “아!... 아!... 오, 헛되이 사랑받은 소년이여!... 안녕”( “*eheu... eheu... heu frustra dilecte puer!... vale*”)(*M* 3:495-501)이라고 한다. 이후에 나르시스의 몸은 사라지고 그 장소에서 노란 꽃이 발견되는데 그것이 나르시스 [수선화]다.

사랑—에코의 경우에 짝사랑, 나르시스의 경우에 불가능한 사랑—은 이 이야기의 동력이다.<sup>4</sup> 1655년 파리에서 출판된 마롤르(Marolles)의 『뮤즈신전의 그림들 (Tableaux du temple des muses)』에서 실린 아브라함 얀스 반 디펜벡 (Abraham Jansz. van Diepenbeeck)이 원본 드로잉을 하고 코넬리스 블로메르트 (Cornelis Bloemaert)가 제작한 판화들에서 사랑의 신 큐피드는 나르시스가 물에 비친 자기의 모습을 응시하고 있을 때 나르시스에게 활을 쏘아 나르시스 자신과 사랑에 빠지게 한다. 그러나 동굴에 있는 에코 옆에서는 큐피드도 암담한 듯 앉아 있고, 그가 들고 있는 횃불도 에코의 사랑 실패를 상징하도록 위아래가 뒤집혀 있다.<sup>5</sup>

그러나 나르시스와 에코는 은유적인 측면 또한 가지고 있다. 레온 바티스타 알베르티(Leon Battista Alberti)의 논문 『회화론 (On Painting)』(1435)에서 나르시스는 회화를 창안한 자로 소개된다. 알베르티는 “연못 수면을 예술로 끌어안는 행위야말로 회화가 아닌가

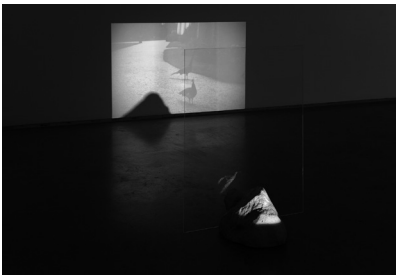


시몬 그리벨린 (Simon Gribelin), 「연인의 그림자를 그리는 코린트인 하녀」, 샤를르 알퐁스 뒤 르레느 (Charles-Alphonse du Fresnoy)의 『회화의 기술 (The Art of Painting)』 두번째 에디션, (런던, 1716), 타이틀 페이지, 세라 캠블 블라퍼 재단, 휴스턴.

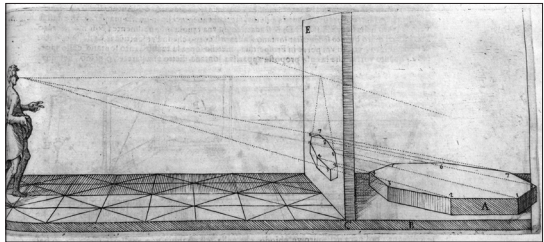
- 4 크리스텔 L. 바스킨스(Cristelle L. Baskins), 「알베르티의 『회화론』에서 나르시스를 되풀이하기(Echoing Narcissus in Alberti’s 『Della Pittura』)」, 『옥스포드미술저널 (Oxford Art Journal)』, 16:1(1993): 25-33, 특히 26쪽에서 필자는 초기 근대 시기에 나르시스가 항상 비극적인 연인으로 묘사된 점을 지적한다. 에코와 나르시스에 관해서는 바스킨스와 더불어 존 브렌크만(John Brenkman)의 「글 에 등장하는 나르시스(Narcissus in the Text)」, 『조지아 리뷰(The Georgia Review)』,30:2(1976): pp. 293-327 참조; 존 홀란더(John Hollander)의 「에코의 모습: 밀턴과 이후 문인들에서 나타나는 암시의 양식(The Figure of Echo: A Mode of Allusion in Milton and After)」(버클리과 로스앤젤리스, 1981); 클레어 누베(Claire Nouvet), 「불가능한 응답: 나르시스의 재앙(An Impossible Response: The Disaster of Narcissus)」, 『예일 프랑스어 연구(Yale French Studies)』, 79호(1991): pp. 103-34; 가야트리 스피박(Gayatri Chakravorty Spivak), 「에코(Echo)」, 『새로운 문학사(New Literary History)』, 24:1(1993): pp. 17-43; 프레데릭 쿠지니(Frédéric Cousinié), 「Imago Vocis: Écho, Image de la voix, dans Écho et Narcisse de Nicolas Poussin」, 『Mélanges de l'Ecole française de Rome. Italie et Méditerranée』, 108:1(1996): pp. 281-317; 안느 엠마누엘 버거(Anne-Emmanuelle Berger), 「에코의 최신 소식(The Latest Word from Echo)」, 『새로운 문학사(New Literary History)』, 27:4(1996): pp. 621-640.
- 5 「그림들(Tableaux)」과 그것의 동판화들에 관한 복잡한 역사에 관해서는 W. 맥앨리스터 존슨(W. McAllister Johnson)의 「파브로(Favereau)의 『Tableaux des vertus et des vices』에서부터 마롤르(Marolles)의 『Tableaux du temple des muses』까지: 17세기 2/4분기에 프랑코-플레미쉬 학파들간의 갈등 (From Favereau’s 『Tableaux des vertus et des vices』to Marolles’ 『Tableaux du temple des muses』: A Conflict between the Franco-Flemish Schools in the Second Quarter of the Seventeenth Century)」, 『보자르 신문(Gazette des Beaux-Arts)』, 6번 째 시리즈, 72호(1968): pp. 171-190 참조; 자크 바누셈(Jacques Vanuxem), 「La mythologie dans ‘Le Temple des muses’ de l’abbé de Marolles」, 『Cahiers de l’Association internationale des études françaises』, 25호(1973): pp. 295-310; 리차드 크레센조(Richard Crescenzo), 「Les sujets ovidiens dans les Tableaux du temple des muses」, 『Lectures d’Ovide publiées à la mémoire de Jean-Pierre Néraudau』(파리, 2003), pp. 421-431; 그리고 마리-클레어 샤틀랭(Marie-Claire Chatelain), 「Ovide savant, Ovide galant: Ovide en France dans la seconde moitié du XVIIe siècle」(파리, 2008), pp. 239-261. 신화 주제에 관한 광범위한 판화들이 자크 파브로(Jacques Favereau)가 1638년 죽기 직전에 제작되었고, 1655년에 마롤로의 주석이 더해져 출판되었다. 베르나르 피카르(Bernard Picart)가 도판을 판화로 다시새겼고, 이는 「De Tempel der Zang-godinnen」(암스테르담, 1733)이라는 새로운 글로 출판되었다. 앞서 언급한 쿠지니(Cousinié)의 「Imago Vocis」의 p. 294에서는 푸생이 처음으로 큐피드를 나르시스의 내러티브에 소개했다고 적혀 있다.

- 2 [사무엘 가스 편집(Samuel Garth, ed.)], 『오비드 변신이야기의 열 다섯 권. 가장 저명한 번역가들의 번역(Ovid’s Metamorphoses in Fifteen Book. Translated by the most Eminent Hands)』(런던, 1717). 이 판에서는 열 여덟 명의 다른 번역가들이 각 장을 구성한다. 이에 대한 구체적인 정보를 얻고 싶으면, 데이비드 홉킨스(David Hopkins)의 「드라이든과 가스-톤슨 『변신이야기』(Dryden and the Garth-Tonson 『Metamorphoses』)」, 『영어 연구에 관한 조사(The Review of English Studies)』, 새로운 시리즈 39:153(1988): pp. 64-74 참조.
- 3 미셸 드 마롤르(Michel de Marolles), 『Tableaux du temple des muses tirez du cabinet de feu Mr Favereau... & gravez en tailles-douces par les meilleurs maîtres de son temps pour représenter les vertus & les vices, sur les plus illustres fables de l’antiquité...』(암스테르담, 1676; 첫 출판, 파리, 1655), p. 291, “elle ne pût prononcer que peu de mots de suite, & redoubler en l’air la fin de ce qu’on luy disoit.”





박주연, 우회 (그리고 반복), 2013



자코모 비놀라 (Giacomo Barozzi da Vignola), <실용적 원근법에 관한 두 가지 법칙 (The Two Rules of Practical Perspective)> Le due regole dellaprospettiva pratica (로마, 1644), p.55. 세라 캠블 블라퍼 재단, 휴스턴.

[fons]?<sup>6</sup>라고 묻는다. 이 연못(*fons*)은 연못인 동시에 수원이며, 반사하는 잔잔한 표면이자 샘이다. 알베르티는 이러한 비교를 계속 발전시키지 않았다. 그는 나르시스가 물에 비친 이미지를 붙잡아두는 데 실패했다는, 그래서 후대 화가들에게 모범이 되기 힘들다는 사실을 염두에 두지 못했다. 반면 박주연은 <거울 쓰기 사랑>에서 일시적인 빛의 투영, 좀 더 정확히 말하면 파편, 반사, 그림자의 투영으로 만들어지는 이미지의 연약함, 불안정성, 휘발성을 강조함으로써, 알베르티가 놓친 지점을 인지하고 있다.

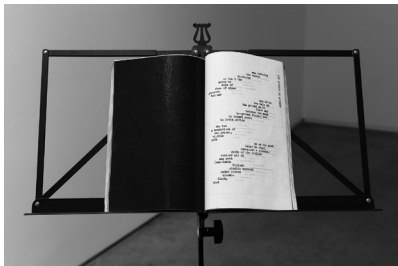
그 이전에 더 전통적인 (고대의) 탄생신화에에서 그림자는 고정되어 있다. 알베르티도 탄생신화에 대해 조금이나마 언급했는데, 탄생신화는 사랑 때문에 시작되었고, 회화(혹은 드로잉)는 인물의 실루엣, 즉 사랑하는 이의 그림자 외곽선을 따라 그리면서 시작되었다.<sup>7</sup> 17세기에 프란시저스 주니어스 (Franciscus Junius)는 “코린트인 하녀는...사랑으로 인해, 그의 서투른 손으로 먼 여행을 떠나려는 그녀 애인의 그림자 둘레를 선으로 그림으로써 과감히 미술을 시작했다”라고 말했다.<sup>8</sup> 그리하여 사랑은 미술 제작에서 결정적인 역할을 했고,

19세기 초반 독일 풍자시인은 “벽에 그림자로 최초의 그림을 그린 자는 누구인가?”라고 묻고, 날카롭게 ‘사랑’이라고 답했다.<sup>9</sup> 그때부터 미술의 신화적 기원에 관한 묘사들에서 큐피드가 등장하기 시작했다. 샤를르 알퐁스 뒤 프레느(Charles-Alphonse du Fresnoy)가 쓴 『회화의 기술(The Art of Painting)』(1716)을 존 드라이덴(John Dryden)이 번역한 2판에 실린 시몬 그리벨린(Simon Gribelin)의 판화 권두 삽화에서 사랑의 신은 젊은 여인의 노력을 말 그대로 지지하고 안내한다.<sup>10</sup> 박주연의 <거울 쓰기 사랑>은 태초 회화의 장면에서 작용하는 사랑을 탐구하고 있지만, 여기에서 그림자들은 이동하고 있고 쉽게 고정되지 않는다.<sup>11</sup>

알베르티가 주장하는 회화의 개념에서 본질적인 것은 이차원 평면에 삼차원 형태와 공간을 투사하는

것이다.<sup>12</sup> 이에 대해 알베르티는 적어도 꽤 실용적인 용어로 요약하고 있다. 이후 원근법에 관한 논문에서는 기하학적 투사의 미묘한 차이들에 관하여 아주 상세하게 그리고 더욱 복잡한 선과 형태의 배열로 탐구했다. 자코모 비놀라 (Giacomo Vignola)의 <실용적 원근법에 관한 두 가지 법칙(The Two Rules of Practical Perspective)>의 1644년 판 삽화는 알베르티가 언급한 종류의 수많은 삽화를 대표한다고 할 수 있다.<sup>13</sup> 여기서 작동하는 광학적 원리들은 사진이나 영화 제작, 즉 박주연의 작품 대부분에서 보이는 더욱 기계적인 원리들과 크게 다르지 않다. 박주연은 때로 비전통적인 스크린을 사용함으로써 기계적 원리들을 복잡하게 한다. 예를 들어 그의 작품 <우회 (그리고 반복)>에서 빛 바랜 슬라이드가 플렉시글래스 안으로, 그것을 통과하여, 반사되어서 투사된다. 그러나 여기에서 스크린의 투명도가 이미지나 의미의 명료함을 의미하지는 않는다. <여름 빛>에서 거울은 눈 부신 빛을 반사한다. 그런데 여기에서 거울과 빛은 전통적으로 (자기)지식의 비유적인 도구들이지만 빛은 밝게 비추는 대신 눈을 뜰 수 없을 정도로 눈이 부시게 하고, 드러내는 대신 모호하게 한다. <거울 쓰기 사랑>에서 날카로운 선들과 기하학적인 형태들은 이미지와 텍스트를 만들기보다는 쪼개 놓고, 거울들은 텍스트 전체를 보여주기보다 텍스트의 파편들을 복제한다. 그러한 균열과 모호함은 미끄러지는 그림자들과 결합할 때 단순히 아이코노텍스트적 작품이 가진 접근 불가능성뿐만 아니라 그 작품이 갖는 의미의 접근 불가능성 또한 암시한다. 그리고 더 나아가 모든 작품과 의미의 접근 불가능성도 암시한다.

에코를 나르시스의 부수적인 인물 이상으로 묘사하는 경우는 드물다. 그러나 흔치 않게도 『그림들(Tableaux)』중 디펜벡(Diepenbeeck)의 작품에서는 에코가 나르시스를 쫓아다니는 아름다운 요정이 아니라 흩어지면서 신체를 잃어가는 은둔자, 동굴 바위벽과 하나가 된 해골의 형상으로 묘사된다. 에코에게 유일하게 남은 목소리는 그녀의 입에서 불빛처럼 빛난다. 박주연의 <비계>는 살에서 뼈의 구조만 남아 화석이 되는 에코의 변신의 한 단계를 나타내는 듯하다. 이 작품은 차학경(Theresa Hak Kyung Cha)의 작업 중 특히 <받아쓰기(Dictee)>에 나타나는 제2 외국어 습득에 관해 쓴 작가의 에세이에서 시작되었다. 박주연은 익명의 편집자가 강조한 단어들, 문구들, 구두점은 검은색으로 보이게 하고, 나머지 주된 문구들은 흰색이 되게 하여 여전히 존재하더라도 보이지 않게 했다. 연약하고 불규칙하지만 언어의 (재)구축을 위한 결과로 생긴 구조인 비계는, 가야트리 스피박(Gayatri Chakravorty Spivak)이 오비디우스의 서사에 대한 논의에서 말한 훌륭한 구절 ‘에코의 유해의 석판화’<sup>14</sup>와 박주연의 시 <There I →>에서 마지막 연을 상기시킨다.



박주연, 푸른 시간들 (부분), 2011



아브라함 얀스 반 디펜빅 (Abraham Jansz. van Diepenbeeck) 이후 코넬리스 블루마트 (Cornelis Bloemaert), 에코 (부분), 미셸 드 말로르 (Michel de Marolles)의 『뮤즈신전의 그림들 (Tableaux du temple des muses)』 (파리, 1655), ca. 1630-1635. © 영국 대영 박물관.

- 6 레온 바티스타 알베르티(Leon Battista Alberti), 『회화론과 조각론(On Painting and On Sculpture: The Latin Texts of De Pictura and De Statua)』, 세실 그레이슨(Cecil Grayson) 편집 및 번역(런던, 1972), pp. 62-63. 앞서 언급한 바스킨스(Baskins)의 『나르시스를 되풀이하기(Echoing Narcissus)』와 더불어 앞서 언급한 쿠지니(Cousinić)의 『Imago Vocis』; 허베르트 다미쉬(Hubert Damisch)의 『회화의 창안자(The Inventor of Painting)』, 『옥스포드미술저널(Oxford Art Journal)』, 33:3(2010): pp. 301-316.
- 7 알베르티의 앞에서 언급한 책 『회화론』, pp. 62-63, 연인들에 관한 언급 없이 퀸틸리아누스(Quintilian)를 인용.
- 8 주니어스 프란시저스(Junius Franciscus), 『고대인들의 회화: 영어번역에 따른 De pictura veterum(The Painting of the Ancients: De pictura veterum according to the English Translation)』(1638), 키스 알드리치(Keith Aldrich), 필립 펠(Philipp Fehl), 라이나 펠(Raina Fehl) 편집(버클리과 로스앤젤리스, 1991), 123; 프란세스 뮈케(Frances Muecke), 『“사랑에게서 배움”: 다시 회화의 기원(“Taught by Love”: The Origin of Painting Again)』, 『아트볼러틴 81호(Art Bulletin 81)』(1999): pp. 297-302, 특히 p. 299에서 언급. 이 주제에 관해서는 또한 로버트 로젠블럼(Robert Rosenblum)의 『회화의 기원: 신고전주의 도상학에의 문제(The Origin of Painting: A Problem in the Iconography of Romantic Classicism)』, 『아트볼러틴 39호(Art Bulletin 39)』(1957): pp. 279-290를 참조; 한스 빌라(Hans Wille), 『드로잉의 창안(Die Erfindung der Zeichenkunst)』, 『미술사에 대한 기여: 1960년 10월 9일에 하인츠 루돌프 로제만을 기념(Beiträge zur Kunstgeschichte: Eine Festgabe für Heinz Rudolf Rosemann zum 9. Oktober 1960) Contributions to Art History: A Commemoration for Heinz Rudolf Rosemann on October 9, 1960』, 에른스트 굴단(Ernst Guldán) 편집(뮌헨, 1960), pp. 279-300.
- 9 빌라(Wille)의 앞에서 언급한 글 『창안(Erfindung)』, p. 298에서 칼 빌헬름 램러(Karl Wilhelm Ramler) 언급.
- 10 그리벨린(Gribelin)의 판화에 관해서는 뮈케(Muecke)의 앞에서 언급한 글 『사랑에게서 배움(Taught by Love)』, p. 297, p. 300.
- 11 <거울 글 사랑>이 색채를 거의 지니지 않으며, 고대에 이미 묘사됐던 것처럼 회화의 기원에 관한 다른 측면을 보여주는 것을 지적하는 점은 의미 있다. (다미쉬(Damisch)의 앞에서 언급한 글 『창안자(Inventor)』, p. 311 참조).



너의 단어와 나의 뼈들:

다시 한 번

삶을 포옹하며

백지 위에서

흔들린다

### 순수 언어

박주연의 <복원(순수 소리) (Restoration(Pure Sound))>은 겹쳐진 두 개의 플렉시글래스 박스 사이로 깨진 소라껍질들이 놓인 작품이다. 이 작품은 다른 어떤 동시대 글보다 번역에 관한 분석(더 많은 혼란과 좌절)을 불러 일으킨 벤야민(Benjamin)의 글 <번역자의 임무(The Task of the Translator)>(1923)<sup>15</sup>를 상기시킨다. 벤야민은 이 글의 핵심에 “순수 언어”( *reine Sprache*)<sup>16</sup>의 개념을 위치시키는데, 나는 여기에서 그 개념을 벤야민 자신의(번역된) 용어로, 분석 없이, 박주연 작품을 위한 참조 지점으로 제시한다. 벤야민에게 문학작품의 “본질적 성질”은 “정보에 대한 진술이나 그것의 전달이 아니라”(TT 69; AÜ 10) 오히려 순수한 언어, 즉 “모든 소통 너머에서”(TT 79, AÜ 19) 언어의 “중심이 되는 연대감”(TT 72; AÜ 12)을 시사하는 “궁극의 정수”이다. 순수 언어의 핵심인 “은폐되고 파편적인” 특징은 소통될 수 없는 무엇이며, 언어적 창조에서 상징화된 것이다. 그러나 그것은 상징화된 것 그 자체로, “언어의 진화에서 자신을 재현하고 생산”하고자 하며, 그것은 “삶에서 능동적인 힘”이다(TT 79; AÜ 19). 그것은 “표현할 수 없는 창조적인 ‘말(Word)’로, 어떤 언어로든 의미를 가질 수 있는 것이다(TT 80; AÜ 19). 순수 언어가 소통과 의미 너머에 있기 때문에 번역 이론과 실제에서 늘 제기되는 충실 vs 자유의 문제는 고려할 가치가 없고, 번역자의 목표는 의미의 재생산이 아니라 “다른 언어의 철자 아래에 있는 순수 언어를 자신의 언어로 해방하기 위한 것”, 그리하여 “언어적 흐름에서 완전하게 형성된 순수 언어를 되찾는 것은 오직 번역만이 가진 굉장한 능력이다”(TT 80; AÜ 19).

박주연은 언어에서부터 좀 더 기본적인 것으로 복원하려 했던 벤야민의 목표를 감각적 경험이나 감각적 언어로 향하게 한다. 그것은 벤야민이 다른 글에서 “언어의 순수한 형식적 원칙”, 다시 말해 소리라고 불렀던 것이다.<sup>17</sup> 또는 오히려 박주연은 순수 언어를, 소리와 목소리가 하나가 되는-특히 언어의 분절음에서- 언어가 시작되는 장면으로 다시 개념화했다. 특정한 소리의 내포하는 바는 문화적 맥락마다 다를 수 있지만, 이 경우에 소라껍질은 어떤 소리, 즉 바다가 육지와 만나는 곳에서 발생하는 파도의 백색

소음을 떠올리게 한다. 그 소리는 단지 그런 해변의 소리를 들었던 경험이 흔하기 때문이 아니라, 누군가가 소라 껍질을 귀에 댔을 때 들을 수 있는 소리라는 점 때문에 보편적인 것에 다가간다.<sup>18</sup>

그러나 박주연 또한 순수 소리를 벤야민의 순수 언어만큼이나 유토피아적으로 인식한다. 작가는 자신의 작품에서 소리 요소들을 절대로 배척하진 않지만, 여기서 소리에 관한 작품에서 소리는 나지 않는다.<sup>19</sup> 벤야민의 표현<sup>20</sup>을 바꾸어 말하자면(그것은 그 껍질에서 나온 소리가기 때문에 말 그대로 환기일 것이다), 관람객은 그 껍질을 집어 들어 안에 감금된 순수 소리를 해방시키고 싶은 충동에 사로잡히지만, 그 껍질은 이 전시의 맥락에서는 영원히 무성으로 남아있을 수밖에 없다. 박주연에게 본질적인 시 < There I ->에서 한 행의 ‘울려 퍼지는 침묵’일 것이며, 박주연의 근작에서 여러 가지 역설과 반어 중의 하나인 침묵의 에코와 같이 다시 울리는 침묵이다. 순수 소리의 불도달성, 특히 작품 제목이 언급하는 그것의 복귀 불도달성 또한 무성의 플렉시글래스 판을 통하여 소라 껍질의 말 그대로의 파편화와 그것의 파편들을 분리하는 것으로 상징화된다.

<복원(순수 소리)>에서 표명된, 소리를 묘사하겠다는 과업은 이미 14세기 시인 아우소니우스(Ausonius)가 에코의 이름을 언급함으로써 화가들에게 제기한 바 있다. 1621년에 로버트 버턴(Robert Burton)이 번역한 『멜랑콜리의 구조(Anatomy of Melancholy)』에는 “만약 당신이 나를 꼭 그려야 한다면 목소리를 그리시오”<sup>21</sup>라는 구절이 있다. 디펜벡은 에코의 입에서 내뿜는 빗 줄기를 만들어내는 것으로 이에 답하지만, 사실 그의 도전이 아주 성공했다고 보기는 어렵다. 디펜벡의 시도는 적절하지 않아 보이는 점이 있긴 하지만, 빛과 소리의 상호 변형이 에코(아소니우스가 그녀를 공기(Air)와 언어(Language)의 딸이라고 부르듯)<sup>22</sup>와 나르시스 묘사에 사용된 표현법에 내포되어 있다는 믿음을 보여준다. 그리고 그러한 믿음은 라틴어와 그것을 번역한 현대 언어들에서도 나타난다.<sup>23</sup> 언어와 텍스트는 더 나아가 에코의 이야기 자체로 이런 대화에 소개된다. 에코의 이야기는 단어들(*verba*), 언어(*lingua*), 목소리(*vox*), 소리(*sonus*; *sonitus*), 이미지(*imago*), 유사함(*simulacrum*), 그림자(*umbra*), 형식(*forma*), 몸(*corpus*)을 어우러지게 하고 연결하고 대신하며, 그를 통해 박주연 작품과 비친 단어들, 비친 소리, 비친 이미지들, 다시 말해 잔향, 공명, 수정의 상호작용을 예측할 수 있다.<sup>24</sup>

### 윽겨진 자아

박주연은 언어적 번역의 문제와 더욱 광범위하게는 문화적 번역의 문제에 오랫동안 관심을 가져왔다. <거울 쓰기 사랑>과 같은 다수의 아이코노텍스트적 작품들은 두 세 가지 언어들로 글이나 구어로 이루어진

15	발터 벤야민(Walter Benjamin), 「번역자의 임무(Die Aufgabe des Übersetzers)」, 『선집 IV. 1(Gesammelte Schriften. IV. 1)』, 티لمان 렉스로스(Tillman Rexroth) 편집(프랑크푸르트 암마인, 1972), pp. 9-21; 필자는 발터 벤야민에 관한 해리 존(Harry Zohn)의 다소 과격한 번역에 기대고 있다,「번역자의 임무: 보들레르의『Tableaux parisiens』의 번역에 관한 소개(The Task of the Translator: An Introduction to the Translation of Baudelaire’s『Tableaux parisiens』)」, 『Illuminations』, 한나 아렌트(Hannah Arendt) 편집(뉴욕, 1969), pp. 69-82 (이후 글에서 인용할 때 AÜ 와 TT와 그에 맞는 쪽수로 표기하겠다).
16	이 글에서 개념에 관한 악명 높은 접근 불가능성에 대한 반응은 다음의 두 가지 예로 충분할 것이다: 폴 드 만(Paul de Man), 「결론: 발터 벤야민의 ‘번역자의 임무」(Conclusions: Walter Benjamin’s『The Task of the Translator』)」, 『이론에 대한 저항(The Resistance to Theory)』(미네아폴리스, 1986), pp. 73-105, 특히 p. 79: “벤야민이 뭐라고 말하나?.... 이 텍스트의 경우에 이는 아주 정립하기 어려운 문제인듯 하다. 이 글을 분명 가까이 하고, 그것을 어느 정도까지 독해했던 번역가들조차 벤야민이 말하고 있는 개념에 조금도 근접하지 못하는 듯하다....”; 그리고 주디스 버틀러(Judith Butler), 「배반의 희락(Betrayal’s Felicity)」, 『디아크리틱스(Diacritics)』, 34:1(2004): pp. 82-87, 특히 p. 84: “여기에서 순수 언어에 관한 어떤 생각도 우리에게 바로 두 통을 일으킨다....”
17	발터 벤야민, 「언어 일반과 인간의 언어에 대하여(On Language as Such and on the Language of Man)」, 『속고: 에세이, 경구, 자서전적 글들(Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings)』, 피터 데메츠(Peter Demetz) 편집, 에드문트 제프콧(Edmund Jephcott) 옮김(뉴욕, 1986), pp. 314-332, 특히 p. 321. 그러나 박주연은 벤야민의 근본적인 신비주의를 피한다. 그 신비주의가 신성한 텍스트에서 순수 언어의 궁극적 근거를 가지고 있기 때문이다; 벤야민의 ‘순수 언어’ 개념의 이러한 측면에 관해서는 데 만(De Man)의 앞서 언급한 글 「결론(Conclusions)」, pp. 78-79 참고; 그리고 비어트리스 헨슨(Beatrice Hanssen), 「발터 벤야민 작품에서 언어와 모방(Language and Mimesis in Walter Benjamin’s Work)」, 데이비드 S. 페리스(David S. Ferris) 편집, 「발터 벤야민에 관한 캠브리지 안내서(The Cambridge Companion to Walter Benjamin)」(캠브리지, 2004), pp. 54-72, 특히 pp. 56-64참조.

18	다른 한편, 우리는 관악기로서의 소라껍질을 트랜스컬처적으로(또한 신화적으로) 사용하는 것에 대해 생각해 볼 수 있을 것이다.
19	박주연은 유토피아가 죽음을 앞둔 사람들이 목상했던 이상적이고 이루지 못한 삶이라고 얘기해왔고, 따라서 박주연은 사무엘 베케트(Samuel Beckett)를 인용하며 “죽음의 조용한 영향력. 베케트에게 죽음은 언어와 의식 으로부터의 해방을 의미한다”라고 말한다; 김선정(Sunjung Kim), 「박주연(Jooyeon Park)」[인터뷰], 앞서 언급한 전시도록 「한국의 현대 작가 12명」 pp. 149-157, 특히 p. 156 참조.
20	벤야민의 앞서 언급한 글 ‘임무’, p. 80과 비교.
21	아우소니우스(Ausonius), 「In Echo Pictam」, 『아우소니우스(Ausonius)』, 롬 클래식 라이브러리, 2 vols. (캠브리지, 매사추세츠, 1919-1921), 2:174 (『Epigrams on Various Matters』, XXXII, l. 8): 「Et si vis similem pingere, pinge sonum」(마를르가 앞서 언급한 책 「그림들(Tableaux)」, p. 294에서 언급); 더 직접적으로: “만약 당신이 나와 닮게 그리고 싶다면, 소리를 그리십시오.” 로버트 버턴(Robert Burton), 『우수(憂愁)의 해부(The Anatomy of Melancholy』, A.R. 실레토(A.R. Shilleto) 편집, 3 vols. (런던, 1903) 1:469. 쿠지네(Cousinié)의 앞서 언급한 글 ‘Imago Vocis」, p. 308 참조.
22	아우소니우스의 앞서 언급한 글 ‘In Echo Pictam」, 2:174(XXXII, l. 3): 「Aeris et Linguae sum filia. 마를르가 앞서 언급한 책 「그림들(Tableaux)」, p. 294에서 언급.
23	이에 비해, 소리와 빛, 시각과 청각, 가청과 가시의 작용에 관한 유사성과 정체성 또한 17세기 과학과 음악 이론 들과 실험들에서 연구되었다; 쿠지네(Cousinié)의 앞서 언급한 글 ‘Imago Vocis」, pp. 306-307, pp. 312-317 참조.
24	이러한 용어들의 일부를 사용하는 다른 저자들로는 루크레티우스(Lucretius), 베르길리우스(Virgil), 호라티우스(Horace)를 포함하는데, 이들 모두 단어나 목소리의 ‘이미지’에 대해 논의한다, 마를르가 앞서 언급한 책 「그림들(Tableaux)」, pp. 293-294 참조. 이 용어들이 에코와 나르시스의 모습을 서로 연결하는 점에 관해서는 브렌크만(Brenkman)의 앞서 언급한 글 「나르시스(Narcissus)」, pp. 320-321 참조.



박주연, Still Life, 2003

텍스트를 포함한다. <삼인칭 대화(Third-Person Dialogue)>(2006)는 한 남자가 여러 사람과 전화 통화를 하며 부산 억양으로 말하는 10분짜리 영상이다. 이 영상에서 남자는 한국 내에 존재하는 언어적 차이들을 인식하다가 결국에는 영어 통역사와도 소통을 시도한다. 박주연은 “한 사람이 오직 언어에만 의존하게 되는 전화 통화의 통제된 상황을 상징함으로써 언어의 한계를 표현하고 싶었다”고 밝힌 바 있다.<sup>25</sup> <나카하라 추야 말하기(Telling Nakahara Chuya)>(2005)에서 본토 일본어 화자들이 나카하라 시에 대한 해석을 영어로 적은 글이 왼쪽에서 오른쪽으로 향하는 수평적 필기 체계에서 오른쪽에서 왼쪽으로 향하는 수직적 체계로 바뀌어 일본 원고지에 세로줄로 불편하게 새겨진다.<sup>26</sup> 박주연이 제작한 다른 작품들은 하나의 언어로 구성되지만, 마찬가지로 제2외국어를 습득할 때 겪는 문화적 차이와 시도들을 지적한다. 그리하여 <비계>는 영어가 모국어가 아닌

사람(작가)가 쓴 지금은 보이지 않는 영문 텍스트(한국계 미국인 미술가가 쓴 다중 언어에 관한 텍스트) 위에 영어 원어민이 편집 수정과 주석을 달아놓은 작품이다. 한편 <모노로그 모노로그(MONOLOGUE monologue)>(2006)은 한국에 거주하는 아일랜드 영어 선생님들이 고향의 기억과 관련된 이야기를 하는 목소리가 같은 텍스트를 강한 한국 억양으로 여전히 영어로 읽는 한국 학생들의 목소리로 대체된, 저자의 “나”를 옮겨 놓은 더빙 영상 작품이다.<sup>27</sup> 박주연은 “언어는 다른 언어로 번역될 수 없다”<sup>28</sup>고 확신한다. 다른 언어는 개인의 정체성을 가진 동시에 타자의 상태에 있는 박주연 자신처럼, 오히려 나르시스와 그의 이미지, 즉 같지만/같지 않은 듯 이중 언어와 이중 문화로 살아가는 사람들을 만든다.

<비계 (scaffolding)>는 박주연 작품에서 자서전에 가까운 주제에서 되풀이되는 구조, 즉 그의 작품들에서 나타나는 작가의 (모조의-)현존, 옮겨진 자아, 간접적인 자기재현, 자기 번역 등을 암시한다. 서울에서 태어나 자랐지만 15세부터 영국에서 교육을 받고 한 도시에서 얼마간 산 후에 다른 도시에서 얼마간 지내온 박주연은 어느 장소에서도 완전한 동화가 어려운 자신의 문화적 불안감으로 작업에 의미를 부여한다. 그는 자기 작품의 오브제, 그러나 마치 에코와 나르시스처럼 고도로 약화된 오브제가 된다. 내가 간략하게 설명한 몇몇 2003년 이후의 작품들은 박주연 작품의 이러한 측면을 제시할 것이다. <Still Life>는 작가가 서울에서 어린 시절을 보내면서 수년간 찍어온 가족 스냅사진을 나무 구조물로 지지가 되는 직사각형 유리판 위에 가족 스냅사진 48장을 뒤집어서 정연하게 열을 맞춰 배열한 작품이다. 작가는 자신에게 전형적인 간접적인 방식으로 아주 먼 시간에 있는 예전의 자아를 끌어와 작품 안에 자신을 새겨 넣는다. 스냅 사진들은 순간적인 개인의 기억들(그런 기억을 환기하는 연상 도구들처럼)의 영구적인 구체성으로 기능하는 듯하지만, 박주연은 사진을 관람객에게서 돌려놓음으로써, 효과적으로 환기하고 투명하게 의미하고자 사진의 무능함을 지적하고 또한 정물화에서 부분들의 명료함보다는 감정을 불러일으킨다. 사진들은 주로 (전형적인 가족사진들에 적혀 있는 몇 개의 낙서와 함께) 비어 있는 흰색 직사각형들로 나타나는데, 더 나아가 명백한 의미의 부재, 즉 다양한 빛들로 흐릿해진 빈 그림자가 드리워진 직사각형을 강조한다. 그러나 작가가 관람객이 자신의 작품을 자서전적으로 독해하는 것을 원하지 않는다고 해도 그는 이 정물화 안에서 삶을 해독하는 것을 부정하기보다 문제 삼을 뿐이라는 점을 기억해야 한다. 사진들을 지지하는 것은 투명한 유리이고, 사실 융감하고(날렵한) 관람객은 사진들의 재현적인 필름 표면을 볼 수 있는데 테이블 아래 바닥에서만 불편하게 그것들을 볼 수 있다. 박주연은 <흔들리는 풍경(Flickering Landscape)>은 문환적인 이야기를 들을 수 있는 일곱 개의 오디오 장치를

서울 마로니에 공원 벤치에 설치함으로써 그 공원에 개입했다.<sup>29</sup> <흔들리는 풍경>이 1인칭 기법으로 재현됐지만, 그것은 작가 개인의 경험에 기초하고 있고, 또 대단히 소설화되어 있으며, 더욱 중요한 것은 박주연이 자신이 그것을 읽기보다 내레이션을 위해 여성 성우를 고용하여 자신의 작품에 자신을 주인공으로 표현하는 것을 전형적으로 거부한다는 점이다. <거울 쓰기 사랑>에서도 1인칭으로 쓰인 텍스트와 작가의 손이 살짝 보이는 것과 같이 부분적으로 나타나지만, 동시에 그의 시에서 첫 연을 반향하는 것처럼 작가의 완전한 존재 가능성을 명백하게 부정한다.

거기에 내가—  
불가능한  
내가 거기에,  
불가능한 나  
—마치, 내가 온전한  
몸의 형체를  
지닌 것처럼,

에코와 나르시스의 이야기에서 주관적 자아는 하나 이상의 장소에 있거나 혹은 어디에도 없거나, 증발하고, 움직이고, 변화하기 때문에 포착하기 어렵다.

텍스트, 이미지, 궁극적으로 작가 자신은 그의 작품에서 분명한 이해를 상징하는 대신 파편화되고, 모호하고, 불편하게 만든다. 또한, 관람객이 이해할 수 있는 어떠한 작은 단서도 주지 않은 채 접근을 힘들게 만든다. 박주연의 작품은 소통에 기반을 두고 있지 않고 있는 것이다. 벤야민이 강하게 주장하듯 반응을 고려하는 예술작품은 없고 “독자를 위한 시, 관람객을 위한 그림, 청중을 위한 심포니는 없다.”(TT 69; AÜ 9) 그러나 박주연의 작품은 소통의 바로 그 불가능성을 드러내고자 좌절감을 느끼는 관람객일지언정 관람객을 필요로 한다. 이미지와 의미는 그것들을 만든 사람에게조차 규정하기 힘든 것이다. 그래서 에디슨의 번역에서 나르시스를 위해 “때로 나르시스는 아름다운 그림자에 가까이 가고자 물에 손을 담그지만, 매번 물속에 비친 그는 나르시스로부터 달아난다.”<sup>30</sup> 우리가 박주연의 작업에 다가설 때, 이미지의 그림자는 달아날 테지만 목소리는 남겨질 것이다.

29 이 작품은 마로니에공원의 한국문화예술진흥원(현 한국문화예술위원회) (Art Council Korea)에서 이 공원에 서 일어났던 정치적 갈등에 관한 서류, 지도, 사진들로 보충되었다. 이 공원은 이전에 1960년에 서울대학교가 있었던 자리이지만 그 역사는 대체로 인정받지 못해왔다. 박주연의 작품은 간혹 명백하게 정치적이지만, 고도로 약화된 방식으로만 나타난다. 박주연이 에코와 어떤 방식에서든 동질성을 찾고, 또한 그가 “부르주아 기원으로부터 의식화된 유색인 페미니스트들의 전 세계적인 집단”의 일부로 분류될 수 있다고 해도, 에코의 내러티브에 관한 사회 정치학적 해석은 그의 작품과 연결점이 없는 듯 보인다. 그렇다고 해도 이런 해석에 관해서는 스피박의 앞서 언급한 책 『에코』, p. 27을 참조하십시오.

30 가스(Garth) 편집, 앞서 언급한 책 『오p. 비드 변신이야기(Ovid’s Metamorphoses)』, p. 90.

25 김선정의 앞서 언급한 글 「박주연」, p. 155.

26 박주연(Jooyeon Park), 『Full Moon Wish』전시도록, (갤러리조선, 2006), pp. 14-19.

27 앞의 책, pp. 27-29; 김선정의 앞서 언급한 글 「박주연」, pp. 150-51, p. 155.

28 앞의 책, p. 155.





**Contemplating Inactivity:  
Joo Yeon Park's Breathscapes and  
Lunar Indeterminacy**

Sozita Goudouna

**Being given the existence such** (*débit monotone*)—Étant donné  
l’existence telle, **that it gushes forth**<sup>1</sup>

But what is to be done if the direct and sole vocation of every  
intelligent man is babble, that is, the intentional pouring of  
water through a sieve?<sup>2</sup>

The moon is no door. It is a face in its own right, White as a  
knuckle and terribly upset. It drags the sea after it like a dark  
crime; it is quiet With the O-gape of complete despair. I live  
here.<sup>3</sup>

VLADIMIR: At last! (Estragon gets up and goes towards  
Vladimir, a boot in each hand. He puts them down at edge  
of stage, straightens and contemplates the moon.) What are  
you doing? ESTRAGON: Pale for weariness. VLADIMIR: Eh?  
ESTRAGON: Of climbing heaven and gazing on the likes of us.<sup>4</sup>

Joo Yeon Park’s solo exhibition *Full Moon Wish* (Seoul, 2006) introduces an aesthetic  
sensibility that examines the interplay and interconnectedness of media and the  
dynamic tension between the visual arts and theatricality<sup>5</sup> in the spectrum of  
contemporary art practice inspired by Beckett’s oeuvre and his philosophical pursuits  
(indeterminacy, presence, absence, subjecthood, disembodiment, phenomenology,  
abstraction, fragmentation, existentialism, failure).

In view of the multifaceted nature of Joo Yeon Park’s choice of media in an oeuvre  
that includes text, stage, video and performance, the exhibition is interpreted in the  
context of contemporary art practices. *Full Moon Wish* is intrinsically interdisciplinary,  
given that is operates at the boundaries of artistic media (visual arts/installation art  
and theatre) and between the verbal and the visual, the audible and the scenic (sound  
as stage presence), visibility and invisibility. The exhibition depicts stages of the  
evolution of the minimalist paradigm in Park’s oeuvre as well as the quasi-generic and  
inter-generic features of her practice.

The exhibition *Full Moon Wish* includes the installation work *Full Moon Wish: The  
Study of Waiting for Godot* and the works *Bubble Blow* (drawing produced by mixing soap  
bubbles with ink, 2006), *MONOLOGUE monologue* (video, 2006), *Non-reserved* (video,  
2006),<sup>6</sup> and *Telling Nakahara Chuya*(poems in six parts, pencil on Japanese drafting

1 Lucky’s Monologue, Act II, *Waiting for Godot*.  
2 Dostoevsky, Fyodor. *Notes From Underground*. Part 1 Section 5.  
3 Path, Sylvia. *The Moon And The Yew Tree*.  
4 Estragon alludes to the words of the poem *The Moon* by Percy Bysshe Shelley: ‘Art  
thou pale for weariness / Of climbing heaven and gazing on the earth, / Wandering  
companionless / Among the stars that have a different birth, / And ever changing, like a  
joyless eye/ That finds no object worth its constancy?’  
5 Theatricality, both as a productive and as a receptive phenomenon.  
6 *Non-reserved* was filmed on a train journey in Japan. It is composed as a mixture of scenes  
and contrasting images that capture the interior of the train as well as the exterior. The  
video was shown at the exhibition hall on two LCD panels with a time lag.



paper, 2005).<sup>7</sup> The exhibition incorporates elements of Beckett’s play, *En Attendant Godot* (*Waiting for Godot*), and a synchronic live performance of it by the theatrical company “BH Productions.” Five Irish performers from the group embody the play’s main characters: Lucky, Pozzo, Estragon, Vladimir and the boy, based on Beckett’s *mise en scène*<sup>8</sup>, and Park’s installation is used as part of the theatrical set design. The play’s set design reflects the ambiguity of meaning in the text, evident in descriptions of the setting of the original production of the play, noted by David Bradby, ‘as a “saucer, a [circus] ring, a full moon, a desert island, a sort of planetary huis-clos, an opalescent gulag, a no man’s land and an ellipse,” and several critics felt that it acquired a “cosmic dimension.”’<sup>9</sup>

The originality of Park’s decision to present her artworks in conjunction with a theatrical set and a live performance puzzles the viewers. *Full Moon Wish* examines the enduring binary between the live and the mediated, as well as the binary between the theatre and the visual arts that is mainly founded on different representational attitudes towards the live body, the human figure, corporeal presence, subjectivity/subjecthood and agency. The human body is either physically present (live performance of *Waiting for Godot*) or technically represented/mediated in the videos (*MONOLOGUE Monologue, Non Reserved*). Park’s intermedial exchange manages to reconcile this binary by integrating a variety of technical media into a large medial framework.

Lunar Indeterminacy

The lunar landscape becomes the protagonistic icon of this medial framework, the same way it prevails in *Waiting for Godot*’s setting, since Beckett called the play a “moonlight play,” so as to express the significance of the presence of the moon. The moon that rises up the backdrop abruptly absorbs the visual and poetic allusions of the play as the darkness comes after the sun fades away. As James Knowlson’s notes, ‘the play emerges from the dark, is played in the deepening twilight, finishes in moonlight and then fades back into the dark.’<sup>10</sup>

Humans only see the moon because sunlight reflects back to us from its surface, and Park focuses on this lunar image and on its indeterminacy so as to depict the chiasmatic relationship between hopefulness and hopelessness as it is also manifested in Vladimir’s and Estragon’s inactivity while they yearn for Godot to appear. Moreover, the artist draws on the Korean belief that if you make a wish on the full moon your wish might be realised. Koreans contemplate their pragmatic and metaphysical aspirations while watching the fullness of the moonlight like Caspar David Friedrich’s painting *Two Men Observing the Moon*. Samuel Beckett encountered Friedrich’s painting at the Alte Akademie in Dresden and as he wrote in his diaries he had ‘a pleasant predilection for two tiny languid men in his landscapes, as in the moon landscape; that is the

only kind of romantic still tolerable, the bémolisé (in Moll; the minor key).’<sup>11</sup>Beckett also confessed to Ruby Cohn, as they were looking at a similar painting, *A Man and a Woman Contemplating the Moon*, in a Berlin gallery in 1975 (slightly misremembering the previous exhibition) that the painting was the source of inspiration for *Waiting for Godot*.

Joo Yeon Park focuses on the fact that Beckett’s plays approximate the representational conditions of visual art works, and her approach to *Waiting for Godot* works toward constructing a model for thinking about Beckett’s dialogue with art<sup>12</sup>and art’s dialogue with Beckett, namely, about the continuing relevance of Beckett for the arts in the twenty-first century and how influential he has been for her own work and for visual artists, composers, musicians, dancers, choreographers, architects and other artists<sup>13</sup>and more specifically about the metaphor of painting in his works and his “painterly writing.”<sup>14</sup>

The enduring impact of Beckett on the visual arts and his direct or indirect collaborations with painters<sup>15</sup>is also taken into consideration by the artist. As Gerhard Hauck has argued, ‘in the relentless adherence to this process, Beckett has not only created a number of theatrical paintings and sculptures which are as memorable as those of the greatest visual artists, but he has also come as close as it may be possible for a practicing dramatist to get to defining the boundaries between a theatrical performance and a purely visual representation.’<sup>16</sup> Beckett, well known as a theatrical writer with a distinctive relationship to the visual arts, attempted to express a coherent aesthetic theory. His final piece of art criticism, the “Three Dialogues with Georges Duthuit,” published in the fifth “Transition,”<sup>17</sup>tracks the trajectory of Beckett’s experimentation with form and narrative and investigates the progressive simplifications and reductions in Beckett’s oeuvre, seen as a self-reflexive concern with medium, genre and the creative act.

In the framework of the exhibition *Full Moon Wish*, Park considers the subject matter of Beckett’s final piece of discursive writing, its tension between abstraction and expression, and the dilemma of artistic expression and the impossibility of expression in the visual arts that it invokes.<sup>18</sup> Park shares Beckett’s tension while she identifies with this existential paradox, and by means of her visual sensibility she attempts to

7 Six local residents in Akiyoshidai were asked by Joo Yeon Park to interpret *Yogoregimata Ganashimini* by Nakahara Chuya in English. Later, their interpretations were recomposed, creating six different versions of the original poem.

8 In his writing and directorial vision, Beckett maintained the strict construction of his texts and strict control over even the smallest details of the various productions of his plays. Since his death, in 1989, his estate has shown itself committed to the same policy.

9 David Bradby, *Beckett: Waiting for Godot*, ‘Plays in Production’ (Cambridge: Cambridge University Press, 2001), 144.

10 Knowlson commented on Beckett’s own direction of *Waiting for Godot* at the Schiller production in the ‘Theatrical Notebook.’ Donald McMillan, and James Knowlson (eds). *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett, Volume I: Waiting for Godot* (London: Faber and Faber, New York: Grove Press 1993).

11 German diary, 14th February, 1937.

12 See Lois Oppenheim (ed.). *Samuel Beckett and the Arts: Music, Visual Arts, and Non-Print Media* (New York: Garland Publishing, 1999).

13 On Beckett’s extensive impact on Modernist movements and post-war artists, composers, filmmakers, and dancers, see *Word and Image: Samuel Beckett and the Visual Text/ Mot Et Image: Samuel Beckett Et Le Texte Visuel* (Atlanta: Robert W. Woodruff Library, Emory University, 1999).

14 ibid.

15 Ulrika Maude, ‘Beckett and Aesthetics, and: Images of Beckett (review),’ *Modernism/Modernity*, 11.4 (November, 2004): 845-848; John Haynes and James Knowlson. *Images of Beckett* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003).

16 Gerhard Hauck, *Reductionism in Drama and the Theatre: The Case of Samuel Beckett* (Potomac: Scripta Humanistica, 1992), 77.

17 Edited by the art critic Georges Duthuit (between 1948-1950). The “Three Dialogues” was largely ignored for nearly a decade following its original publication in issue five of “Transition” (1949), but soon after was considered as a special key to Beckett’s work, and critics have examined the ways in which Beckettian aesthetics translates into practice.

18 See Richard Cope, ‘Re-reading Samuel Beckett’s Three Dialogues with George Duthuit Within Context of the Continuum it Nourished’, Ph.D thesis. London: South Bank University, 2006.

express the impossibility of expression. Her minimalist aesthetic expresses an aesthetic breakthrough that leads to an “abstract” formal language. Park’s concern about the new artistic formal language that combines genres (text, voice, presence) is ultimately related to Beckett’s preoccupation with the nature of the medium and contains prominent philosophical components. Joo Yeon Park’s oeuvre and her fundamental artistic strategy are focused on minimalism and on the exhaustion of possibilities, and through her highly articulate process of erasure and constant disruption of the processes and the kind of terms that surround representation, Park reorients our reflections concerning the formation of medium, genre, and language, turning towards processes and contexts through which the limits of the work are yet to be defined.<sup>19</sup>

**The Concretization of Abstraction**

As a formal movement, minimalism is restricted to those artists (primarily in post-war America) who shared a philosophical commitment to the abstract, anti-compositional, material object and is understood in relation to the critical discourse that appeared between 1963 and 1968.<sup>20</sup> The term refers primarily to sculpture or three-dimensional work, in which geometry is emphasized and expressive technique avoided. Minimalist works are often indistinguishable from raw materials or found (non-art) objects. In the theatre, Samuel Beckett’s work provides a close analogue to minimalism. The term ‘minimalist’ is only slightly more precise when applied to works of visual art. However, the minimalist object destabilized both mediums (of painting and sculpture) and opened the way to the invention of new ones - or to the idea that art advances by further displacement, further alienation from the traditional mediums and even from the idea that mediums can be given coherent definitions.<sup>21</sup>Minimalist practice presented a range of strategies that redefined the structure, form, material, image, and production of the art object in its relationship to time, space and the spectator. These strategies began to imply a different kind of viewer, hence, a different kind of engagement with the artwork, where the boundaries between a timeless visual art object and a temporal theatrical work became indistinct.

Beckett’s literary corpus, as Pascale Casanova claims, is ‘unified by a singular aesthetic purpose, namely, to emulate in literature the abstraction central to modernism in the plastic arts.’<sup>22</sup> Casanova locates the anatomy of a literary revolution in Beckett’s abstract writing. The evasion of figuration, the withdrawal from representation and

the abeyance of the mimetic, are related facets of Beckett’s technique of abstraction. The concept of abstraction, associated with the visual arts, represented a prominent artistic concern for Beckett. He extensively discussed representational abstraction in the *Gruen Letter* (1964) and thought that he had perhaps freed himself from certain formal concepts: ‘perhaps, like the composer Schoenberg or the painter Kandinsky, I have turned toward an abstract language. Unlike them, however, I have tried not to concretize the abstraction – not to give it yet another formal context.’<sup>23</sup>

Theorists have experienced difficulty in deciphering Beckett’s ambiguous statement about the concretization of abstraction. Beckett’s statement and his discussion about abstract language (in the Gruen and Schneider interview) reveal a tension between expression and abstraction and a tendency beyond formalism. However, failing to understand the context of the notion of failure, the resistance to representation, the aesthetics of impoverishment and the necessity of both components in a dialectic (abstraction-expression) undermines the inquiry into the content that Beckett aims to express by means of his new formal language. It becomes evident from Beckett’s statements that an “abstract language” should develop specific technical means of achieving new kinds of expressive force if it is to be artistically effective.

Abstraction, according to Beckett, required new technical means of expression; this is the reason behind the decision to write about the impossibility of writing as a solution to a technical problem, resolutely formalist in nature, with its closest analogue in abstract art. Beckett is against false attempts to reach beyond, rather than sustain the confrontation with the “dilemma of expression” (like some kinds of painterly abstraction). As an alternative, he argues that art should accept failure as its inescapable condition. Hence, Beckett praises the work of Bram Van Velde, who is described as the ‘first to admit that to be an artist is to fail, as no other dare fail, that failure is his world and the shrink from it desertion.’<sup>24</sup>

Beckett also compared his aesthetic with that of Joyce, by explaining that his investigation was the area of existence, which was by definition incompatible with art. As he wrote:

19 On the art of exhaustion, not of the artist, but of his resources, with particular reference to Beckett, see Gilles Deleuze, “The Exhausted,” *SubStance* 24.3 (1995): 3-28.

20 Minimalist art, according to Edward Strickland, *Minimalism: Origins* (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1993), 7, ‘is prone to stasis (as expressed in musical drones and silence, immobile or virtually immobile dance, endless freeze-frame in the film, event-free narrative and expressionless lyrics, featureless sculpture, monochromatic canvases) and resistant to development. Gridded or otherwise diagrammatic paintings and sculptures repeated modules and held harmonies in music, simple and reiterated movements in the dance and film, the aborted or circular dialogues of the drama and fiction. It tends towards non-allusiveness and decontextualization from tradition, impersonality in tone and flattening of perspective through emphasis on surfaces, neutralization of depth cues in painting or of the space/substance, image/reflection dichotomies in light environments, the restriction of dynamic and harmonic movement in the music, the human “still lifes” of the films, and the analogously univocal description of persons and objects in the painting and fiction.’

21 See Carter Ratcliff, *Out of the Box: The Reinvention of Art, 1965-1975* (New York: Allworth Press, 2000), 21.

22 Pascale Casanova, *Samuel Beckett: Anatomy of a Literary Revolution* (New York: Verso, 2007), 21.

23 As Erik Tonning, *Abstraction in Samuel Beckett’s Drama for Stage and Screen 1962-1985* (Oxford: Peter Lang, 2007), 8, 17, argued, ‘Beckett admired at least one instance of Kandinsky’s early lyrical abstract style and was critical of his Bauhaus period; thus it is in all likelihood this former period which acted as a possible analogy with Beckett’s own abstract language in the Gruen interview. By contrast, Beckett’s sharply critical usage of the term “abstraction” reveals a suspicion against the kind of self-sufficient aesthetic purity that approaches mere formal game-playing: his praise is always reserved for artists who continue to struggle painfully with what he later referred to, in the 1949 “Three Dialogues with Georges Duthuit,” as “the ferocious dilemma of expression.” The reason of this suspicion is ably summarized in Shane Weller’s comments on Beckett’s 1948 essay “Peintres de l’ Empechement”: Rather than freeing the artist to pursue some absolutely non-representational art, recognition of the object’s resistance to representation, it inaugurates an art whose theme or matter will be that resistance itself: “Est peint ce qui empeche de peindre.” Art will therefore be forever in mourning for its object: “deuil de l’object.”’

24 Samuel Beckett, *Bram Van Velde* (New York: Grove Press, 1960), 125.

the more Joyce knew the more he could. He is tending toward omniscience and omnipotence as an artist. I’m working with impotence, ignorance. There seems to be a kind of aesthetic axiom that expression is achievement- must be an achievement. My little exploration is that whole zone of being that has always been set aside by artists as something unusable - as something by definition incompatible with art.<sup>25</sup>

Joo Yeon Park shares Beckett’s aesthetic axiom towards an artistic practice that is based on impotence and ignorance. Her drawing *Bubble Blow* (2006) is produced by mixing ephemeral elements like soap bubbles with ink and is displayed on one side of the exhibition hall close to the rising full moon. The soap bubble drawing is accomplished by blowing soap bubbles on paper with carefully “controlled breaths.” *Bubble Blow* embodies the artist’s continual interest in the visible and the invisible, hope and vanity, finiteness and infiniteness, brief moments and memory, and space and compassion. Park attempts to find methods of making respiration perceptible through the use of olfactory, kinetic and tactile means, and *Bubble Blow* captures this visually restricted organic function. Respiration as an “immaterial” and invisible medium often exceeds the sphere of representation and textual signification, thus reinforcing the role and potential of the concept within the art object, to the point of projecting “dematerialization” (in the sense of a de-emphasis on material aspects and form). The depiction of formless visual shapes (respiration) that become metaphors for conceptual forms is a very interesting challenge for Park’s practices: the challenge of finding a form for formlessness, of showing a form that has no form. Bataille described the formless as subversive of the traditional duality of form and content, and, as Krauss states, the formless has its own legacy to fulfil, its own destiny - which is partly that of liberating our thinking.<sup>26</sup>

Respiration as a physical act is an interactivity that produces, invents and “demands” the viewer/spectator/listener’s participation and examines the artistic preoccupation with the visualization of the process of respiration that is associated with techniques of representational subtraction and minimalism. *Bubble Blow* puts breath’s intrusive actuality and immediacy into the field of representation. The notion of breath is treated as a trope and a point of intersection between the scientific and the aesthetic paradigm. This process can offer a glimpse into a possible new reading of breathing, one that intertwines the aesthetic with the biological. Adding to that, an interdisciplinary approach to this corporeal function brings questions about the relationship between aesthetics and science. The critical point in representing respiration is the meeting of art and science, which includes finding adequate procedures and materials to transpose this natural process into the artwork.

Aesthetics often exchange insights with the sciences, and the integration of a philosophical perspective into artistic inquiry allows us both to imagine and to construct a connection between a scientific and an aesthetic paradigm. Biological metaphors are often manifested in discourses of the relations of human nature to art, and various biologically based theories of aesthetics see biological phenomena and

aesthetic practices in a shifting and reciprocal relationship to each other. Moreover, there is an ongoing parallel between the “visualization of energy” in the scientific and artistic domains. The preoccupation with the visual as paradigm is found in both domains; however, in the artistic domain there is a belief that the primacy of visual perception (the interplay of the visible and the invisible) maintains an ontological status.

The notion of respiration places emphasis on the language of physicality and of the human body as a primary force of signification and reveals the “sensuous” nature of form, which prioritizes an immediate response to the artwork, due to the fact that the act of immediate perception is primarily located in the body. The “sensuous” approach that surrounds *Bubble Blow* focuses on Joo Yeon Park’s corporeal experience of her own work during its creation. Sensory perceptual and sensate approaches to artistic practice and analysis are intended to understand the potential of corporeal language, beyond the written and verbal text, reflected in the aural, visual, and tactile resonance they embody. In art we find diverse languages such as the verbal, the corporeal, the visual, the aural and the technological. Nevertheless, the somatic is often unrepresentable and inarticulable and is dominated by the semantic. Respiration highlights the potential of the body as the site of signification and as the modality for, and site of, experiential interpretation.

Breath, as a medium, is commonly understood as the physical basis of the organism and of the body’s manifold sensory apparatus. However, a fundamental reading of the term emphasizes its formative value as a communicative agent between the individual, the outside world and time. The act of mediation is a process; in this sense, the medium of breath always internalizes a singular engagement with time. Any medium has the effect of reshaping the way in which we, collectively and individually, perceive and understand our environment. In the context of Joo Yeon Park’s exhibition, the interest lies in the special significance that mediation acquires by means of an artistic system. The invisible and “formless” notion of respiration provides Park with the means to experiment with the formal possibilities of the artwork.

Formations of Aporetic Language

Moreover, Joo Yeon Park’s interest in form and representational subtraction and her quest for meaning correspond with her interest in the uses and manipulation of language.<sup>27</sup> Thus, she chooses to focus on the character Lucky in *En Attendant Godot* (*Waiting for Godot*) in order to reflect upon the formations of aporetic and indeterminate language. The artist places the text under a microscope so as to magnify Beckett’s aporetic language that “evades” exegesis. The interrogation was for Beckett, as Carla Locatelli suggests, ‘the function of art (and thus the function of art is, in a sense, epistemological), art has always been this—pure interrogation, rhetorical question less the rhetoric.’<sup>28</sup>

Park’s work *Lucky* was created directly on the wall of the exhibition space and contains words that the artist transcribed as part of Lucky’s monologue. A work with text written by the artist on an image of manuscript paper after screen printing is

25 Samuel Beckett is quoted in Israel Shenker, ‘Moody Man of Letters’, *New York Times*, Section 2 (5, May, 1956), 3.

26 See Yves-Alain Bois and Rosalind E. Krauss, *Formless. A User’s Guide* (Cambridge, MA: MIT Press, 1997).

27 See James Clifton, ‘The Voice Remains: Joo Yeon Park’s *Mirror Writing Love* and Other Works’, in this volume.

28 Carla Locatelli, *Unwording the World: Samuel’s Beckett’s Fiction after the Nobel Prize* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990), 172, concludes from the above passage that, in Beckett’s view, a ‘pure interrogation’ can only be structured as a subtraction (of rhetoric from the rhetorical question).



displayed on the other side of the exhibition hall. Most famous for this monologue in Act I,<sup>29</sup> Lucky is unique in the play in that most of the characters talk incessantly, but he utters only two sentences (one of which is more than seven hundred words long: the monologue). Although the words of the monologue sound like those of someone who is intellectual and knowledgeable, they are mere mixtures of absurd and incomprehensible words.<sup>30</sup> The gibberish monologue is prompted by Pozzo when the tramps ask him to make Lucky “think.” He asks them to give him his hat: when Lucky wears his hat, he is capable of thinking. Lucky’s status in *Waiting for Godot* has been strongly debated, since even his name is elusive; nevertheless, as Beckett asserted, the character is lucky because he has “no expectations.”

In the context of Joo Yeon Park’s *Lucky*, Beckett’s monologue is very significant because of the inter-generic features of Lucky’s “fabricated” language, which expand the limits of language by providing an alternative that also unsettles views about the nature of linguistic communication. Park composes her “narrative” about the formation of language and meaning by means of three different artworks (*Lucky*, *MONOLOGUE monologue*,<sup>31</sup> *Telling Nakahara Chuya*). In particular, Park’s *Lucky* shows her interest in questioning communication and in expressing being without words (beyond our linguistic set-up), while her work expresses the paradoxical nature of Beckett’s artistic endeavour, namely, his “assault” on language and the ultimate aim of achieving a “literature of the unword.”<sup>32</sup>

The artist develops a dialectics of sense and non-sense (*Lucky*), hopefulness and hopelessness (*Full Moon Wish: The Study of Waiting for Godot*), visibility and invisibility (*Bubble Blow*) so as to challenge the certainties of the viewers who become participants in her works, which not only demand her/his active perceptual engagement, but also generate explicit awareness of this activity for the “seer.”<sup>33</sup>

*Full Moon Wish: The Study of Waiting for Godot* can be characterised as a performance-based installation, since its temporal unfolding and compositional methodology lie in the dialectics between duration and instantaneousness that is associated with installation aesthetics and a durational modality of production and reception. The interplay between time-based artworks (performance and videos) and two-dimensional works (*Bubble Blow*) increases the latent tension of Joo Yeon Park’s sentient composition while it foregrounds her attempt to capture the activity lodged within stillness.

29 Read Lucky’s monologue at <http://www.anagrammy.com/literary/rg/poems-rg8.html> [Website accessed 22/12/13].

30 See the exhibition catalogue, *Full Moon Wish* (Seoul: Boshō Editions in 2006).

31 The artist recorded the voices of three Irish actors, who support themselves teaching English at a Korean university, as they describe the Irish landscape. She then had the Korean students of the university, who were taking beginners’ English class, dub over the actors’ voices, thus leaving only the façade of the language and eliminating all prior meanings.

32 “The Literature of the Unword” is a term that Beckett used to describe his work; the same process was identified as “indeterminacy” (by Marjorie Perloff), “decreation” (by Ruby Cohn) and “the syntax of weakness”, “the point zero of language”, “arts of impoverishment”, “literature of silence” (other commentators). The rejection of any attempts at writing is analysed thoroughly in “The German Letter” (1937). See Samuel Beckett, *German Letter. Disjecta: Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, ed. Ruby Cohn (London: Calder, 1983), 172.

33 Maaïke Bleeker, *Visuality in the Theatre: The Locus of Looking* (New York: Palgrave Macmillan, 2008), substitutes the term “seer” for “spectator” in order to denote the activity of the former and the passivity of the latter.



무기력을 사색하다:

박주연의 호흡 풍경과 달의 불확정성

소지타 굿우나

그러한 (débit monotone) 존재가 주어진 - Étant donné l’existence telle, 그것이 분출한 것<sup>1</sup>

모든 지식인이 가진 직접적이고 독점적인 직업이 횡설수설하는 것이라면 무엇을 할 것인가, 즉 체에 의도적으로 물을 붓는 것?<sup>2</sup>

달은 문이 아니다. 그것은 독립적인 얼굴이고, 주먹을 꼭 쥐고 아주 화가 나있다. 달은 바다를 끌고가는데, 그것은 어두운 범죄의 장면과 같다. 달은 조용하고 완전한 절망의 O 모양으로 입을 딱 벌리고 있는 것 같다. 나는 여기에 산다.<sup>3</sup>

블라디미르: 마침내! (에스트라공은 일어나서 양손에 부츠를 들고 있는 블라디미르에게 다가간다. 그는 부츠를 무대 끝에 내려놓고, 똑바로 서서 달을 관조한다.) 무엇을 하고 있니? 에스트라공: 피로해서 창백해. 블라디미르: 어? 에스트라공: 천국으로 올라가 우리 같은 사람들을 지켜보느라.<sup>4</sup>

박주연의 개인전 《Full Moon Wish》(서울, 2006)에서 드러나는 미학적 감성은 미디어의 상호작용 및 상호연결, 시각예술과 연극성<sup>5</sup> 사이에 존재하는 역동적 긴장감을 탐구한다. 이것들은 베케트의 작품과 그의 철학적 수행(불확정성, 있음, 부재, 주체성, 육체이탈, 현상학, 추상, 파편화, 존재론, 실패)에서 영감을 받은 현대미술의 활동 영역에 존재한다. 텍스트, 무대, 비디오, 퍼포먼스를 포함한 모든 작품에서 박주연이 선택하는 매체의 다양한 특성을 고려한다면, 이 전시는 현대미술의 맥락에서 해석 가능하다. 《Full Moon Wish》는 본질적으로 학제적이다. 그것은 예술적 매체(시각예술/설치예술과 무대예술)의 경계에서, 언어와 시각 사이에서, 청각과 장면(무대 위에 존재하는 소리) 사이에서, 가시성과 비가시성 사이에서 작동한다. 이 전시는 박주연의 작품에서 미니멀리즘적 체계를 진화한 단계들과 더불어 작가의 실행에 관한 유사-유형적이고 상호-유형적인 특징들을 묘사한다.

《Full Moon Wish》는 설치작품 <Full Moon Wish: The Study of Waiting for Godot>와 <Bubble Blow>(비누거품과 잉크를 혼합하여 제작한 드로잉, 2006), <모노로그 모노로그 (MONOLOGUE monologue)>(비디오, 2006)과 <Non-reserved >(비디오, 2006),<sup>6</sup> <나카하라 추야 말하기 (Telling Nakahara Chuya)>(여섯 부분으로 구성된 시, 일본먹지에 연필, 2005)을 포함한다.<sup>7</sup> 박주연의 전시는 베케트의 연극 <고도를 기다리며 (Waiting for Godot)>와 극단 ‘BH Productions’가 제작한 <고도를 기다리며>의 라이브 공연을 통합한다. 다섯명의 아일랜드 연기자들이 베케트의 미장센<sup>8</sup>에 기반하여

---

1        럭키(Lucky)의 모노로그, 「2막(Act II)」, 『고도를 기다리며(Waiting for Godot)」.

2        표도르 도스토예프스키(Fyodor Dostoevsky), 『지하로부터의 수기(Notes From Underground)」, Part 1 Section 5

3        실비아 패스(Sylvia Path), 『달과 주목나무(The Moon And The Yew Tree)」.

4        에스트라공은 퍼시 비시 셸리(Percy Bysshe Shelley)의 시 <달(The Moon)>을 함축한다. “당신은 피로해서 창백한가요? / 천국으로 올라가서 지구를 지켜보느라, / 친구 없이 방랑하느라/ 다른 기원을 가진 별 중에서, / 기쁨이 없는 눈처럼 항상 변화하고, / 달은 절개를 지켜야 할 만한 대상을 찾지 못한 것인가?”

5        연극성은 생산적이면서 수용적인 현상.

6        <Non-reserved>는 일본에서 기차 여행에서 촬영한 것이다. 이 영상은 장면들을 혼합한 것과 기차의 내외부를 포착한 대조적인 이미지들로 구성된다. 전시장에서 이 영상은 두 개의 LCD 패널에서 시차를 두고 상영된다.

7        박주연은 아키요시다이(Akiyoshidai)에 사는 여섯 명의 주민들에게 나카하라 추야(Narkahara Chuya)의 『Yogoregimata Ganashimini 』를 영어로 해석해달라고 부탁한다. 그리고 그들의 해석이 재구성되었을 때 원본 시의 여섯 개의 다른 버전이 만들어진다.

8        자신의 글과 기획의 비전에서, 자신의 글에 대해 엄격한 해석을 고수했고 다양한 연극 제작에서도 작은 세부사항 까지도 엄격히 통제했다. 1989년 그가 죽은 뒤에도 그의 상속인들은 동일한 정책을 고수해왔다.

연극의 주인공들인 럭키, 포조, 에스트라공, 블라디미르와 소년을 연기하고, 박주연의 설치작품은 연극무대 디자인의 일부로 사용된다. 연극무대 디자인은 텍스트에 나타난 의미의 모호함을 반영하는데, 이러한 모호함은 연극의 원본 제작무대를 묘사한 글들에서 명백히 드러난다. 데이비드 브레드비(David Bradby)는 “‘컵받침, 원형으로 된 서커스 무대, 보름달, 무인도, 행성의 출구없음, 빛나는 수용소, 황무지와 타원’을 기록했고, 여러 비평가들은 그 연극무대 디자인이 ‘우주적 차원’을 획득했음을 느꼈다.”고 썼다.<sup>9</sup>

작가가 연극적 배경과 라이브 공연과 결합하여 작품을 보여주기로 결정한 것은 그 독창성으로 관객을 혼란스럽게 한다. 《Full Moon Wish》는 라이브와 중개 사이에서 지속적으로 나타나는 이중성뿐만 아니라, 공연과 시각예술 사이의 이중성을 검토한다. 그것은 주로 살아있는 몸, 인간 형상, 신체적(물질적) 현존, 주관성/주체성, 그리고 작용주체를 향한 다양한 재현의 태도들에 토대를 두고 있다.

인간의 몸은 물리적으로 존재(<고도를 기다리며>의 라이브 공연)하거나 (<모노로그 모노로그> 또는 <Non-reserved>와 같은) 영상에서 기술적으로 재현되고 중재된다. 박주연의 중간 교환(intermedial exchange)은 다양한 기술 매체를 거대한 중앙 체계로 통합함으로써 이러한 이중성을 조정하는 역할을 한다.

### 달의 불확정성

달의 풍경은 이 중앙 체계의 주인공을 상징하며, 같은 방식으로 그것은 <고도를 기다리며>의 배경에서도 나타난다. 베케트가 달의 존재가 가진 중요성을 표현하고자 그 연극을 ‘달빛 연극’이라고 칭했기 때문이다. 해가 지고 어둠이 찾아오면서 무대배경에서 솟아오른 달은 이 연극이 지닌 시각적이고 시적인 암시를 끌어들인다. 제임스 놀슨(James Knowlson)은 “어둠에서 등장한 이 극은 깊어가는 황혼에 진행되고, 달빛에서 끝난 후에 어둠 속으로 사라진다.”라고 기록했다.<sup>10</sup>

태양 빛이 달의 표면에 반사되어 우리에게 나타나기 때문에, 인간은 달만을 본다. 그리고 박주연은 희망과 절망이 교차하는 깊은 관계를 묘사하고자, 달의 이미지와 그 이미지의 불확정성에 집중한다. 그 관계는 또한 블라디미르와 에스트라공이 고도가 나타나기를 간절히 바라면서 드러낸 무기력에서도 표명된다. 한국인들은 카스파 다비드 프리드리히(Caspar David Friedrich)의 회화 <달을 바라보는 두 남자(Two Men Observing the Moon)>와 같이 충만한 달빛을 바라보며 현실적이면서도 동시에 형이상화적인 염원을 기원한다. 사뮈엘 베케트는 드렌스텐에 있는 알테아카데미(Alte Akademie)에서 프리드리히의 회화를 대면했고, 일기에 썼던 것처럼 그는 “프리드리히의 풍경 중 특히 달 풍경에서 두 명의 작고 힘없는 남자들을 매우 좋아하는 마음을 표현했다. 그것은 낭만적이면서도 왜 만큼 괜찮은 한 종류인(단조인 Moll에서) 악음화(bémolisé)이었다.”<sup>11</sup> 베케트는 1975년 한 베를린갤러리(이전 전시를 약간 잘못 기억해서)에서 다른 비슷한 회화인 <달을 사색하는 남자와 여자(A Man and a Woman Contemplating the Moon)>를 바라보며, 루비 콘(Ruby Cohn)에게 이 작품이 <고도를 기다리며>의 영감의 원천이었음을 고백했다.

박주연은 베케트의 연극이 시각예술 작품의 재현 조건에 가깝다는 사실에 초점을 맞춘다. <Waiting for Godot>에 관한 작가의 접근법은 베케트의 예술<sup>12</sup>과의 대화, 그리고 예술의 베케트와의 대화에 관한

사고의 모델을 조직하고자 한다. 즉, 21세기 예술에서 베케트가 갖는 지속적인 관련성에 관한, 그리고 작가 자신의 작품과 시각예술가들, 작곡가들, 음악가들, 무용가들, 안무가들, 건축가들, 다른 예술가들<sup>13</sup>에게 베케트가 어떤 영향을 미쳐왔는지에 관한, 마지막으로 특히 베케트의 작품과 그의 ‘회화적 글쓰기’에서 회화적 은유에 관한 모델을 조직하고자 한다.<sup>14</sup>

한 작가는 베케트가 시각예술에 지속적으로 미친 영향과 화가들<sup>15</sup>과 직간접적으로 진행한 협업에 대해 고려한다. 게르하르트 하우크(Gerhard Hauck)가 주장한 것처럼 “이 과정에 끈질기게 충실하여 베케트는 위대한 시각예술가들의 작품만큼이나 기억에 남을 만한 수많은 연극적 회화와 조각들을 창조했을 뿐 아니라, 그는 현역 극작가 중에서 연극적 퍼포먼스와 순수하게 시각적인 재현 사이의 경계를 정의하는데 가장 가까이 다가갔다.”<sup>16</sup> 베케트는 시각예술과 특별한 관계를 맺은 극작가로, 하나의 논리 정연한 미학이론을 표현하고자 했다. 그의 미술비평의 마지막 글인 「조르주 뒤뮈와 나는 세 개의 대화들(Three Dialogues with Georges Duthuit)」은 다섯번째 『Transition』<sup>17</sup>에 출판되었다. 우리가 베케트의 작품에서 매체, 장르, 창조적인 행동과 맺는 자기 지시적인 관계를 볼 수 있듯, 이 글은 베케트의 형식 실험과 서사 실험의 궤적을 따르고, 베케트 작품에서 점진적인 간소화와 축소를 탐구한다.

《Full Moon Wish》전시 구조에서, 박주연은 베케트의 담론적 글의 마지막 작품의 주제, 추상과 표현 사이에 존재하는 글의 긴장감, 글이 환기하는 예술적 표현의 딜레마와 시각예술에서 표현의 불가능성을 고려한다.<sup>18</sup> 박주연은 이런 실존적 역설을 확인하면서 베케트가 가진 긴장감을 공유하고, 자신의 시각적 감수성으로 표현의 불가능성을 표현하고자 한다. 작가의 미니멀리즘적 미학은 ‘추상적’ 형식 언어를 만들어낸 미학적 돌파구를 표현한다. 박주연이 텍스트, 목소리, 존재의 장르를 혼란한 새로운 예술적 형식 언어에 대해 고민한 것은 결국 베케트가 매체의 본성에 대해 몰두했던 것과 관련이 있으며, 중요한 철학적 구성 요소들을 포함한다. 박주연의 작품과 그것에 핵심이 되는 예술적 전략은 미니멀리즘과 가능성의 고갈에 집중하는 것이다. 고도로 분명한 삭제 과정, 그리고 재현에 관한 과정들과 용어들의 계속되는 분열을 통해 박주연은 우리가 매체, 장르, 언어를 형성하는 것에 대해 가지고 있던 생각을 변화시키고, 작품의 경계가 아직 결정되지 않은 과정과 맥락으로 나아간다.<sup>19</sup>

### 추상의 구체화

형식 운동으로서 미니멀리즘은 추상, 반구성적, 물질적 오브제에 대한 철학적 현신을 공유한 작가들(주로

13	모더니스트 운동과 전후 예술가들, 작곡가들, 영화 제작가들, 무용가들에게 베케트가 끼친 광범위한 영향에 대해서는 「단어와 이미지: 사뮈엘 베케트와 시각 텍스트(Word and Image: Samuel Beckett and the Visual Text/ Mot Et Image: Samuel Beckett Et Le Texte Visuel)」, Atlanta: Robert W. Woodruff Library, Emory University, 1999 참고.
14	앞의 책.
15	율리카 모드(Ulrika Maude), 「베케트와 미학, 그리고: 베케트의 이미지(Beckett and Aesthetics, and: Images of Beckett (review))」, 『모더니즘/모더니티(Modernism/Modernity)」, 11.4 (2004년 11월), pp.845-848, 존 헤인즈(John Haynes), 제임스 놀슨, Images of Beckett, Cambridge University Press, 2003.
16	게르하르트 하우크(Gerhard Hauck), 「드라마와 연극에서 환원주의: 사뮈엘 베케트의 경우(Reductionism in Drama and the Theatre: The Case of Samuel Beckett)」, Potomac: Scripta Humanistica, 1992, p77.
17	미술평론가 조르주 뒤뮈(Georges Duthuit)가 1948년-1950년 사이에 편집했다. 「세 개의 대화들(Three Dialogues)」은 『Transition』5호 (1949)에 처음 출판된 후로 거의 10년간 외면됐으나, 이후 베케트 작품에서 주요 작품으로 간주하였으며, 비평가들은 베케트식 미학을 실행으로 옮긴 방식들을 검토한다.
18	리차드 코프(Richard Cope), 「이 글이 형성한 연속체적 맥락에서 사뮈엘 베케트와 조르주 뒤뮈가 나는 세 개의 대화를 다시 읽기(Re-reading Samuel Beckett’s Three Dialogues with George Duthuit Within Context of the Continuum it Nourished)」, 박사논문, London: South Bank University, 2006 참조.
19	베케트의 예술은 예술가에 관한 것이 아니라 예술가의 원천에 관한 것이며, 특정한 예술가가 아니라 예술 그 자체에 관한것이라는 언급은 질 들뢰즈, 「The Exhausted」, 『SubStance』, 24.3 (1995): 3-28, 참조.



전후 미국에서)로 한정되고, 1963년과 1968년 사이에 나타난 비평 담론과 연관해서 이해 가능하다.<sup>20</sup> 이 용어는 주로 기하학이 강조되고 표현적 기술을 피한 조각 혹은 삼차원 작품을 나타낸다. 미니멀리즘 작품들은 종종 가공하지 않은 재료들이나 발견한(비예술) 대상들과 구분하기 어렵다.

사뫼엘 베케트의 연극작품은 미니멀리즘에 매우 가깝다. ‘미니멀리스트’란 용어는 시각예술 작품들에 적용할 때만 오직 조금 더 구체적이다. 그러나 미니멀리즘적 오브제는 (회화와 조각) 매체들을 불안정하게 만들며, 새로운 매체들의 발명을 가능하게 하거나, 혹은 전통적 매체들과 매체들이 일관된 정의를 부여받는 개념에서 더 멀리 이동하고 더 소외됨으로써 예술이 진행된다는 개념을 가능하게 한다.<sup>21</sup> 미니멀리즘의 실행은 예술 오브제가 시간, 공간, 관객과 맺는 관계에 있어서 그것의 구조, 형식, 재료, 이미지, 생산을 재정의하는 일련의 전략들을 제시했다. 이러한 전략들은 다른 종류의 관객을 암시하기 시작하여 예술작품과 맺는 다른 종류의 관계로 나아갔으며, 그 관계에서 시간을 초월한 시각예술 오브제와 일시적인 연극적 작업 사이의 경계들은 흐려졌다.

파스칼 카사노바(Pascale Casanova)가 주장하듯, 베케트의 문학작품은 “조형예술에서 모더니즘의 중심 개념인 추상을 문학에서 모방하고자 단일한 미학적 목적으로 통합된다.”<sup>22</sup> 카사노바는 베케트의 추상적 글들에서 문학적 혁명의 구조를 발견한다. 베케트가 추상적 글들에서 사용한 형상화의 회피, 재현의 탈피, 모방의 중단이 추상화 기법의 일부이다. 시각예술과 관련이 있는 추상화의 개념은 베케트에게 중요한 예술적 관심을 나타낸다. 그는 <Gruen Letter>(1964)에서 재현 적 추상에 대해 폭넓게 논의하였고, 그는 자신이 어쩌면 특정한 형식적 개념들에서 벗어났다고 생각했다. “작곡가 쉐베르그(Schoenberg)나 화가 칸딘스키(Kandinsky)와 같이 나는 아마도 추상 언어로 돌아섰다. 그러나 그들과 달리 나는 추상에 다른 형식적 맥락을 부여하지 않기 위해 추상을 구체화하려 하지 않았다.”<sup>23</sup>

이론가들은 베케트가 추상의 구체화에 대해 모호하게 언급한 것을 해독하는 데 어려움을 겪어왔다. 그루엔(Gruen)과 슈나이더(Schneider) 인터뷰에서 베케트가 추상 언어에 대해 언급한 내용과 논의는 표현과 추상 사이의 긴장과 형식주의를 넘어서선 경향을 드러낸다. 그러나 우리가 실패의 개념의 맥락, 재현에 대한 저항, 빈곤의 미학, 변증법의 두 가지 요소들(추상-표현)의 필요성을 이해하는 데 실패하는 것은, 베케트가 새로운 형식적 언어를 통해 표현하고자 했던 내용만으로 연구를 약화시킨다. 이는

20	에드워드 스트릭랜드(Edward Strickland), 『미니멀리즘: 그 기원들(Minimalism: Origins)』, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1993, p.7에 따르면 미니멀리즘 예술은, “(음악의 저음과 침묵, 움직이지 않거나 거의 움직이지 않는 춤, 영화의 끝없는 정지 화면, 사건 없는 서사와 감정이 실리지 않은 노래 가사, 특정 없는 조각, 단색의 캔버스에서 표현된 것처럼) 정제하기 쉽고 발전에 저항한다. 격자무늬 혹은 도식 적 회화와 조각은 음악에서, 춤과 영화에서 단순하고 되풀이되는 움직임에서, 드라마와 픽션에서 중지되거나 순환하는 대화에서 모듈을 반복하고 조화를 만든다. 미니멀리즘 예술은 암시하지 않음과 전통에서 탈 맥락 화, 어 조의 냉담함과 표면을 강조하는 것을 통한 원근법의 평평함, 회화 혹은 공간/실체의 깊이를 가능하는 단서의 중립화, 빛 환경에서 이미지/상의 이분화, 음악에서 역동적이고 조화로운 움직임의 제한, 영화에 등장하는 인간 ‘정물들’, 그리고 회화와 픽션에서 사람들과 대상들에 관한 비유를 통해 단성적 묘사로 나아간다.”
21	카터 랫클리프(Carter Ratcliff), 『독특함: 미술의 재발견 1965-1975(Out of the Box: The Reinvention of Art, 1965-1975)』, New York: Allworth Press, 2000, p21.
22	파스칼 카사노바(Pascale Casanova), 『사뫼엘 베케트: 문학적 혁명의 구조(Samuel Beckett: Anatomy of a Literary Revolution)』, New York: Verso, 2007, p21.
23	에릭 토닝(Erik Tønning)이 『1962-1985 무대와 스크린을 위한 사뫼엘 베케트 드라마에서 추상(Abstraction in Samuel Beckett’s Drama for Stage and Screen 1962-1985)』, Oxford: Peter Lang, 2007, p.8, p.17에서 논의했듯, “베케트는 칸딘스키의 초기 서정추상 양식 중 최소한 하나의 예에 경탄했고, 그것은 그의 바우하우스 시기에 결정적이었다. 그래서 그것은 그루엔(Gruen) 인터뷰에서 베케트 자신의 추상 언어와 아주 유사한 것으로 작용했던 이전 시대와 닮아있다. 그에 반해, 베케트가 ‘추상’이라는 용어를 엄격하게 비판적으로 사용한 것은 단순한 형식적 게임-플레이에 접근하는 일종의 자급 미학의 순수성에 대한 의구심을 드러낸다. 그의 칭찬은 그가 후에 1949년 『조르주 뒤퍼와의 세 개의 대화들(Three Dialogues with Georges Duthuit)』에서 “표현의 격렬한 딜레마”라고 언급했던 것과 더불어 고통스럽게 투쟁을 지속하는 예술가들을 위해 유보된다. 이러한 의심 을 하는 이유는 베케트가 1948년에 쓴 글 『Peintres de l’ Empechement』에 대해 셰인 웰러(Shane Weller)가 언급한 것으로 요약된다. 예술가가 어떤 절대적으로 비재현적인 예술을 추구하는 것에서 자유롭기보다, 재현에 대한 오브제의 저항을 인식하는 것, 그것은 어떤 주제나 소재가 저항 그 자체가 될 것인 예술을 시작한다. “Est peint ce qui empeche de peindre.” 그러므로 예술은 그것의 오브제를 영원히 애도할 것이다. “deuil de l’object.”

‘추상 언어’가 (만약 예술적으로 효과적이고자 하면) 새로운 종류의 표현적 힘을 성취하는 특정한 기법을 발전시켜야 한다는 베케트의 언급을 보면 분명히 알 수 있다.

베케트를 따르면 추상은 새로운 표현 기법을 필요로 한다. 이것이 그가 기술적 문제를 해결하고자 글쓰기의 불가능성에 대한 글을 쓰기로 결정한 이유이다. 글쓰기는 특징상 다분히 형식적이고, 추상미술과 아주 유사하기 때문이다. 베케트는 ‘표현의 딜레마’(회화적인 추상의 종류와 같은)와의 대면을 지속하기보다 뛰어넘으려는 잘못된 시도들에 반대한다. 하나의 대안으로 그는 예술이 그것의 피할 수 없는 조건으로 실패를 인정해야 한다고 주장한다. 이런 이유로 베케트는 브람 반 벨데(Bram Van Velde)의 작품에 찬사를 보낸다. 그는 “화가가 되는 것은 실패하는 것이고(다른 사람들이 실패하는 것을 두려워하는 것으로), 그리고 실패는 화가의 세계이고, 화가가 실패로부터 숨으려고 하는 것은 예술을 유기하는 것이라고 인정한 첫 번째 사람이다.”<sup>24</sup>

또한 베케트는 조이스(Joyce)가 존재의 영역을 탐구했던 것을 설명하면서, 존재의 정의 자체를 예술과 비교할 수 없는 것에 대해 자신의 미학을 조이스의 미학과 비교했다. 그는 다음과 같이 적었다.

	조이스는 더 알게 될수록 더할 수 있었다. 그는 예술가로서 박식함과 전능함을 향해 가고 있다. 반면에 나는 무기력, 무지와 일하고 있다. 표현은 성취이고 마땅히 성취이어야 한다는 미학적 법칙이 있는 듯하다. 나의 작은 탐구 영역은 존재의 전체 영역이다. 예술가들은 그것을 항상 이용할 수 없는 것으로, 예술과 비교할 수 없는 본질적인 것으로 분리하곤 했다. <sup>25</sup>
--	---

박주연은 무기력과 무지에 기반을 둔 예술적 실행을 향한 베케트의 미학적 공리를 공유한다. 그녀의 드로잉 <Bubble Blow>(2006)은 비눗방울과 잉크와 같은 일시적인 요소들을 혼합하여 제작되었고, 떠오르는 보름달에 가까운 전시공간의 한쪽에 전시되었다. 작가는 세심한 ‘조절 호흡’ 과 종이 위에 비눗방울을 불어서 비눗방울 드로잉을 만들었다. <Bubble Blow>는 보이는 것과 보이지 않은 것, 희망과 헛됨, 유한함과 무한함, 찰나의 순간과 기억, 그리고 공간과 연민에 대해 작가가 지속적으로 갖는 관심을 구체화한다. 박주연은 후각적인, 동적인, 촉각적인 방법을 사용함으로써 인지 가능한 호흡을 만드는 방법을 찾고자 한다. <Bubble Blow>는 이러한 시각적으로는 제한된, 유기체의 기능을 구현한다. ‘비물질의’ 그리고 보이지 않는 매체로서 호흡은 간혹 재현의 영역과 텍스트가 표현하는 의미 영역을 초월한다. 그리하여 (물질적 측면들과 형식을 덜 강조하는 의미로) ‘탈물질화’를 보여주는 지점까지, 예술 대상 내에서 개념의 역할과 잠재력을 강화한다. 형체 없는 시각적 형태(호흡)를 묘사하는 것은 개념적 형체들을 위한 은유가 되는데, 이는 박주연의 작업에서 아주 흥미로운 도전 과제이다. 즉 그것은 무정형을 위한 형체를 찾는 도전, 형체를 가지고 있지 않은 형체를 보여주하고자 하는 도전이다. 바타이유(Bataille)는 무정형을, 형체와 내용이 지닌 전통적 이중성을 전복하는 것으로 묘사했고, 크라우스(Krauss)가 언급하듯, 무정형은 달성해야 할 그것만의 유산, 그것만의 운명, 우리 사고를 부분적으로 자유롭게 하는 것을 가지고 있다.<sup>26</sup>

물리적 행위로서의 호흡은 관객/구경꾼/청중의 참여를 만들고, 발명하고, ‘요구하는’ 상호작용이며, 재현 삭감의 기법과 미니멀리즘의 기법과 관련된 호흡의 과정을 시각화하는 예술적 관심을 탐구한다. <Bubble Blow>는 호흡이 지닌 거슬리는 사실성과 직접성을 재현의 영역으로 포함한다. 호흡의 개념은 하나의 수사이자 과학적 패러다임과 미학적 패러다임 사이의 상호작용 지점으로 고려된다. 이러한 과정은

24	사뫼엘 베케트(Samuel Beckett), 『브람 반 벨데(Bram Van Velde )』, New York: Grove Press, 1960, p125.
25	이스라엘 쉐커(Israel Shenker), 『Moody Man of Letters』, 『뉴욕타임즈(New York Times)』, Section 2, 1956년 5월 5일, p3에서 사뫼엘 베케트를 인용.
26	이브 알랭 부와(Yves-Alain Bois)와 로잘린드 클라우스(Rosalind E. Krauss), 『무정형. 사용자 가이드(Formless. A User’s Guide)』, Cambridge, MA: MIT Press, 1997.

호흡에 관한 가능한 새로운 해석(미학과 생물학을 혼합한 것)으로의 찰나의 경험을 제공할 수 있다. 또한, 이러한 신체적인 기능에 대한 학제적 접근은 미학과 과학 사이의 관계에 질문을 던진다. 호흡을 재현하는 데 있어서 중요한 점은 예술과 과학의 만남이며, 호흡의 재현은 이러한 자연적 과정을 예술작품으로 뒤바꿔놓는 적절한 절차와 재료를 찾는 것을 포함한다.

미학은 때로 과학과 통찰력을 교환하며, 철학적 관점을 예술적 질문으로 통합하는 것은 우리가 과학적 패러다임과 미학적 패러다임 사이의 연관성을 상상하고 구성하도록 한다. 생물학적 은유는 인간 본성과 예술과의 관계의 담론에서 표명되고, 다양한 생물학적 기반의 미학 이론들은 서로 간의 변화하고 상호 적인 관계에서 생물학적 현상과 미학적 실행들을 고려한다. 게다가 과학적 영역과 예술적 영역의 ‘에너지의 시각화’ 사이에는 계속 진행 중인 유사점이 있다. 일종의 패러다임으로서 시각에 전념하는 현상은 과학과 예술 둘 다의 영역에서 발견된다. 그러나 예술 영역에는 시각적 시각화(가시성과 비가시성의 상호작용)의 중요성이 존재론적 상태를 유지한다는 믿음이 존재한다.

호흡의 개념은 물리성의 언어와 인간 몸의 언어를 의미의 주요 동력으로 강조하고 형태의 ‘감각적인’ 본성을 드러낸다. 이런 감각적인 본성은 신체에 위치한 즉각적인 인식 행위로 인해 예술작품에 대한 즉각적인 응답을 우선한다. <Bubble Blow>를 둘러싼 ‘감각적’ 접근은 박주연이 작품을 창작하는 동안 겪은 신체적 경험에 초점을 맞춘다. 예술 실행과 분석에 대한 감각적 인지와 ‘감각적’ 접근은 그것들이 구체화한 청각, 시각, 촉각의 공명에 반영된 문자와 구두 텍스트를 넘어서, 신체적 언어가 가진 잠재성을 이해하기 위한 것이다. 예술에서 우리는 구두, 신체, 시각, 청각, 기술과 같은 다양한 언어들을 찾는다. 그럼에도 불구하고 신체는 간혹 불품없고 어눌하고, 의미에 지배된다. 호흡은 의미의 장소로써 또 경험적 해석을 위한 방법과 장소로써 육체의 잠재력을 강조한다.

매체로서 호흡은 대부분 유기체의 물리적 근거나 신체의 다양한 감각 기구의 물리적 근거로 이해된다. 그러나 이 용어를 근본적으로 이해하는 것은 개인, 외부 세계, 시간 사이의 의사전달 적 동인으로써 그것의 형식적 가치를 강조한다. 중재의 행위는 하나의 과정이다. 이런 맥락에서 호흡이라는 매체는 항상 그것이 시간과 맺는 단일한 관계를 내면화한다. 어떤 매체든 우리가 우리의 환경을 집합적으로나 개별적으로 인식하고 이해하는 방식을 재구성하는 효과를 갖는다. 박주연의 전시에서 그러한 관심은 예술적 체계를 통해 획득한 중재의 특별한 의미에 놓여있다. 호흡이 내포한 비가시적이고 ‘무정형’의 개념은 작가가 작품의 형식적 가능성을 실험하는 방법을 제시한다.

### 아포리아 언어의 형성

더 나아가, 박주연이 형식과 재현 적 추상에 갖는 관심과 의미에 관한 작가의 탐구는 언어의 사용과 조작에 대한 작가의 관심에 부합한다.<sup>27</sup> 따라서 박주연은 아포리아와 정확히 규정할 수 없는 언어의 형성에 대해 숙고하고자, <고도를 기다리며>에서 럭키라는 캐릭터에 집중하기로 한다. 작가는 해설을 ‘피하는’ 베케트의 아포리아 언어를 확대하고자 텍스트를 현미경 아래에 놓는다. 카를라 로카텔리 (Carla Locatelli)가 제안하듯 질문(interrogation)은 베케트를 위한 것이었고, “예술의 기능(그래서 예술의 기능은, 넓은 의미에서 인식론적)은 항상 이러한 순수한 질문, 덜 수사적인 수사적 질문으로 존재해왔다.”<sup>28</sup>

박주연 작품 <럭키 (Lucky)>는 전시공간의 벽 위에 직접 제작되었고, 작가가 럭키의 모노로그의 부분으로 옮겨 적은 말들을 포함한다. 스크린 프린팅 후 필사본 종이의 이미지에 작가가 텍스트를 쓴

작품은 전시장의 다른 쪽에 전시된다.「Act I」<sup>29</sup>의 모노로그에서 실재 없이 말을 하는 캐릭터들 가운데 럭키는 오직 두 문장만을 말하기 때문에 독특하다(그중 하나는 700 단어가 넘는 모노로그이다). 모노로그에 등장하는 단어들이 지적이고 박식한 사람이 사용하는 어휘와 유사하게 들린다고 해도, 이 단어들은 단순히 부조리하고 불가해 한 말들의 혼합일 뿐이다.<sup>30</sup> 부랑자들이 포조에게 럭키가 ‘생각하도록’ 해달라고 부탁했을 때 포조는 횡설수설 모노로그를 진행한다. 포조는 럭키에게 자신의 모자를 건넨다. 럭키가 그의 모자를 썼을 때 비로소 그는 생각할 수 있다. <고도를 기다리며>에서 럭키의 위상에 대해 심각한 논쟁이 진행되어 왔는데, 왜냐하면 그의 이름의 의미조차 포착하기 어렵기 때문이다. 그러나 베케트는 그 캐릭터가 ‘기대가 없기’ 때문에 운이 좋다고 주장했다.

박주연의 <Lucky>에서 베케트의 모노로그는 럭키의 ‘허구의’ 언어가 가진 속간 적 성격 때문에 매우 중요하다. 그 언어는 또한 언어적 소통의 본질에 대한 관점을 동요시키는 대안을 제공하고자 언어의 한계를 확장한다. 박주연은 세 개의 다른 작품(<럭키>, <모노로그 모노로그>,<sup>31</sup> <나카하라 츄야 말하기>)를 통해 언어와 의미의 형성에 대한 자신의 ‘서사’를 구성한다. 특히 작가의 <럭키>는 소통에 의문을 제기하고 낱말들 없이(우리의 언어적 설정) 존재를 표현하는 것에 대한 작가의 관심을 보여준다. 동시에 박주연의 작품은 베케트의 예술적 노력이 지닌 역설적 특징, 다시 말해 그가 언어를 ‘공격’하고 ‘비언어의 문학(literature of the unword)’을 성취하고자 한 궁극적 목표를 표현한다.<sup>32</sup>

작가는 의미과 비의미(<럭키>), 희망과 절망(<Full Moon Wish: The Study of Waiting for Godot>), 가시성과 비가시성(<Bubble Blow>)의 변증법을 발전시킨다. 이러한 변증법의 과정은 자신의 작품의 참여자가 된 관객의 확실성에 도전하고자 함이다. 여기서 작가의 작품은 그녀/그의 적극적인 인지 관계를 요구할 뿐만 아니라, ‘현자(seer)’를 위한 이 활동을 명백히 인식할 것을 요구한다.<sup>33</sup>

<Full Moon Wish: The Study of Waiting for Godot>는 퍼포먼스 기반의 설치로 간주할 수 있다. 그것의 일시적 발현과 구성적 방법론이 지속과 순간 사이의 변증법에 놓여있고, 이러한 속성은 설치 미학과 생산과 수용의 지속적 양식과 관련이 있기 때문이다. 시간을 기반으로 한 예술작품들(퍼포먼스와 비디오)과 2차원 작품들 (<Bubble Blow>)사이의 상호 작용은 박주연의 지각적인 구성에 내재한 긴장을 강화하는 동시에 정적 안에 내재된 활동을 포착하려는 작가의 시도를 강조한다.

29	럭키의 모노로그를 참고 <a href="http://www.anagrammy.com/literary/rg/poems-rg8.html">http://www.anagrammy.com/literary/rg/poems-rg8.html</a> [2013/12/22 웹사이트 접근].
30	전시 도록, 『Full Moon Wish』, Seoul: Boshø Editions, 2006 참고.
31	작가는 한국의 대학에서 영어를 가르치는 세 명의 아일랜드인들을 배우로 참여시켜 그들이 아일랜드 풍경을 묘사하는 목소리를 녹음했다. 그 후에 작가는 초급반 영어 수업을 들던 한국 학생들에게 아일랜드 배우들의 목소리를 따라 하게 함으로써, 언어의 표면만 남기고 그것이 원래 가진 모든 의미를 지워버린다.
32	‘비언어의 문학(The Literature of the Unword)’이라는 용어는 베케트가 그의 작품을 묘사할 때 사용했던 말이다. 동일한 과정이 ‘불확정성(indeterminacy)’(마조리 페로프(Marjorie Perloff)), ‘파괴(decreation)’, (루비 콘(Ruby Cohn)), ‘약함의 통사론’, ‘언어의 0점’, ‘빈곤 화의 예술들’, ‘침묵의 문학’(다른 주석자들(other commentators))에서 확인된다. 글쓰기에서 어떤 시도도 거부하는 것은 「독일 일기(German diary)」(1937)에 전반적으로 분석되어 있다. 사뮈엘 베케트, 『독일 편지. 조각: 다방면의 글들과 극적인 파편(German Letter. Disjecta: Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment)』, 루비 콘(Ruby Cohn) 편집, London: Calder, 1983, 172.
33	마에키 블리커(Maaike Bleeker), 『연극에서 시각성: 바라보기의 장소(Visuality in the Theatre: The Locus of Looking)』, New York: Palgrave Macmillan, 2008, ‘seer’를 ‘spectator’와 대체. 이는 후자의 수동성과 전자의 활동성을 나타내고자 함이다.

27 이 책에 실린 제임스 클리프톤(James Clifton), 「목소리만 남는다: 박주연의 <거울 쓰기 사랑>과 다른 작품들(The Voice Remains: Joo Yeon Park’s Mirror Writing Love and Other Works)」글 참고.

28 카를라 로카텔리 (Carla Locatelli), 『비언어의 세계: 노벨상 이후의 사뮈엘 베케트의 희곡(Unwording the World: Samuel’s Beckett’s Fiction after the Nobel Prize)』, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990, p172. 위 문단에서, 베케트의 관점에서 ‘순수한 의문’은 오직 (수사적 의문으로부터 수사의) 삭감으로 구성될 수 있다고 결론짓는다.





## **Joo Yeon Park: *Passer-by***

Will Montgomery

John Cage sometimes asserted that “the function of Art is to imitate Nature in her manner of operation”.<sup>1</sup> As with Duchamp’s opening of art to the everyday, this thought seeks to disentangle art from the ideology of subjective creative artifice. For Cage, this response to nature is always complicated and mediated by the scientific knowledge through which we encounter nature. He is not claiming that we can imitate natural processes by somehow ignoring the changing means through which we know nature. Instead, our changing understanding of space and time will allow art to coexist with the everyday in a non-hierarchical relationship. An artwork on display is not adversely affected by events in the surrounding environment, he notes. Instead, such events “rather add to the fun”.<sup>2</sup>

Joo Yeon Park’s *Passer-by* project contains a playfully direct adaptation of Cage’s thought on this point: the use of meteorological data to determine the parameters of a piece of music. Notes played on a melodica are spaced and sounded according to the numbers derived from weather parameters: the temperature, sea-level pressure and wind speed measured at three times of day in Istanbul every day in August 2007. This artwork derives from the experience of a Korean sojourning in Turkey (Park was an artist-in-residence hosted by Platform Garanti Contemporary Art Centre, now called SALT). In it, Park undertakes numerous acts of translation. Climatological events translated into numbers are further translated into notes and durations. Nature is mediated and transformed into the aleatory motor of a human form of cultural expression: music.

This, however, is only one part of the *Passer-by* project – the soundtrack to a film (full title *Passer-by: Between Azure, Bisque and Teal*) that forms part of an installation. There is also an oblique screenplay that is published in an accompanying book, *Passer-by*. However, this screenplay only bears a tangential relation to the film. Some images are stills from the film and some of the text describes events in the film. But the everyday dialogue between various short-term expatriate residents of Istanbul remains unrealised in film form. Each part of the project informs and complicates the others but the parts are arranged in such a way that they cannot add up to a cohesive whole.

The peculiar layering in the experience of the visitor to another country – a blend of memory and the unfamiliar – is replicated in the uneasy fit between the parts of Park’s project. *Passer-by* explores ideas of displacement and cultural translation, embracing narrative, documentary, poetry and the aleatory. The work does this by capturing a particular mode of attention to the world. This is not the highly directed looking of the scientific researcher or the lab-rat tunnel vision of the city dweller habituated to every feature of the urban landscape. Neither is it the Martian gaze of the complete outsider (a position that becomes increasingly hard to imagine in our rapidly homogenising global culture). Instead *Passer-by* communicates an estranged gaze – a curious but detached look that varies in intensity, sometimes dwelling on an event in the city, sometimes moving on very quickly. Day-dreaming is important to this quality of attention. An unnamed narrator in the book indicates that a kind of abstracted looking is at the heart of the project: “I don’t have a way with words, but when I look at something, then I decide to look very closely. As if I should record in minute detail even a very small and insignificant being in this world... And everything that I see in

---

1            Cage derives this insight from the Indian art critic Ananda K. Coomaraswamy. ‘Happy New Ears!’, *A Year From Monday: New Lectures and Writings* (Middletown, Conn: Wesleyan, 1969), 30-36, p. 31.

2            Ibid., p.32.

front of me right now, every thought, and every memory slowly becomes entangled in my mind”.<sup>3</sup>

How to represent this mode of looking, which blends the here-and-now with reverie and recollection? A page-long list a few pages into the book suggests examples such as: “A girl with dark green eyeshadow,/ A man who is covered in white flour,/ The sculpture that topples over loudly and breaks into pieces”. In this discontinuous series of perceptions, *Passer-by* communicates its hovering, mobile attention to the “small and insignificant”.

The screenplay is presented in three different languages: English, Turkish and Korean. The text revolves around three main characters, Azure, Bisque and Teal, who may or may not all be Korean. Teal is an itinerant musician who never spends more than three months in any one place. Bisque is conducting unspecified research that involves interviewing people and requires the assistance of a professional interpreter. Azure is a visitor to Istanbul who may or may not be Park herself – at one point the screenplay has her among gypsy children playing near a fountain in a scene that appears in the actual film. Other such overlaps between film and screenplay include shots of fishermen, a pair of small cable cars, and graffiti. Ironically, in the last scene of the screenplay Azure remarks that she is planning to make a film but that her camera has been held up at Customs. The notional film that focuses on expatriates, in other words, is yet to be made – will never be made. The actual film is in an unexplained relation to this, intermittently overlapping with the screenplay and peopled only by non-speaking local citizens.

The project probes various incommensurable means of representing place: textual, visual and acoustic. The desultory conversations among the characters in the screenplay reflect intermittently on mid-20th-century French culture, existentialism, silence and death. The *nouveau roman*’s attention to unpeeling the ruses of realism seems appropriate here, but an orientation towards the past may be more important.

The film itself appears to address the slow decay of a culture. Although there is a skyscraper in one shot and a couple of moving cars are visible at moments (usually occasioning an abrupt edit), the film is not interested in representing contemporary modernity. Most of the shots are exteriors and most of the exteriors it presents are crumbling – aged brick- and plaster-work, uneven pavements, and semi-improvised fixes for structural defects that have themselves become old.

There is, in short, abundant evidence of civic decline here – the infrastructure of the ancient city is falling down. Inhabitants of Istanbul are captured engaging in activities that might have happened a century or more ago: children playing outside, men lining the bank of the Bosphorus with fishing rods, a window cleaner with a sponge on a very long pole. The artist’s decision to use a handheld super 8 camera imposes a specific historical colouring by mediating the 21st-century realities it presents with a mid-20th-century technological filter. (At times the film recalls the inquisitive eye of French ethnographic film-maker Jean Rouch, whose 1950s work with an early handheld camera influenced Godard and the *nouvelle vague*.)

Yet the film’s gestures at the technological past do not amount to a flip, Instagram-like nostalgic frame. Park levers the images out of the recent past and removes them to a provisional space that is neither past nor future. The film is the closest to a direct encounter with the city that *Passer-by* offers us but it is impossible to see it as

anything other than a contingent response to Istanbul. While in other hands the handheld obsolete camera and sudden edits might be used as part of a filmic language of immediacy, Park’s *Passer-by* is conspicuously aware of its own mediatedness, communicating a provisional, situated perspective.

The film captures the amateur eye of the traveller, poised between worlds, for whom the host culture seems opaque. Repetitive or long-duration activities such as window-cleaning or fishing become strange as the eye of the outsider dwells on them. Turkish graffiti is eloquent because we find it impenetrable – and we suspect that the Korean artist does too. The dusty streets with their unhurried people convey a way of living that is different from that of a Westernised metropolis.

*Passer-by: Between Azure, Bisque and Teal* documents ambiances in a way that is comparable to the audio-only field recording. The accumulation of environments presented over the course of Park’s 20-minute film captures a particular version of the city. Her eye is curious and sophisticated but also reluctant to interpret. Park doesn’t seek to reveal any truths in the collection of views of the city that she presents to the gallery visitor. The object of her attention remains inaccessible, with the estrangement of her own attention being of more interest than the humdrum everyday scenes that she captures. Things happen, events drift across the screen, but the style of seeing is curiously abstracted.

Park’s use of three languages in the *Passer-by* book underlines the impossibility of a single viable encounter with the city: everyone is differently situated. Park wrote the original text in English (not her native language), and this was then translated into Korean (by her) and Turkish (by a translator). The text of the book uses the standard style of the screenplay. Settings, for example, begin with ‘EXT.’ or ‘INT.’, with dialogue spoken by characters under centred names. Yet the scenes do not add up to a narrative. There is no plot or significant action. What dialogue there is, is often blank and undramatic, as if an audio recorder had captured everyday conversation.

The film shows a similarly casual attitude towards the capture of quotidian experience. The main characters are named after colours, as if to emphasise their dislocation from a specific location. These colours – teal, azure and bisque – are drawn from the X11 colour protocol used to identify RGB colours – a schematic table of colours that has become embedded in the culture of graphic design. A linguistic grid is applied to the infinite palette of colour, binding particular associations (a duck, the sky, shellfish soup) to determinate moments in the colour continuum. The city of Istanbul is, like the variegated terrain of this indescribable continuum, never satisfactorily explained by this or that representational frame.

The entire work memorialises acts of translation – between languages, cultures and distinct artistic media. It is a multimedia work with little of the integration between modes of expression that that word normally suggests. When Park names the work *Passer-by*, she is drawing attention to impermanence. A passer-by always plays a minor role in relation to a significant event: the witness to a crime or an accident in the street, for example. The damage is done but the passer-by is free to move on. In this artwork, Park exhibits that mobile mode of attention. Yet language complicates all her encounters. Global culture is inescapably anglophone. While the Turkish city can be visited and viewed by the spectator, its graffiti, written in a language few non-Turks learn, will remain inscrutable. The Korean component of the work’s window on the world remains inaccessible to the host city and to the book’s European expatriates. We can only interact across cultures if we assent to a global set of linguistic and

3 Joo Yeon Park, *Passer-by* (Seoul: Insa Art Space, Art Council Korea), 2008, p.15.



cultural representations that are distinctly non-universal. Passer-by dramatises both the contingency of our meaning-making systems and their interdependence. Every translation is an interpretation. And no interpretation exhausts its object.

**박주연: <행인>**

윌 몬고메리

존 케이지는 때로 “예술의 기능은 자연이 작동하는 방식을 모방한다”고 천명했다.<sup>1</sup> 뒤샹이 예술의 개념을 일상적인 것들에까지 확장함에 따라, 존 케이지의 생각은 주관적이고 창의적인 기만의 이념으로부터 예술을 분리한다. 케이지에게 있어 이런 식의 자연에 대한 반응은 우리가 자연을 보는 과학적 지식을 통해 항상 복잡해지고 중재된다. 그는 우리가 자연을 이해하는 방식을 어떻게든 무시함으로써 자연의 과정을 모방할 수 있다고 주장하는 것이 아니다. 대신에, 우리가 공간과 시간을 이해하는 방법을 변화시킴으로써 예술과 일상을 평등한 위치에 놓는다. 전시된 작품은 주변 환경에서 발생한 사건들에서 부정적인 영향을 받지 않는다고, 그는 적는다. 그 대신 이 같은 사건들은 “그것을 더 흥미롭게 만든다”고 한다.<sup>2</sup>

박주연의 <행인(Passer-by)> 프로젝트는 케이지의 생각을 유희적으로 직접 적용한 부분을 포함한다. 그것은 음악 한 곡의 구조를 결정하기 위해 기상학 데이터를 이용하는 것이다. 멜로디카로 연주하는 음표들은 2007년 8월 매일 이스탄불에서 하루 세 번 측정된 온도나 해면기압, 풍속 같은 날씨 측정에서 나온 숫자들에 따라, 간격을 결정하고 악기로 연주된다. 이 작업은 한국인 작가가 터키에서 체류한 경험에서 유래한다(작가는 지금은 솔트(SALT)라고 불리는 플랫폼 가란티 현대미술센터(Platform Garanti Contemporary Art Centre)가 주최한 레지던스에 참가했다). <행인> 프로젝트에서 박주연은 다양한 번역 활동에 착수한다. 작가는 기후학적인 사건을 숫자로 번역한 후, 그것을 음표와 지속기간으로 번역한다. 자연은 인간식의 문화적 표현의 우연한 동력원인 음악으로 중재 되고 변신하게 된다.

그러나 이것은 <행인> 프로젝트의 한 부분에 불과하다. 다시 말해, 영화에서(정식 제목은 <행인: 아즈레, 비스크와 틸 사이(Passer-by: Between Azure, Bisque and Teal)>) 사운드트랙은 설치의 한 부분을 구성한다. 또 책으로 함께 발행한 간접적인 대본 <행인>도 있지만, 이 대본은 영화와 별로 관계가 없다. 책 속의 몇몇 이미지는 영상에서 가져온 스틸컷이고, 텍스트의 일부는 영화에 등장하는 사건들을 묘사한다. 그러나 대본 중에 이스탄불에 단기 체류하는 다양한 국외자들이 나누는 일상의 대화는 영상 형식에서는 실현되지 않았다. 이 프로젝트의 각 부분은 서로 의미를 부여하기도 하고, 외려 복잡하게 만들기도 하는데, 그 부분들은 하나의 전체로 화합할 수 없는 방식으로 정리된다.

다른 나라를 방문한 손님의 경험에서 기억과 낯설이 혼합된 독특한 겹침은 박주연 프로젝트의 부분들 사이에 존재하는 불편한 어울림으로 되풀이된다. <행인> 프로젝트는 서술, 다큐멘터리, 시, 우연을 아우르며 이동과 문화적 번역에 대한 생각을 탐구한다. 이러한 작업은 세상을 보는 독특한 방식을 담아내면서 이루어진다. 이견 과학 연구자가 무언가를 아주 집중해서 살펴보는 방식이나, 도시 풍경의 모든 모습에 익숙한 도시인이 마치 실험실에 있는 쥐처럼 바로 앞에 있는 것만을 보는 좁은 시각이 아니다. 그렇다고 그것이 화성인과 같은 완전한 이방인(급속도로 균등화되는 지구촌 문화에선 점점 더 상상하기 어려워지는 입장)의 시선도 아니다. 대신에 <행인>은 무관심한 시선을 주고받는다. 궁금해하면서도 무관심한 시선은 때때로 도시에서 일어나는 하나의 사건을 사색하거나 가끔은 매우 빠르게 새로운 주제에 집중함으로써, 그 강도를 달리한다. 백일몽은 무관심한 시선에서 중요하다. 책 속에 나오는 익명의 서술자는 추상적으로 보는 방식이 이 프로젝트의 핵심이라고 말한다:

“난 말로 잘 표현할 수 없지만, 내가 무엇인가를 볼 때, 아주 가까이에서 보기로 결심한다. 이 세상에 간섭하는 아주 작고 하찮은 존재 하나까지도 빠짐없이 기록해두지 않으면 안 될 것처럼 말이다... 지금 눈앞에 보이는 이 모든 풍경과 생각하고 있었던 것들, 그리고 기억나는 것들이 천천히 머릿속에서 뒤엉킨다.”<sup>3</sup>

현재에 집중하면서 몽상과 기억이 섞이는 이러한 시선의 방식을 어떻게 재현할 것인가? 책을 몇 장

1        케이지는 인디안 미술평론가인 아난다 K. 쿠마라스웨미(Ananda K. Coomaraswamy)로부터 이 통찰을 얻었다. ‘해피 뉴 이어스(Happy New Ears)!’, 월요일로부터 일년: 새로운 강의와 글, 미들타운(A Year From Monday: New Lectures and Writings), 코네티컷: 웨슬리(Middletown, Conn. : Wesleyan), 1969, 30-36p, p. 31.

2        같은 책, p. 32.

3        박주연, <행인> (서울: 인사 아트 스페이스, 한국 문화 예술 위원회), 2008, p. 15.



넘기면 나오는 한 장 분량의 목록은 몇 가지 예를 제시한다. 이를테면, “길은 초록색 눈화장을 한 소녀,/ 하얗게 밀가루를 뒤집어쓴 한 남자,/ 요란한 소리를 내며 산산조각이 나는 조각품” 등이다. 이러한 불연속적인 인식에 있어서 <행인>은 “작고 사소한” 것에 대해 허공을 맴돌며 움직이는 시각과 소통한다.

이 대본은 영어와 터키어, 한국어까지 세 가지 언어로 쓰였다. 텍스트는 세 명의 주인공을 중심으로 이루어진다. 아즈레(Azure), 비스크(Bisque), 틸(Teal)은 모두 한국인일 수도 있고 아닐 수도 있다. 틸은 어디든 한 장소에서 3개월 이상을 절대로 머물지 않는 떠돌이 음악가다. 비스크는 사람들을 인터뷰하고, 전문 번역가의 도움을 필요로 하는 조사를 하러 다니지만 그 조사의 내용은 알 수 없다. 아즈레는 이스탄불의 방문자로 작가 자신일 수도 아닐 수도 있다. 대본의 한 부분에서 그녀가 분수 주변에서 놀고 있는 집시 아이들 사이에 등장하는 장면이 있는데, 이 장면은 실제 영화에도 나타난다. 영화와 대본 사이에서 중첩되는 장면들은 어부, 두 개의 작은 케이블카와 그래피티 등이다. 역설적이게도 대본의 마지막 장면에 아즈레는 자신이 영화를 찍을 계획인데 카메라가 세관에 걸려 있다고 말한다. 개념상으로만 존재하는 이 영화는 국외자들에 대해 다루지만, 다른 말로 하자면, 아직 만들어지지 않았고, 절대 만들어지지 않을 것이다. 실제 영화는 대본과 관련이 있지만, 어떤 연관성을 가지는지 설명되지 않은 채 그저 간헐적으로 대본과 중첩될 뿐이며, 영화에는 말을 하지 않는 지역 시민들만이 등장한다.

이 프로젝트는 장소를 재현하는 데 있어 서로 비교가 불가능한 문자적, 시각적, 음향적 방식들을 실험한다. 대본 속 등장인물들 사이에서 오가는 두서없는 대화는 20세기 중반 프랑스 문화, 실존주의, 침묵과 죽음을 간헐적으로 투영한다. 사실주의가 지닌 기만적 속성을 밝혀내고자 한 누보로망(nouveau roman)의 지점이 여기에 적절한 듯하지만, 사실 그보다는 과거를 향한 시각이 아마도 좀 더 중요한 것 같다. 영상 자체는 문화가 점차 쇠퇴하는 과정을 다룬다. 비록 한 장면에서 마천루가 등장하고 가끔 움직이는 차들이 드러나긴 하지만(일반적으로 갑작스럽게 장면 전환을 할 때), 이 영상은 동시대의 모더니티를 재현하는 데는 관심이 없다. 대부분 장면은 외관의 모습이고, 보이는 대부분의 외관은 낡은 벽돌과 석고 작업, 울퉁불퉁한 포장도로, 그리고 건축물이 지닌 결함이 남아가는 것을 보완하기 위한 반 즉흥적인 보수작업 탓에 부서지고 있다.

요약하자면, 거기엔 고대 도시의 기반이 무너지는, 도시 쇠퇴의 풍부한 증거가 있다. 작가는 밖에서 노는 아이들, 보스포루스(Bosphorus) 강둑에서 낚싯대를 들고 차레를 기다리는 남자들, 기다란 장대 위에서 스펀지로 유리창을 닦는 이처럼 한 세기나 그 이상 지속했을 법한 이스탄불 거주민들의 활동을 포착한다. 작가가 슈퍼 8밀리 필름 카메라를 쓰기로 한 것은 20세기 중반의 기술적 필터를 통해 영화 속 21세기의 현실을 중재하면서 구체적인 역사적 분위기를 더하려는 것이다. {때로 이 영상은 초창기 소형카메라를 사용한 1950년대 작품이 고다르와 누벨바그에 영향을 준 프랑스 민속 영화감독 진 로흐(Jean Rouch)의 호기심 어린 시선을 떠올리게 한다.}

하지만 기술적으로 과거를 향한 이 영화는 인스타그램과 같이 가볍게 향수를 불러일으키는 구조엔 이르지 않는다. 작가는 근과거에서 이미지를 가져와서, 그것들을 과거도 미래도 아닌 임시의 공간으로 내보낸다. 영화는 <행인> 프로젝트 중에서 가장 직접 도시와 만나지만, 우리는 그것을 이스탄불에 대한 우발적인 반응으로 볼 수밖에 없다. 만약 다른 작가가 구식 소형 카메라를 사용하고 갑작스러운 편집 방식을 사용한다면 그것은 영상언어에서 직접성의 일부겠지만, 박주연의 <행인>은 영화의 중개성, 즉흥적인 소통, 상황적 관점에 대해 뚜렷하게 인식하고 있다.

이 영화는 여행자가 자신이 익숙한 세계와 새로 마주한 세계 사이에서 새로운 문화를 이해하는 데 어려움을 겪는 아마추어적인 시각을 포착한다. 이방인의 눈에는 창문 닦기나 낚시 같은 반복되거나 긴 시간 동안 이루어지는 활동들이 이상하게 보이기 마련이다. 터키풍 그래피티는 우리가 도저히 이해할 수 없으므로 유려해 보이는데, 한국 작가 박주연 역시 그렇게 생각하는지 궁금해진다. 서두르지 않는 사람들이 오가는 먼지 낀 거리는 서구화된 메트로폴리스의 거리와 다른 삶의 방식을 전해준다.

영화 <행인: 아즈레, 비스크와 틸 사이>는 청각적인 영역만을 녹음하는 것과 비슷한 방식으로

분위기를 기록한다. 박주연의 20분짜리 영상에서 제시된 환경들에 관한 기록은 도시에 관한 독특한 해석을 포착한다. 그녀의 눈은 호기심에 차있고 심오할 뿐만 아니라 해석을 꺼린다. 박주연은 관객에게 제시한 도시에 대한 시선의 기록을 통해 어떤 진실을 드러내고자 애쓰지 않는다. 그녀가 주목하는 대상은 여전히 접근할 수 없는 채로 남으며, 그녀가 관심을 두는 소원한 관계는 그녀가 포착한 따분한 일상의 장면들보다 흥미롭다. 뭔가가 벌어지고, 사건은 화면을 가로지르며 떠다니지만, 보는 방식은 이상하게도 추상적이다.

책 <행인>에서 박주연이 세 가지 언어를 사용하는 것은 독자적인 하나의 시각으로 그 도시를 만나는 것은 불가능함을 강조한다. 모든 이들은 각자 다른 상황에 놓여 있다. 작가는 그녀의 모국어가 아닌 영어로 원문을 썼고, 다음에 작가가 직접 한국어로 번역한 후 번역자에게 터키어 번역을 의뢰했다. 책에 실린 글들은 흔히 대본에서 사용되는 기본적인 형식을 적용한다. 예를 들자면, 세팅은 ‘외부’의 약자인 ‘EXT’나 ‘내부’의 약자인 ‘INT’로 시작하고, 등장인물의 이름은 중앙에 위치하고 그 아래로 대화를 적는다. 하지만 이 장면들은 완전한 이야기가 되지 않는다. 다시 말해, 거기엔 줄거리도 중요한 행동도 없다. 거기에 있는 대화는 마치 녹음기로 일상대화를 기록한 것처럼 종종 미묘한 부분이 있고 극적이지 않다.

반면, 영화는 일상 경험을 포착하는 것과 비슷한 자연스러운 태도를 보여준다. 색깔에 따라 이름 붙여진 주인공들은 마치 구체적인 장소에서 그들이 이동한 것을 강조하는 듯하다. 틸, 아즈레, 비스크, 이 세 가지 색은 RGB색을 식별하기 위해 사용하는 X11 색상 규약에서 가져온 것으로, 그것은 그래픽 디자인 분야에서 정착된 색상 개요표이다. 이 언어학적인 도표는 무한한색의 팔레트에 적용되면서, 특별한 연상들(오리, 하늘, 조개수프)을 색상 스펙트럼의 특정한 지점들에 연결된다. 묘사할 수 없는 연속체의 다양한 영역 같은 이스탄불이라는 도시는 어떤 재현의 프레임으로도 절대 만족스럽게 설명될 수 없다.

이 모든 작업은 언어와 문화, 뚜렷한 예술적 미디어 사이에서 벌어지는 번역의 활동들을 기념한다. 이 작업은 멀티미디어 작업이지만 멀티미디어라는 단어가 일반적으로 제시하는 표현 방식들 간의 통합이 거의 이루어지지 않는다. 박주연이 작업을 <행인>이라고 이름 붙였을 때, 그녀는 일시성을 강조하는 것이다. 행인은 언제나 거리에서 일어나는 중요한 사건에서, 예를 들면, 범죄나 거리의 사건의 목격자처럼 사소한 역할만을 한다. 그렇게 뭔가 피해가 생겨도 행인은 자유롭게 움직일 수 있다. 이 작업에서 박주연은 이동하는 시선의 방식을 보여준다. 하지만 언어는 그녀가 만나게 되는 모든 것을 복잡하게 만든다. 세계적인 문화는 불가피하게 영어로 이뤄진다. 어떤 구경꾼이 터키의 도시를 방문하고 관람할 수 있지만, 그가 터키 사람이 아니면 배우지 않을 언어로 쓰인 그래피티를 이해할 수는 없을 것이다. 이 작품의 세계관에서 한국어로 쓰인 부분은 현지 터키인들에게는 접근하기 어려운 영역으로 남게 되고, 책에 등장하는 국외자들에게도 그러할 것이다. 우리가 보편적이지 않은 언어적이고 문화적인 재현들을 받아들였을 때만, 문화를 가로질러 소통할 수 있다. <행인>은 우리가 의미를 만드는 체계의 우연성과 그 체계의 상호의존성 모두를 극화한다. 모든 번역은 해석이다. 그리고 어떤 해석도 그 대상을 완전하게 해석할 수 없다.



## INTERVIEW<sup>1</sup>

Sunjung Kim (S): Your 2000 work *Forget Me Not* is a documentary video that deals with an article about someone named Ann Smith, that was published in the British newspaper *The Guardian*. The video addresses the problem of an individual who cannot find her place in society, and the life depicted in this work is that of one person who thrives outside the conventional social structure. Did you make this work because you are generally interested in those who cannot belong to social institutions and who exist outside the social structure? I'd like to hear about the interests you wished to convey with this work.

Joo Yeon Park (J): When this work was first shown, a lot of people discussed it in relation with the problem of social minorities. However, *Forget Me Not* arose from a pure interest in Ann Smith, the person. Rather than a documentary about a specific person, it was closer to a video diary. The story of Ann Smith, who lived in her car from the age of thirty until sixty, separated from everyone else, was being passed around as if it were an old fairy tale. I don't know how this once-promising opera singer ended up living in a car, but the Ann Smith I got to know was very self-respectful. Because her car wasn't recognized as a legal residence, after a long legal battle, it was impounded. The question of freedom that one could have within the social system does not pertain only to a minority but to the majority.

S: *Everything in Its Right Place* (2004) deals with temporary stations and passing spaces taken from real landscapes and shown inside the institutional frame of the gallery. It shows a transitional space between movement and settlement. Does this speak to your interest in transitional space? Or is it about traces?

J: Because the work came out of an interest in the state in which not settlement but constant movement is possible, the open state, I should say that it was an interest in transitional space. Within the institutional frame, densely populated by high-rises, the Han Riverside Park is a kind of void, where one could stay for a little while; it's not so stable, but nonetheless it is a clear space where individual will is permitted to a certain extent. If Ann Smith's car overstepped the boundary of creativity accepted by society, *Everything in Its Right Place* shows arbitrary creations made by individuals within the boundaries allowed by society.



*Everything in its right place*, 44 photographic prints, 16 x 25cm, 2004

S: *White on White* (2005) depicts an exhibition gallery during construction. What did you mean to show through this particular space?

J: It signifies invisible labor in spite of the act of painting white on white, just as the title indicates. I began planning the work when I discovered the process of renovation

---

<sup>1</sup> *Your Bright Future: 12 Contemporary Artists from Korea* (London: Yale University Press, 2009), 154-157. The interview included in the publication *Your Bright Future: 12 Contemporary Artists from Korea* accompanying the exhibitions at the Los Angeles County Museum and the Museum of Fine Arts, Houston (2009-2010) has been reprinted for the current publication.





*White on White*, video on loop, 80 minutes, 2004

at the gallery that invited me for an exhibition. I felt that, at the point that it was captured, the exhibition space and the everyday could be either separated from or extended to each other. I captured in video the labor of the workers who were making a perfect white wall inside the gallery, projected the image on the wall that was worked on, and included what is normally invisible in an exhibition, thus making visible “white on white.”

S: In *Flickering Landscape* (2003), memory—especially the memory of a place you deal with in your work—enables an experience of a hypothetical landscape inside a real landscape. It seems to me that memory here is that of an individual, located within society, rather than a collective memory.



*Flickering Landscape*, Audio recording, 12 minutes, installation at Marronnier Park, 2003

J: In *Flickering Landscape*, I pursued historical, social, and personal meanings of a particular place in Seoul—the former campus of Seoul National University, which became the Marronnier Park in the mid-1980s, and which was then relocated inside the park. Although it is a well-known site for frequent student protests and demonstrations, there were few events supposedly worthy of historical record, so it was difficult to find related materials about it. There are, thus, a lot of unverifiable rumors included in the collected materials. The narration that was installed in the park gathered and mixed the history of the Marronnier Park and diverse contemporary movements within, and, through fragmentation and reconnection, created yet

another story. It took the form of a record of travels to and observations of different times and spaces. Several episodes and histories are intermingled and present a nonlinear concept of time. While ambiguously trekking back and forth between reality and imagination, it portrays a fictional landscape existing amongst fragmented memories.

S: In your 2006 one-person show, *Full Moon Wish*, you showed artworks, theatrical elements, texts, and videos together. Could you explain the relationship between Samuel Beckett’s *Waiting for Godot* and your incorporation of theatrical elements and other works in the exhibition?

J: I was less interested in theater per se than paying attention to the locutionary method in the medium of theater. The works I presented in the one-person show exhibited direct or indirect connections to *Waiting for Godot*, while composing a story. *Full Moon Wish* names the moon that appears in *Waiting for Godot* “Full Moon,” and symbolizes Estragon and Vladimir’s passive waiting and blind hope in a soap-bubble drawing. During the exhibition’s run, I invited BH Productions into the work, and they performed the play twice. In this way, multiple layers overlapped with and also got separated from one another, creating a range of interpretations.

S: Language is one main axis of your work. Your works whose reference was *Waiting for Godot*, *MONOLOGUE monologue* (2006), in your solo show *Full Moon Wish* (2006),

and *Third-Person Dialogue* (2006) show the limits of language that become apparent when subtle points get lost in the process of translation, as well as the inability to communicate in a foreign country where a different language is spoken. Is there a particular reason why you became interested in and chose to address contradictions of language and communication?

J: When I’m asked this kind of question, though I have a persuasive answer in my heart, I have to answer carefully because it might legitimate my work too facilely. I’ve been living between Seoul and London since I was fifteen, though I have made Seoul my main base in the last six years or so, and the problem of language that confronts me not in my own country but in another country reminds me of the reality itself. I cannot help but live everyday being especially sensitive to how I am connected to the world and how I might be understood or misunderstood by others. This is perhaps because language is the expression of consciousness as well as of existence. Of course, my foreign-language skills improved with time, and now I can do simple translations and interpretations. At the same time, with the experience of mediation, I have become more convinced that a language cannot be translated into another language. In my *Third-Person Dialogue*, I tried to contain this complicated and subtle situation within the temporal frame of ten minutes. The “third-person” here signifies the state of a subject not being a subject, or the state of a subject becoming a third-person. I tried to express the limits of language by positing the controlled situation of a telephone call, in which one can rely only on language. Although there were quite a lot of Korean lines, I attempted to create a sketch that more resembles reality by denying the possibility of linguistic translation, except by the assistance of an English interpreter in the latter part of the work. In *MONOLOGUE monologue*, I first recorded monologues by Irish lecturers teaching English at a Korean university, and then had Korean students taking their beginners’ class lip-synch the recordings, thus leaving only the facade of language and emptying its meanings. My Irish collaborators were also those who performed *Waiting for Godot* in English during my one-person show. As they couldn’t smoothly communicate with Korean audiences, this created another self-contradictory situation. This was also a result of inversely representing the experience I had as a foreigner.

S: It seems that language functions as the key element in your work. Could you explain a little bit more about it?

J: Perhaps it is because I make my work while recognizing that language is a powerful medium that connects myself to the world. Therein, I always have a sense of lack and inappropriateness, and perhaps that’s why I have gotten considerably interested in the linguistic potential of silence.

S: As you thought much about utopia and “is it possible?” in *Third-Person Dialogue*, you expressed that your fictional Huyan Forest is utopic. What is utopia for you?

J: A little while ago, I met up with someone with whom I became friends by chance, and we talked about our divergent thoughts about death. This friend, who gets scared whenever he is a little sick and runs to hospital, compared his fear of death to that of Glen Gould’s and David Lynch’s and justified the relationship between fear of death and the work of art. When you hear people’s thoughts on death, you get a sense of



*Third-Person Dialogue*, 16mm film transferred to video, 2006

their ideal life. I think this is the utopia they dream of. I'm interested in artists' late works, because I'm curious about how the undeniable silence that death brings influences their practices. For instance, Beckett's later works became increasingly minimal, even to the extent of *Breath*, which has no spoken lines and which I interpret as perhaps coming from the silent influence of death. For Beckett, death meant liberation from language and consciousness. Then, it seems that he accepted death as a kind of rest. In a similar way, the Huyen Forest that appears in the lines of *Third-Person Dialogue* is a fictional utopia that also signifies a space of freedom bound to nothing.

S: In another topic related to freedom, you seem to view motion and movement through “stopping,” “moving,” and “distance” in your work. Can you share your thoughts on the will to move, movement, and motion?

J: It seems that my approach is seen as “distance” by others, because I try to make work by simply choosing and placing a perspective without trying to possess the object. The meaning of movement in my work is the minimal motion needed to reveal invisible realms. The minimal motion is mostly not a physical movement but rather a motion that takes place internally; it encompasses invisible motions and imperceptible motions. I think my work seems to be moving yet also stopping because I want to visualize complicated and subtle emotions and stories hidden beneath the tranquil and peaceful surface without unfurling them explicitly in front of the eyes.

S: What I like about your work is the way you deal with existence and its immaterial aspect, as seen in the soap-bubble drawing of *Bubble Blow* and *Third-Person Dialogue*. In a way, you address art itself. How do you feel about artistic methods that are not visible to the eye?

J: In the drawing *Bubble Blow*, I tried to suggest my reflections on existence, in which I have consistently been interested, through soap bubbles that appear for a short time then disappear. I often have such reflections while working in video and film. Both are immaterial mediums that become visible through light but disappear like a ghost when the electricity is shut off. Nevertheless, I felt that something that wasn't satisfied in video found satisfaction in film. I'm not advocating one working method over another. But after some serious thought, I came to a realization. Video records digital information on the magnetic tape; it is thus a convenient and perfect means of imaging, but it made me insensitive to surrounding light situations and specific times. On the contrary, filmmaking obliged me to perceive my surrounding situations much more directly and made me realize that I was communicating with particular beings and within particular times. Each brings a different sense of understanding through different working conditions, but ultimately their differences made me return to the question of the visible and the invisible.

S: How do you feel about the role of art in society?

J: I think that the role of art in society is not different from the role played by other

fields. An artist is called *jakka* in Korean, which literally means a “person who makes.” All human beings live their lives making something—they make houses, thoughts, lives, nations, languages . . .

S: Then, how do you feel when you are making a work?

J: Except when it's necessary to resolve a work on the level of content, I rarely think of other things but making it. Perhaps it's because I feel that what I do isn't important enough to be called a “role”; because if one calls it a role, it feels rather constricting; or because I'm making a small resistance to overly socialized contemporary art. The majority of my works begin not from a socially critical message or a mega discourse, but as a stance from which to create small fissures in the established system through meticulous observations of individual and everyday histories. I'm not sure exactly what kind of role I'm playing, but as one of the artists born and active in this particular time, I'm probably playing some minuscule role regardless of my own intentions.

S: How do you discover the elements and contents for your art?

J: I discover them at unexpected moments in life. When I'm drawn to a certain subject or topic without knowing why, most of the times, it is because of empathy coming out of my identification with it. This feeling resembles compassion and commiseration. Fragments that are found when I read, travel, watch a film, have a conversation, sleep, and so on, gather to become a sentence, then a paragraph, then an essay.

S: In an interview with Ly Yunju, you stated that you are increasingly interested in theater and cinema. You also said that if your previous works tended to be documentary, your future direction might be toward fiction. Could you share what you are planning for the future?

J: After that interview, I made *Third-Person Dialogue*, and last summer, I stayed in Istanbul for three months and worked on a film. Currently, I'm working on a script for an artist's book project. I don't know exactly how documentaries and fiction films are different—or if there is indeed any difference between them. If my video works to date simply recorded already existing situations, more recently I write a script before shooting or make plans for how to work with actors. I'm no longer resistant to setting up certain specific situations. I have a sense of freedom that I never felt before from this new approach, and it is perhaps because of the immense freedom that directing and fiction can allow.

S: Your comment on your work—it's not a fiction based on reality but reality itself—seems to reflect your interests in not the totality of a story but in the little things that are invisible to the eye.

J: Yes. Ironically, what ultimately interests me is not fiction but reality. More recently, I have come to think that fiction and reality aren't two separate worlds, but that fiction is

located within reality. If this idea is right, fiction never existed from the beginning.

S: Are you going to continue to make theater and film projects?

J: I don't know what will come of the works I'm doing right now. To figure out what to do with which work will be my work.



## 인터뷰<sup>1</sup>

김선정(이하 김): 2000년 작업인 <Forget me not>은 영국 가디안 신문에 보도된 앤 스미스(Ann Smith)라는 인물에 관한 기사 내용을 다룬 다큐멘터리 영상이다. 이 작업은 사회제도 안에 속하지 못한 한 개인의 문제를 다루며, 기존의 사회제도 밖에서의 삶을 살아가고 있는 한 사람의 일생을 이야기한다. 그렇다면 사회제도 안에 속하지 못하고 제도 밖에서 살아가고 있는 사람들에 관한 전반적인 관심이 이 작업의 동기라고 할 수 있는가? 이 작업을 통해 무엇을 이야기하고 싶은지, 작가의 관심이 무엇인지 들어보고 싶다.

박주연(이하 박): 작업이 전시되었을 때 많은 사람이 사회 소수자의 문제와 연결해 이야기했는데 <Forget me not>은 어느 날 우연히 알게 된 앤 스미스라는 인물에 대한, 순수한 관심에서부터 시작되었다. 특별히 어떤 특정 인물에 관한 다큐멘터리 작업을 했다고보다는 비디오 다이어리에 가깝다. 주위 사람들과 단절된 상태에서 서른부터 예순이 될 때까지 자동차를 집 삼아 생활해온 앤 스미스에 관한 이야기는 마치 오래전부터 전해 내려오는 동화처럼 이웃사람들 사이에서 이야기되고 있었다. 자동차에서 생활하기 전에는 촉망받는 오페라 가수였던 그녀가 어떤 사연으로 그런 삶을 살게 되었는지는 정확히 모르지만 내가 짧게나마 만난 앤 스미스의 인상은 매우 맑고 자존적이었다. 결국 앤 스미스의 자동차는 집으로 인정되지 않아 긴 법정공방 끝에 폐차되어 버렸다. 사회 시스템 안에서 개인이 영유할 수 있는 자유의 문제는 대다수 사람의 문제라고 생각한다.

김: <Everything in its right place>(2004)는 현실에서 발견한 풍경 중 일시적으로 머무는 공간들과 스쳐 지나가는 장소들을 내용으로 다룬 작업으로 갤러리라는 제도적 틀 안에서 보여진다. 이 작업에서는 이동과 정착의 중간지대를 보여주는데 이것은 박주연 씨의 중간지대에 대한 관심인가 아니면 흔적에 관한 관심인가?

박: 한곳에 정착하는 것이 아니라 항상 움직임을 가능하게 하는 상태, 열린 상태에 대한 관심이었기 때문에, 중간지대에 관한 관심이었다고 해야 할 것 같다. 높은 건물들이 빼곡히 들어서 있는 서울이라는 도시의 제도적 틀 안에서, 한강공원은 잠시 머물 수 있도록 성격 지워진 여백과 같은 공간으로는 안정적이거나 확고하지는 않지만, 개인의 의지가 어느 정도 허락된 창의적인 공간이다. 앤 스미스의 자동차가 사회에서 허락하는 창작의 범위를 넘어섰다면 <Everything in its right place>는 사회가 허락하는 범위에서 개인이 만들어 가는 임의적 창작물들을 보여준다.



Everything in its right place, 사진, 16 x 25cm, 2004

김: <White on White>(2005)에서는 갤러리 공사현장을 보여주고 있는데, 여기서 갤러리 공사현장이라는 장소가 의도하는 바는 무엇인가?

박: 하얀색에 하얀색을 덧칠한다는 의미의 타이틀처럼, 반복되는 행위임에도 불구하고 그 행위가 눈에 보이지 않는 노동을 의미한다. 이 작업은 전시 섭외가 들어온 갤러리 공간의 리노베이션과정을 발견하면서 계획하게 되었는데 내가 포착한 그 지점에서 전시장이 일상과 분리될 수도 연장될 수도

1 이책에 실린 김선정 큐레이터와 박주연 작가와의 인터뷰는 2009-2010년 로스엔젤레스 카운티 미술관과 휴스턴 미술관에서 있었던 <Your Bright Future: 12 Contemporary Artists from Korea (당신의 밝은미래: 한국현대미술12인전)>을 기념하며 출간된 책의 인터뷰 내용을 재수록한 것이다.



White on White, 비디오, 80분, 2004



흔들리는 풍경 Flickering Landscape, 오디오, 12분, 마로니에 공원 설치, 2003

있다고 생각했다. 이 작업은 완벽한 갤러리 벽을 만들기 위해 일하고 있는 인부들의 작업 과정을 비디오로 촬영하여 전시기간 동안 공사가 있었던 벽에 비디오 프로젝션을 투영시킴으로써 평상시 전시에서 제외되어 보이지 않는 부분을 전시에 포함해 ‘하얀색 덧칠’을 가시화한 결과다.

김: 박주연 씨가 <흔들리는 풍경 (Flickering Landscape)>(2003)안에서 다루고 있는 장소가 가진 기억은 현실의 풍경 안에서 가설적 풍경을 경험할 수 있게 한다. 그 기억은 집단 기억보다는 사회 안에 놓인 개인의 기억인 것 같다.

박: <흔들리는 풍경>은 일제 강점기부터 대학교 캠퍼스였다가 1980년대 중반부터 마로니에 공원으로 자리 잡은 서울의 한 특정 장소의 역사적, 사회적 또는 개인적 의미들을 추적하여 이를 현재 마로니에 공원에 재배치시켜본 것이다. 이 장소에서는 과거 학생운동이 많았던 길로 잘 알려져 있지만, 문헌에 기록될 만큼 중요한 사건으로 여겨지지 않아 관련 자료를 찾아보기 어렵다. 그나마 수집된 자료 중에는 입에서 입으로 전해 내려오는 확인되지 않은 소문들이 많이 포함되어 있다. 공원에 설치되었던 내레이션 작업은 이런 마로니에 공원의 역사 그리고 현재의 다양한 움직임들을 모으고 섞어 또 다른 이야기를 만들어 내고 있는데, 각기 다른 시간과 공간을 여행하며 관찰한 기록을 녹음해 놓은 형식으로, 몇 가지 일화들과 역사가 한데 엉키어 비선형적 시간의 개념을 제시하려 했다. 상상과 현실 사이를 모호하게 왕복하며 조각난 파편들 사이에 존재하는 가설적 풍경을 그리고 있다.

김: 2006년 개인전 《Full Moon Wish》에서는 텍스트, 비디오, 그리고 연극적 요소들이 미술 작업과 함께 보여졌다. 사뮈엘 베케트의 <고도를 기다리며 (Waiting for Godot)>와 같은 연극적 요소를 전시에 포함한 배경과 다른 작업들과의 관계에 관해 설명을 듣고 싶다.

박: 연극에 관심이 있었다기보다 연극 매체가 가지고 있는 발화방식에 주목한 결과인데, 개인전 당시 보였던 작업들은 베케트의 <고도를 기다리며>와 직간접적인 연관성을 보이며 이야기를 구성하고 있다. <Full Moon Wish:The Study of Waiting Godot>는 <고도를 기다리며>에 등장하는 달을 ‘보름달’ 이라고 명명한 작업인데 에스트라공과 블라디미르의 소극적인 기다림과 막연한 희망을 비웃방울 드로잉에 함축시켜 보았다. 전시기간 중에는 BH 프로덕션(BH Productions)이 작품 안으로 초대되어 <고도를 기다리며>를 두 차례 상연했다. 이처럼 여러 단계가 겹쳐지기도 하고 분리되기도 하면서 각기 다른 해석들을 만들어 내고 있다.

김: 언어가 박주연 씨 작업에서 한 축을 이루고 있다. 박주연 씨의 개인전 《Full MoonWish》에서 <고도를 기다리며>를 언급하는 작업이나 <모노로그 모노로그(MONOLOGUE monologue)>(2006), <삼인칭 대화(Third-perspn Dialogue)>(2006)와 같은 작업들은 언어 통역 때 놓치게 되는 작고 미세한 부분들을 드러내 언어의 한계를 보여주거나, 타언어와의 불가능한 소통에 주목하게 한다. 이처럼 언어 소통의 부조리함을 다루고 있는 이유가 있는가?

박: 이런 질문을 받으면 사실 설득력 있는 답변이 있기는 하지만 내 작업을 나 스스로 너무 쉽게 정당화시키게 될까 봐 조심스럽게 이야기하는 부분이다. 나는 열다섯 살 이후 서울과 런던을 오가며

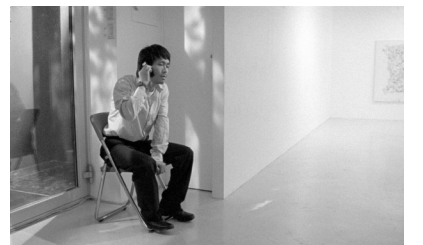
생활했고, (지금은 한 6년간 서울을 베이스로 생활해 오고 있지만) 모국이 아닌 타국에서 부딪히는 언어의 문제는 그야말로 현실 그 자체를 일깨워 준다. 내가 세상과 어떻게 연결되고 있는지, 타인으로부터 어떻게 이해되고 또 오해받고 있는지를 촉각을 예민하게 곤두세우고 생활할 수밖에 없다. 언어가 의식의 표현이자 존재의 표현이기 때문인 것 같다. 물론 시간이 지나면서 자연스럽게 나의 외국어 실력은 늘었고 지금은 다른 사람들을 위해 번역을 하거나 통역을 할 수 있게 되었지만 이러한 중간자 역할을 경험하면서 사실상 한 언어가 다른 언어로 번역되는 것은 불가능한 일이라는 생각을 더욱 확고히 하게 되었다. 물론 이러한 언어의 부조리함은 모국어 안에서도 존재한다. 2006년도에 제작한 <삼인칭 대화>에서는 이런 복잡미묘한 상황을 십 분이라는 시간 안에 담아 보려 했다. 여기에서 삼인칭은 주체가 주체가 아닌 상태, 주체가 삼인칭화된 상태를 의미한다. 언어에만 의지해야 하는 전화통화라는 제약된 상황을 설정해서 언어의 한계를 표현해 보려 했는데 비교적 한국어 대사가 많았음에도 불구하고 후반부에 등장하는 영어 통역자의 도움 외에는 외국어 자막을 사용하지 않는 등 언어 번역의 가능성을 부정하면서 좀 더 현실과 가까운 스케치를 해보려 노력했다. <모노로그 모노로그>에서는 한국대학에서 영어를 가르치는 아일랜드인 강사들의 독백을 그들의 기초반 수업을 듣고 있는 한국 학생들에서 립싱크시켜 언어의 파사드만 남기고 의미를 비워내는 작업을 했다. <모노로그 모노로그> 작업을 같이했던 아일랜드인들이 나의 개인전 기간 중 <고도를 기다리며>를 영어로 상연했던 사람들이기도 한데, 이때 한국 관객들과 원활한 소통을 하지 못하면서 또 하나의 부조리한 상황을 만들어 냈다. 이것은 이방인으로서 겪었던 나의 경험을 서울에서 역으로 재현하게 된 결과이기도 하다.

김: 작업에서 언어 관련 문제들이 주요 요소로 다뤄지는 것 같다. 이 부분에 대해서 좀 더 자세히 이야기 듣고 싶다.

박: 언어가 나와 세상을 연결해 주는 강력한 매체임을 인지하면서 작업하기 때문인지도 모르겠다. 그 안에서 항상 부족함과 부적절함을 느끼는데, 그런 이유에서인지 요즘 부쩍 침묵이 갖는 언어로서의 가능성에 관심이 많아졌다.

김: <삼인칭 대화>를 통해 ‘유토피아는 가능한 것인가?’라고 질문한다든지, 후안쉴을 유토피아적이라고 표현하는 등, 유토피아에 관한 생각을 많이 한 것 같은데 박주연 씨에게 유토피아는 어떤 것인가?

박: 얼마 전 우연히 알게 된 친구와 만나 죽음에 관한 각기 다른 생각을 이야기했는데 몸이 조금이라도 아프면 죽을병에 걸린 건 아닌가 하고 병원을 찾는 이 친구는 글렌 굴드나 데이비드 린치의 죽음에 대한 공포에 비유하며 죽음과 예술과의 관계를 이야기했다. 사람들의 죽음에 대한 생각을 듣다 보면 그 사람이 이상화하는 삶을 엿볼 수 있는데 그런 게 유토피아가 아닌가 생각했다. 나는 이런 이유에서 예술가들의 후기 작업에 관심이 많은데, 죽음이 가져오는 거부할 수 없는 침묵이 작가의 작품활동에 어떠한 영향을 미치나에 관심이 있기 때문이다. 예를 들어 베케트의 경우, 후기작품으로 갈수록 작품이 더욱더 간결해지면서, 대사가 하나도 없는 <숨소리(Breath)>와 같은 작품이 등장하는데, 가까워져 오는 죽음의 암묵적인 영향을 받았던 건 아닌가 해석해 본다. 베케트에게 죽음은 언어로부터의 해방, 의식으로부터의 해방을 의미했다고 하는데 죽음을 하나의 휴식으로 받아들이는 것처럼 보인다. 이와 비슷한 맥락으로 <삼인칭 대화>의 대사 중 나오는 후안쉴은 가상의 유토피아로 어떤 것에도 얽매이지 않는 자유의 공간을 의미한다.



삼인칭 대화 Third-person Dialogue, 16밀리 필름 HD 비디오 전환, 2006



김: 자유와 연관해서 다른 질문을 하자면, 박주연 씨는 ‘멈춤’, ‘움직임’, ‘거리감’과 같은 개념을 통해 이동과 운동을 이해하고 있는 것 같다. 이동하고자 하는 의지이나 운동 또는 움직임에 관해 박주연 씨의 생각을 듣고 싶다.

박: 나는 대상을 소유하려 하지 않고 단순히 시선을 선택하거나 배치하면서 작업하려 하므로 이러한 나의 태도가 다른 사람들에게 ‘거리감’으로 비치는 것 같다. 내 작업에서 이동의 의미는 보이지 않는 영역을 드러나게 하는 최소한의 운동을 의미한다. 여기에서 최소한의 운동은 대부분 물리적으로 일어나는 이동이 아니라 내적으로 일어나는 이동들인데, 눈에 보이지 않는 움직임들과 지각할 수도 없는 움직임들을 포함하고 있다. 매우 고요하고 평이해 보이는 표면 밑에 숨겨져 있는 복잡미묘한 감정과 사연들을 가시화되 눈앞에 노골적으로 펼쳐 놓고 싶어 하지 않기 때문에 작업 대부분이 움직이고 있지만 멈춰져 있는 것처럼 보이는 것 같다.

김: 박주연 씨 작업에서 내가 좋아하는 점은 <Bubble Blow>(2006)에서의 비눗방울 드로잉이나 <삼인칭 대화>에서처럼 존재와 비물질성에 관해 질문하는 작업 방식이다. 어떻게 보면 예술 그 자체에 관한 이야기와도 연결된 것 같은데 본인은 비가시적인 예술 방식에 대해서 어떻게 생각을 하는가?

박: <Bubble Blow>는 그동안 꾸준히 관심을 가져온 ‘존재’에 관한 사유들을 잠시 눈앞에 보였다 사라지는 비눗방울을 통해 함축해본 드로잉이다. 이러한 사유들은 최근 비디오나 필름 작업을 하면서도 많이 질문하게 되는데 두 매체 모두 결과물이 빛에 의해 보이는 방식으로, 전원을 꺼버리면 유령처럼 사라지는 비물질이라는 공통점을 가지고 있지만 그동안 비디오 작업에서 채워지지 않았던 어떤 부분이 필름 작업을 하면서 채워지고 있는 것을 느낄 수 있다. 한 가지 작업 방식을 두둔하는 건 아니지만 비디오는 디지털 정보가 테이프에 기록되어 이미지화되는 방식으로 편리하고 완벽하지만 사실상 주변의 빛이나 특정 시간에 무감각한 상태에서 작업하게 한다. 하지만 필름 작업은 주변 상황을 훨씬 더 직접 인지하게 하면서 특정 존재와 특정 시간 안에서 소통하고 있다는 사실을 깨닫게 해준다. 각기 다른 작업상황을 통해 다른 깨달음을 얻게 되지만 결국 보이는 것과 보이지 않는 것에 대한 질문으로 되돌아가게 한다.

김: 사회 안에서 예술의 역할에 대해서 어떻게 생각하는가?

박: 사회 안에서 예술의 역할이 특별히 다른 분야의 역할과 다르지 않다고 생각한다. 한국에서 예술가를 ‘작가’라고 부르는데 풀어서 이야기하면 ‘만드는 사람’으로 인간 모두가 인생을 살면서 무언가를 만들며 사는 것 같다. 집을 만들고 생각을 만들고 생명을 만들고 나라를 만들고 언어를 만들고…

김: 그렇다면 작업할 때 어떤 생각을 하는가?

박: 내용적 층위에서 풀어나야 하는 경우 말고는 그냥 작업한다. 역할이라고 할 만큼 내가 하고 있는 일이 중요하다고 생각하지 않아서인 것 같기도 하고, 웬지 역할이라고 하면 자유롭게 들리지 않아서인것 같기도 하고, 또 지나치게 사회화되고 있는 현대미술에 대한 작은 반항인 것 같기도 하다. 대부분 나의 작업들은 사회 비판적 메시지나 거대한 담론에서 출발하기보다는 개개인의 역사나 일상사의 세밀한 관찰을 통해 기존 시스템에 작은 균열을 내고자 하는 태도로, 정확히 어떤 역할을 하고 있는지는 모르겠지만, 이 시대에 태어나 활동하고 있는 작가 중 한 명으로 나의 의도와 상관없이 작은 역할을 하고 있지 않을까 생각해 본다.

김: 작업의 요소들, 내용을 어떻게 발견하는가?

박: 예기치 않은 순간에 발견한다. 어떠한 대상이나 주제에 나도 모르게 매료될 때는 대부분의 경우 나와 그 대상을 동일시하며 생기는 교감 때문인데 일종의 연민이나 동조와 같은 감정들이다. 책을 읽다가, 여행하다가, 영화를 보다가, 대화하다가, 잠을 자다가. 이러한 조각들이 모여 문장이 되고 단락이 되고 수필이 된다.

김: 박주연 씨는 이운주 씨와의 인터뷰에서 본인은 점차 연극과 영화에 관심이 간다고 말했다. 이전의 작업이 다큐멘터리적 방식이었다면 앞으로는 픽션으로 작업 방향이 바뀔 수 있다고 이야기했는데, 어떤 작업을 구상하고 있는지에 대해 이야기해 줬으면 좋겠다.

박: 인터뷰 이후에 <삼인칭 대화>를 만들었고 지난여름에는 이스탄불에서 석 달간 머물며 필름 작업을 했다. 그리고 지금은 아티스트 북 프로젝트를 위해서 스크립트 작업을 하고 있다. 다큐멘터리와 극영화가 정확히 어떻게 다른지, 아니 다른 점이 있는지 모르겠지만 그간의 나의 비디오 작업들이 기존에 존재하는 상황을 단순히 기록하는 태도를 보였다면 최근 작업에서는 사전에 스크립트를 쓰기도 하고 배우와 같이 일할 계획을 세워보기도 하면서 어떤 특정 상황을 설정하는 것에 대한 거부반응이 없어진 상태다. 이렇게 달라진 접근방식에서 예전에 느끼지 못했던 자유로움을 느끼는데 아마도 연출이나 허구의 세계가 허락하는 방대한 자유로움 때문인 것 같다.

김: 현실에 기반을 둔 허구가 아닌 현실 그 자체에 관한 것이라는 박주연 씨의 언급은 커다란 이야기 전체에 대한 관심이 아닌 눈에 보이지 않는 작은 것들에 대한 관심을 반영하는 것 같다.

박: 아이러니하게도 궁극적으로 관심을 두고 있는 것은 허구가 아닌 현실인데, 요즘 부쩍 드는 생각은 허구와 현실의 세계가 나누어져 있는 것이 아니고 현실 안에 허구가 있다는 생각이다. 이런 생각이 맞는다면 허구라는 개념은 존재하지 않음을 의미한다.

김: 연극이나 영화 프로젝트를 앞으로도 계속 보여줄 계획인가?

박: 정확히 모르겠지만 어떤 작업을 어떻게 해야 할지 알아내는 것이 나의 작업이 될 것이다.





## Authors

James Clifton is Director of the Sarah Campbell Blaffer Foundation and Curator in Renaissance and Baroque Painting at the Museum of Fine Arts, Houston. He has published essays, and lectured widely on diverse aspects of art and culture in Europe, Latin America, and Asia. He has curated and co-curated numerous exhibitions of paintings, prints, and other objects, most recently *Elegance and Refinement: The Still-Life Paintings of Willem van Aelst* at the Museum of Fine Arts, Houston and the National Gallery of Art, Washington, DC.

Sozita Goudouna is the founding director of Out Of The Box Intermedia (<http://outoftheboxintermedia.org>) and has curated intermedia projects at diverse venues in London and Athens. She is a contributing editor of Common Ground Publishing and Routledge and was formerly associate editor of STP Studies in Theatre and Performance (Intellect). She has published articles in various academic journals and lectured at Tate Modern, Documenta/Kassel, Venice Biennale, Sydney Biennale, and elsewhere. Her book, *Mediated Breath: Interfaces between Beckett's Intermedial Breath, Fried's Theatricality and the Visual Arts*, is forthcoming from Rodopi Academic Press (New York & Amsterdam) in 2014.

Sunjung Kim is Director of Samuso for Contemporary Art and a curator based in Seoul. She was Director of Platform Seoul from 1993 to 2004, artistic director for Media City Seoul in 2010 ("Trust"), and an agent for dOCUMENTA (13) in 2012. She is the chief curator at the ArtSonje Center (since 2005) and the artistic director of Real DMZ Project (since 2012).

Will Montgomery teaches contemporary poetry and poetics in the English Department at Royal Holloway, University of London. He is director of the Poetics Research Centre and co-runs the POLYply event series. He is a musician and sound artist, and he has issued work on the Entr'acte, Cathnor and Winds Measure labels.

제임스 클리프톤은 미국 세라 캠블 블라퍼 파운데이션의 디렉터이자 휴스턴 미술관 르네상스와 바로크 회화부 큐레이터이다. 그는 유럽, 라틴 아메리카, 그리고 아시아에서 다양한 예술문화 관련 학회에 초청되어 다수의 강연을 하며 글을 발표하고 있다. 회화, 판화, 오브제 관련 전시를 활발히 기획하고 있으며 최근에는 미국 휴스턴 미술관과 워싱턴 국립 미술관에서 열린 빌렘 반 엘스트 회화전 《Elegance and Refinement: The Still-Life Paintings of Willem van Aelst》를 기획했다.

소지타 굿우나는 Out Of The Box Intermedia (<http://outoftheboxintermedia.org>)의 설립 디렉터로 런던과 아테네에 있는 주요 미술 기관에서 인터미디어 프로젝트를 기획했다. 그녀는 커먼 그라운드 출판사, 로우틀리지, STP Studies in Theatre and Performance (Intellect)의 객원 편집위원으로 활동해 오며 다양한 학술 저널에 글을 발표했다. 런던 테이트 모던, 독일 카셀 도큐멘타, 베니스 비엔날레, 시드니 비엔날레에서 강연했고 그녀의 저서 『조정된 호흡: 베케트의 불확정적 호흡 사이의 상호작용들과 프리드의 연극성과 시각예술』이 2014년에 출간될 예정이다.

김선정은 서울을 중심으로 활동하는 큐레이터로 사무소: 스페이스 포 컨템포러리 아트 of the 디렉터이다. 1993년부터 2004년까지 아트선재센터 학예실장, 2005년에는 베니스 비엔날레의 한국관 커미셔너, 2006년부터 2010년까지 "플랫폼"의 총감독, 2010년 "미디어 시티 서울 2010"《트러스트》전의 총감독, 2012년 광주비엔날레 공동예술감독과 도큐멘타 (13)의 에이전트로 활동하였다. 2006년부터 아트선재센터의 전시 기획을 맡고 있으며, 2012년부터 "리얼 디엠지 프로젝트"의 예술 감독을 하고 있다.

윌 몬고메리는 영국 로얄 홀러웨이 대학교 영문학과 시론 연구 센터의 디렉터이자 현대 시와 시론을 가르치는 영문학과 교수다. 몬고메리는 런던 폴리플라이 시리즈의 공동 기획자이자 음악가, 사운드 아티스트로 활동하며 최근에는 Entr'acte, Cathnor 와 Winds Measure 레이블을 통해 작품을 발표했다.

This book is published on the occasion  
of the exhibitions

Echo of Echo I  
April 11–May 11, 2013

DOOSAN Gallery New York  
533 West 25th Street, New York, NY 10001, USA

Echo of Echo II  
September 5–October 4, 2013

DOOSAN Gallery  
DOOSAN Art Center 1F, 15 Jongno 33-gil,  
Seoul, Korea  
www.doosangallery.com

—

Published by  
DOOSAN Gallery  
mediabus

Curators  
Jinwoo Chung (Seoul)  
Jee Young Maeng (Seoul)  
Hye Young Kim (Seoul)  
Woosun Kim (New York)  
Jieum Kim (New York)

Translation  
Sunghee Lee, Joseph Fungsang (Essays)  
Doryun Chong (Interview)

Design  
BAAN Graphics/Sungyeol Kim

Photography  
Jean Vong, Alexa Hoyer, Jaebeom Kim,  
Yongdon Suh, Myungrae Park

Print  
3P, Seoul, Korea

Distributed by  
The Book Society, Seoul, Korea

ISBN  
978-89-94027-41-8

©2014 DOOSAN Gallery  
All rights reserved. No part of this publication  
may be reproduced without having obtained  
prior permission from the publisher and the  
artist.

이 책은 박주연 개인전 《에코의 에코 I, II》를  
두산갤러리 뉴욕과 서울에서 개최하며 제작  
되었습니다.

에코의 에코 I  
2013. 4. 11–5. 11

두산갤러리 뉴욕  
533 웨스트 25가 뉴욕시, 뉴욕주 10001

에코의 에코 II  
2013. 9. 5–10. 4

두산갤러리  
서울시 종로구 종로 33길 15 두산아트센터 1층  
www.doosangallery.com

—

발행  
두산갤러리  
미디어버스

큐레이터  
맹지영(서울)  
정진우(서울)  
김혜영(서울)  
김우선(뉴욕)  
김지은(뉴욕)

번역  
이성희, 조셉 풍상(에세이)  
정도련(인터뷰)

디자인  
반그래픽/김성렬

사진  
진 봉, 알렉사 호여, 김재범, 서용돈, 박명래

인쇄  
3P, 서울, 한국

배포  
북소사이어티, 서울, 한국

ISBN  
978-89-94027-41-8

©2014 두산갤러리  
이 책에 실린 모든 글과 사진은 두산갤러리와 작가의  
동의 없이 사용하실 수 없습니다.